

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Objeto ambíguo: arte e estética na experiência
contemporânea, segundo H. R. Jauss

Mariana Lage Miranda

Belo Horizonte
2007

Mariana Lage Miranda

OBJETO AMBÍGUO: ARTE E ESTÉTICA NA EXPERIÊNCIA
CONTEMPORÂNEA, SEGUNDO H. R. JAUSS

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia
da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte
Orientadora: Prof(a). Virginia Araújo Figueiredo

Belo Horizonte

2007

Ao tempo,
senhor de todas as coisas

Agradecimentos

A minha mãe e aos meus irmãos pela presença e apoio, pela companhia e confiança, por serem quem são e por contribuírem grandemente para a dor e a delícia de ser quem sou.

A Virginia Figueiredo e ao Rodrigo Duarte pela confiança na validade do projeto e em minha capacidade como pesquisadora.

Ao CNPq pelo apoio financeiro, sem o qual nada disso teria se concretizado no tempo devido. Devo também agradecer à Capes por ter me concedido bolsa de missão de estudos no Rio de Janeiro via Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD).

Agradeço, sobretudo, aos amigos que presenciaram e compreenderam os momentos mais ambíguos do meu humor. Aos que ampararam o crescimento, aos que dividiram, aos que instigaram e aos que simplesmente derramaram momentos etílicos. Especialmente, agradeço a Thiago R. Leão, por ser irmão, sem sangue e sem escolha, e a Claudia Moreira, pelas sessões de análise gratuitas. Àqueles que me conheceram e estiveram por perto em meus momentos de transbordamento dos últimos dois anos, o meu mais do que muito obrigado, uma espécie de eterna dívida afetiva: amo todos vocês.

*Il n'y a pas de solution
parce qu'il n'y a pas de problème.*
Marcel Duchamp

Não existe linguagem sem engano.
Italo Calvino

Resumo

Este trabalho examina a Estética da Recepção de Hans Robert Jausss como alternativa teórica para a arte e a experiência estética moderna e contemporânea. A princípio analisamos sua proposta de um novo paradigma de investigação histórica da arte para, logo em seguida, revermos os pressupostos teóricos que substituem a tradicional estética da representação por uma estética da recepção, e quais conceitos a fundamentam. Analisamos então a convicção do autor segundo a qual a arte moderna e contemporânea devem ser compreendidas a partir de uma teoria que ultrapasse as posições tradicionais – tais como a perfeição formal da obra, o modelo de criação imitadora e o ideal de recepção contemplativa – e aborde a nova atividade estética realizada pelo receptor após o período de autonomia da arte.

Nomeada “objeto ambíguo”, a obra de arte contemporânea esfacela os limites entre arte e realidade extra-artística, coloca o receptor na postura de co-produtor, propondo-lhe, por fim, assumir uma postura teórica a fim de determinar as qualidades estéticas de um objeto indeterminado. Veremos então a atuação da autonomia da arte no processo de abstração da obra concomitantemente à sua abertura à participação do leitor e crescente exigência de uma postura teórica.

Abstract

The overall objective of the study was to examine the Aesthetic of Reception by Hans Robert Jauss as a theoretical alternative to the modern and contemporary art and aesthetic experience. At first, we analyzed his proposal of a new paradigm of historical investigation of art in order to review the premises which substitute the traditional aesthetic of representation for an aesthetic of reception. We also reviewed the concepts which substantiate his theory. Secondly, we analyzed the author's conviction that modern and contemporary art should be comprehended with a theory that goes beyond the traditional definitions, such as the formal perfection of the work and the contemplative attitude, and formulate the aesthetic activity demanded of the recipient while facing the art after the period of its autonomy.

Named by the author as "ambiguous object", the contemporary art dissolves the limits between art and extra-artistic reality, turns the viewer into a participant creator of the work, asking him to assume a theoretical attitude in order to determinate the aesthetic qualities of an indeterminate object. Finally, we comprehend the relationship between the autonomy of art and the opening of the work for the participation of the addressee and the demands for a theoretical and reflexive posture.

Sumário

Introdução	1
1. A Estética da Recepção e a apologia da experiência estética	
1.1. Hans Robert Jauss	6
1.2. Novo paradigma de pesquisa	8
1.3. A apologia da experiência estética	28
1.4. Crítica à negatividade adorniana	32
2. A práxis estética e a função comunicativa da arte	
2.1. Em defesa do prazer estético	45
2.2. Prazer na práxis estética: <i>poiesis</i> , <i>aisthesis</i> e <i>katharsis</i>	61
2.2.1. <i>Poiesis</i>	61
2.2.2. <i>Aisthesis</i>	64
2.2.3. <i>Katharsis</i>	72
2.3. A função comunicativa da experiência estética.....	75
3. Objeto ambíguo: autonomia e experiência estética contemporânea	83
3.1. Breve história da emancipação da capacidade produtiva do homem	84
3.2. Duchamp e a ambigüidade do objeto estético contemporâneo.....	95
3.3. O objeto ambíguo e a estética da recepção	111
Conclusão	118
Referências Bibliográficas	123

Introdução

Theodor W. Adorno inicia seu tratado sobre Estética constatando que, no século XX, o direito de existência da arte deixou de ser evidente. A famosa abertura da *Teoria Estética* não só se tornou patente para a arte que se seguiria como parece ter se tornado um lugar comum do debate estético em fins do século XX. O que a assertiva de Adorno manifesta é a constatação de que o processo de autonomia da arte a teria colocado diante de uma situação aporética: tendo se tornado independente de outras esferas que sempre lhe ditaram regras e tendo provado, desta forma, sua completa liberdade e sua irreduzível inutilidade, a arte se vê diante da tarefa interminável de provar seu direito de existência. O resultado foi que a autonomia transformou a obra em mais do que uma simples representação da realidade, isto é, transformou-a, sobretudo, em uma reflexão crítica a respeito daquilo que qualificamos, identificamos e recebemos como obra de arte. Trocando em miúdos: o princípio de autonomia da arte é sua própria autoconsciência. Como lembra o historiador da arte Arnold Hauser, a partir do impressionismo verifica-se “um processo de completa endogamia da arte” (HAUSER, 1998: 911). A procura pela identidade da arte, o que a define e a distingue de outros âmbitos da vida cotidiana será seu tema central desde os primórdios da modernidade a ponto de se tornar, na contemporaneidade, o paradigma através do qual uma obra de arte deve ser recebida. Em outros termos: a recepção da obra de arte moderna torna-se uma fruição reflexiva das qualidades e/ou atributos estéticos de um objeto candidato a obra de arte.

Além da emergência da reflexão no domínio da obra, foi possível verificar ao longo da história da arte do século XX o crescente esfacelamento dos limites que distinguem arte e realidade extra-artística. Percebida como um outro resultado do processo de autonomia,

tal dissolução da arte no âmbito geral da vida provocou, por sua vez, a inoperância dos critérios de julgamento das obras, de forma que a discussão filosófica sobre a arte se vê, em fins do século, diante tanto da perda de evidência da arte como da falência dos parâmetros de julgamento.

No que tange à perda de referências de julgamento e à inoperância das definições disponíveis para identificar obras de arte, elas agravam-se após a segunda metade do século XX, em uma época em que emergem como obras de arte não só objetos banais do cotidiano, como outras categorias até então inclassificáveis, tais como a performance, o *happening*, a instalação, a *land art*, a *body art*, a *optical art*, a arte eletrônica, a robótica etc. Se, em 1917, Marcel Duchamp confronta o mundo da arte com uma obra constituída de um mictório de porcelana invertido, ao fim do século, o mundo da arte se mostra incapaz de dizer qual objeto, ou ato, está sumariamente excluído da possibilidade de elevar-se à condição de arte. Em obras das últimas duas ou três décadas é possível encontrar alguns dos melhores exemplos a respeito do colapso dos critérios estéticos. Que se considere os trabalhos dos britânicos Gilbert e George, do húngaro Rudolf Schwarzkogler ou mesmo as performances de Marina Abramovic. Ou ainda, remetendo à produção no Brasil, que se pense nos nomes mais conhecidos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, além do movimento de performances ocorrido em Belo Horizonte na década de 60. Talvez o que tenha se tornado mais evidente após a década de 70 seja a natureza vacilante das tentativas de classificar obras e artistas por estilo, gênero, suporte ou movimento artístico. Natureza vacilante, mais ainda, da possibilidade de se propor uma teoria geral a partir da qual seja possível distinguir aprioristicamente obras de arte de objetos do cotidiano.

Desta forma, a teoria estética do século XX se confronta com a necessidade de formular outros princípios, diferentes daqueles herdados da estética clássica, a partir dos quais possa propor formas capazes de compreender o desenvolvimento da arte moderna.

Em fins da década de 60, o teórico alemão Hans Robert Jauss constata a urgência em reformular os métodos vigentes de pesquisa histórica da arte e propõe o desenvolvimento de uma teoria estética da recepção: um novo paradigma de pesquisa a partir do qual a análise estética e literária tornar-se-ia capaz de compreender a nova atividade realizada pelo pólo da recepção a partir da autonomia da arte. Um dos pontos centrais de tal reformulação teórica é a percepção da necessidade contemporânea de ultrapassar as tradicionais categorias da estética da representação. Tendo a arte, como constata ele, tomado um rumo novo após se desvencilhar dos ideais de perfeição formal do objeto, de criação imitadora do artista e do modelo de contemplação passiva, o desenvolvimento de uma teoria própria para a arte autônoma deve estar atenta à abertura da obra à maior participação do receptor e, por conseguinte, da compreensão dessa exigência feita ao pólo da recepção.

Neste contexto, a presente pesquisa visa compreender como a experiência estética da arte contemporânea é determinada pelo gradual processo de autonomia da arte, e de que forma uma teoria estética do processo interativo entre público e obra se mostra apta a abranger as novas categorias inauguradas pela arte moderna.

Faz-se necessário, enfim, analisar as motivações basilares do autor na defesa do caráter reflexivo, dinâmico e ativo da experiência estética. Abordamos, assim, no primeiro capítulo as premissas teóricas de um novo paradigma de pesquisa e o reconhecido papel de adversário atribuído a Theodor Adorno no *parti pris* da intenção apologética de Jauss. Vemos aqui o diagnóstico de uma crise da *aisthesis* provocada pelo advento dos meios de comunicação de massa e o surgimento da necessidade de superação do abismo crescente entre

uma arte voltada para a reflexão e outra voltada para o entretenimento, com o intuito de resgatar a função social desempenhada pela arte através, principalmente, do prazer estético e de sua função comunicativa. Entendendo que a recepção de uma obra é uma “atividade estética, pendente da aprovação e da recusa”, Jauss pretende promover sua apologia num contexto em que todo prazer na experiência com a arte parece ter se reduzido a “uma função apenas ideológica” (1979: 57-8). Desta forma, o tema deste capítulo apresenta a situação em que se encontra a experiência estética, o prazer e o pólo da recepção nos últimos três quartos de século. Contra Adorno, especificamente, o autor procura argumentar a respeito da consonância entre os aspectos negativo e positivo da arte; i.e., a capacidade de a arte promover tanto a transgressão de modelos de conduta quanto a pré-formação da experiência e percepções de mundo dos receptores.

Num segundo momento, torna-se necessário compreender a fundamentação conceitual do processo receptivo e a função social enquanto ação comunicativa proposta pelo autor. Vemos, desta forma, o caráter reflexivo do prazer estético, a dinâmica da práxis estética e a ação comunicativa da arte no processo constitutivo da experiência dos receptores e no sistema de estruturas de ação de um contexto histórico. Através da apresentação de conceitos básicos e de exemplos históricos da arte, vemos de que forma ela pode participar da pré-formação e motivação do comportamento social e modificar percepções da vida prática, conservar experiências passadas, antecipar possibilidades irrealizadas e promover, desta forma, uma espécie de educação e formação estética da percepção dos sujeitos receptores. Exploramos, portanto, a pesquisa histórico-filosófica bem como sua conceituação própria para termos como *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

Com isso, acreditamos que, de posse desse instrumental teórico, nos tornaremos capazes de compreender as novas posições assumidas pelo receptor na experiência

estética da arte contemporânea. Analisaremos então, de forma breve, a história da emancipação da capacidade produtiva do homem e a nova configuração assumida pela *poiesis* após o nascimento da arte moderna. Derivada do processo de autonomia, esta nova configuração se interrelaciona com a *aisthesis*, incluindo, dessa forma, o receptor no processo de significação da obra, além de promover a postura teórica em detrimento da postura estética, devido ao esfacelamento dos limites entre arte e realidade extra-artística. Aqui, o autor demonstrará que a extrema liberdade do processo criativo e a semelhança vertiginosa entre obras de arte e objetos do cotidiano transformam o ato receptivo em fruição reflexiva das qualidades estéticas e/ou dos pressupostos teóricos que atribuem *status* artístico a um objeto. Ao fim e ao cabo, tomamos conhecimento da importância adquirida pela reflexão nos aspectos produtivos e receptivos da obra de arte contemporânea.

I. A Estética da Recepção e a apologia da experiência estética

1.1. Hans Robert Jauss

Hans Robert Jauss nasce em 1921, na cidade de Göppingen, Alemanha, e morre em março de 1997, em Constança. Em 1948, então com 27 anos, inicia seus estudos sobre Filologia Românica, Filosofia, História e Germanística na Universidade de Heidelberg. Em 1952, na mesma universidade, defende sua tese de doutorado sobre tempo e memória em Marcel Proust, sob orientação de Gerhard Hess, com o título *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*. Cinco anos depois, ele obtém sua habilitação para Filologia Romântica também na Universidade de Heidelberg com o tratado *Untersuchung zur mittelalterlichen Tierdichtung*.

Juntamente com Erich Köhler desenvolve, entre os anos de 1959 e 1962, amplas pesquisas em literatura medieval, publicando uma série de textos intitulada *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. No ano seguinte, desempenha papel de destaque na fundação do grupo de pesquisa *Poetik und Hermeneutik*, junto a Hans Blumenberg e Clement Heselhans, da Universidade de Gießen e Wolfgang Iser, de Würzburg.

Três anos depois, em 1966, Jauss é convidado pelo professor Gerhard Hess a integrar o quadro da recém fundada Universidade de Constança. Parte integrante da reforma universitária alemã, a universidade se destacava pela interdisciplinaridade de sua estrutura

curricular. Segundo informa Ormond Rush, “cinco professores, renunciando aos privilégios da assembléia departamental de suas diferentes esferas lingüísticas, organizaram-se em um grupo de pesquisa o qual ficaria internacionalmente conhecido como ‘Escola de Constança’” (RUSH, 1997: 13). Tais professores são: Wolfgang Iser, com estudos sobre a língua inglesa, Wolfgang Preisendanz, língua alemã, Manfred Fuhrmann, latim, Hans Robert Jauss, romanística, e Jurij Striedter, línguas eslavas.

De 1967 a 1987, quando então se aposenta, Jauss integra o quadro de professores de diversas universidades européias e americanas, tais como a Freie Universität, de Berlim, a Universidade de Zürich, Columbia University, de Nova York, Yale, Princeton, Universidade da Califórnia e Universidade de Wisconsin, além de ter lecionado no inverno de 1978 na Paris IV, Sorbonne.

Em texto de 1983,¹ Jauss avalia retrospectivamente suas propostas teóricas e as classifica em quatro campos estratégicos de apologias: a apologia da literatura medieval, a partir 1961; a apologia de um novo método de pesquisa fundamentado na estética da recepção², a partir de 1967; a apologia da experiência estética, a partir de 1972; e, de 1980 em diante, a apologia mais explicitamente hermenêutica-literária.³ Como se verá, a abordagem dessa pesquisa se limita a dois desses momentos: a apologia dos períodos de 1967 e de 1972.

A seguir, analisaremos o primeiro deles. Vale dizer que, por este motivo, o estudo que se

¹ “Historia calamitatum et fortunarum mearum oder: Ein Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft”, in *Forschung in der Bundesrepublik Deutschland*, Ed. C. Schneider, Weinheim, 1983, 121-34 *apud* RUSH, 1997: 13.

² Estética da Recepção, em iniciais em maiúsculas, é como ficou conhecida a proposta de renovação metodológica da teoria literária e da história da arte divulgada por um grupo de professores vinculados à Universidade de Constança. Posteriormente, o termo teve o uso mais atrelado a teoria defendida por Jauss. A grafia em minúsculas refere-se, por sua vez, a uma metodologia que, seguindo o desejo de Jauss, se transformou em uma autoridade sem autores, uma vertente teórica que ao lado da semiótica, da análise do discurso e do desconstrutivismo pertence à gama de paradigmas da ciência literária atual. Trata-se, ainda, uma teoria estética que desloca o objeto de análise da produção, comum à tradicional estética da representação, para o pólo da recepção.

³ Os dados sobre a vida e a carreira acadêmica de Jauss foram retirados do livro *The Reception of Doctrine: an appropriation of Hans Robert Jauss' Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics*, de Ormond Rush.

segue se baseia fundamentalmente nos textos *A história da literatura como provocação à teoria literária* e *Experiência estética e hermenêutica literária*, referentes, respectivamente, às datas acima citadas.

1.2. Novo paradigma de pesquisa

Quando Hans Robert Jauss profere a aula inaugural do ano letivo de 1967, na Universidade de Constança, as críticas por ele propagadas anunciavam o interesse de um grupo de intelectuais alemães pela promoção da reforma universitária e, em especial, pela revisão da auto-imagem da teoria da ciência. Intitulada *O que é e com que fim se estuda história da literatura?*, a conferência analisa o *status* científico da história da arte enquanto disciplina, e revisa seus métodos de pesquisa. Posteriormente ampliada e publicada pela editora Suhrkamp com o nome *História da literatura como provocação à teoria literária*, o texto a princípio polêmico transformou-se, no transcorrer de uma década, na principal referência de um novo paradigma de pesquisa para o campo da história da literatura e da arte em geral. Sua rápida repercussão não só manifesta que se tratava de um momento oportuno para a emergência de uma nova teoria, como demonstra a astúcia política do autor. Numa época de revoltas estudantis, ele profere um texto em tom liberal, capaz de agradar aos estudantes sem incomodar as autoridades (cf. LIMA, 2002: 15).

A referência direta a Schiller contida no título⁴ aponta para a crise da disciplina História da literatura, exigindo a renovação da pergunta por sua relevância histórica. De fato, a década de 60 na Alemanha é caracterizada pela reforma e contra-reforma da política educacional, a qual reduz pouco a pouco a ênfase nos estudos clássicos, priorizando o treinamento tecnológico e mercadológico. A perspectiva historicista e a ciência da literatura pareciam, neste contexto, em franco declínio.

A Jauss mostra-se necessário não só defender a importância dos estudos literários como revisar os métodos de pesquisa que, ao que parece, contribuíam para o isolamento ou o desprestígio do campo. Deste modo, ele principia sua conferência questionando o método de pesquisa literária então em voga, o qual teria sido norteado, nos últimos 150 anos, por uma interpretação nacionalista, por uma enumeração cronológica de tendências gerais de gêneros e outras categorias ou, ainda, por um enfileiramento narrativo de biografias dos grandes autores em paralelo a considerações formais sobre suas obras. Como um “painel de época”, analisa o autor, surgia ainda um tipo de história que emoldurava “o todo inexplicado [de obras, autores e respectivas mudanças estruturais de categoria e gêneros / ml] com uma observação de caráter geral – amiúde tomada emprestada à história – sobre o *Zeitgeist* e as tendências políticas do período” (JAUSS, 1994: 7). Parecia, então, urgente argumentar que a qualidade de uma obra não se restringe ao espaço e ao tempo de seu nascimento, nem tão-somente à sua posição relativa na sucessão de gêneros. Em grande medida, a análise de Jauss coloca em questão a “abstinência estética” e o ideal de objetividade da escola positivista, e os “motivos supratemporais” da escola idealista.

⁴ O título da aula inaugural de Friedrich Schiller na universidade de Jena, em 26 de maio de 1789, às vésperas da Revolução Francesa, foi *O que é e com que propósito estuda-se história universal?*.

Vale mencionar que, até o século XX, o texto literário e a obra de arte em geral eram abordados como constituídos por um sentido fechado, único e objetivável através da análise de estruturas, traços e funções imanentes à obra, além da referência ao contexto social e literário, ou, ainda, da determinação da intenção do autor. Para o positivismo e o historicismo do século XIX, a obra literária dizia exatamente aquilo que o autor queria dizer, contendo, por isso, uma chave única de interpretação possível. Já no século XX e seguindo a mesma linha de pensamento, H. D. Hirsch, por exemplo, acreditava que o significado de um texto era direito exclusivo do autor, não podendo ser transformado em propriedade pública manipulável pelos seus múltiplos, diversos e sucessivos leitores (cf. EAGLETON, 2003: 94). A teoria que coloca a intenção do autor como norma de interpretação fundamenta-se, essencialmente, na concepção de que uma obra literária possui significação pura e sólida, passível de ser conhecida objetivamente. Ela parte do pressuposto de que a linguagem é um sistema hermético e estável, esquecendo-se, no entanto, que nem mesmo a intenção do autor é destituída de certa dose de ambigüidade. Como nos lembra Eagleton (2003: 96), “a intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto’ complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias maneiras, como qualquer outro”.

Do ponto de vista de Jauss, o proclamado objetivismo histórico apenas camufla seu pré-entendimento estético e seu horizonte de compreensão de mundo. A começar pelo próprio fato de o historiador dever fazer-se ele mesmo leitor, a fim de abordar o material de sua investigação histórica, nenhuma interpretação ou consideração estética está alheia ao tempo ou submetida a critérios objetivos empiricamente verificáveis. Consciente de sua inserção em um contexto histórico e compartilhando de um juízo de gosto preexistente, o historiador deve estar atento à relatividade – i.e., a não objetividade – de sua percepção estética através da qual atualiza e interpreta o sentido da obra. Por isso, enfatiza Jauss, deve-se

admitir que obras de arte não podem ser vistas como fatos históricos “forçosamente existentes independentes de um observador” (1994: 25).

Do lado oposto à historiografia literária positivista, a história do espírito buscava o nexos da literatura na recorrência de idéias e motivos supratemporais, contrapondo, na opinião do autor, “à explicação histórica causal uma estética da criação irracional” (1994: 13). Representado pela obra *Literatura européia e Idade Média latina* de Ernst Robert Curtius, o tradicionalismo advogava a neutralidade dos estudos estéticos a partir de pesquisas de topos (*Toposforschung*). Sobressaltando a perspectiva formalista da literatura e deixando de lado a interpretação histórica, ele compreende o fenômeno literário na continuidade supratemporal da tradição. Na opinião de Jauss, para esta escola, “o conhecimento daquilo que persiste em meio à mudança constante desobriga-nos do esforço da compreensão histórica” (1994: 13).

A Estética da Recepção é erigida como nova proposta de pesquisa, em um contexto no qual as pesquisas literárias caracterizavam-se fortemente pela difusão da crítica imanentista no lado ocidental, e do marxismo reflexológico no lado oriental. A compreensão da historicidade específica ao discurso literário proposta pelas escolas marxista e formalista parecia, aos olhos de Jauss, incapaz de conciliar a pesquisa estrutural e os elementos histórico-sociais de seu objeto de investigação. Segundo sua análise, essas escolas teriam contribuído para o agravamento do abismo existente entre o conhecimento estético e o conhecimento histórico: enquanto, de um lado, o valor estético das obras era posto entre parênteses, de outro, a inserção social da literatura era omitida.

Comum a essas duas escolas é a renúncia ao empirismo cego do positivismo, bem como à metafísica estética da história do espírito. Por caminhos opostos, ambas tentaram resolver o problema de como compreender a sucessão histórica das obras literárias como o nexos da literatura, e ambas mergulharam, por fim, numa aporia cuja solução teria exigido que se estabelecesse uma nova relação entre a contemplação histórica e a contemplação estética (JAUSS, 1994: 15).

Segundo Luiz Costa Lima, nessa época, a ciência da literatura traçava métodos em três direções antagônicas: o tradicionalismo *sorbonnard*, o estruturalismo barthesiano e a interpretação histórico-reflexológica (LIMA, 2002: 14). Com a ampla repercussão da antropologia de Lévi-Strauss, a abordagem social da história da arte perdia privilégio para os sistemas e categorias básicas do modelo lingüístico. “A preocupação com a criação literária abandonava, como andaimes ociosos, as especificações historicizantes que haviam marcado a análise acadêmica (e, em geral, européia), desde o século XIX” (LIMA, 2002: 13-4). Enquanto o estruturalismo barthesiano e o tradicionalismo *sorbonnard* concentravam-se na pesquisa formalista, colocando em risco o prestígio da História, a teoria do reflexo deixava de lado a abordagem estética da história da arte, ameaçando reduzi-la à ilustração das mudanças sociais. Contra o torpor filológico e o mecanicismo reflexológico ao qual o marxismo parecia reduzido, o grupo de intelectuais reunidos na Universidade de Constança⁵ deseja propor uma nova opção política e intelectual para o diagnosticado impasse da ciência literária.

A proposta da Estética da Recepção surge, portanto, com a preocupação central de encontrar um método para a história da literatura e da arte, capaz de abordá-la tanto em sua relação com o contexto geral da história quanto em sua historicidade específica, i. e., tanto em relação à sociedade quanto na dinâmica interna de superação, transgressão e instauração de novos códigos estéticos. Como teoria conciliadora das pesquisas marxistas e formalistas, a teoria proposta pela Escola de Constança buscava não só resgatar a perspectiva histórica como incluir em seu método uma fundamentação do juízo estético que o objeto demanda. Para que

⁵ Sob a denominação de Estética da Recepção, reuniam-se Wolfgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle, Harald Weinrich, Manfred Fuhrman e Hans Neuschäfer. Daellenbach divide a Estética da Recepção em três fases: a primeira referindo-se ao momento desenvolvido por H. R. Jauss e W. Iser; a segunda, com a abordagem mais voltada para a pragmática e a semiótica dos estudos de K. Stierle, H. U. Gumbrecht, Rainer Warning e Wolf-Dieter Stempel; e a terceira, por fim, caracterizando-se por um interesse preponderante pela sociologia da literatura e pela comunicação não-literária (DAELLENBUCH, Lucien, *Poétique*, 39; p. 259 *apud* LOBO, 1992: 233).

tal conciliação fosse possível era necessário propor um nexo literário a partir do qual a ciência da literatura se tornaria capaz de compreender a obra tanto em *sua* história – ou seja, no interior da história da literatura como sistema de gêneros e formas – quanto *na* história, i.e., “em seu horizonte histórico de nascimento, função social e efeito histórico” (JAUSS, 1994: 20).

Considerando que o processo de significação da obra, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, é dependente do papel do destinatário, os teóricos da recepção acreditam ser possível embasar a historicidade específica da arte na pesquisa da dimensão da recepção e de seus efeitos. “Nesse sentido”, avalia Jauss no final da década de 80, “*A história da literatura como provocação à teoria literária* era fundamentalmente, em sua intenção, uma apologia da compreensão histórica tendo por veículo a experiência estética”.⁶ Por meio da investigação do processo receptivo, a história da literatura tornar-se-ia capaz de considerar a historicidade da arte sob três aspectos elementares: diacronicamente, no contexto social dentro do qual a arte emerge enquanto esfera artística autônoma; sincronicamente, no sistema de referências e códigos estéticos existentes; e, por fim, “sob o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo” (1994: 40).

Visto que a Estética da Recepção se propõe como teoria de alcances abrangentes, não há surpresa em perceber que Jauss, embora critique as teorias marxista e formalista, conserve alguns elementos de seus métodos que, segundo ele, alcançaram resultados frutíferos. Da escola marxista, ele retém a definição de literatura enquanto elemento constitutivo da sociedade: a literatura manifesta um tipo de conhecimento a respeito da

⁶ JAUSS, H. R. “O horizonte do ler”. In: JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994; p. 73. Texto originalmente publicado em agosto de 1987 no jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*.

sociedade na qual nasce e à qual se dirige, embora, Jauss admite, o grau de importância de uma obra e seu valor artístico não devam ser derivados exclusivamente de sua força enquanto auto-testemunho social. A escola formalista, por sua vez, contribui com a perspectiva que aborda a arte e a literatura como objetos autônomos. Para essa escola, o estético na arte determina-se tanto em oposição ao mundo da percepção cotidiana (sincronicamente), quanto em relação de confronto, afirmação e oposição aos códigos e normas estéticas vigentes (diacronicamente). Considerando a posição em que a Estética da Recepção de Jauss se insere em relação aos formalistas e marxistas, Regina Zilberman observa que, embora “Jauss pague sua dívida para com o formalismo, autor da doutrina do estranhamento, [ele] revela a índole humanista da Estética da Recepção, que procura recuperar a historicidade da literatura para resgatar pelo mesmo processo sua capacidade de atuação sobre a sociedade” (1993: 91).

Na opinião do autor, a dificuldade em encontrar uma mediação entre conhecimento histórico e conhecimento estético refere-se ao fato de as teorias estéticas precedentes terem privado suas pesquisas de um componente de suma importância. Encerrando-se no “círculo fechado de uma estética da produção e da representação” (1994: 22), a história da arte havia deixado de lado o momento específico em que acontece a concretização de sentido das obras de arte: o momento em que elas encontram seu destinatário. Isso, no entanto, não significa que o leitor tenha sido veementemente negligenciado na história da arte ou da literatura. Contudo, ainda que ele faça sua aparição na estética da produção e da representação, ele está circunscrito em um contexto normativo da interpretação, isto é, como instância idealizada, estática e homogênea a partir da qual a teoria estética atribui sentido e significação às obras de arte. Jauss, por sua vez, deseja acentuar o papel dinâmico e reflexivo desempenhado pelo pólo da recepção no processo de significação da obra. Ele o concebe como verdadeiro mediador da história da literatura, como aquele que

coloca em diálogo – dinâmico e constante – as instâncias da produção (autor-obra-público) e torna uma obra viva historicamente, pois sem seu destinatário ela permaneceria reclusa ao aspecto material. Para os teóricos da recepção, o leitor é o principal agente do processo interpretativo e valorativo de uma obra de arte, uma vez que é ele quem materializa seus processos de significação, ao mesmo tempo em que faz a mediação entre o horizonte de expectativa do passado e a concepção de mundo atual. Ao final da conferência Jauss resume o teor de sua proposta teórica da seguinte forma:

De tudo isso, conclui-se que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da *representação*. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos leitores –, estar-se-á abrindo ao historiador da literatura um campo de pesquisa ainda pouco explorado (1994: 57).

A fundamentação da estética da recepção e do efeito substitui os modelos tradicionais de representação e contemplação pela concepção da obra de arte como evento performativo fundado na relação dinâmica, constantemente renovada, entre autor, público e obra. Para Jauss, as categorias paradigmáticas da estética da representação foram simplesmente ultrapassadas pelo desenvolvimento da arte moderna. Com a autonomia da arte no século XIX parecia justo tratar da obra numa perspectiva não normativa, essencialmente aberta e, portanto, suscetível à atuação performativa do receptor. Wolfgang Iser, outro importante teórico da recepção, é nesse aspecto mais explícito do que Jauss. Ele afirma que “desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado” (ISER, 2002: 105). A pesquisa da historicidade da arte através do elemento receptivo elimina

o conceito clássico de tradição, substituindo-o pelo modelo dinâmico e dialógico de evolução literária.

A compreensão do sentido da obra como constituída também pelo pólo receptor não é mera premissa de uma teoria que se quer instalar como novo paradigma de pesquisa. Veremos, em outro momento, mais especificamente no terceiro capítulo, como o processo de autonomia da arte implica o esfacelamento do modelo representacional. No tocante ao contexto da emergência de uma nova proposta metodológica de pesquisa estética e histórica, cabe retornar à discussão a respeito do caráter aberto, não unívoco e, por conseguinte, plural do processo receptivo. Jauss assevera:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (1994: 25).

Para os teóricos da recepção, a obra de arte e a obra literária, enquanto objetos da percepção, adquirem significado no momento em que o leitor, por meio de sua atividade imaginante, experimentadora e atribuidora de sentido, atualiza o mundo de subsentido presente no texto. No processo de leitura, ele é chamado a estabelecer conexões implícitas, fazer deduções sucessivas e retrospectivas, comprovar suposições, em suma, avançar no texto na medida em que preenche lacunas, hiatos e/ou dicas de sentido constitutivos da obra.

O modelo receptivo da Estética da Recepção refere-se a um processo interacional entre sujeito receptor e objeto estético, em que ambos desempenham papéis específicos na constituição de sentido da obra; isto é, o sentido da obra não consiste somente na significação determinada pelo autor, no sentido eminente em sua estrutura formal, nem exclusivamente na atribuição de sentido por parte do leitor no ato de leitura. Wolfgang Iser

formula, em sua teoria do efeito estético, que todo texto é constituído por uma estrutura de apelo percebida pelo receptor como uma série de estímulos para sua concretização de sentido. Na medida em que pode ser atualizada por diferentes leitores em diferentes circunstâncias de leitura, essa estrutura manifesta as múltiplas camadas de significação e compreensão de um texto e demonstra, por conseguinte, que o momento de significação da obra é um fator determinado histórica e socialmente. A respeito da perspectiva de Jauss, Regina Zilberman afirma que

Recorrendo à noção de horizonte, emprestada de Hans Georg Gadamer, que, por sua vez, a achara nos escritos de E. Husserl, Jauss parece ter encontrado o parâmetro objetivo para medir as possibilidades de recepção. Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto” (1989: 176).

Apropriando-se de parte da teoria de Iser através de uma perspectiva gadameriana dos contextos históricos de interpretação, Jauss argumenta que o ato de fruição estética acontece por meio de um confronto entre o horizonte de expectativa determinado pelo autor e o horizonte de expectativa determinado pelo leitor, isto é, entre o momento histórico-estético condicionado pela produção e aquele condicionado pela recepção. Isso implica o reconhecimento da história da arte e do discurso literário como constituídos de uma pluralidade de sentidos historicamente mediada. A obra de arte não existe como estrutura formal independente daquele para o qual é destinada, assim como o espectador não a recebe num vácuo temporal. Ao contrário, cada período histórico é constituído de uma noção prévia de gêneros, formas e temáticas previamente conhecidas. Para o autor, toda obra estabelece um diálogo com essas noções dominantes no momento de seu nascimento, e, da distância estética estabelecida entre a nova obra e os códigos dominantes, ocorre o confronto de horizontes de

expectativa. É, pois, devido a esse confronto de horizontes posto em cena no momento de recepção que, na opinião de Jauss, a estética e a ciência da literatura tornam-se aptas a investigar diferentes aspectos da história da arte.

A guinada da estética da representação rumo à estética da recepção, o recurso à experiência dos leitores como instância dialógica da comunicação literária, tinha a chance de compreender de maneira nova – na dialética entre inovação e tradição, obra e efeito – a mudança de horizonte da experiência histórica tendo por veículo a práxis estética, e, por conseguinte, de compreender de um modo novo o caráter estético da literatura em sua historicidade específica (JAUSS, 1994: 73-4).

De acordo com a argumentação do autor, a dupla compreensão do horizonte de expectativa para o qual uma obra predispõe e a partir do qual o público a recebe pode ser realizada a partir da análise de três elementos, quais sejam:

em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação (1994: 29).

Através desses três elementos, a teoria da recepção dá a conhecer tanto os aspectos sincrônicos e diacrônicos quanto a função social da arte, três aspectos que a Estética da Recepção se propunha conciliar enquanto novo paradigma de pesquisa. Vejamos agora esses três elementos em detalhes.

Sincronicamente, o objeto estético ou o texto literário é determinado por sua oposição e distanciamento da ordem da vida prática. Como domínio do “como se”, a obra de arte exige que o receptor a perceba e a decodifique através de uma percepção essencialmente estética, diversa da linguagem usual da vida prática. Como texto ficcional, a obra literária assinala a convenção de um contrato entre autor e leitor, denotando que aquilo que ali se apresenta, apesar de se referir ao ou intervir no mundo existente, *não é* de fato uma mera repetição do mundo, mas uma encenação, um campo de jogo. Percebido não como realidade,

mas *como se* fosse realidade, o mundo esboçado no texto ficcional adquire formas de mundos possíveis através do ato de imaginação e interpretação do leitor. “Este [mundo encenado /ml] pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências inerentes ao mundo real referido” (ISER, 2002: 107). Aqui, retornamos à concepção do texto como constituído por uma estrutura de apelo não objetiva, distinta da linguagem prática: sendo um objeto sem equivalências com o mundo empírico e sem intenção definitiva ou objetivável, a obra deixa ao leitor a possibilidade de preencher, de diferentes formas possíveis, suas lacunas e pontos de indeterminação. Para Jauss,

Quem aceita a premissa hermenêutica de que o sentido global de uma obra lírica deve ser entendido não mais como substância, não como significado atemporal antecipado, mas como sentido-tarefa, espera que o leitor, no ato de compreensão interpretativa, admita que de agora em diante pode concretizar um entre outros significados possíveis da poesia, relevantes para ele, sem que exclua a possibilidade que outros discordem. A partir da forma realizada, o leitor agora irá procurar e produzir o significado ainda incompleto por meio de uma leitura retrospectiva, voltando do fim ao início, do todo ao particular (JAUSS, 1983: 311).

Desta forma, a obra de arte é definida como pertencente ao âmbito estético na medida em que exige que uma consciência imaginante a retire do mundo empírico dos objetos reais e a constitua em objeto irreal e/ou ficcional através de uma série de preenchimentos de signos e *schematas* lingüísticos, plásticos ou sonoros. A constituição de sentido da obra concretiza-se, nesse contexto, pela postura estética do receptor de perceber a irrealidade do poético e fruí-la criticamente. Por meio da adoção desta postura reflexiva no ato de fruição, o leitor não só atualiza o sentido da obra como incorpora ou apreende novos códigos de entendimento, percepções de mundo diferentes da habitual. Na percepção do objeto como estético coloca-se em cena uma modificação recíproca: tanto a atividade do leitor no texto, quanto a atuação do texto na subjetividade do leitor. Esse caráter normativo, pré-formador e,

também, emancipador da experiência estética será examinado em detalhes no tópico seguinte, sobre a apologia da experiência estética.

No que toca ao segundo elemento de investigação, i.e., o ponto de vista da diacronia, a pesquisa sobre a recepção e o efeito estético revela os aspectos estético-formais da história da arte na medida em que uma obra, quando recebida por seu público, manifesta o diálogo estabelecido entre as convenções estéticas preexistentes e aquelas introduzidas ou aludidas pela nova obra. O modo como a obra predispõe seu público a determinado tipo de recepção e percepção de mundo pode ser percebido, diz Jauss, por meio de “avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas” (1994: 28). Despertando a lembrança do já lido, estabelecendo relações com outras obras de seu tempo ou do passado, remetendo explícita ou implicitamente a códigos de entendimento, a obra marca e manifesta um horizonte de expectativa através do qual é lida. “O poeta das *branches* mais antigas de Roman de Renart”, exemplifica o autor, supõe que seus leitores conheçam poemas épicos e anedotas em verso e espera, sobretudo, que eles tenham interesse “na inaudita guerra dos barões Renart e Ysergrin” (1979: 36). Do mesmo modo, Miguel de Cervantes, com as aventuras e infortúnios de seu anti-heróico *Dom Quixote*, remete o leitor a uma série de códigos de gêneros, temáticas e formas estéticas amplamente reconhecidas, para posteriormente desconstruí-la e satirizá-la ao longo da narrativa.

Apesar de reconhecer como tarefa árdua a objetivação, através da recepção, da inovação estética introduzida pela obra, Jauss não se esquivava da tarefa ao citar algumas obras que evidenciam essa mudança de horizonte. Três de seus exemplos comumente referidos são o já citado *Dom Quixote*, *Jacques, o fatalista*, de Denis Diderot e *Chimères*, de Gerard de Nerval. O primeiro, como dissemos, evidencia com primor como códigos amplamente reconhecidos – como o da literatura de cavalaria – são evocados para serem posteriormente

ultrapassados. Em *Chimères*, por sua vez, Nerval manifesta seu repúdio à poesia romântica, muito embora evoque como horizonte de leitura motivos românticos e ocultistas, do mesmo modo com que, em Diderot,

as perguntas fictícias do leitor ao narrador no princípio de seu *Jacques, le fatalist*, evocam o horizonte de expectativas do então em voga romance de viagem, bem como as convenções (aristotelizantes) da fábula romanesca e da providência que lhe é própria, fazendo-o apenas para, a seguir, contrapor provocativamente ao prometido romance de viagem e de amor uma *verité de l'histoire* inteiramente não-romanesca: a realidade bizarra e a casuística moral das histórias que insere, nas quais a verdade da vida contesta seguidamente o caráter mentiroso da ficção poética (JAUSS, 1994: 29).

Deve-se dizer que tais normas estéticas, das quais Jauss fala recorrentemente, são “elementos de estabilização do sistema” que incluem critérios tanto literários quanto ideológicos, morais e sociais (cf. Zilberman, 1989: 22-3). São códigos de compreensão determinados pelo contexto histórico-social, a partir dos quais uma obra é construída e recebida, indicando, por isso, o caráter coletivo da percepção estética. Apesar de serem, nos termos de Zilberman, elementos estabilizadores, as normas não são rígidas, permanentes ou atemporais. São, ao contrário, continuamente renovadas – contestadas, questionadas e/ou violadas – ao longo da história da arte. Desta forma, “da dialética entre aceitação e ruptura das normas constrói-se a evolução da arte e da literatura, cuja história se confunde com o conjunto de normas consolidadas no tempo”.⁷

A pesquisa da diacronia revela, portanto, a inserção da obra num contexto literário específico, além de trazer à luz o grau de inovação poética introduzido. Para Jauss, toda obra de arte, quando relevante, introduz rupturas ou mesmo pequenas modificações no código de percepção estabelecido. É daí que emergem tanto o interesse social da arte quanto

⁷ ZILBERMAN, 1989: 22-3. “O conceito de norma é importante por várias razões: indica o caráter coletivo da percepção estética, de modo que se configura como um horizonte que pode ser ou é efetivamente reconstituído pela história da literatura; mostra que a literatura é um fenômeno contínuo e, ao mesmo tempo, em permanente transformação, pois a norma existe para ser violada; e é a condição de existência da estrutura artística, ao agregar e integrar os diferentes elementos a compor o texto”.

seu valor artístico, uma vez que, para a Estética da Recepção, “em lugar de simplesmente reforçar as percepções que temos, a obra literária, quando valiosa, violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento” (EAGLETON, 2003: 109). Jauss denomina de “distância estética” a diferença estabelecida entre o horizonte de expectativa preexistente e aquele aludido pela nova obra. Essa distância, analisável pela experiência dos receptores, determina em grande parte o valor artístico de uma obra; valor este que varia na medida em que a obra atende, questiona ou supera o horizonte de expectativa estabelecido. Para o autor, a obra é tão mais valiosa quanto mais exige do público uma “guinada rumo ao horizonte de expectativa da experiência ainda não conhecida” (1994: 74). Uma obra que não produz ou não propõe essa mudança de horizonte contribui tão-somente para a permanência do gosto e das percepções corriqueiras, reproduzindo convenientemente a obviedade da arte ligeira ou “culinária”, a qual satisfaz a demanda pelo gosto do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona fantasias do desejo e lança problemas supostamente morais e edificantes (cf. 1994: 32). Veremos, ao final deste capítulo, como o elemento de negatividade, lido através desta distância estética, fundamenta a função social da arte.

Voltemos por ora ao terceiro aspecto pesquisado pela Estética da Recepção: a função eminentemente social da arte, isto é, sua capacidade de pré-formar, interrogar ou aludir a novas normas de ação e a outros códigos de entendimento. Por pressupor que os leitores não recebem as obras num vácuo temporal, e que estas não são ideologicamente esterilizadas, a pesquisa da recepção considera que a experiência estética exerce influência na práxis vital. Isso é o que o autor denomina por função comunicativa da arte, a capacidade de a arte pré-formar experiências e influenciar nas estruturas de ação de um mundo histórico. Nas palavras do autor, “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a

expectativa literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (1994: 50).

No desenvolvimento teórico-conceitual da Estética da Recepção, que é apresentado como a primeira parte da coletânea de ensaios *Experiência estética e hermenêutica literária*, percebe-se que a motivação principal de Jauss é a argumentação a respeito da função social da arte. Na polêmica com Adorno, sua revalidação do prazer estético no contexto atual, sua conceituação de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, enfim, sua recorrente menção à função comunicativa da arte comprovam que o *parti pris* de sua intenção apologética tem como cerne a investigação das relações tangenciais entre a experiência estética e outras áreas de significação do mundo da vida cotidiana (*Lebensweltlich*).

Da primeira etapa da argumentação apologética, daquela concernente às premissas da aula inaugural, perceberemos a permanência quase integral de suas preocupações e pressupostos. Se é certo, como o próprio autor reconhece, que a conferência de 1967 aparecia apenas sob “a inesperada forma de uma apologia”⁸, em 1977, com a publicação da referida coletânea de ensaios, constataremos a ampliação da fundamentação teórica de sua pesquisa. Se se nota que algumas componentes teóricas são citadas apressadamente, isso se deve à própria natureza da conferência proferida por Jauss. A explicitação em pormenor da dinâmica da práxis estética e, principalmente, do papel social desempenhado pela arte será realizada no próximo capítulo.

Antes de finalizar este tópico sobre as premissas de 1967, há de se dizer que inúmeras foram as críticas feitas a respeito da validade, ou antes da possibilidade de

⁸ (JAUSS, 1982: xxx). As citações dos textos de Jauss com referências de 1982 e 1977, respectivamente das edições em inglês e alemão da obra *Experiência estética e hermenêutica literária*, são todas traduções minhas.

concretização desse tipo de investigação histórica por meio da recepção: questionamentos sobre a viabilidade de se narrar a história da arte através da compreensão subjetiva dos leitores, no diálogo que é estabelecido entre um sistema precedente de normas estéticas e a inovação formal implícita ou explícita na nova obra. João Cezar de Castro Rocha, em prefácio a um livro de Hans Ulrich Gumbrecht, apresenta resumidamente um dos principais focos de crítica da Estética da Recepção, proposta por Jauss.

Se a estética da recepção inova porque pretende criar condições teórico-metodológicas para a avaliação de atos distintos de leitura, conforme a situação em que cada um deles se processa, como reduzir as múltiplas variantes das inúmeras reconstruções históricas a uma estrutura que, para ser coerente, necessita, em alguma medida, prescindir destas mesmas reconstruções? [...] No entanto, Jauss teria tentado transformar seu método no modelo teórico da mudança paradigmática no campo da história literária. Tal ambição seria problemática, pois, para alcançar seu objetivo, Jauss deveria basear-se num modelo normativo de reconstrução histórica literária. Como fazê-lo sem entrar em contradição direta com o pressuposto básico da estética da recepção, ou seja, o propósito de reunir produtivamente compreensão histórica e preocupação formal?⁹

Da citação pode-se perceber a gravidade das críticas dirigidas à tentativa de Jauss de estabelecer um novo paradigma de pesquisa histórica da arte. Todavia, não se deve perder de vista que, no campo da teoria estética, das pesquisas da formação e configuração da experiência estética e do caráter comunicativo da arte, a Estética da Recepção dá um passo adiante ao tentar definir uma teoria da arte autônoma, na qual o receptor desempenha papel ativo na constituição de sentido da obra. Em outros termos, é pertinente reavaliar a tentativa do autor de propor uma teoria estética que considere o pólo da recepção e, por conseguinte, o momento de concretização de sentido da obra a partir de um ponto de vista dinâmico e interativo. Como enfatiza o próprio autor em entrevista a Charles Grivel: “A estética da

⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. “A materialidade da teoria”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998; p. 11.

recepção tem prioridade hermenêutica sobre toda estética da produção por exigir de todo intérprete que ponha conscientemente em jogo sua própria situação na história”.¹⁰

Robert Holub considera revolucionária a apreciação do leitor como instância constitutiva do sentido da obra. Em sua opinião, o paradigma proposto por Jauss mostra-se capaz de superar os três paradigmas anteriores da análise literária, quais sejam:

1) o “clássico-humanista”, identificado a uma etapa pré-científica, isto é, desenvolvido na Antiguidade Clássica; 2) o “histórico-positivista”, surgido durante o estabelecimento das nações modernas, no século XVIII, que teria aspecto mecanicista e limitado, representado pelas teorias positivistas da história literária de Gervinus, Scherer, De Sanctis e Lanson; 3) o de fundo “formalista-estético” que, nas palavras de Jauss, buscou contra-balançar o caráter positivista-cientificista do paradigma anterior – como os estudos estilísticos de Leo Spitzer e a “história do espírito” ou “história das idéias” do formalismo russo e da nova crítica.¹¹

Deve-se reconhecer que, embora possua algum tipo de limitação, a Estética da Recepção mantém sua validade na medida em que evidencia a inadequação da tradicional estética da representação para a abordagem e compreensão do desenvolvimento da arte moderna. Parece oportuno lembrar que, sendo a experiência estética da arte contemporânea o objeto de investigação deste trabalho, buscaremos na Estética da Recepção os pressupostos e desenvolvimentos teóricos que viabilizam a compreensão do processo receptivo enquanto uma práxis estética e, sobretudo, enquanto campo de uma ação simbólica e comunicativa. Seguindo essa direção, perceberemos a incompatibilidade teórica entre o modelo representacional e o desenvolvimento atual da arte moderna. Deixaremos a discussão sobre a viabilidade do método de investigação histórica de Jauss para o campo de estudos da análise literária, visto que a pesquisa presente não se interessa senão pela relação entre autonomia da arte e

¹⁰ JAUSS, H. R. “Sur l’expérience esthétique en general et littéraire en particulier. Entretien avec Charles Grivel”. *Revue des Sciences Humaines*, 49 (1): 9-10. 1980. *apud* FIGURELLI, Roberto. “Hans Robert Jauss e a estética da recepção”. *Letras*, Curitiba, no. 37, 1988; p. 265.

¹¹ LOBO, Lúcia. 1992: 237. A autora refere-se ao livro de Robert Holub, *Reception Theory*. London: Methuen, 1984.

experiência estética contemporânea. Assim, no que toca à teoria da experiência estética, vale lembrar que a proposta do autor se realiza por meio de uma ampla análise histórica sobre a manifestação e as diferentes variações interpretativas de conceitos como prazer estético, experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.¹²

No prefácio à coletânea de ensaios *Experiência estética e hermenêutica literária*, a qual constitui um desenvolvimento posterior de sua teoria, o autor demonstra consciência das limitações das premissas iniciais: “Se, desta forma, retornam questões que desenvolvi em minha lição inaugural de 1967, em Konstanz, tomando posição perante a crise das disciplinas filológicas, estou, contudo, consciente de que este começo de minha teoria da recepção não pode ser hoje, simplesmente, prolongado e ampliado” (1979: 46). Isto implica, em suma, em agregar às bases de sua teoria resultados obtidos por outros autores e em dotar o estudo da recepção de um largo campo de pesquisas interdisciplinares (cf. 1979: 52). A principal contribuição a ser ressaltada, no que toca à apologia da experiência estética, refere-se ao debate entre Habermas e Gadamer, o qual resultou, por fim, na revalorização do fundamento verbal da experiência humana do mundo e da comunicação como condição da compreensão de sentido. Há de se considerar que essa revalorização da função comunicativa como o momento mediador da experiência estética não se refere exclusivamente às discussões entre Habermas e Gadamer, mas também a uma série de pesquisas interdisciplinares que

¹² No primeiro ensaio de *Experiência estética e hermenêutica literária*, intitulado “O que significa experiência estética”, por exemplo, a análise histórica desde a Idade Média aos tempos atuais dá gradualmente a configuração conceitual que o autor deseja dar ao termo. O mesmo procedimento é empregado nos demais ensaios que constituem a parte teórica fundamental da *Estética da Recepção*. A partir dos títulos destes oito ensaios que compõem a primeira parte da coletânea é possível ter uma compreensão clara e objetiva do tipo de argumentação conduzida por Jauss. Nomeada “Linhas Gerais de uma teoria e história da experiência estética”, a parte A do referido livro subdivide-se em: 1) O que significa experiência estética?; 2) Crítica à estética da negatividade de Adorno; 3) Prazer estético e as experiências básicas da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*; 4) Ambigüidade e rebeldia do belo: uma visão retrospectiva do legado platônico; 5) *Poiesis*, o aspecto produtivo da experiência estética; 6) *Aisthesis*, o aspecto receptivo da experiência estética; 7) *Katharsis*, a função comunicativa da experiência estética; e, por fim, 8) Delimitação da experiência estética face outras funções do mundo cotidiano.

contribuíram para a compreensão da recepção como processo de interação e constituição da experiência num sentido global.

Dentre os vários pesquisadores e fontes “apropriadas” para a fundamentação do campo da experiência estética, Jauss menciona *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, de Hans Blumenberg, *Das Prinzip Hoffnung*, de Ernst Bloch, *L’Oeil vivant*, de Jean Starobinski, *Qu’est-ce que la littérature* e *L’Imaginaire*, de Jean-Paul Sartre, *Phenomenologie de l’expérience esthétique*, de Mikel Dufrenne e *Der Akt des Lesens*, de Wolfgang Iser. Mais ainda, *A estrutura dos textos literários*, de Jurij Lotman, *Strukturen der Lebenswelt*, de Alfred Schütz e Thomaz Luckmann e *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, de Dieter Wellershoff; autores que enfatizam a compreensão da função comunicativa da arte e pontuam as linhas mestras da experiência estética.

No que tange à contribuição específica da teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas, apesar de Jauss tê-la reconhecido manifestamente, o nome do filósofo frankfurtiano tardio aparece citado somente duas vezes. Ou seja, apesar de, em sua opinião, Habermas e Gadamer terem contribuído para a “revalorização, contra o objetivismo e empirismo lógico da chamada ciência unitária, da natureza lingüística da experiência humana do mundo” (1982: xxxi), a explicitação em pormenor da influência da teoria habermasiana para a fundamentação da função comunicativa da arte não ocorre em nenhum momento do livro. No entanto, vale notar, resumidamente, que Habermas propõe a idéia de uma racionalidade comunicativa, na qual a linguagem aparece como horizonte de um entendimento mútuo – intersubjetivo – entre sujeitos. De forma sucinta, pode-se dizer que, para ele, o entendimento pressupõe um sistema comum de referência com graus variados de pretensão de validade. “Entendimento é aquele processo de convicção intersubjetiva que coordena as ações dos participantes de uma interação sobre a base de uma motivação por razões. Significa, pois,

a comunicação que visa a uma compreensão comum válida” (HERRERO, 1986: 18). A meu ver, isso daria à teoria da estética da recepção as bases para reivindicar um pressuposto social e “trans-subjetivo” da experiência estética e, por conseguinte, da força com que tal experiência exerce influência na práxis vital.

1.3. A apologia da experiência estética

A substituição da estética tradicional da representação por uma estética fundamentada na experiência dos receptores traz consigo, como movimento mais importante, a pergunta pela dinâmica da práxis estética, em seus aspectos produtivos, receptivos e comunicativos. Em detrimento de questões ontológicas ou metafísicas do objeto belo, o interesse dos teóricos da recepção migra da polaridade entre arte e natureza, da correlação do belo com a verdade e com o bem, da congruência entre forma e conteúdo, forma e significação, da relação entre criação e imitação, para uma abordagem voltada para o processo de significação, recepção e interpretação da obra de arte.

“Que significa a experiência estética, como ela tem-se manifestado na história da arte, que interesse pode ganhar para a teoria contemporânea da arte?” (JAUSS, 1979: 43). Vimos, no tópico anterior, a contribuição específica da dimensão da recepção como método de análise e investigação da historicidade da arte. Alheia à objetividade positivista, à leitura anacrônica, ou ao “juízo dos séculos”, a recepção capacita a teoria estética a compreender a história das obras de arte em suas múltiplas e perpetuamente cambiantes camadas de sentidos.

Para Jauss, embora a questão dos efeitos da arte tenha sido estudada pela retórica, pela doutrina dos afetos da filosofia moral, pela poética aristotélica e pela doutrina do juízo de gosto kantiano, essas pesquisas não foram o bastante para formar uma tradição suficientemente sólida sobre a experiência estética. Ao contrário, para ele, a mesma aparece relegada à sombra “de uma estética mais influente, a hegeliana, que definia o belo como o aparecimento sensível da idéia e, desta maneira, abria o caminho para as teorias histórico-filosóficas da arte” (1979: 44). Em sua opinião, a investigação dos efeitos estéticos fora, na maior parte da história do pensamento filosófico, recusada como estranha à arte e acusada de subjetivismo, de forma que a história da arte teria sido concebida como história supostamente objetiva das obras e de seus autores. “Das funções vitais (*lebensweltlich*) da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo” (1979: 44). Perguntar pelos efeitos da arte é, na pena de Jauss, investigar o desenvolvimento *in actu* da práxis estética através das atividades produtivas, receptivas e comunicativas que a esfera estética, como esfera da ação humana, torna manifestas. Por meio das três funções básicas de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, a estética da recepção desenvolvida por Jauss investiga “a relação de vizinhança da experiência estética com as outras áreas de significação da realidade cotidiana” (1979: 45). Trata-se aqui não só de compreender a participação das atividades produtiva, receptiva e comunicativa para o entendimento da práxis estética como um todo, mas, sobretudo, de perceber como, constituindo um campo da ação, tal experiência exerce influência em outras áreas da experiência humana. Isso seria, portanto, uma implicação de sua intenção em “definir a contribuição específica da literatura no processo geral da construção da experiência e de delimitar essa contribuição com relação a outras formas de comportamento social” (1994: 51). Sua apologia da função social da experiência estética é assim posteriormente apresentada, em

formato ampliado e “refundido”, na coletânea de ensaios publicada sob o título de *Experiência estética e hermenêutica literária*, que, como mencionado anteriormente, tem como ponto nodal a revalorização da função comunicativa da arte. Enquanto função eminentemente social da arte, a dimensão comunicativa evidencia os momentos de significação, de interpretação e constituição da experiência intrínsecos ao ato de recepção; momentos em que a confluência dos horizontes de experiência e expectativas de autor, leitor e obra reverberam resultados “no sistema das estruturas de ação de um mundo histórico” (1979: 50).

Ormond Rush observa que a apologia da experiência estética, defendida nessa coletânea de ensaios, é norteadada principalmente por três preocupações: nivelar o poder da negatividade com o conceito de identificação estética, enfatizar o papel do prazer na experiência receptiva e, por fim, promover a função social da arte (cf. RUSH, 1997: 46). Em todos esses momentos é possível perceber a necessidade do autor em dialogar com a teoria estética de Theodor Adorno – e, ao final, colocar-se como proposta teórica alternativa a ela. Na opinião de Rush, a publicação póstuma da *Ästhetische Theorie* em 1970 tornou-se um catalisador da reação de Jauss a favor do prazer da experiência estética, levando-o então a “reconsiderar o papel desempenhado pela negatividade em sua noção de horizonte de expectativa” (RUSH, 1997: 47). Não custa lembrar que a publicação do livreto *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, de Jauss, data do ano de 1972 e, ademais, tal texto constitui uma prévia das argumentações teóricas apresentadas posteriormente em *Experiência estética e hermenêutica literária*, livro publicado cinco anos depois. Não foi por acaso que Jauss atribuiu nominalmente a Adorno o papel de adversário que lhe proporcionou o “impulso direto” na promoção de uma apologia da experiência estética.

Desta forma, a apologia da experiência estética passa necessariamente pela demonstração do caráter essencialmente ativo e reflexivo do processo de recepção. Trata-se de

argumentar que, diferentemente do que pensa a teoria crítica da sociedade industrial, a experiência de prazer com a arte não resvala inevitavelmente na adaptação ideologicamente dirigida, nem na simples afirmação do *status quo*. Cabe aludir, aqui, à necessidade do autor de defender a validade da experiência estética diante de uma “práxis funesta” que ameaça reduzir “toda experiência comunicativa [a] uma função apenas ideológica” (1979: 58).

Sua crítica à teoria estética adorniana e às vanguardas artísticas visa primordialmente distinguir entre uma recepção aberta à “aprendizagem pela compreensão do exemplo, ou seja, a assimilação de uma norma, e a obediência mecânica e sem liberdade, ou a aplicação de uma regra”.¹³ A preocupação principal aqui é demonstrar a compatibilidade entre os aspectos negativos e os pré-formadores da experiência estética. Não obstante a arte autônoma afaste-se da práxis, ela ganha importância na esfera da ação humana, na medida em que sua recepção estimula a formação de um consenso aberto e aceito em liberdade. Jauss é explícito: “o fato de o juízo estético depender do consenso de outrem possibilita a participação em uma norma em formação, e, ao mesmo tempo, constitui a sociabilidade” (1979: 61). Em outra oportunidade, veremos como a função comunicativa da arte, em Jauss, é fortemente fundamentada no juízo de gosto kantiano. Por ora, tendo em mente que a intenção apologética é em grande parte influenciada pela posição de Adorno, cabe a partir deste momento nos voltarmos para um dos principais elementos desta motivação, a saber: a negatividade como elemento da função social da arte.

Antes de prosseguir, parece oportuno notar que o cerne da crítica de Jauss refere-se ao que ele percebe como uma sobrevalorização do aspecto negativo – e, portanto,

¹³ JAUSS, H. R. “Petite apologie de l’expérience esthétique”, in *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 1990, p. 161-162 *apud* BARBOSA, Ricardo Correa. “Catarse e comunicação: sobre Jauss e Kant”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs). *Katharsis: reflexões sobre um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002; p. 95.

reflexivo – na teoria adorniana. Segundo sua opinião, é na estética da negatividade de Adorno e em seu ideal de contemplador solitário que as vanguardas esotéricas da década de 50 encontram “o *pathos* solitário de sua legitimação” (1979: 71). Para o autor, a fim de resistir ao comportamento consumista e fazer frente à crescente atuação dos *mass media*, a arte do século XX exagera o aspecto negativo da arte e torna-se, deste modo, ascética.

Sua crítica à negatividade pode ser vista, portanto, sob dois ângulos. Num primeiro sentido, Jauss questiona a alternativa disjuntiva com a qual Adorno classifica a experiência estética da arte autônoma, i.e., ou a atitude de reflexão das vanguardas, ou a atitude de consumo da indústria cultural. Em outro ponto de sua argumentação, o autor questiona a negatividade como categoria exclusiva da função social da arte e como determinante de sua historicidade. Trataremos a seguir deste segundo aspecto.

1.4. Crítica à negatividade adorniana

Em um ensaio intitulado “Crítica à estética da negatividade de Adorno”, Jauss analisa em pormenor a insuficiência do par de categorias “afirmação e negatividade” na compreensão do processo de significação da obra e em suas sucessivas mudanças de interpretação ao longo da história. O objeto de análise aqui é o aspecto literal do principal fundamento da teoria adorniana, qual seja, o princípio de acordo com o qual “o social da arte

pode derivar-se somente da negação determinada de uma determinada sociedade”.¹⁴ Em última instância, o ponto central da crítica é a concepção adorniana de negatividade progressiva como elemento de historicidade da arte.

Do ponto de vista adorniano, o caráter autêntico de uma obra deriva de seu aspecto intrinsecamente crítico à sociedade de onde emerge. Por meio de seu elemento formal e da transfiguração formal da realidade empírica, a arte torna manifestas as contradições e os antagonismos sempre presentes na realidade social e alude à possibilidade de existência de uma ordem radicalmente outra. É como se a possibilidade de salvação da sociedade totalitária e da reificação onipresente se tornasse tangível no meio da arte devido a uma espécie de “denúncia” dos antagonismos da sociedade, na medida em que se mantém distante da realidade empírica. Para Adorno, toda obra enquanto representação da verdade social contém em si um elemento crítico, um caráter de “protesto radical” contra a “falsa aparência do factual, do não verdadeiro e da sociedade não reconciliada” (JAUSS, 1982: 15), o que inviabilizaria, por conseguinte, a classificação de uma obra como inteiramente conservadora. Marc Jimenez, a respeito da teoria estética adorniana, explica que, “ainda que isto não apareça no instante da criação, cedo ou tarde, com o tempo, se escutarão as ‘fricções dos momentos antagônicos’ que a obra, em vão, se esforça em conciliar” (JIMENEZ, 1977: 111). A função social da arte residiria, assim, no fato de, sendo uma esfera autônoma - e inútil - no contexto da sociedade totalitária, conservar-se como espécie de promessa de felicidade, uma esfera onde a esperança de realização da sociedade reconciliada mantém-se viva. Jimenez explica que, “ainda que algumas vezes reintegradas por causa mesmo de suas contradições imanentes,

¹⁴ “Nimmt man aber das Hauptstück dieser Theorie: daß das Soziale der Kunst allein der bestimmten Negation einer bestimmten Gesellschaft entspringen können, beim Wort, so entsteht ein Dilemma, das Adorno selbst wie folgt beschrieb: [...]” (1977: 39).

[as obras de arte /ml] contêm, na expressão de sua dor, a esperança de uma liberação e de um desvendamento” (JIMENEZ, 1977: 133-4).

Para Jauss, a função social da arte exercida por meio da negatividade não deve ser atribuída somente ao aspecto utópico de uma promessa de felicidade; e aqui se pode reconhecer o ponto central de sua crítica à teoria estética da escola de Frankfurt. Em outro momento de sua argumentação, num ensaio sobre o prazer estético, Jauss volta-se explicitamente contra os escritos estéticos de Herbert Marcuse: atribuir à arte a tarefa de manter viva a esperança de uma sociedade reconciliada e liberta de toda alienação é subestimar os verdadeiros alcances e realizações sociais da práxis estética.¹⁵

Embora o autor reconheça que as categorias de negatividade endossam a mudança de horizontes, a função social e os resultados da experiência estética, ele argumenta que a função social da arte e, principalmente, seu caráter comunicativo não podem ser compreendidos somente através destas categorias de negatividade. Para ele, é necessário demonstrar que o potencial emancipatório da arte manifesta-se tanto em seu aspecto afirmativo, pré-formador de normas de ação e códigos de entendimento, quanto em seu aspecto crítico, negativo, transgressor de modelos de condutas e modos de percepção de mundo.

Jauss inicia o referido capítulo sobre a teoria estética de Adorno argumentando que as categorias da negatividade caracterizam a arte tanto pela sua estrutura e historicidade quanto pelos aspectos objetivos e subjetivos da experiência estética (cf. 1982: 13). Como

¹⁵ “Solange Platos Utopie vom Staat, aus dem die Dichter rigoros ausgewiesen sind, und Marcuses Utopie von einen dritten Zeitalter, in dem unter dem umgekehrten Vorzeichen defreiter Sinnlichkeit die Kunst als solche gegenstandslos wird, gleichweit von uns entfernt stehen, bleibt der ästhetischen Erfahrung noch ein nutzbarer Spielraum. Wer ihr nur die resignative Rolle zubilligt, die Sehnsucht nach einem glücklicheren Leben wachzuhalten, verkennt gerade die genuine gesellschaftlichen, oft gegenläufig zum philosophischen Idealismus and zur affirmativen Kultur verwirklichten Leistungen ästhetischer Praxis, denen wir uns nunmehr zuwenden” (JAUSS, 1977: 76).

tivemos a oportunidade de ver no primeiro tópico deste capítulo, em termos de sua constituição, o afastamento e a negação da realidade empírica transformam a arte, enquanto objeto da percepção, em objeto irreal, poético, ficcional. Também já vimos, ainda que *en passant*, que o elemento da negatividade também é responsável pela evolução histórica da produção e recepção artísticas, uma vez que transgride regras formais de temática e de gêneros, propõe novas formas de percepção de mundo e interroga as normais sociais prevalentes (cf. 1982: 14). No que se refere aos aspectos subjetivos e objetivos da experiência, a negatividade se manifesta tanto no que diz respeito ao distanciamento entre o eu e o objeto, próprio do comportamento estético desinteressado (e a referência aqui é Kant), quanto, no aspecto objetivo, por sua oposição à sociedade através de seu elemento formal (cf. 1982: 13-4).

No que toca a este caráter objetivo da negatividade, Jauss deixa explícito que atribuir o aspecto social exclusivamente à negatividade coloca a teoria estética diante de um impasse que, segundo ele, o próprio Adorno ajuda a descrever:

Não se trata, é claro, de eliminar ou apressadamente defender as obras positivas e afirmativas – quase todo estoque da tradição – com o argumento abstrato de que são também críticas e negativas por seu contraste abrupto com a realidade empírica. A crítica filosófica ao nominalismo irrefletido impede a reivindicação básica de que o curso da negatividade progressiva – negação em sentido objetivamente vinculante – é o caminho de progresso da arte.¹⁶

Assim, na visão do autor, a teoria estética de Adorno deixa sem solução o “dilema” de considerar a negatividade como elemento de historicidade da arte: “sob suas premissas, a soma das obras de arte afirmativas permanece uma inquietação impossível de ser

¹⁶ ADORNO, Th. *Ästhetische Theorie*, 1970: 239 *apud* JAUSS, 1977: 39. “Freilich sind darum die positiven und affirmativen Kunstwerke – fast der gesamte Vorrat der traditionellen – nicht wegzufegen oder eilends zu verteidigen durch das allzu abstrakte Argument, auch sie seien, durch ihren schroffen Gegensatz zur Empirie, kritisch und negative. Philosophische Kritik am unreflektierten Nominalismus verwehrt es, die Bahn fortschreitender Negativität – Negation objektiv verpflichtenden Sinnes – umstandslos als Bahn der Fortschritts von Kunst zu reklamieren”.

completamente removida por qualquer equação tortuosa que possa ser imaginada para fazer dessas obras parte do caminho de progresso” (1982: 15-6). Jauss lembra que, mesmo que invariavelmente tenham havido obras críticas ou negativas que contribuíram para o processo emancipatório da arte, sua historicidade não pode ser explicada unicamente pelo elemento da negatividade, uma vez que, ao lado dessas obras, a tradição assistiu – e continua a assistir – a emergência de uma quantidade ainda maior de obras positivas ou afirmativas. Para ele, a não validade da negatividade como critério de determinação histórica deve-se em parte ao fato de positividade e negatividade não serem variáveis quantitativamente definíveis na dialética social entre arte e sociedade (cf. 1982: 16); “podendo, inclusive”, ressalta, “transformar em seu contrário, visto que estão sujeitas a uma curiosa mudança de horizontes em seu processo de recepção histórica” (1982: 17). Outro aspecto determinante para sua pouca validade como critério exclusivo de determinação da função social da arte, lembra o autor, é o fato de que a particularização em demasia do aspecto negativo tem como efeito a supressão da função comunicativa da arte. Algo que as vanguardas ascéticas da década de 50 evidenciam bem.

Sobre o primeiro aspecto, Jauss procura ressaltar que as mesmas obras que em seu tempo de nascimento apresentaram um forte caráter negativo podem assumir uma aparência afirmativa à medida que se tornam clássicas, alcançam significação pública e são incorporadas às instituições da arte. Para o autor, essa mudança de significação tornou-se bastante familiar a nós com a arte moderna, quando expressões de revolta e provocação são recebidas pelo público a uma distância em que o aspecto negativo é fruído como mera provocação.¹⁷ Ou ainda, diríamos, quando o que foi recebido como provocação no início do século é para nós, artistas e receptores do século XXI, o próprio paradigma da arte

¹⁷ “Dieser Prozeß ist uns aus moderner Kunst vertraut, wo Manifestationen von Protest, Kritik und Revolte unweigerlich in den Genuß solcher Negationen umzuschlagen pflegen, sobald das provozierte Publikum die Provokation wieder aufzufangen und in ästhetischen Distanz gebracht hat” (1977: 40).

contemporânea. Basta referir-se aqui ao *ready-made* polêmico e inaugurador por excelência: *A Fonte* ou o urinol de Duchamp, de 1917. Se, em sua época, a “obra” causou *frisson*, nos dias atuais, e principalmente após a pop arte, ela tornou-se talvez o próprio *leitmotiv* da produção artística.

Jauss nos lembra que, em uma perspectiva abrangente, a história das interpretações das obras e de suas recepções demonstra a transitoriedade dos aspectos transgressivos da arte, os quais, na medida em que são assimilados ao longo dos séculos, passam a fazer parte do cânone da arte (cf. 1982: 16). Isso não implica, todavia, que a arte antiga, por exemplo, que chega até nós sob a auréola do clássico e sob os ideais da ordem e da permanência imutáveis, deve ser vista apenas como afirmadora da ordem vigente desde a época de seu surgimento. Se obras como *Divina Comédia*, de Dante, *Ricardo III*, de Shakespeare, as tragédias de Racine ou as comédias de Molière, exemplifica o autor, possam parecer “afirmativas” para a perspectiva de hoje, isso se deve, sobretudo, ao poder homogeneizador da tradição.

Chamá-las de “estabilizadoras de sistema” bloqueia a percepção de sua original intenção heterônoma, seu efeito de transgressão e formação de normas. Sem mencionar o fato de que nem a simples negação de uma determinada sociedade nem a pura inovação formal garantem a sobrevida do efeito vanguardista da obra quando ela se torna clássica ou exemplar.¹⁸

Numa perspectiva histórica mais ampla, é possível perceber como recepção, interpretação e assimilação de obras consideradas clássicas tornam tênues os pressupostos de classificação entre obras negativas e obras afirmativas. Nem mesmo aquelas que “possuem a força histórica de transcender o cânone do habitual e o horizonte do esperado” estão imunes à perda gradativa de sua negatividade original (1982: 17). Jauss afirma que o clássico seria,

¹⁸ “Wer sie ‘systemstabilisierend’ nennt, verstellt sich den Blick auf ihre ursprünglich heteronome Intention und normbrechende oder normbildende Wirkung. Ganz davon zu schweigen, daß die blanke Negation einer bestimmten Gesellschaft so wenig wie pure Innovation der Form auch schon verbürgt, daß ein Kunstwerk seine avantgardistischen Wirkung überdauern und in Klassizität eingehen kann” (JAUSS, 1977: 40).

desta forma, o paradigma perfeito da transformação da negatividade em função afirmativa: através da tradição, a negatividade progressiva transforma-se em positividade progressiva. Com efeito, ele argumenta que a própria qualidade de ser clássico pressupõe uma segunda mudança no horizonte de interpretação, a qual oblitera a negatividade latente do antigo horizonte. A negatividade original da obra tornada clássica esconde-se, por efeito da tradição, atrás de uma aparente obviedade inquestionável, a qual poderia, por sua vez, revesti-la de aspectos semelhantes aos produtos da indústria cultural. Deve-se admitir, no entanto, que abordar as chamadas “obras primas” por via de uma suposta afirmação do *status quo* é perder de vista a originária relação de tensão causada pelo texto e seu respectivo tempo histórico. Aos leitores de hoje, mostra-se necessário, lembra Jauss, um esforço de leitura “a contrapêlo” a fim de divisar o caráter artístico que a obra clássica possuía na época de sua publicação (cf. 1994: 32).

Há ainda um outro aspecto a ser considerado no desenvolvimento da argumentação sobre a função comunicativa da arte. No entendimento de Jauss, Adorno se mostra incapaz de compreender a função social da arte em todo seu potencial, porque tenta determiná-la somente através de um elemento negativo e polêmico *a priori*. O caráter de protesto radical que, segundo Adorno, toda obra carrega, não deve ser entendido, na opinião de Jauss, como única função social legítima da arte. Considerá-la deste modo é conceber a função social apenas como objeto de uma reflexão teórica: como se somente através da experiência reflexiva, que ressalta os “momentos antagônicos” da sociedade não-reconciliada, a arte pudesse exercer sua influência no campo da práxis vital. Contudo, há ainda de se considerar que, para Jauss, os aspectos afirmativos da arte não devem ser tachados de orientação conservadora ou glorificadores da ideologia dominante. Ao contrário, o aspecto positivo da função social da arte reside em sua capacidade de pré-formar, justificar, sublimar e

transformar as normas sociais (Cf. JAUSS, 1982: 17). A participação da arte na emancipação do homem de suas amarras naturais, sociais ou religiosas é comprovada através do conhecimento da história da recepção de inúmeras obras de arte. Que se cite aqui brevemente a acolhida que *Madame Bovary* recebeu na época de seu surgimento ou mesmo a obra de Emile Zola, *Thereze Rasquin*. Nesta última, o leitor toma conhecimento do furor causado pela representação e tratamento “realista” dos personagens através do prefácio à segunda edição escrito pelo próprio autor. A crueza e a indiferença com que as ações (mórbidas) dos personagens são narradas colocaram Zola sob acusação de imoralidade, de forma que uma inovação técnica implicou ali em transgressão de cunho moral. Por sua vez, *Madame Bovary* poderia ser vista por seu aspecto emancipatório no que toca a valores morais de uma dada sociedade. Como é sabido, a publicação do romance no ano de 1857 acarretou ao seu autor um processo por violação da moral pública. Segundo analisa Jauss, a inovação e a força artística da obra de Flaubert referem-se menos ao tema – o adultério e triângulo amoroso num ambiente burguês – do que ao princípio da narrativa impessoal, mesmo princípio segundo o qual os romances de Zola foram detratados. Exemplar da nova escola do *réalisme*, *Madame Bovary* fora acusada de negar e atacar as normas, ideais e princípios sob os quais a ordem social do Segundo Império se assentava (cf. 1994: 34).

A que instância se há de levar o caso *Madame Bovary*, se as normas sociais até então vigentes – *opinion publique, sentiment religieux, morale publique, bonnes moeurs* – não mais bastam para julgá-lo?¹⁹ Tais perguntas, explícitas ou implícitas, não exprimem de modo algum uma incompreensão estética ou uma tacanhez moralizadora da parte do promotor. Nelas se manifesta, antes, o inesperado efeito produzido por uma nova forma artística que foi capaz de, mediante uma nova *manière de voir les choses*, arrancar o leitor de *Madame Bovary* da certeza de seu juízo moral, e que transformou novamente num problema em aberto uma questão já previamente decidida pela moral pública (JAUSS, 1994: 55-6).

¹⁹ Cf. E. Auerbach. *Mimesis*. Berna: 1946, p. 666-7.

A respeito do aspecto positivo da comunicação estética, o autor cita o exemplo do chamado *Frauendienstes*, ou o amor cortês: se, à primeira vista, esse tipo de literatura glorifica afirmativamente a situação de dependência da dama nobre, ele contribuiu, no entanto, para a negação das normas eclesiásticas de matrimônio e ascetismo (cf. 1982: 18). De todos os exemplos citados, sobressalta-se a capacidade emancipatória da arte entendida como ação simbólica ou comunicativa: trata-se não somente de negar a ordem existente, como de pré-formar, interrogar, justificar e aludir a normas de ação, códigos de entendimento e percepções de mundo. De que modo ou através de quais mecanismos a arte desempenha sua função comunicativa é um assunto a ser tratado no próximo capítulo. Aqui seguiremos a argumentação tratando da fundamentação do aspecto positivo da função social da arte. Para tanto, Jauss explica ser necessário introduzir a identificação como contra-conceito ao par de categorias afirmação e negação (cf. 1982: 18).

Todavia, não obstante a identificação fundamente um dos pontos de sua crítica à teoria estética adorniana, o autor apresenta uma conceitualização para o termo apenas posteriormente e, digamos, de forma refratária, como revisão de uma série de críticas dirigidas a ele no IV Congresso *Poetik und Hermeneutik*. No contexto da argumentação contra Adorno, o autor alude à identificação como uma categoria primária da capacidade comunicativa da arte, da mesma forma como em outro ensaio ele atribui ao conceito a fase intermediária do processo de distanciamento estético entre sujeito e objeto. Ele reconhece que, por carecer de uma delimitação específica, a identificação deve ser compreendida como um estado móvel em que a atitude estética que a provoca corre o risco de perder o equilíbrio e neutralizar-se no desinteresse excessivo ou na entrega emocional-imitativa do espectador ao modelo representado. Em “Os modelos interativos de identificação com o herói”, Jauss considera que

O assombro, a comoção, a admiração, a emoção, o pranto, o riso formam a escala de níveis primários da experiência estética, implícitos na representação ou leitura de um texto. O leitor ou espectador pode entregar-se a eles, mas pode também, a cada momento, distanciar-se deles; pode adotar uma postura de reflexão estética e, inclusive, fazer, posteriormente, uma análise particular [da recepção /ml]. Isso supõe um passo adicional no distanciamento feito tanto retrospectiva quanto projetivamente, de forma que a relação entre experiência estética primária e reflexão estética secundária nos remeta, novamente, à diferenciação básica entre compreender e reconhecer, assimilar e interpretar (1992: 242).

No ensaio sobre a *katharsis*, ele admite como insuficiente sua tentativa de considerar a identificação como experiência estética primária/pré-reflexiva, muito embora admita mais adiante que, por mais que a determinação de modelos interativos seja uma tarefa polimorfa, a postura estética alude sim à proposta de identificação entre as representações de modelos e as estruturas da percepção estética (Cf. 1982: 93). Ainda em outro ensaio, a saber, em “Explicação histórica dos modelos de identificação”, Jauss afirma que a “função eminentemente social da identificação esteticamente comunicada” se manifesta, historicamente, a cada vez que a obra de arte contribui para a emergência de novas tendências ou quando os modelos representados introduzem profundas transformações na conduta privada e social (cf. 1992: 265). É o caso, por exemplo, da influência exercida por *Nouvelle Heloise*, de Rousseau, ou *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. O primeiro caso tornou popular entre os jovens a postura do amante numa época em que eles procuravam prestígio através da bebida e da briga. Sobre o segundo, Jauss afirma ser ele um modelo da eficácia comunicativa da arte: não somente os personagens Werther e Lotte descobrem e dão forma aos seus sentimentos através de modelos literários, como a obra em si contribuiu para “transformar um modelo religioso em modelo de identificação estética” (1982: 7-8). Em ensaio sobre a *katharsis*, ele descreve o alcance comunicativo do “livreto de conselhos” (*Trostbüchlein*) de Goethe: “O modelo religioso da elevação piedosa do ânimo serviu para justificar o novo culto

literário do sentimento autônomo, convertendo-se, mais tarde, em uma forma de expressão da subjetividade consciente e da interioridade solitária”.²⁰

Voltando nossa análise ao ensaio sobre a teoria da negatividade adorniana, Jauss procura demonstrar que a desconfiança do filósofo frankfurtiano quanto à identificação e ao prazer estético impede-o de compreender a arte como processo dialógico alheio ao planejamento mercadológico. Por considerar como legítima somente aquela experiência que deixa de lado todo prazer e se eleva ao grau da reflexão crítica, a teoria estética adorniana ignora, segundo argumenta Jauss, toda a esfera de recepção e concretização de sentido da obra. Em suas palavras, ela “nega tanto ao intérprete quanto a todas as instâncias da sociedade a participação ativa na formação e transformação dos significados os quais tornam a obra viva historicamente” (1982: 20).

Para o autor, o conceito de identificação é algo que causa claramente um certo embaraço a Adorno; a mesma identificação que, no pensamento antigo, aparece relacionada aos efeitos da tragédia clássica, assume, na teoria crítica, uma característica própria da indústria cultural: “um truque entre necessidade e satisfação ou, pior ainda, ‘uma satisfação substitutiva da necessidade não satisfeita’”.²¹ Com uma citação retirada da *Ästhetische Theorie*, ele afirma que Adorno associa a identificação à atitude própria de filisteus que desejam fazer da arte uma extensão representativa de suas vidas. A identificação, o prazer e a catarse são, na teoria adorniana, instrumentos através dos quais a sociedade instrumental realiza uma apologia de si mesma, reafirmando a ideologia das classes dominantes e colaborando para a permanência da ordem vigente.

²⁰ “Das religiöse Muster andächtiger Gemütshebung, das Goethes ‘Trostbüchlein’ ästhetisch ausschöpfte und damit eine provozierende Rechtfertigung für den neuen literarischen Kult des autonomen Gefühls gewann, ist erst spät zu einer Ausdrucksform der bewußten Subjektivität und einsamen Innerlichkeit geworden” (1977: 144).

²¹ Os termos entre aspas se referem a ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1970; p. 362 *apud* JAUSS, 1982: 19.

Jauss deixa claro que sua crítica a Adorno intenta justificar a experiência estética frente à reivindicação teórica que negligencia e até suprime os modelos primários daquela, especialmente seu efeito comunicativo, a favor de um maior grau de reflexão estética. Pois, como vimos, o ideal de fruição estética adornoiano refere-se a um tipo de experiência em que o sujeito frui o caráter de verdade da obra, i.e., ele frui reflexivamente no aspecto negativo da arte a possibilidade de reconciliação com um mundo liberto de toda reificação. Esse “purismo da reflexão” relaciona-se, na opinião de Jauss, com a concepção que considera negativamente a experiência sensorial (*sinnenhafte Erfahrung*) e a interação comunicativa da arte (cf. 1982: 21). Para Jauss, essa desconfiança com o processo interativo se deve ao fato de Adorno ser filiado à “tradição da história da arte que se reduz à ontologia do objeto estético e tende a abandonar a questão da práxis da experiência estética à poética normativa ou à psicologia das emoções” (1982: 21).

Por omitir ou desvalorizar o prazer estético e a identificação entre público e obra, a “força” e “indispensabilidade” da *Ästhetische Theorie*, apesar de legitimar a autenticidade da experiência estética no contexto da sociedade industrial, paga, na opinião de Jauss, o alto preço da supressão de todas as funções comunicativas da arte.²² “Como se”, duvida o autor, “sem a interação receptiva, compreensiva, interativa e criticamente avaliada por seus destinatários, fosse a obra de arte capaz, por sua própria substância, de constantemente reatualizar sua significação e, com isso, realizar sua essência histórica e não atemporal!” (1982: 20).

Analisando rapidamente a teoria de Adorno, Jauss conclui que o aspecto comunicativo da arte é ali suspeito de adequar o espírito ao útil, transformando-o em mais um

²² “Die Stärke und Unentbehrlichkeit von Adorno ästhetischen Theorie [...] ist um den Preis des Abbruchs aller Kommunikativen Funktionen der Kunst erkaufte” (1977: 43).

artigo de consumo. No capítulo sobre a *katharsis*, Jauss retoma sua crítica da visão adorniana ao lembrar que esta se opõe à identificação estética, criticando “explicitamente, a tradição aristotélica, dizendo que estabeleceu um princípio que acabou sendo usado e administrado pela indústria cultural” (1982: 95). Na opinião do autor, o princípio da sublimação como substituto da satisfação é, na visão de Adorno, uma conseqüência da *katharsis*, que, portanto, utiliza-se da identificação estética para afirmar os interesses e a ideologia dominante. Para Jauss, a comunicação e a catarse são vistas, pela teoria crítica, como elementos apaziguadores e/ou homogeneizantes do caráter de verdade da obra de arte: eles obliteram aquela característica de “protesto radical” camuflando os possíveis conflitos ou momentos antagônicos que a arte torna evidente. O ideal de recepção para Adorno seria, portanto, no entendimento de Jauss, aquele de contemplação solitária, crítica e altamente reflexiva. A aproximação entre público e obra seria, para o frankfurtiano, um atributo do valor de mercadoria da obra de arte apropriada pela sociedade totalitária. Neste contexto, cabe enfatizar o papel desempenhado por Adorno no *parti pris* da intenção apologética de Jauss. Restaurando a obra de arte monádica e propondo uma perspectiva dicotômica para a experiência estética contemporânea, Adorno fomenta em Jauss a necessidade de defender o caráter reflexivo e, por isso, de forma alguma passivo da experiência estética. Contra a dicotomia “vanguardas esotéricas e cultura de massas”, Jauss quer provar que a recepção da arte não é tão manipulável ou tão sujeita ao planejamento mercadológico como Adorno quer fazer crer. Por isso, da crítica da teoria da negatividade de Adorno, segue-se a defesa do caráter reflexivo do prazer envolvido na experiência estética. Ao final do referido ensaio, Jauss explicita que sua teoria estética da função social da arte se opõe àquele “purismo estético” atribuído à posição de Adorno e concebe que a atitude de prazer constitui a experiência estética *par excellence*, através da qual deve a reflexão teórica compreender os aspectos produtivos, receptivos e

comunicativos da práxis estética (cf. 1982: 21). A presença do prazer nas categorias da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* será mais explicitada no próximo capítulo, no qual consideraremos em específico a dinâmica da práxis estética. Sigamos, portanto, para a apologia do prazer estético e para sua manifestação nas categorias básicas da experiência estética.

II. A práxis estética e a função comunicativa da arte

2.1. Em defesa do prazer estético

No prefácio de apresentação de sua proposta teórica, Jauss afirma que, a fim de prevenir a arte de tornar-se vítima do contexto geral de enfeitiçamento e perda de autenticidade, a teoria estética contemporânea – em especial, a de Adorno – renuncia a todo prazer estético e resgata o ideal de obra de arte monádica, com sua negatividade e seu contemplador solitário. Hoje em dia, pondera Jauss, a experiência considerada genuína é aquela que deixa de lado a possibilidade de prazer e se eleva ao grau de reflexão estética (cf. 1982: 27). Segundo constata, a crescente atuação dos *mass media* questiona ou mesmo ameaça os tradicionais alcances e realizações da experiência estética. A inundação de imagens, seu efeito de choque, a supremacia do signo sobre a palavra e o poder manipulador da informação não só descredenciaram a velha cultura burguesa da leitura, como suplantariam o prazer compreensivo característico da experiência estética. O autor argumenta que, desde o florescimento de formas de arte voltadas para o consumo e, principalmente, desde que W. Benjamin e Th. Adorno fizeram a distinção valorativa entre estética exotérica e esotérica da modernidade, a tarefa principal para uma teoria estética contemporânea segue sendo a questão de como superar o abismo existente entre comportamento consumista e comportamento de reflexão. Se na arte pré-autônoma, como defende o autor, os aspectos de reflexão e entretenimento encontravam-se unificados na função prática, na arte moderna percebe-se uma

diferenciação cada vez mais enfática, tanto em relação às obras quanto aos seus destinatários. Para ele, a divergência crescente entre atitude crítica e atitude de consumo deve ser compreendida como resultado da difusão dos meios técnicos de reprodução em fins do século XIX. Ao contrário do que pensa Adorno, para Jauss, “a separação das esferas da arte em superior e inferior não vigora há milênios” (1979: 59). Antes, a oposição entre uma arte ‘superior’ e desinteressada, voltada para a reflexão, e outra, ‘inferior’ e útil, voltada para o consumo, deriva da perda da práxis herdada do processo de emancipação da arte. Tal fato teria, na perspectiva de Jauss, contribuído para o descrédito recente do prazer estético, já que, na época da arte autônoma, a possibilidade de obter ou gerar prazer é considerada pelas teorias e vanguardas artísticas como próprio de uma arte “desartificada”, aquela que perde gradativamente seu caráter artístico e se integra aos mecanismos de manipulação da sociedade totalitária.²³

No entendimento de Jauss, a fim de resistir ao comportamento consumista da cultura de massas, as vanguardas tornam-se ascéticas: “absolutizam a obra como *écriture*, afastam o leitor e, com isso, esquecem que literatura é comunicação” (1979: 53-4). Com efeito, para a perspectiva da teoria crítica, a arte somente preserva seu caráter crítico e conseqüentemente revolucionário caso se oponha às demandas regressivas da cultura de massas. Na perspectiva adorniana, a poética das vanguardas artísticas aparece, no contexto da completa integração típica da sociedade pós-industrial, como recusa da arte em adaptar-se à comercialização e à padronização. Para o filósofo frankfurtiano, movimentos artísticos como o simbolismo e o abstracionismo fazem oposição à integração e neutralização ao adotarem

²³ “Adorno liga a concepção mercantil do prazer artístico à política da ideologia dominante: ‘Quem declara desfrutar concretamente das obras-de-arte é um pedante’ (A.T. p. 27). Quem o faz reedita o processo burguês da propriedade, exigindo que a arte lhe traga algo, em especial uma satisfação imediata; como se a arte, ‘substituição’ (*Ersatz*) do que a realidade recusa, pudesse ser assimilada a uma mercadoria cuja ausência seria sentida cruelmente” (JIMENEZ, 1977: 80).

princípios formais que ressaltam o elemento crítico e negativo da arte. É como se a falta de sentido evidente da obra abstrata manifestasse, de forma veemente, o aspecto revolucionário da arte como antítese da realidade empírica.

Adorno vê no que chama “a crescente espiritualização das obras-de-arte”, em particular no simbolismo e seus anexos, um esforço do artista em escapar à comercialização. A estátua grega, em sua nudez, não era percebida nem como *pin-up*, nem como objeto do desejo. Isto não ocorre hoje, em que o conservadorismo burguês, quando esquece o esnobismo, acusa certas formas de arte contemporânea de não mais se prenderem à representação figurativa. A espiritualização da arte “moderna”, algumas vezes caracterizada por um retorno às formas arcaicas, foi uma reação contra a comercialização e a apropriação burguesa (JIMENEZ, 1977: 80).

Desta forma, a negação deliberada de atribuição de um sentido, digamos, explícito elimina da arte a possibilidade de identificação e prazer, através dos quais a arte poderia ainda, de algum modo, integrar-se à ideologia dominante. Assim, conforme explica Marc Jimenez: “como a definição da intenção o deixava entender, a negação se encontra na estreita correlação com a destruição formal, a desestruturação, a reação contra a totalidade autoritária e a reificação” (1977: 133-4).

Na perspectiva de Jauss, por sua vez, obras como o sublime abstrato de Jackson Pollock e Barnett Newman e os romances e peças de Samuel Beckett evidenciam a atitude das vanguardas em transformar a arte em algo essencialmente sério, austero e, na maior parte das vezes, reflexivamente hermético. Segundo argumenta, o próprio Adorno, “o mais decisivo pioneiro da estética da negatividade” (1979: 71), admitiu os limites da eliminação do prazer na arte ao se perguntar sobre a validade – ou o direito de cidadania – da arte caso “o último traço de prazer fosse extirpado” (ADORNO, 1970: 27 *apud* JAUSS, 1979: 71). Apresentando, então, o *parti pris* de sua intenção apologética, Jauss lança a pergunta que constitui a proposta basilar de sua teoria:

Em que a teoria estética – que aparentemente está em desvantagem crescente quanto aos métodos mais divulgados da semiótica, da teoria da informação e

da lingüística do texto – pode contribuir para a solução do problema, a partir de sua própria competência e tradição, se a mudança, tantas vezes prognosticada, de toda experiência estética comunicativa em uma função apenas ideológica é o destino inevitável da arte contemporânea? (1979: 58)

Vale dizer aqui que, apesar das críticas, Jauss não se considera avesso às vanguardas nem simpatizante dos produtos “culinários” dos *mass media*. Ao contrário, seu interesse reside em contradizer a interpretação corrente, para a qual não há saída alternativa à arte na contemporaneidade além de sobreviver como lugar de refúgio dos “*happy few*” (cf. 1982: 63). Jauss está menos preocupado em propor saídas para a arte contemporânea do que em oferecer outras interpretações para a relação sujeito receptor e objeto estético, após o processo de autonomia da arte. A convicção que orienta seu trabalho como apologeta da experiência estética é, como vimos, aquela que deriva a função social da arte não somente do elemento negativo, mas, também, de sua capacidade pré-formadora de normas.

A função cognitiva do prazer estético, que ainda se mostrava no *Fausto* de Goethe contra a capacidade cognitiva abstrata e conceitual, só foi abandonada no século XIX, com a autonomização progressiva da arte. Também para a arte antiga, pré-autônoma, que de múltiplas formas mediava as normas de ação, aquela função cognitiva era inquestionável (1979: 75).

Se o prazer estético é hoje “em geral desprezado como um privilégio da investivada ‘burguesia culta’”, o autor procura demonstrar, por outro lado, a importância histórico-cultural que o conceito desempenhou até a época do classicismo alemão (1979: 63). Em “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”, ele investiga a história do conceito de prazer acerca da experiência estética, i.e., os episódios nos quais a filosofia atentou para os efeitos de prazer causados pela arte. “Em que consiste, porém, a experiência estética original? Como, afinal de contas, o prazer estético se distingue do prazer dos sentidos? Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano?” (1979: 74). Essas são perguntas que norteiam sua definição de prazer estético, ao mesmo tempo em que apontam para a sua apreciação da relação entre prazer e função social.

Por meio de menções rápidas a três episódios primordiais da filosofia da arte, o autor inicia a argumentação remetendo ao sentido elevado que o prazer outrora possuía: um modo de domínio do mundo e de autoconhecimento. O conceito de prazer aqui, definido gradualmente ao longo do referido ensaio, engloba não somente o reconhecido e muitas vezes recusado prazer da sensação, mas, sobretudo, um tipo de conhecimento, ou antes um tipo de atitude reflexiva específica à esfera estética. Através das citações – a saber, a Aristóteles, a Santo Agostinho e a Górgias, o autor fundamentará o tipo de contribuição específica do prazer estético na capacidade emancipatória da arte.

Na poesia religiosa do século XVII, ‘prazer’ podia significar ‘tomar parte em Deus’, no pietismo, ambos os significados, ‘prazer e apropriação’, se associavam no ato em que o crente certificava-se diretamente da presença de Deus; a poesia de Klopstock conduzia ao *prazer mental*; o conceito de Herder de prazer espiritual fundava o autoconhecimento em um *ter-se* original, que tinha como consequência, de forma também original, um *ter o mundo* (*existência é prazer*); no *Faust* de Goethe, por fim, o conceito de prazer podia abarcar todos os graus da experiência até ao mais alto desejo de conhecimento (do *prazer de vida da pessoa*, passando pelo *prazer da ação* e pelo *prazer com consciência*, até ao *prazer da criação*, conforme o conhecido esquema do *Faust*) (1979: 64).

A referência primeira ao capítulo IV da *Poética* de Aristóteles lembra, na concepção do autor, que já na antiguidade clássica o prazer na arte aparecia indiferenciado da atitude de reflexão e conhecimento. Segundo afirma, o prazer catártico descrito por Aristóteles pode ser reconhecido como possuidor de uma dupla origem: o reconhecimento da perfeição técnica empregada e o prazer do reconhecimento do modelo imitado. Para Jauss, o prazer catártico em Aristóteles veicula um tipo de conhecimento intelectual, uma vez que na passagem 1448b 4 a 20, do referido capítulo, é possível ler que não só a imitação é congênita aos homens como através dela eles “olhando-as [as imitações / ml], aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’”. Isso explicaria, em sua opinião, porque “contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas

que olhamos com repugnância”, pois, como explica Aristóteles, o espectador não experimenta nenhum prazer caso não tenha visto o original a que a imitação se refere (*Poética*, IV, 1448 b 9). Natural ao homem, a imitação responde a sua necessidade de adquirir experiência, de apreender e conhecer o mundo. Assim, conclui o autor, “de acordo com esta explicação de caráter estético-recepcional, reúnem-se, no prazer estético, um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual” (1979: 65). No entanto, ressalta, o prazer não se restringe à função de reconhecimento e à admiração formal do imitado. A experiência estética amplifica seu campo de atuação na medida em que dá a possibilidade ao espectador de ser afetado pelo que se representa, de dar livre curso a suas paixões através da identificação com o herói e dos sentimentos de piedade e terror e, por meio do distanciamento reflexivo, apreender a respeito das ações de “homens melhores do que nós”.

Esta interpretação do prazer catártico como possuidor de um elemento de reflexão e/ou conhecimento se baseia nas leituras de M. Fuhmann, *Einführung in die antike Dichtungslehre*, de 1973, e de M. Komerell, *Lessing und Aristoteles –Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, de 1957. A respeito daquelas três contribuições básicas, é necessário observar que Jauss *não* as explicita em pormenores. Para nós, o importante a ser notado é a tentativa do autor de atribuir ao prazer e à práxis estética uma legitimidade própria, legitimidade enquanto tipo de conhecimento específico que reverbera influências na formação da experiência global e na práxis vital dos homens.

O segundo “contributo poderoso” para a fundamentação do conceito de prazer estético é tributado à diferenciação agostiniana entre *uti* e *frui*, entre uso e prazer; ao destino que se dá ao prazer dos sentidos. Da breve análise apresentada pelo autor infere-se que, enquanto o primeiro refere-se à dimensão finita do mundo, o segundo é compreendido no sentido do prazer dos sentidos orientado para a contemplação de Deus. Na doutrina de Santo

Agostinho, embora o prazer enquanto *fruitio* possa conduzir ao bem e ao belo, endossando a devoção espiritual, ele está, ao mesmo tempo, sob constante risco de “cair no simples gozo sensual” ou “ceder à sedução estética da experiência sensual incitada pelas artes” (JAUSS, 1979: 66).

A contribuição agostiniana aponta aqui para outra discussão relevante sobre o prazer estético: sua ambivalência e rebeldia. Em outro ensaio, a saber, “Ambigüidade e rebeldia do belo: um olhar retrospectivo sobre o legado platônico”, o autor afirma que da interpretação e recepção histórica de três diálogos de Platão (*Fedro*, *A República*, Livro X em especial, e *Timeu*) derivou uma orientação dualista a respeito dos efeitos do belo: embora, por um lado, fosse conferida à beleza, enquanto manifestação supra-sensível, uma alta dignidade, por outro, a mesma era detratada por seu apelo aos sentidos e seus maus efeitos na ação moral.²⁴

Para o autor, uma investigação histórica da experiência estética como proposta em sua apologia deve inevitavelmente parecer unilateral caso não leve em consideração as vezes em que a arte e, por conseguinte, a experiência estética foram detratadas ou omitidas na história do pensamento filosófico (1982: 36). Segundo afirma, ilustres pensadores da estirpe de Platão, Agostinho, Rousseau e Kierkegaard viram a experiência estética sob uma luz questionável e perigosa, avaliando positivamente seus efeitos cognitivos e éticos apenas nos casos em que eram devidamente controlados. Ao longo da história da humanidade os ambíguos e incontroláveis efeitos da arte foram recebidos com polêmica seja pela autoridade

²⁴ “Gerade diese wechselnde Bewertung der ästhetischen Erfahrung in maßgebenden platonischen Dialogen hat im Rezeptionsprozeß des Platonismus die Zweideutigkeit im Gebrauch, den man vom Schönen machen kann, noch verschärft. Aus dieser Zweideutigkeit is sowohl die höchste Würde wie der bedenklichste Mangel abgeleitet worden: die Kunst konnte ebensowohl durch eine kosmologische Funktion – Vermittlung zwischen der Práxis sinnlicher Erfahrung und theoretischer Schau – gerechtfertigt wie andererseits durch negative Funktionen der Mimesis – Nachbildung aus zweiter Hand, Täuschung durch sinnhaften Schein, Vergnügen na amoralischen Gegenständen – aller Erkenntnisfunktion wie Allen ethischen Ernstes enthoben und abgeurteilt werden” (1977: 66).

religiosa, pela moral social ou pela razão prática. Contudo, afirma o autor em outro ponto, “de cada fase de hostilidade à arte, a experiência estética emergiu numa forma nova e inesperada, seja esquivando-se da proibição, seja reinterpretando os cânones, seja descobrindo novos meios de expressão” (1979: 59).

Em alguns desses períodos polêmicos, a dignidade era atribuída à arte caso espelhasse, exemplar e justamente, o caráter, os costumes e o temperamento de um povo, como queria Rousseau, ou caso conduzisse a uma apreensão filosófica das verdades pré-existentes, como queria Platão, ou, ainda, no contexto da filosofia idealista, caso mantivesse viva a possibilidade de efetivação de uma realidade reconciliada não alienada. Deste modo, afirma Jauss: “não foi nenhum acidente o fato de a estética não ter sido estabelecida como disciplina autônoma até o Iluminismo do século XVIII”.²⁵ Segundo informa Benedito Nunes, o princípio valorativo moral foi um dos nortes que a filosofia antiga adotou para estudar a manifestação do belo na arte. De acordo com este princípio, a arte deveria representar não só a bela aparência, mas também o moralmente belo “para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação do que é perfeito e excelente, sintam-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade” (NUNES, 1991: 21). Para Jauss, a dignidade e a importância da experiência estética na práxis vital do homem referem-se menos à capacidade de conduzi-lo à prática virtuosa ou à apreensão de valores morais do que em proporcioná-lo a faculdade comunicativa e simbólica, através da qual experimenta uma espécie de educação sentimental, forma e/ou aperfeiçoa sua visão de mundo e aprimora experiências que na vida cotidiana são vividas deficientemente.

²⁵ “Nicht zufällig ist die Ästhetik erst in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts als selbständige Wissenschaft begründet worden” (1977: 64-5).

Voltemos, entretanto, ao terceiro ponto de partida para definição da experiência estética: encontramos-lo no famoso discurso de Górgias em *Elogio a Helena*, no qual se reconhece o poder sensível da palavra e, por conseguinte, o poder do prazer intersubjetivo estimulado pela identificação com os personagens, o prazer dos afetos, tais como o terror (*phobos*) e a compaixão provocados pelo discurso. No referido texto, Górgias argumenta que o discurso exerce tamanho poder sobre o estado de ânimo da alma que se Helena foi persuadida pela palavra a fazer o que fez, ela “não cometeu injustiça, mas foi infeliz” e deve ser, portanto, liberta da “injustiça da censura” e “da ignorância da opinião” (GÓRGIAS, 1999: 19). “Pois”, afirma o pré-socrático, “os encantamentos inspirados pelos deuses, por meio das palavras, introduzem o prazer e afastam a dor, pois, nascendo juntos com a opinião da alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera essa alma pelo enfeitiçamento” (1999: 17). Aqui, é a persuasão por meio do apelo aos sentimentos que interessa a Jauss. Para ele, “o prazer na dor” possibilita que a alma, através da simpatia identificativa, adquira experiência e mude suas convicções por meio das palavras. Pois, como afirma em vários momentos, a identificação do espectador ou do leitor com a obra é elemento preliminar e pré-reflexivo da experiência estética. Dito de outro modo, a recepção e a função comunicativa da arte são possíveis se se tem como princípio primário o momento de aproximação, digamos assim, afetiva e/ou sentimental entre público e obra através da identificação.²⁶ “A tradição aí iniciada da retórica realça a função comunicativa do efeito catártico: o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia é a tentativa de deixar-se persuadir pela transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética” (1979: 67). A principal contribuição de Górgias no que toca à argumentação de Jauss é o reconhecimento da capacidade de a arte promover uma mudança de

²⁶ Ver acima: capítulo 1, tópico 1.4.

convicção através da esfera sensível. Tratar-se-ia aqui da credibilidade ou do “direito próprio da lógica do *sensus communis (logica probabiliūm)* contra a lógica demonstrativa” (1979: 68).

Contudo, análoga à doutrina agostiniana, a posição de Górgias também ressalta a ambivalência dos efeitos da arte: na medida em que o discurso pode seduzir o ouvinte e implantar-lhe outra crença, a fascinação dos efeitos da arte pode conduzi-lo para o bem e o verdadeiro tanto quanto para o mal. Górgias e Jauss estão conscientes de que a sedução do discurso retórico é capaz de renovar as convicções éticas (pela transformação do *pathos*) embora possa, por outro lado, ludibriar o ouvinte, dando uma aparência verdadeira ao que é falso, não-verossímil ou desconhecido. Essa suspeita secular em torno dos efeitos da retórica aparece hoje, na opinião do autor, no recente debate entre hermenêutica e crítica da ideologia, “sob os títulos atuais de consenso e manipulação” (1979: 68).

Diante das novas possibilidades de experiências abertas à percepção humana pelo advento da tecnologia, a ambivalência da experiência estética toma uma forma nova. Se, por um lado, os meios técnicos podem emancipar os sentidos em dimensões até então pouco conhecidas de tempo e espaço – como o *slow-motion* e o *close-up* –, por outro, podem contribuir para o aumento da capacidade manipuladora através, principalmente, dos estímulos de sedução dos *mass media*. “Isso também explica porque prazer e reflexão crítica do público contemporâneo divergem mais do que nunca”.²⁷ Como vimos, no entendimento de Jauss, após a autonomia da arte no século XIX, o prazer estético teria deixado de lado a função de descobrimento pelos sentidos que sempre caracterizou a experiência, sendo compreendido pelas teorias contemporâneas como elemento de manipulação e conformação do *status quo*. Segundo argumenta, essa suspeita recente quanto aos efeitos estéticos se inicia com a divisão

²⁷ “Daraus läßt sich auch erklären, warum die genießende und ide kritisch reflektierende Einstellung des Publikums in der Gegenwart weiter als je zuvor auseinandertreten” (1977: 99).

social do trabalho e com a contraposição materialista entre prazer e trabalho. Na filosofia idealista e na estética marxista, por exemplo, o prazer só pode ser justificado como instância utópica de realização de um ideal de igualdade, onde o trabalho não é alienado (cf. 1979: 70). Aqui, o prazer, advindo da verdade eminente da autêntica beleza, figura-se como contra-instância da alienação, a partir da qual se restabelecerá a totalidade perdida. Já nas teorias estéticas contemporâneas de cunho neomarxista, o prazer é visto como reação burguesa à espiritualização da arte. Contra a “suspeita pan-ideológica de que todo prazer estético não passa de um instrumento de classe” (1979: 73), Jauss quer revalidar a confluência entre prazer e função cognitiva.

Ao longo da história da humanidade, afirma o autor, a experiência da arte sempre esteve associada à abertura da percepção a novas formas de experiência de mundo ou de províncias de sentido. Para ele, o poder e a permanência do prazer estético estiveram desde o princípio associados à irrealidade do poético, i.e., ao afastamento inerente da arte da ordem da vida cotidiana.²⁸ Na medida em que se coloca como o campo do “como se”, como domínio ficcional e ilusório, a experiência da arte abre à percepção sensível – principalmente através da ação da imaginação – a possibilidade de aperfeiçoar a “irreparável inadequação do presente atual”, além de aprimorar aquilo que foi experimentado deficientemente. Para sociedades de todos os tempos, afirma o autor, a atitude estética esteve relacionada à libertação do homem dos constrangimentos e da rotina cotidianos. Esse distanciamento interno origina-se da atitude

²⁸ “Wie schon der platonische Begriff der *mimesis* eine imaginative Leistung (*phantasia*) erfordert, damit das Abbild des Abbild (*homoioima*) zustande kommt, setzt auch der aristotelische Begriff der *katharsis* die Fiktion eines wahren oder wahrscheinlichen Gegenstandes voraus, an dem sich die erstrebte ‘Reinigung’ vollziehen muß. Gerade der Bezug der ästhetischen Erfahrung auf das Imaginäre führt die Freisetzung der Gemüts herbei, [...]” (1977: 140). *Do mesmo modo como a concepção platônica da mimesis clama por uma performance imaginativa (phantasia) a fim de que a cópia da cópia (homoioima) possa aparecer, a concepção aristotélica da katharsis também pressupõe a ficção de um verdadeiro ou provável objeto através do qual a desejável ‘purgação’ deve ocorrer. É precisamente a relação da experiência estética com o imaginário o que traz a libertação da mente [...].*

estética do jogo de poder fazer livremente aquilo que cotidianamente deve ser feito com seriedade – uma atitude ressaltada em verso de Rilke: “so daß wir eine Weile hingerissen / das Leben spielen, nicht an Beifall denkend”.²⁹

Jauss cita ainda um verso de Wilhelm Busch para ilustrar a possibilidade dada pela arte de fruir distanciada e reflexivamente situações que dizem respeito ao âmbito da esfera prática: “Was im Leben uns verdrießt / man im Bilde gern genießt”.³⁰ Na obra de arte, contemplamos com prazer aquilo que, na vida cotidiana, vivemos como insuportável ou dificilmente alcançável. Para o autor, uma das características mais óbvias da experiência estética é a abertura a outras realidades diferentes daquela vivida cotidianamente. Os distanciamentos da ordem prática e das necessidades naturais são elementos que, em sua opinião, sempre caracterizaram a atitude diante da arte, de modo que a reflexividade inerente a esse distanciamento fundamenta a função cognitiva da arte que, embora nos tempos atuais possa aparecer associada à ideologia dominante, justificará “toda a práxis estética desde a antiguidade até aos tempos modernos” (1979: 74). Com efeito, por afastar-se da ordem prática, a experiência estética libera o prazer da experiência com a arte da imediatividade ou superficialidade dos prazeres simples. A própria distância específica do estético implicaria, desta forma, no pólo da recepção, um tipo de atitude desinteressada, reflexiva e distanciada diante do objeto de prazer. O caráter irreal da arte origina no receptor um duplo distanciamento de funções: da ordem prática da realidade cotidiana e das próprias emoções afetadas. Para o autor, somente em uma perspectiva reflexiva, quando o receptor conscientemente adota e desfruta da postura de observador, ele pode fruir esteticamente e compreender a fruição das situações da vida que ele reconhece na obra (1982: 5).

²⁹ “assim, nos arrebatamos por um instante, / com a encenação da vida, sem pensarmos em aplausos” RILKE, *Todeserfahrung* em *Neuen Gedichten* apud JAUSS, 1977: 27.

³⁰ “Aquilo que na vida nos aborrece, é desfrutado com prazer quando representado”; apud JAUSS, 1977: 26.

De fato, o autor deixa explícito que o distanciamento recíproco entre sujeito receptor e objeto estético é pré-condição para a *fruição compreensiva* e a *compreensão fruidora* – termos com os quais define a experiência estética elementar.³¹ Este distanciamento recíproco se concretiza, na prática estética, como um momento de suspensão em que o sujeito se converte em receptor ao afastar-se de suas emoções próprias e dos interesses de sua vida prática, na mesma medida em que o objeto se converte em estético ao ser retirado da ordem das coisas comuns por uma série de preenchimentos de signos e *schematas* lingüísticos, plásticos ou sonoros.

Comparativamente ao prazer elementar, o prazer estético envolve um momento adicional no qual o receptor, alerta da irreabilidade do poético e, portanto, do afastamento da ordem prática, converte o objeto da experiência de prazer em objeto igualmente irreal, i.e., em objeto estético. Como vimos no segundo tópico do primeiro capítulo, a conversão da obra em obra de arte exige do receptor a percepção de que aquilo que se lhe apresenta, apesar de referir-se à realidade, não se trata de uma mera repetição, mas, sobretudo, de um jogo ilusório, irreal, ficcional. “Face a isso, a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como co-participantes – como objeto imaginário” (1979: 75).

Na experiência estética, conforme argumentação do autor, o ato de distanciamento reflexivo insere-se no próprio ato de experimentação, compreensão e atribuição de sentido à obra de arte. A obra de arte deve ser recebida, *per negationem*, contra o

³¹ “Jauss não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado, sem ter sido vivenciado esteticamente: não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os de fruição compreensiva [*verstehendes Geniessen*] e compreensão fruidora [*geniessendes Verstehen*], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia” (ZILBERMAN, 1989: 53).

pragmatismo da linguagem e da ordem da vida cotidiana, de modo que a realidade prática permanece como pano de fundo contra o qual o horizonte da experiência estética se realiza e se manifesta como mundo irreal e/ou ficcional. Portanto, no entendimento de Jauss, o objeto de fruição é menos a beleza, por exemplo, de uma paisagem representada do que o momento de suspensão inerente à postura imaginante e atribuidora de sentido do sujeito receptor.

Jauss, citando um estudo de Giesz sobre a estética fenomenológica de Moritz Geiger, ressalta que a distância estética não deve ser entendida unilateralmente, como atitude solitária do contemplador desinteressado. A partir do momento em que tanto o sujeito quanto o objeto estão afastados do âmbito da ordem prática, o prazer estético mantém o caráter autônomo de ambos, evitando que o receptor se satisfaça em um autoprazer sentimental, ou que a obra de arte se converta em objeto de satisfação de necessidades.

Na reação de prazer ante o objeto estético, realiza-se, ao invés, uma reciprocidade entre sujeito e objeto, em que ‘ganhamos interesse em nossa ausência de interesse’ (GIESZ, 1971: 32). Este interesse estético se explica de forma mais simples pelo fato de que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que, nesta atividade, se sente liberado de sua existência cotidiana (1979: 76).

No distanciamento recíproco da atitude de prazer estético, o sujeito frui tanto a irrealidade da obra quanto sua libertação das necessidades inerentes à existência cotidiana. Em sua liberdade perante o objeto de prazer, o sujeito “nuclearmente não afetado” frui ainda o distanciamento interno de suas próprias emoções afetadas. Como na poesia trágica, o fruidor não se entrega simplesmente à comoção e aos sentimentos suscitados de terror ou piedade. O caráter reflexivo do prazer estético permite que o sujeito receptor frua o momento de identificação com os personagens e a participação em situações alheias a sua vida. Aqui o autor utiliza o termo “prazer de si no prazer do outro” para descrever a relação dialética entre

receptor e obra, na qual aquele, no âmbito do estético, é capaz de fruir o seu correlato irreal libertado da realidade efetiva. “A determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e apropriação” (1979: 77).

Porém, é preciso ressaltar, na atitude de autoprazer no prazer do outro, o receptor não apenas goza de si mesmo como fruidor ou sujeito imaginante atribuidor de sentido; ele experimenta e participa de uma experiência de sentido de mundo, tanto em uma dimensão individual quanto em um sentido intersubjetivo, compartilhado por outros.³² Por este motivo, o prazer estético aparece na teoria jaussiana como equilíbrio dinâmico entre contemplação desinteressada e participação experimentadora, como “um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético” (JAUSS, 1979: 77). Luiz Costa Lima resume da seguinte forma a definição jaussiana de prazer estético:

A experiência estética, portanto, consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não HABITA o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si (LIMA, 1979: 19).

Como o significado de “apropriação e participação” adquirido no período do classicismo alemão deixa entrever, o prazer estético é definido em sua essência por um tipo de comportamento que envolve uma afecção tanto prazerosa quanto altamente intelectual (cf. 1982: 23). Entendido como provedor de um tipo de conhecimento sensível, o prazer estético enfatiza o papel desempenhado pela literatura na educação sentimental, na formação da visão

³² Deve-se lembrar, assim, rapidamente, que esse aspecto intersubjetivo não é outra coisa senão a origem da função comunicativa da arte – tema do último tópico deste capítulo.

de mundo e na alusão a normas de ação. De acordo com a concepção do autor, o receptor é capaz de apreender, graças à experiência estética, conteúdos concretos da vida prática, assimilar novas formas de conduta, aprimorar seus sentidos e pré-formar sua visão de mundo – da mesma forma como, exemplifica o autor, os personagens Floire e Blancheflor aprimoraram seus sentidos para o amor através da cultura, na leitura de livros pagãos. De maneira análoga, “em sua novela autobiográfica *Novembre*”, considera Jauss, “o jovem Flaubert expressa a educação sentimental transmitida pela literatura burguesa: ‘São em livros que estudei a paixão que gostaria de sentir’”.³³ Mais ainda, lembra adiante, o mote da educação humanista enfatiza a preferência do poder imaginativo da poesia sobre a conceitualização lógica da filosofia, na transmissão de normas de ação.

Ao final de sua análise retrospectiva da história do conceito de prazer, Jauss afirma que ele manifesta-se historicamente em três funções fundamentais da experiência estética: a *poiesis*, como o prazer da consciência produtora, a *aisthesis*, como percepção reconhecedora e reconhecimento perceptivo, e, por fim, a *katharsis* como momento intersubjetivo em que o receptor se vê afetado pela recepção e compartilha da experiência de sentido de mundo. A seguir, explicitaremos a qualidade própria do prazer presente nessas três categorias que caracterizam a práxis estética.

2.2. O prazer na práxis estética: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*

³³ “Der junge Flaubert brachte in seiner autobiographischen Novelle *Novembre* die sentimentale Bildung der bürgerlichen Lesenkultur auf die Formel: *Ces passions que j’aurais voulu avoir, je les étudiai dans les livres*” (JAUSS, 1977: 28. Os termos destacados são de FLAUBERT, Monaco, Ed. R. Dumesnil, 1964, p. 70-71).

Jauss realiza uma investigação histórica da manifestação das três categorias básicas da experiência estética, a saber: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Esse exame visa, ao final, expor sua própria conceituação daqueles termos retirados da tradição clássica. Neste tópico objetivamos explicitar brevemente a peculiaridade de cada categoria, embora a descrição da *poiesis* e da *katharsis* exijam, por sua vez, um capítulo e um tópico à parte. Na descrição que se segue, perceberemos, muitas vezes, a repetição de algumas características do prazer estético já referidas. É necessário lembrar que estamos analisando a manifestação de um mesmo “fenômeno” visto, a cada vez, sob uma perspectiva distinta. Assim, examinaremos, a partir daqui, sempre o “mesmo” prazer, como ele se configura para aquele que produz, para aquele que recebe e, finalmente, como se apresenta na função comunicativa da arte.

Poiesis

No sentido grego, a palavra *poiesis* designa a atividade produtiva que tem por fim a realização de uma obra. Até Aristóteles, o termo *tekné* era empregado para significar toda e qualquer ação apta a alcançar um fim determinado. Segundo Benedito Nunes, o termo *poiesis* passa a ser utilizado a partir de Aristóteles com o objetivo de diferenciar as artes imitativas, tais como a pintura, a escultura, a poesia e a música, significando “um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, 1991: 20).

Como função estético-produtiva, o conceito de Jauss para a *poiesis* se relaciona com o sentido aristotélico de ‘saber poético’: a capacidade do homem de produzir uma obra própria e através dela alcançar um saber. Não se trata tão-somente da produção mecânica, mas, sobretudo, do sentimento que o artista experimenta quando produz uma obra. Significa, explica Jauss, a concepção hegeliana de obra de arte como produto da atividade humana, através da qual o homem satisfaz sua necessidade de “sentir-se em casa no mundo” (JAUSS, 1979: 80).

Na concepção de Hegel, o homem como sujeito livre produz a arte para “retirar do mundo exterior sua rude estranheza e para gozar, na forma das coisas, somente uma realidade exterior de si mesmo” (HEGEL, 2001: 53). De acordo com essa definição, a arte representa a atividade através da qual o homem modifica as coisas exteriores, imprimindo-lhes “o selo de seu interior”, onde, por fim, se reconhece e se reencontra (cf. HEGEL, 2001: 52-3).

Gérard Brás, comentador da estética hegeliana, resume:

O pintor nos ensina a ver o mundo porque é o resultado de um trabalho de seu espírito que nos mostra: diante do quadro, não assistimos a um espetáculo que nos seria totalmente alheio, mas ao resultado de uma interiorização ao termo da qual o espírito do pintor se pôs de acordo consigo mesmo (1990: 36-7).

Para Jauss, trata-se de alcançar um saber através da produção artística, distinto do conhecimento conceitual da ciência e da reprodução com fim exterior do produto artesanal. Em seus termos é “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” e que, desde o Renascimento, tem sido cada vez mais reivindicado como a marca da atividade artística autônoma (1979: 79-80). O aspecto produtivo do prazer estético refere-se sobretudo à capacidade do artista de expressar aquilo que, devido às exigências e convenções da existência diária, permaneceria calado, oprimido ou desconhecido. Para o autor, o famoso mote de Goethe, presente em *Trilogie der Leidenschaften (Trilogia das Paixões)*, aponta para este

prazer envolvido na criação artística: “*Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide*”³⁴.

A obra capaz de conjugar a renovação da percepção ao reconhecimento de experiências suprimidas ou deficientes “produz o telos que aprimora o mundo imperfeito e torna eterna a experiência efêmera”.³⁵ Estes são os alcances e resultados da experiência estética, através dos quais, no sentido da *poiesis*, o artista constrói a si mesmo enquanto dá forma a seu material artístico. Nas palavras de Montaigne, citadas por Jauss: “*Je n’ay pas plus fait mon livre que mon livre m’a fait, livre consubstantial à son auteur, d’une occupation proper, member de ma vie*”.³⁶

A atividade produtiva como criação autônoma é, porém, uma conquista recente na história da arte. Até a emergência da estética do gênio, a experiência do artista e do poeta encontram-se limitadas pela natureza como norma ideal. A eles não era permitido exauri-la nem mesmo superá-la, sendo obrigados a restringir sua construção à imitação ou, em alguns casos, ao complemento daquilo que se encontrava deficiente na natureza. A criação realizada como oposição à impenetrabilidade da natureza, com liberdade subjetiva, livre de regras ou modelos, emerge com a estética da modernidade, a qual, segundo o autor, se mostra bem fundamentada nos ensaios de Paul Valéry sobre Leonardo Da Vinci e no diálogo *Eupalinos ou O Arquiteto*.

A natureza é agora, para o artista moderno, uma materialidade prévia, como o foi o bloco de mármore para Michelangelo. Através da abstração da obra humana, as inumeráveis propriedades de seu material organizam-se em uma

³⁴ *apud* JAUSS, 1977: 33. “E quando o homem emudece em seu tormento / A mim me deu um deus dizer tudo o que sou” GOETHE, J. W. *Poemas*. Antologia.

³⁵ “[...] die ästhetische Tätigkeit bringt in der Arbeit des Erinnerns selbst das Telos hervor, das die unvollkommene Welt und vergängliche Erfahrung im Werk vollendet und verewigt” (1977: 35).

³⁶ (*Essais*, II, 18 *apud* JAUSS, 1977: 36). “Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz, e autor e livro constituem um todo; é estudo de mim mesmo e parte integrante de minha vida; não sou diferente do que apresenta nem ele o é de mim, não objetiva, como outras obras, um fim outro que não a personalidade do autor” (MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*; tradução Sérgio Millet. São Paulo. Abril Cultural. 1ª edição, 1972; p. 309).

nova ordem, construtiva, cuja totalidade é menos complexa que suas partes. E, o artista, confrontado com o desenvolvimento infinito da natureza, experimenta sua criação como uma compreensão abrangente das amplas possibilidades de seu mundo finito.³⁷

A presença do prazer na capacidade produtiva do homem e sua emancipação das restrições bíblicas e clássicas é assunto do próximo capítulo; por isso passamos adiante para a explicitação da *aisthesis*.

Aisthesis

Quanto à especificidade da categoria básica receptiva, ela pôde ser vista em grande parte quando tratamos do prazer reflexivo do receptor. A *aisthesis* se refere, segundo Jauss, a um tipo de conhecimento apreendido através da experiência e da percepção sensíveis, nas quais Baumgarten se baseou para legitimar a Estética como disciplina autônoma. Trata-se, numa expressão sucinta, da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo. Por isso o ensaio que conceitua a *aisthesis* é acompanhado de um aposto no título: *voir plus de choses qu'on n'en sait*, expressão retirada da poética de Paul Valéry³⁸. Segundo sua argumentação, esse princípio de Valéry expressa um dos caminhos através dos quais a experiência estética tenta evitar a crise da percepção em uma época de industrialização e tecnificação progressiva. Um desses caminhos da *aisthesis* é aquele que assume a função

³⁷ “[...] für den modernen Künstler ist jetzt die Natur – wie für Michelangelo einst der Marmorblock – nurmehr eine vorgegebene Materialität; die zahllosen Eidschaften ihres Materials warden durch die Abstraktion der menschlichen Werks in eine neue, konstruktive Ordnung gebracht, deren Ganzheit weniger kompliziert is als ihre Teile, und der Küntler erfährt gegenüber der unendlichen, Blindheit und Zufall nicht ausschließenden Entwicklung der Natur sein Produzieren allbeglückendes Ergreifen der offenen Möglichkeiten seiner eigenen, endlichen Welt” (JAUSS, 1977: 34).

³⁸ *Ver mais coisas que se sabe.*

cosmológica da filosofia através da recordação e da memória, tendo na obra *Em busca do tempo perdido* de Proust seu maior representante. A segunda via, a qual é denotada pelo termo de Valéry, assume, por sua vez, a função lingüístico-crítica, propondo revalidar e justificar a lógica do conhecimento sensitivo (*cognitio sensitiva*) como protesto contra a ideologia do positivismo e sua estética vulgar correlata: “a arte industrial” (1982: 85).

Emergindo, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX, a história desta segunda vertente deve ser pesquisada, segundo afirma Jauss, a partir das seguintes referências: a) a mudança de uma estética da representação para uma estética da percepção, iniciada com a redefinição de estilo por Flaubert; b) a desconceitualização do mundo na pintura impressionista e o retorno valorativo do olho como órgão de visão; c) a teoria de Konrad Friedler da arte como pura visibilidade; d) a primazia da percepção e renovação do olhar pela arte defendida por Valéry em seu primeiro ensaio sobre Leonardo Da Vinci (1894); e) a teoria estética desenvolvida por Viktor Shklovsky e os formalistas russos, os quais promovem a desfamiliarização ou desautomatização da percepção através do distanciamento produtivo (JAUSS, 1982: 85).

Como se verá a seguir, a definição de *aisthesis* feita por Jauss é fortemente caracterizada pelos dois caminhos da experiência estética na modernidade. Em sua concepção, tais caminhos aparecem harmonizados a fim de propor ou possibilitar a característica primordial da experiência receptiva: a renovação da percepção através da arte, uma renovação tanto interna e externa, quanto retrospectiva e projetiva.

A dimensão projetiva e retrospectiva da renovação da percepção é tão enfatizada na conceituação de Jauss que ele faz referência explícita à perspectiva freudiana e proustiana da experiência receptiva. Sobre a recepção em Proust, por exemplo, ele afirma que receber a obra se assemelha à transcrição de um livro pré-existente no receptor. O trabalho de

tradução envolvido no ato criativo do autor e do receptor consiste em tornar-se compreensível a si mesmo através da obra de arte. Em *O tempo redescoberto*, Proust defende que “na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo” (PROUST. *Le temps retrouvé*, p. 469 *apud* COMPAGNON, 1999: 144). Para a estética psicanalítica, por sua vez, o prazer que temos na experiência estética tem por premissa a ilusão do estético, isto é, o fato de que aquilo que se apresenta não representa uma ameaça ou um perigo para o ego.³⁹ Para Freud, a identificação com o herói, um personagem fictício, permite ao fruidor obter um ganho de prazer “sem dores, sofrimentos e graves tribulações”. Em *Pessoas psicopatas em cena*, ele argumenta que a finalidade da criação artística é a abertura de “fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva”, as quais se encontram inacessíveis na vida cotidiana.⁴⁰ Nesse contexto, o domínio do estético seria, para Freud, um modo lúdico de desviar o caráter impositivo da censura, egóica e social, ao oferecer um prazer preliminar que nos permite gozar sem culpa as fantasias inconscientes.

Em minha opinião, todo prazer estético que o poeta nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos em uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o poeta nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonhas.⁴¹

Na opinião de Jauss, Freud demonstra que o autoprazer no prazer do outro experimentado pelo receptor e proporcionado pela distância estética adquire uma função mais

³⁹ Cf. em especial “Pessoas psicopáticas em cena”, “Excurso sobre a atividade da fantasia”, “O poeta e o fantasiar”, de Sigmund Freud.

⁴⁰ FREUD, Sigmund. “Pessoas psicopáticas em cena”. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição eletrônica brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1999]. CD-Rom. sem paginação

⁴¹ FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. Edição eletrônica revisada por Verlaine Freitas, p. 6. Não publicado.

ampla de liberar o prazer das fontes mais profundas da psique humana.⁴² Sua referência a Freud refere-se, sobretudo, à capacidade da experiência estética de abrir aos leitores novas formas de perceber o mundo, através, principalmente, da rememoração de experiências passadas, do retorno do recalcado e do tempo perdido. Sobre isso, afirma,

É evidente que o prazer assim determinado – e a experiência da leitura de Proust o confirma – é capaz de alcançar uma aura de incomparável intensidade, enquanto ele repõe a *anamnese* platônica em um mundo terreno. Isso desde que se entenda que este prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (*Aufhebung*) desta distância em uma catarse que brota do prazer do trabalho e da lembrança (1979: 79).

No ensaio sobre o caráter receptivo, Jauss afirma que a pesquisa em torno da manifestação histórica da *aisthesis* demonstra que sempre foi uma das funções da arte descobrir ou propor formas alternativas para a percepção sensorial humana (cf. 1982: 63). Por isso, afirma, “o que podemos conhecer sobre o passado e a mudança histórica da percepção humana é mais facilmente descoberto pelo *médium* da experiência estética”.⁴³

Traçando historicamente o conceito de *aisthesis*, Jauss afirma que mitos como o de Pompéia, Orfeu, Narciso, Édipo, Psique e Medusa dão testemunho de que a força da *aisthesis* enquanto experiência estética relaciona-se em grande medida com a descoberta e sedução do olhar admirado. Desta forma, prossegue: “A percepção estética vitaliza a energia do olhar, sublima o desejo de ver e ser visto em uma “poética do olhar” e prolonga, desta maneira, o processo que norteia a *aisthesis* de descobrimento em descobrimento”.⁴⁴ O primeiro exemplo histórico nesse sentido, afirma o autor, pode ser encontrado na descrição do

⁴² Jauss se refere aqui a *O poeta e o fantasiar*.

⁴³ “Gleichwohl ist das, was wir aus der Vergangenheit überhaupt noch über den historischen Wandel der menschlichen Sinneswahrnehmung erfahren können, am ehesten im Medium der ästhetischen Erfahrung aufzufinden” (1977: 101).

⁴⁴ “Die ästhetische Wahrnehmung arbeitet diese Energetik des Blicks auf, sublimiert das Verlangen, zu sehen and gesehen zu werden, zu einer ‘Poetik des Blicks’ und hält so den Prozeß im Gang, der die künstlerische Aisthesis Von Entdeckung zu Entdeckung führte” (JAUSS, 1977: 101. Aqui o autor refere-se a um estudo de Jean Starobinsky. *Lê Voile de Popeé*, de 1961).

escudo de Aquiles feita por Homero em *Iliada* (18, 478 e ss). Ali o observador humano é guiado pela *poiesis* do deus artístico, Hefesto, em direção à totalidade do cosmos, desde os atributos da natureza – como o céu, a terra e o mar – até cenas da vida humana, “organizada segundo seus valores mais altos”: das vidas nas cidades às atividades produtivas e lúdicas dos homens.

A visão do mundo que aparece em círculos concêntricos na superfície do escudo é de uma ordem absoluta. Cada parte oferece-se à percepção estética claramente definida e igualmente iluminada. E através da harmonia das oposições – céu e terra, guerra e paz, cidade e campo, trabalho e lazer – a relação da parte com o todo torna-se imediatamente compreensível e significativa e dificilmente requer interpretação.⁴⁵

Na *aisthesis* homérica, a perspectiva espacial e temporal fragmentada ou seqüencial é inexistente: ali, tanto o perto quanto o longe, o grande quanto o pequeno, o início, o meio e o fim aparecem “igualmente perfeitos e presentes no escudo de Aquiles” (*ibidem*). A narrativa homérica sem perspectiva temporal ou espacial ressalta aquela característica primordial da *aisthesis*: o prazer do presente plenificado, uma espécie de expressão e percepção de vida elevada, de um momento ideal, respondendo ao sentido do termo grego *kálos*: aquilo que se manifesta na maior plenitude do ser.⁴⁶ Para o leitor moderno, pondera Jauss baseando-se em Eric Auerbach, “a técnica épica retardante chega ao ponto de exigir, no prazer do presente, que extraíamos de nossa mente o que pode anteceder ou prosseguir ao exposto: ‘o que se narra é sempre presente e preenche completamente tanto a cena de ação

⁴⁵ “Die Anblick der Welt, die sich auf dem Schild derart in konzentrischen Kreisen erstellt, ist von vollkommener Ordnung; der ästhetischen Wahrnehmung bietet sich jeder Teil bestimmt abgegrenzt und gleichermaßen hell beleuchtet dar, und die Beziehung der Teile zum Ganzen ist durch die Harmonie der Gegensätze – Himmel und Erde, Krieg und Frieden, Stadt und Land, Arbeit und Spiel – unmittelbar faßlich und sinnreich, kaum einer Deutung bedürftig” (1977: 102).

⁴⁶ Em nota, Jauss remete-nos à leitura de M. Fuhrmann, *Poetik und Hermeneutik III*, pp. 585 e ss, a fim de conferir a história do conceito de *kálos*.

quanto a consciência receptora”⁴⁷. Em Homero, diz Jauss, a *aisthesis* enquanto prazer ante a presença de uma manifestação perfeita adquire seu conteúdo mais alto.

O segundo elemento da conceituação é também dado por Homero. Para Jauss, a cena em que Ulisses, atado ao mastro, sai ileso da “vertiginosa” experiência do belo enfatiza a função descobridora da *aisthesis*, onde curiosidade estética e teórica, i.e., a experiência de prazer e a de sabedoria, aparecem unidas. “O canto das sereias, como símbolo do mais alto prazer estético, promete também uma sabedoria reservada aos deuses e, por isso, mortal ao homem”⁴⁸. Na interpretação moderna feita por Montaigne (*Essais II*), precisamente por não envolver a posse do objeto origem do prazer, a experiência estética se manifesta como um tipo de postura reflexiva conjugada à percepção sensorial, de forma que a *aisthesis* descobridora aparece agora separada da curiosidade teórica. Deste segundo elemento tem-se, portanto, a *aisthesis* como experiência descobridora e reflexiva através de elementos sensíveis.

Um terceiro exemplo que contribui para a conceituação da *aisthesis* moderna é tributado pelo autor a Petrarca. A descrição ficcional de sua subida ao Mont Ventoux introduz um tipo de percepção que se liberta do ascetismo cristão e “descobre uma nova experiência da interioridade”, inaugura um novo interesse pelo mundo exterior e pela experiência sensorial da natureza, permitindo “superar esteticamente a oposição entre terra e alma nas correspondências de dentro e fora” (1982: 73). Aquilo que Petrarca vivencia com prazer quando alcança o topo refere-se menos ao prazer da contemplação ampla de toda a paisagem vista de cima do que à sua experiência de recordação e meditação. A cada direção à qual dirige seu olhar, sua atenção volta-se com mais profundidade às circunstâncias, pessoas e cenas tanto

⁴⁷ “Das ‘retardierende Verfahren’ des Epikes geht hier so weit, uns zuzumuten, daß wir im Genuß des je Gegenwärtigen aus dem Bewußtsein löschen, was dem Dargestellten vorherging und folgen könnte: ‘Was es erzählt, ist jeweils allein Gegenwart, und füllt Schauplatz und Bewußtsein ganz aus’” (JAUSS, 1977: 104. Os termos entre aspas são de AUERBACH, 1946: 9).

⁴⁸ “Der Sirenengesang verspricht als Sinnbild der höchsten ästhetischen Lust zugleich ein den Göttern vorbehaltenes und darum für den Menschen todbringendes Wissen” (1977:105).

de seu passado pessoal, como o da humanidade. A percepção sensorial do exterior remete aqui, afirma Jauss, ao espaço incomensurável do interior do homem, onde reencontra tanto a recordação da natureza externa quanto a si mesmo e seu Deus. Assim, Jauss considera que, no despontar da estética moderna, “toda a natureza exterior – por mais extraordinária que se apresente – não pode superar por si própria o admirável valor do mundo interior do espírito” (1982: 74).

Desta análise e de outro escrito de Petrarca, *Canzoniere*, o autor demonstra que, na passagem da concepção medieval para a moderna, a *aisthesis* envolve a união do interesse estético pelo mundo exterior a uma compreensão do espaço interior do mundo (memória como paisagem interior).⁴⁹ A *aisthesis* moderna descobre, assim, a natureza exterior como campo de expressão e manifestação da subjetividade humana. Neste contexto a argumentação do autor abunda em exemplos: o já referido *Canzoniere*, de Petrarca, a *Nouvelle Heloise*, de Rousseau,⁵⁰ o poema *Der Spaziergang*, de Schiller, versos e aforismas de Schelling⁵¹ e Goethe, ou mesmo as pinturas de Claude Lorrain, Poussin e Constable, indicam que “não a negação do mundo interior mas a apreensão do mundo exterior ativa o movimento que permite

⁴⁹ “A experiência lírica no *Canzoniere* certamente não se mantém confinada ao esquema agostiniano. (...) O tema do remorso na paixão juvenil [*youthful madness*] pelo amor e pela poesia no primeiro soneto não conduz à penitência e à auto-transformação, embora fundamente uma experiência absolutamente estética. Nela, a compreensão cristã-medieval do mundo e o “início do período moderno” se inter cruzam de maneira peculiar: apesar de Petrarca não ter sob seu domínio uma percepção estética como um entendimento apropriador do mundo [*a world-appropriating understanding*], a experiência lírica introspectiva do *Canzoniere* transcende a espera da *humilitas* cristã” (1982: 76-7).

⁵⁰ “O extraordinário êxito de *Nouvelle Heloise* tornou público o descobrimento estético das montanhas de Wallis, cujo documento literário se tornou a carta XXIII de sua novela” (1982: 79). “Como prova o documento aqui analisado [a carta XXIII / ml], Rousseau marca o princípio desta mudança, na qual o descobrimento da correspondência entre paisagem e subjetividade ainda ocorre no nexos entre experiência subjetiva e social” (1982: 81).

⁵¹ “*Das höchste Verhältnis der Natur zur Kunst ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Médium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren*” [A relação mais alta entre natureza e arte é alcançada quando a natureza torna a arte o meio (*médium*) através do qual torna manifesta a sua alma] (SCHELLING, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807, Schellings Werke, t. 3, Munich, 1959, p. 416 *apud* JAUSS, 1977: 122).

ao espectador descobrir seu verdadeiro ser na correspondência entre paisagem e alma”.⁵² Aqui, na época moderna, a *aisthesis* assume a função cosmológica, outrora pertencente à filosofia, agora não por meio da especulação filosófica, mas pela redescoberta e pela recordação (memória). A partir do século XIX e principalmente com Proust, Baudelaire, Nerval e Ruskin, ela se refere mais do que nunca à experiência da investigação subjetiva, à experiência da recordação “entendida como patrimônio estético” (1982: 82). Em 1929, analisa Jauss, Benjamin já havia reconhecido na lírica de Baudelaire a intenção de devolver às coisas, por meio da lembrança, a aura perdida devido à existência desnaturalizada própria da civilização urbana (cf. 1982: 82). A fundamentação da poética da modernidade na estética da recordação é um assunto que o autor trabalha com mais detalhes neste e em outros escritos que, no entanto, ultrapassam o escopo desta pesquisa. A nós cabe perceber que os exemplos citados, Homero, Petrarca, Proust, Freud, entre outros, conceituam o prazer da categoria receptiva enquanto expressão, renovação e reconhecimento da percepção tanto interna (vide período moderno), quanto externa (Homero e Petrarca).

No ensaio sobre o prazer e as categorias da prática estética, Jauss diferencia a *aisthesis* de outras funções do mundo da vida cotidiana por sua especial e peculiar temporalidade: ela permite a renovação da percepção e oferece o prazer do presente plenificado; por remeter a mundos da imaginação, ela abole o constrangimento do tempo no tempo; antecipa experiências futuras e permite o reconhecimento do passado ou do reprimido, sendo que sua eficácia reside tanto na projeção utópica quanto no reconhecimento retrospectivo.

⁵² “[...] nicht die weltverneinende Wendung nach innen, sondern die weltergreifende Wendung nach außen ist die Bewegung, die den Schauenden in der Korrespondenz von Landschaft und Seele sein wahres Selbst find läßt” (1977: 123)

Enquanto experiência receptiva, a *aisthesis* reconcilia duas formas de olhar, a própria e a alheia: o olhar do outro ilumina a forma de olhar própria do receptor que, levado pelo texto, se entrega à percepção estética de um mundo diferente do seu. A partir desta dinâmica, o receptor “traz a alteridade para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta nesta alteridade” (LIMA, 1979: 20). Na definição de Jauss, o horizonte da experiência da *aisthesis* é o mundo visto através dos olhos de outrem: na experiência receptiva, o leitor abandona temporariamente seu próprio horizonte e experimenta a alteridade como se fosse ele próprio.

Katharsis

Se, em sua manifestação histórica, os conceitos de *poiesis* e *aisthesis* puderam contribuir para a investigação dos âmbitos produtores e receptivos da experiência estética, no que tange à *katharsis*, afirma Jauss, ela deverá ser entendida através de uma conceituação tripartida a fim de tornar compreensível a função comunicativa da arte (cf. 1982: 92). Esta tripartição está fundamentada sobre: 1) a concepção aristotélica de prazer catártico, 2) a crítica agostiniana de autosatisfação da *curiositas* e 3) a capacidade das emoções de dar convicção ao discurso; algo que, segundo Jauss, Górgias parece ter sido o primeiro a defender.

No sentido grego em geral e em sua acepção especificamente filosófica, a aristotélica, *katharsis* significa a depuração ou purificação dos sentimentos de terror e compaixão suscitados no espectador pela poesia trágica. Definida minimamente, a *katharsis* para Jauss se refere ao prazer das emoções próprias suscitadas pela arte, as quais podem

modificar os códigos de entendimento e as percepções de mundo dos receptores, além de liberar seu ânimo.

Esta definição pressupõe um jogo dialético interativo do auto-prazer no prazer alheio e permite que o receptor participe desde o começo ativamente na constituição do imaginário, a qual lhe é negada já que a distância estética é entendida na teoria tradicional como unidirecional: como relação puramente contemplativa e desinteressada com um objeto posto à distância.⁵³

Portanto, enquanto função comunicativa, a *katharsis* não aparece em Jauss restrita ao prazer catártico; antes, trata-se da percepção acerca do mundo do outro, por um lado, e, por outro, da apropriação, através do juízo estético, de uma norma de ação. Como experiência intersubjetiva, designa tanto a função geradora e justificadora de normas quanto a capacidade de libertar o receptor de seus interesses práticos, de se identificar com as situações representadas, liberar seu ânimo e permitir-lhe fruir distanciadamente situações que gostaria ou poderia ter vivido. Em suma, trata-se do prazer reflexivo e intersubjetivo das emoções próprias suscitadas pela experiência com a arte.

Como manifestação catártica, o prazer aqui se apresenta como a já referida possibilidade de libertação do receptor devido ao distanciamento de suas próprias emoções afetadas e das obrigações da vida cotidiana. Como já vimos, a própria dimensão ficcional do estético, seu inegável afastamento da praticidade da vida, ou ainda sua irrevogável característica de esfera em suspensão, fundamenta o poder comunicativo da experiência estética. Pois, como já foi assinalado, é precisamente o caráter imaginário da identificação e da experiência estética que possibilita ao receptor vivenciar “mais pura” e “desinibidamente” suas emoções (cf. 1982: 96). Nessa perspectiva, Jauss afirma, em outro ponto, que a história

⁵³ “Diese Bestimmung setzt das dialektische Wechselspiel von Selbstgenuß im Fremdgenuß voraus, gibt also dem Rezipienten von Anbeginn einen aktiven Anteil an der Konstitution des Imaginären, der ihm versagt bleibt, solange ästhetische Distanz nach der herkömmlichen Theorie noch einsinning, als rein contemplative und interesselose Beziehung zum ferngestellten Gegenstand begriffen wird” (1977: 137).

do conceito de *katharsis* se assemelha a um processo sempre renovado de romper a evidência primária e imediata da identificação e impor ao receptor um esforço de recepção crítica e reflexiva frente à fascinação do estético (1982: 94).

Segundo afirma, a disposição em seguir modelos de conduta é mais fortemente desempenhada na esfera estética do que pelos modelos propostos pela religião, tradição e educação moral, pois ali, além de haver a possibilidade de liberação do ânimo do receptor, ele obtém o conhecimento sobre o exemplar da conduta humana através do prazer de si no prazer do outro, próprio do prazer estético. “Como conformação comunicativa da ação possível, a identificação estética do espectador e ouvinte, através da qual eles fruem si mesmos por meio do destino ou modelo incomum do outro, pode transmitir ou criar modelos de conduta; podendo também questionar ou superar normas de conduta habituais”.⁵⁴ Jauss ressalva, no entanto, que o receptor é sempre livre para dar outro curso a sua identificação estética, podendo se entregar ao autoprazer sentimental, aderir a um comportamento coletivamente manipulado ou fixar-se no puro prazer de olhar. Isso é o que ele reconhece mais uma vez como a ambivalência dos efeitos da arte manifestados, agora, na perspectiva do prazer catártico. Essa ambivalência fundamental deve ser vista “como o preço a ser pago: a *katharsis* libertadora é adquirida pela mediação do imaginário”.⁵⁵ Para ele, o caráter autônomo da esfera estética, sua gratuidade, permite que não só a criação seja feita em liberdade como também a recepção seja realizada sem imposições. Retomando a história do conceito de exemplar desde seu uso na doutrina cristã, Jauss atenta para o caráter formativo e comunicativo da identificação estética e para a ambigüidade de seu destino: pode tanto conduzir a uma livre

⁵⁴ “Die ästhetische Identifikation des Zuschauers und Zuhörers, der sich selbst im fremden Geschick oder unalltäglichen Vorbild genießt, kann als kommunikativer Vollzugsrahmen Verhaltensmuster tradieren oder neu bilden, aber auch eingespielte Verhaltensnormen in Frage stellen oder durchbrechen” (1977: 141).

⁵⁵ “(...) läßt sich als Preis dafür ansehen, daß die freisetzende Katharsis durch die Vermittlung des Imaginären erkaufft ist” (1977: 142).

aprendizagem pelo exemplo quanto a uma imitação mecânica e sem liberdade de uma regra. Em sua opinião, a força da comunicação estética de normas de conduta e códigos de entendimento reside justamente no fato de ser *meramente* exemplar.

À medida que o julgamento estético pode representar tanto o modelo de um julgamento desinteressado, não imposto por uma necessidade (§ 5), quanto o modelo de um consenso aberto, não determinado *a priori* por conceitos e regras (§ 8), a conduta estética ganha, indiretamente, significação para a práxis da ação (1979: 60).

Referindo-se aqui à pretensão de universalidade do juízo de gosto kantiano, Jauss fundamenta a função comunicativa da arte na seguinte premissa: “o fato de o juízo estético depender do consenso de outrem possibilita a participação em uma norma em formação, e, ao mesmo tempo, constitui a sociabilidade” (1979: 60-1). Em termos mais explícitos: tal função exerce-se através da dialética do individual e do social, do particular e do universal envolvidos no exercício do juízo estético, através do qual o receptor tem a percepção acerca do mundo do outro e se apropria de uma norma de ação. Assim, a passagem da experiência estética particular para a práxis ética e comunicativa se daria, na visão de Jauss, pelo ato do receptor de projetar si mesmo no outro e, através desta projeção, apreender normas gerais da sociedade, algo como uma apreensão do universal através da experiência particular. Sendo um tema de suma importância na intenção apologética e na defesa da permanência da função social da arte na época de sua autonomia, dedicamos à *katharsis*, por ser compreendida como a manifestação da função comunicativa da arte, um tópico especial, ao qual, agora, nos voltamos.

2.3. A função comunicativa da experiência estética

No ensaio dedicado à terceira categoria da experiência estética, Jauss afirma que a busca histórica pela função comunicativa da arte deveria seguir o processo de emancipação da *katharsis*: desde o momento em que deixa de lado a função que desempenhava como parte do culto até sua negação nas teorias estéticas contemporâneas. No entanto, essa investigação não se realiza no referido ensaio – seu interesse volta-se, antes, à pesquisa da manifestação histórica da relação entre efeito psicagógico e eficácia comunicativa, “a qual dispõe a postura estética nos gêneros catárticos a transmitir modelos de identificação” (1982: 94).

Se prestarmos atenção à análise histórica da experiência estética, afirma o autor, perceberemos que a atividade estética não se realiza “organicamente” como um campo autônomo e separado de outras esferas. Ao contrário, ela se expande progressivamente e reafirma sua área de significação transgredindo fronteiras da experiência da realidade, isto é, exercendo influência em outras áreas da práxis vital. Sua efetividade no mundo da vida cotidiana (*lebensweltlich*) realiza-se pela capacidade de a arte “organizar dinamicamente as experiências de realidade e os interesses de outras províncias de sentido” (1982: 115). Entendida como um processo comunicativo, a função estética possui, na opinião do autor, um campo de atuação ilimitado: embora afastada do âmbito prático, a experiência estética, sendo por si mesma uma experiência concreta, é capaz de transmitir ou aludir a normas, conteúdos e códigos de entendimento para a práxis vital. Sendo renovada constantemente e fundamentada numa experiência intersubjetiva, ela integra-se desta maneira amplamente no contexto das

experiências do mundo cotidiano. Em suma, a função exercida pelo estético em outras áreas de significação realiza-se através da organização complexa dos sentimentos e das faculdades afetadas, da tematização de experiências relativas à vida cotidiana como horizonte de ficção. Na análise que realiza sobre a lírica de 1857 como modelo para comunicação de normas, o autor torna a explicitar que

Um dos efeitos mais importantes (e menos explorados) que a experiência estética exerce sobre a práxis vital é o de fazer falar as instituições mudas, de tematizar normas instituídas e poder comunicar e justificar as herdadas; além de ser capaz de problematizar a opressão do mundo institucional, fazer compreensível outras funções sociais, procurar o consenso de novas normas e subverter, desta forma, os perigos da objetivação e ideologização (1992: 399).

Como mencionamos anteriormente, a função eminentemente social da arte fundamenta-se no fato de sua validade se legitimar num consenso livre de dogmas, regras ou operações conceituais. Jauss procura demonstrar que “o limite que medeia o comportamento social e o estético é sobreposto somente quando a distância de função implicitamente imposta se torna explícita através do ‘como se’ da atividade estética” (1992: 220). Segundo o autor, isto quer dizer somente que a suspensão e o distanciamento interno próprios da atividade estética predispõem o receptor a perceber reflexivamente atitudes do cotidiano no momento em que se vê, primeiramente, liberto delas. É a partir desta perspectiva, portanto, que se pode dizer que a função comunicativa da arte se realiza, em especial, devido ao caráter livre da esfera e da experiência estéticas. Na opinião do autor, seu caráter transgressor e emancipatório, que tanto preocupou as autoridades políticas e/ou religiosas, deriva justamente deste seu aspecto livre e autônomo. Citando Jurij M. Lotman, Jauss afirma que a arte se mostra apta a sobreviver aos seus detratores porque responde a uma “necessidade” simbólico-lúdica: “Das Ritual ist obligatorisch, der Tanz bleibt freiwillig”.⁵⁶

⁵⁶ “O ritual é obrigatório, a dança torna-se voluntária”. (LOTMAN, 1972: 12 *apud* JAUSS, 1977: 36).

Ao final do presente capítulo é possível perceber que a argumentação do autor em torno da força e validade da função comunicativa da arte parece dissolvida, senão em todas, na maior parte de suas conceituações. É possível notar a defesa, algumas vezes implícita, da importância da experiência estética no “sistema das estruturas de ação de um mundo histórico” (1994: 50), desde o momento em que, no primeiro ensaio da coletânea de 1977, Jauss se propõe a pesquisar a manifestação histórica da experiência estética, e também, posteriormente, nos ensaios em que redefine, de maneira retrospectiva, os termos clássicos *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. De fato, a apologia que se pretende realizar toma, ao final, a forma de uma apologia da “função eminentemente social” ou “socialmente constitutiva” da arte (1994: 51). Se interpretarmos a defesa da função comunicativa da arte como uma dissolução da experiência estética num âmbito global, exercendo ampla influência em outras áreas de significação da vida (*lebensweltlich*), então podemos resumir a posição de Jauss a partir da seguinte citação de Benedito Nunes, a respeito da práxis estética como um campo da ação humana⁵⁷.

Produto da *práxis*, como exteriorização da existência, a Arte é uma forma de ação, cujos efeitos se produzem de maneira indireta, oblíqua, na proporção da transparência do mundo que exprime. Revelando-nos o humano em sua variedade e profundidade, forçando-nos a interiorizar essa revelação e assimilá-la à experiência, ela age sobre a nossa maneira de sentir e de pensar (NUNES, 1991: 88).

Embora argumente a respeito de uma função comunicativa da arte, Jauss não descreve explicitamente de que modo deveria se realizar o devir comunicativo da experiência estética, i.e., a prática intersubjetiva através da qual os receptores discutem a respeito das obras, deliberam sobre seus códigos de entendimento e apreendem novas normas de ação para a vida prática. Mesmo com alguns exemplos referentes a essa identificação comunicativa – como os recorrentes *Nouvelle Heloise* e *Os sofrimentos do jovem Werther* – tal explicitação da

⁵⁷ Ver acima, tópico 1.3.

prática intersubjetiva aparece na forma de menções breves à estética kantiana, mais especificamente à pretensão de universalidade não-coercitiva do juízo estético. Na coletânea de ensaios *Experiência estética e hermenêutica literária*, de 1977, à qual o presente estudo se dedica, constata-se uma certa ausência de desenvolvimento filosófico do conceito de função comunicativa da arte. Pressente-se a influência das teorias de Kant e Habermas, sem que elas sejam, no entanto, aprofundadas. Jauss parecia estar mais preocupado com uma fundamentação histórica do que teórico-filosófica daquele conceito. Talvez, em textos posteriores, como *Die kommunikative Funktion des Fiktiven*, da edição de 1983 da coletânea e na avaliação teórica retrospectiva de 1987, *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, esse tema, ou seja, as referências a Kant e a Habermas, se desenvolvam de forma mais explícita. Contudo, visto que a investigação desses escritos posteriores ultrapassa o escopo desta pesquisa, nos concentramos a partir deste momento nas referidas breves menções ao juízo estético kantiano e em sua relação com a ação comunicativa e simbólica da arte. Conscientes de que o desdobramento do juízo de gosto kantiano em uma teoria da comunicação estética exigiria outra pesquisa e, não menos, outro domínio teórico sobre o tema, passamos adiante a breves considerações sobre as apropriações de Jauss da estética kantiana.

Como mencionamos anteriormente, na teoria de Jauss, a função comunicativa da arte se exerce a partir do fator de socialização ligado à pretensão de validade universal e ao compartilhamento intersubjetivo do juízo estético. Em sua opinião, os modelos de conduta e os códigos de entendimento são passíveis de mudanças através da experiência estética devido ao interesse que os receptores sentem em compartilhar uns com outros o prazer reflexivo

próprio do estético; lembrando aqui que, modificando um pouco a concepção kantiana de prazer reflexivo, Jauss o descreve como o prazer de si no prazer do outro.⁵⁸

Na estética kantiana, a sociabilidade alcançada pelo estético resulta do fato de que as condições segundo as quais os homens julgam algo como belo e aprazível são universalmente compartilhadas. Para Kant, sentimos prazer diante de objetos belos, ou antes, predicamos algo como belo devido ao sentimento de conformidade entre nossas faculdades sensíveis e intelectivas (a imaginação e o entendimento) e as representações sensíveis da natureza. Situada entre a faculdade cognitiva e a apetitiva, a liberdade do juízo é meramente subjetiva e, portanto, livre do interesse racional dos juízos teóricos e da finalidade moral dos juízos práticos. Nas palavras de Kant: “As forças do conhecimento que mediante esta representação são postas em jogo, encontram-se então num jogo livre porque nenhum conceito determinado as limita a uma regra de conhecimento especial” (CFJ, 28 *apud* MARQUES, 1992: 30-1).

A relação do juízo kantiano com o prazer reflexivo e a função comunicativa de Jauss está no fato de ele ser tanto desinteressado, porque subjetivo e não lógico, quanto universalizável, por não se determinar pelas inclinações ou desejos individuais. Para Kant, explica Benedito Nunes, o juízo estético “provoca a adesão de outros sujeitos conscientes, na medida em que o prazer desinteressado não é uma satisfação confinada ao que me particulariza como indivíduo, mas depende da capacidade de sentir e de pensar, comum a todos os homens” (NUNES, 1991: 49). Ou seja, enquanto o juízo dos sentidos refere-se ao sentimento de agrado e desagrado de um sujeito particular – daí o exemplo do vinho das Canárias – o prazer ou desprazer presente no juízo de reflexão possui uma pretensão universal uma vez que se refere ao livre jogo harmonioso entre faculdades sensíveis e intelectivas, a

⁵⁸ Ver acima tópico 2.1, em especial p. 60 e ss.

imaginação e o entendimento, que todos os homens possuem. Por serem universais as condições subjetivas do juízo estético, ele se torna universalmente comunicável.

Deve ser ressaltado aqui o fato de a universalidade do juízo ser também livre, não imposta por regras ou conceitos. Visto que o juízo é estético e não lógico, não pode *obrigar* a concordância de todos, mas apenas aludir a uma adesão necessária: “ele somente imputa a qualquer um este acordo como um caso de regra, com vistas ao qual espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outros” (CFJ, 26 *apud* BARBOSA, 1999: 118). É daí que Jausz deriva a força da função comunicativa da arte: o juízo estético é meramente exemplar, é, embora subjetivo, válido para todos, posto que estipulado por um juízo reflexivo acerca do sentimento de prazer ou de desprazer. Aqui, tomo de empréstimo uma explicação de Ricardo Barbosa a respeito do juízo de reflexão estético:

Todo exemplo é um exemplo de alguma coisa para alguém; no caso do juízo de gosto, ele é exemplo de uma regra *que não pode ser formulada*. Como a regra é universal e o juízo particular, no juízo de gosto *o particular torna-se exemplo do universal*. Tomar algo como exemplar significa considerá-lo como um modelo. O que é sagrado como modelo foi objeto de uma escolha, de uma eleição ela mesma exemplar. Aliás, a palavra “exemplo” vem do latim “eximere” e significa *escolher, eleger* algo particular como modelar, portanto, como potencialmente válido para todos. Por isso o gosto é antes de tudo uma “faculdade de *distinção* e ajuizamento” (B 4); dentre os muitos objetos particulares que se oferecem ao gosto, cabe a ele fazer a escolha exemplar, ou seja, distinguir, diferenciar aquele objeto que, em sua particularidade, contém exemplarmente o universal (BARBOSA, 1999: 118-9).

Como mencionamos acima, o aspecto comunicativo da experiência estética fundamenta a função socialmente constitutiva da arte na medida em que, instituída a sociabilidade através do juízo de gosto, “ganha, indiretamente, significação para a práxis da ação” (1979: 60); embora, também como vimos, o autor não entre em detalhes conceituais a respeito dessa dinâmica comunicativa da arte que exerce influências na práxis vital como um todo. A respeito da apropriação jausziana da estética kantiana, Ricardo Barbosa, em “Catarse e

comunicação: sobre Jaus e Kant”, argumenta que o recurso de Jaus à pretensão de universalidade do juízo de gosto kantiano não é o suficiente para explicitar a função comunicativa da arte como modelo de mediação entre a práxis estética e a social. Segundo afirma, “se se quer fazer justiça à dimensão catártica da experiência estética, é preciso então uma *teoria comunicativa da experiência estética*”, a qual pode ser formulada através de uma “reconstrução pragmático-lingüística da crítica kantiana do juízo estético” (BARBOSA, 2002: 98).

III. Objeto ambíguo: Autonomia e experiência estética contemporânea

Vimos nos capítulos anteriores que a fundamentação da estética da recepção refere-se em grande parte à defesa do caráter reflexivo do prazer e da experiência estética. Mencionamos também a crença do autor, segundo a qual a compreensão do desenvolvimento da arte moderna exige a formulação de uma teoria estética capaz de superar o modelo tradicional de representação e de contemplação, abordando a nova atividade estética realizada pelo receptor.

A partir deste momento discutiremos sobre essa exigência: buscaremos compreender porque e em que medida a arte autônoma exige uma teoria estética da recepção. O tema deste capítulo é desenvolvido com base no ensaio que o autor dedica ao caráter produtivo da experiência estética. Ali, ele realiza uma retrospectiva histórica do gradual processo de emancipação da capacidade produtiva do homem por meio da esfera estética, iniciada com a seguinte afirmação:

A partir de uma perspectiva histórica, o aspecto produtivo da experiência estética pode ser descrito como um processo mediante o qual a prática estética se liberta passo a passo das restrições que lhe foram impostas pela tradição clássica e bíblica. Se se entende esse processo como a realização da idéia do homem criador, a arte é o que mais enfaticamente manifesta essa concepção uma vez que, quando a atividade produtiva era ainda una e indivisa, ela reivindicava subliminarmente seus direitos e exigia seu reconhecimento e, mais tarde, afirma-se como uma produção de tipo especial na competição entre criação técnica e artística.⁵⁹

⁵⁹ “Die productive Seite der ästhetischen Erfahrung kann historisch als ein Prozeß beschrieben werden, in dem sich die ästhetischen Praxis schrittweise von Bindungen freisetzt, die dem herstellenden Tun sowohl in antiker wie in biblischer Tradition auferlegt waren. Faßt man diesen Prozeß als Verwirklichung der Idee des schöpferischen

Acompanharemos, assim, neste capítulo sobre a experiência estética da arte contemporânea e sobre a proposta de uma teoria estética não-representacional, o processo no qual o modelo representativo da atividade produtiva cede espaço a uma concepção de obra de arte como evento performativo, ao mesmo tempo em que a capacidade produtiva do homem se emancipa de restrições de outras esferas. Deve ser lembrado que o objetivo do ensaio de Jauss refere-se, sobretudo, à emancipação da capacidade produtiva do homem, ou seja, ao gradual reconhecimento segundo o qual o produto resultante da ação humana não deve sua existência a uma entidade superior e onipotente como Deus, mas sim tão-somente à liberdade do homem diante do mundo. Isto quer dizer que o tema do capítulo *não* é a história da autonomia da arte através da história do pensamento filosófico, embora, em determinados momentos, alguns desses conceitos históricos sejam necessários para conduzir a argumentação.

3.1. Breve história da emancipação da capacidade produtiva do homem

Jauss inicia o referido ensaio sobre a *poiesis* remetendo-nos ao lugar o qual a atividade produtiva do humano ocupara na tradição clássica e bíblica. De acordo com a tradição clássica, afirma, a capacidade produtiva, ainda que considerada como um saber livre de ordens, estava subordinada à destreza técnica e ocupava o nível mais baixo na hierarquia do saber, acima somente do trabalho dos escravos. Na Grécia Antiga, lembra o autor, todo fazer,

Menschen, so ist es vornehmlich die Kunst, die dieser Idee in dem Maße zum Durchbruch verhilft, als sie sich erst unterschwellig in der ungeschiedenen Einheit des poetischen Könnens und spatter ausdrücklich in der Konkurrenz von technischen und kunstlerischen Schaffen al seine Hervorbringung besonderer Art behauptet' (1977: 77).

entendido como *poiesis*, estava subordinado à ação prática; e, como uma atividade capaz de ser aprendida através de regras e modelos, encontrava-se abaixo da ação moral (*phronesis*) e do saber teórico (*episteme*). Mesmo considerando que a mais elevada forma da *tékne* enquanto saber poiético pudesse conduzir à sabedoria filosófica, ainda assim não se tratava do reconhecimento do fazer como “meio de auto-reconhecimento e auto-afirmação do homem” (cf. 1982: 47). Restrita à reprodução perfeita e exemplar de um modelo posto pela natureza, a atividade produtiva do homem somente será vista como um tipo de atividade criativa a partir do Iluminismo (cf. 1982: 47).

Segundo a tradição cristã, o artesanato e a atividade manual eram vistos como meios através dos quais o homem poderia preservar-se contra as forças da natureza. De acordo com o autor, essa tradição concede ao homem participação na obra de Deus sob duas formas: a) o homem, como imagem e semelhança do Criador, deve cultivar a criação divina e servir a Deus ou b) como *homo artifex*, através do trabalho e da dominação da natureza, ele pode transformar aquela criação numa obra humana. Para Jauss, essa dupla orientação do fazer humano é devida à “contaminação de dois textos tradicionais do Gênesis” (1982: 47), a saber, *Gênesis* 2, 15 e *Gênesis* 1, 26-28, onde é possível ler, respectivamente: “Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden, para que o cultivasse e guardasse”; e

Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra”. E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher. E Deus os abençoou e lhes disse: “Sejam fecundos, multipliquem-se, encham e submetam a terra; dominem os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra”.

Segundo argumenta Jauss, a polaridade cristã entre servir a Deus e dominar a natureza é desmantelada na Idade Média pela extensão do conceito de *creatio* à produção do homem: o poeta, como *alter deus*, reivindica para as suas obras, entendidas como segunda

criação, o estatuto de criação autêntica do homem (cf. 1982: 48). Jimenez lembra que nessa época aparece a reivindicação de que a atividade produtiva implica um ato ao mesmo tempo abstrato e concreto, uma atividade que envolve tanto a capacidade de invenção e elaboração intelectual quanto sua concretização em um objeto provido de forma (cf. JIMENEZ, 1999: 36). Para Jauss, é a partir desta perspectiva que as primeiras manifestações do “autosentimento artístico ou do reconhecimento do esforço intelectual” obliteram a concepção de saber poético entendido como domínio técnico e artesanal (1982: 48). São obras que, embora intrinsecamente associadas ao *status* de artesanato, carregam o nome do seu autor e rompem a barreira do anonimato. Até o século XII, afirma,

Na reflexão mais elevada sobre o conceito de criação – a recepção do *Timeu* de Platão na escola de Chartres – a obra de arte ocupa ainda o último degrau da criação: o *opus creatoris*, feito do nada, dura eternamente; o *opus naturae*, que apresenta seres de natureza semelhante, sobrevive nas espécies e nos gêneros, o *opus hominis*, nascido da deficiência – e não da plenitude – produzido por uma transformação da matéria, é efêmero.⁶⁰

Entre os gêneros da Idade Média, a poesia dos trovadores pode ser tida, na opinião de Jauss, como a primeira que tematiza e exalta o orgulho da criação humana. Um poema de William IX de Aquitânia, primeiro trovador de que se tem conhecimento, proclama provocativamente a perfeição do saber poético. Segundo explica Jauss, no verso “*Qu’ieu ai nom maistre certa*” (VI, v. 36), embora o termo “*maistre certa*” possa ser entendido tanto no sentido artístico quanto no erótico, é possível também ler ali uma proclamação orgulhosa do *opus hominis*. Nos primeiros versos do seu poema mais famoso, William IX afirma que irá criar um poema do nada [*out of nothing*] e, ao mesmo tempo, sobre o nada [*about nothing*], de

⁶⁰ “In der am weitesten gediehenen Meditation über den Begriff der Schöpfung, der Rezeption des platonischen *Timaeus* in der Schule von Chartres – steht das Werk menschlicher Kunst noch auf der untersten Stufe der Schöpfung: das *opus creatoris*, aus dem Nichts geschaffen, währt alle Zeit; das *opus naturae*, welche Wesen ähnlichen Typs hervorbringt, hat Dauer in den Arten; das *opus hominis*, aus Mangel (statt aus Überfluß) und durch Umformung der Materie entstanden, ist vergänglich (*nec in se remanet nec aliquid ex se gignit*)” (JAUSS, 1977: 80).

forma que, nas palavras de Jauss, o trovador “compete, da maneira mais sutil, com a *creatio ex nihilo* divina” (1982: 49).

Seu poema, como humana *creatio ex nihilo*, ultrapassa toda concretização, já que o que nasce depois de uma interminável série de negações, é a beleza como estrutura que não aponta para outra coisa senão para seu próprio movimento – o poema do poema como apogeu solitário da poesia lírica.⁶¹

Enquanto na Idade Média a *poiesis* está subordinada à imitação de uma forma perfeita, na concepção moderna ela se transforma em uma criação que produz ela mesma a perfeição ou a bela aparência da perfeição (cf. 1982: 49). É nessa perspectiva, continua o autor, que o aspecto produtivo da práxis estética vai progressivamente se libertando dos ideais platônicos e cristãos e concebendo “os descobrimentos técnicos, a obra de arte, a matemática e, finalmente, a história” como obras do próprio homem (cf. 1982: 49). Marc Jimenez, em *O que é estética*, nos lembra que a meditação sobre a criação e produção aparecerá por volta do século XII com a reflexão filosófica e teológica sobre a origem e o princípio primeiro de todas as coisas. Mas, ainda assim, não se trata ali do reconhecimento da capacidade criativa do homem. Como vimos, o poder de criar permanece sob o monopólio de Deus, sendo permitido ao homem cultivar ou participar da criação divina. “Será preciso esperar a Renascença, no Ocidente, para que o conceito de criação artística seja ao mesmo tempo *pensado e aceito*” (JIMENEZ, 1999: 35). Vale lembrar que até o despontar do século XIX o poder criador do homem será considerado apenas como manifestação da onipotência divina.

Na perspectiva aqui descrita por Jauss, o processo de autonomização da arte é concomitante à emergência da autodeterminação do homem e à produção de seu próprio mundo histórico. Ele afirma, contudo, que tal questão não é aprofundada pela pesquisa sobre o conceito de *poiesis*; seu foco analítico se concentra na iluminação do processo pelo qual as

⁶¹ “Sein Gedicht entgeht als menschliche *creation ex nihilo* aller werkhalfen Vergegenständlichung, da aus der unabschließbaren Reihe der Negationen am Ended as Schöne als ein nur noch auf seine eigenes Bewegung deutendes Gebilde – das Gedicht des Gedicht als einsamer Gipfel lyrischer Poiesis – ersteht” (1977: 81).

belas artes, entendidas como imitação da natureza, são excluídas da teoria e prática geral da faculdade poiética (cf. 1982: 49). Essa ruptura entre criação e imitação da natureza pressupõe, por outro lado, a separação entre capacidade técnica e artística, entre as artes mecânicas e as belas artes, as quais disputam entre si a capacidade poiética de transcender a criação segundo imitação de modelos. É assim, por exemplo, que Nicolau de Cusa, a favor do saber técnico elogia, em *De mente*, antes o laico do que o filósofo, o orador, o pintor ou o escultor. O produto daquele, uma colher esculpida em madeira, não provém de nenhum modelo posto pela natureza, senão, ao contrário, da própria atividade criadora e criativa do homem (*sola humana arte*). Há, por outro lado, o testemunho da palavra gênio, a favor da força poiética natural ao homem como saber livre de regras: é primeiramente no âmbito estético que a palavra “gênio” aparece em seu primeiro emprego, sendo posteriormente aplicada ao descobridor científico e ao inventor técnico (cf. 1982: 50). Como lembra Jimenez, a diferenciação entre técnica e estética ocorre, na passagem da Idade Média para a Moderna, com o surgimento da imagem do artista como humanista. “É bem verdade que a idéia de um sujeito criador autônomo aparece pelo final do século XV. Ela contribui para o reconhecimento do artista que goza doravante de um *status* social mais elevado do que do artesão da Idade Média” (JIMENEZ, 1999: 39). Apesar de, no século XIV, a criação artística reivindicar um saber científico que a diferencia das artes mecânicas do artesanato, serão necessários mais dois séculos para que a estética se constitua como disciplina e a arte como atividade autônoma. “Em outras palavras, é ainda longo o trajeto que leva a admitir que a imaginação, a intuição, a emoção e a paixão e outros afetos são igualmente faculdades criadoras ou fatores globalizantes de criação capazes de engendrar a beleza” (JIMENEZ, 1999: 47).

Aqui, para explicitar a mudança moderna na concepção da atividade produtiva do homem, Jauss utiliza o ensaio *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci* (1894), de Paul

Valéry. O conceito de “construir” que Valéry ali desenvolve pontua que, mais do que virtuosismo técnico, as operações artísticas pressupõem uma espécie de lógica imaginativa em que estão em jogo um misto de capacidade criadora e conhecimento abstrato. Ao unir práxis artística e científica, conclui Jauss (cf. 1982: 51), a capacidade produtiva assume a função cognitiva do *construire* – termo evidenciado por Valéry para descrever o processo de criação do artista, ou, em suas palavras, “para designar mais incisivamente o problema da intervenção humana nas coisas do mundo” (VALÉRY, 1998: 81). Tanto nesse quanto em outros ensaios sobre Leonardo Da Vinci, o conceito de *poiesis* refere-se ao ato do artista que, através da criação, forma o espírito, erige o conhecimento, esclarece o pensamento e, por fim, expressa as atividades mentais por meio de um constructo formal. Em *Leonardo e os filósofos* (1929), a atividade de criação do artista é comparada à atuação intelectual dos filósofos. Embora apresente grandes semelhanças com o processo de conhecimento do filósofo, o processo criativo de Da Vinci se difere pela ausência de uma construção explícita – leia-se, em forma de discurso racional e conceitual – das questões que habitavam seu espírito. Para Valéry, a principal diferença entre o filósofo e o artista é que, enquanto o primeiro preocupa-se em exprimir os resultados de suas meditações por meio do discurso, o segundo exprime sua busca de saber, todo processo de meditação, construção e investigação filosófica através do próprio ato criador de dar forma a um objeto exterior.

Leonardo desenha, calcula, constrói, decora, utiliza todos os modos materiais que experimentam e que comprovam suas idéias, e que lhes oferecem ocasiões de saltos imprevistos contra as coisas, da mesma forma que lhes opõem resistências estranhas e as condições de um mundo diferente que nenhuma previsão, nenhum conhecimento prévio permite envolver de antemão numa elaboração puramente verbal (VALÉRY, 1998: 219).

A filosofia, ou melhor, a criação filosófica de Da Vinci era, segundo a visão do poeta francês, um exercício de compreensão do mundo que reunia no meio da pintura diversos

tipos de conhecimento, tais como a geometria, a dinâmica, a geologia, a anatomia e fisiologia. Para ele, o “método” de Da Vinci consistia em um processo criativo em que compreensão e criação não se diferenciam. Em vários momentos Valéry chama a atenção para a reciprocidade e indiferenciação entre o agir e o conhecer, entre fazer e saber no ato de realização de uma obra. “Em suma, Leonardo encontra na obra pintada todos os problemas que o desejo de uma síntese da natureza pode propor ao espírito; e alguns mais” (VALÉRY, 1998: 235).

No diálogo *Eupalinos ou O arquiteto*, seguindo a mesma lógica, Valéry desenvolve seu conceito de *poiesis* através do artista que constrói a si mesmo por meio de sua obra. Semelhante a Leonardo, Eupalinos é o arquiteto que, meditando sobre sua obra, sobre o desenho, o material e as etapas da construção, alcança um outro patamar de conhecimento e reconhecimento de si mesmo. Sua obra, como um interlocutor, eleva-o ao supremo domínio de si e de sua arte. Em diálogo com Fedro, o arquiteto Eupalinos descreve seu processo de criação: “Fedro, dizia-me, quanto mais medito em minha arte, mais a exerço, quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo como arquiteto; – e mais me sinto eu mesmo, com volúpia e clareza sempre mais precisas” (VALÉRY, 1999: 51). Novamente Valéry apresenta a atividade do arquiteto, daquele artista que constrói com a matéria, como semelhante à atividade filosófica, com a diferença de ser um tipo de conhecimento que sobrepassa o mundo das idéias e se efetiva em ato, em obra construída; nos termos de Carlos Antônio Brandão: “uma indissociabilidade do pensar e do fazer”; “a obra enquanto ‘a palavra exposta’ e exibida”.⁶²

Cabe lembrar aqui a conceituação de *poiesis* apresentada no capítulo anterior. Como vimos, fortemente ancorada na definição hegeliana, a *poiesis* de Jausz significa aquela

⁶² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Arquitetura e Filosofia, Eupalinos contra Sócrates”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Janeiro de 2006, nº 1286, p. 4.

capacidade de produzir uma obra e, através dela, alcançar um saber. Trata-se, em outros termos, da capacidade de manipular o material estranho e rude do mundo e produzir uma obra que carrega a impressão do espírito humano. Tanto na definição de Hegel, quanto no perfil de Eupalinos e Leonardo da Vinci, é possível encontrar a acepção do fazer artístico como atividade de conhecimento através do sensível.

Da breve história da capacidade produtiva do homem pôde ser percebido que a referência a Valéry ajuda a demonstrar a dignidade adquirida pela capacidade produtiva do homem a partir do Renascimento, com a concepção de artista como humanista. A partir dali, nas palavras do escritor francês, o trabalho produtivo do artista é visto como “o fim último do esforço de um espírito universal” (VALÉRY, 1998: 233). Entretanto, segundo expõe Jauss, por mais que Leonardo Da Vinci tenha contribuído para a emergência de inúmeras manifestações da capacidade criadora do homem, ela ainda permanece subordinada à obra divina, à *imitatio naturae* e a “uma série de barreiras ontológicas que a filosofia somente a partir de Leibniz lograria superar”.⁶³ A obra humana, considerada como segunda natureza, ainda permaneceria limitada pela criação divina como norma ideal de realização. Será com a revolução literária do século XVIII, diz Jauss, que a autonomia da criação será reivindicada: o reconhecimento da obra humana como algo que não teria existido se não fosse a intervenção *produtiva* do homem. Trata-se, ainda que de forma embrionária, do surgimento da concepção de autodeterminação do homem: “são os homens que, por si mesmos, produziram seu próprio mundo histórico” (JAUSS, 1982: 52). Aqui Jauss está se referindo à interpretação de Vico da máxima *verum et factum convertuntur*, com a qual ele concebe o homem não como coadjuvante da história, mas como criador espiritual. Apesar de reconhecer a livre atuação do

⁶³ 1982: 52. Jauss refere-se, em nota de rodapé, ao estudo de Hans Blumenberg, ‘*Nachahmung der Natur*’ – *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, de 1957, o qual sustenta que Breitinger, em *Critischen Dichtung* (1740) utiliza a doutrina de Leibniz para defender a criação independente do artista.

homem na história, ressalta Jauss, Vico ainda está longe de pensar a faticidade da história e a racionalização da ação política; algo que só ocorrerá posteriormente com a filosofia idealista da história. “A grande certeza que surge da união identificadora entre produzir e entender é algo que afeta tanto o saber técnico quanto o poético, mas não a história entendida como processo total” (1982: 53). A contribuição de Vico nesse contexto reside na valorização da produtividade sensorial, i.e., na elevação da verdade dos mitos como espécie de começo da história da humanidade e como forma de dominação do homem sobre a natureza. Tratar-se-iam aqui, na opinião de Jauss, dos primeiros passos para o reconhecimento da estética como um tipo de conhecimento específico ao sensível. Em sua perspectiva, a contribuição de Kant com a diferenciação entre fazer (*facere*) e produzir (*agere*) é um passo marcante na interpretação da atividade produtiva como jogo livre que possui fim em si mesmo, diferentemente do artesanato ou da manufatura que têm a remuneração como fim. Em outro ensaio, ele escreve que a aparição da estética filosófica “se inscreve em um processo em que, por um lado, o belo se desliga tanto do verdadeiro da ciência quanto do bom da ação prática e, por outro, a experiência estética é usada como *cognitio sensitiva* contra o racionalismo do conhecimento conceitual e lógico” (1982: 44).

Como se sabe, até fins do século XVII, as questões concernentes ao belo, ao sensível e à arte como obra da ação humana continuavam a ocupar os degraus inferiores da hierarquia do saber. Como constata Paul Guyer (2005), são nos primeiros decênios do século XVIII que surge uma torrente de tratados que têm como assunto as propriedades, características e valores do belo.⁶⁴ É a época de publicação dos escritos de Shaftesbury (1711), Joseph Addison (1712), Abade Jean-Baptiste Du Bos (1719) e Francis Hutcheson (1725).

⁶⁴ “In particular, the second and the third decades of the eighteenth century have a real claim to be the moment of the origin of modern aesthetics” (GUYER, 2005: 4).

Contudo, será apenas na década de 1750 que aparecerá o termo *Aesthetica*, em um tratado de Alexander Baumgarten, para legitimar a esfera da arte e da percepção sensível como participantes da faculdade de conhecimento. Nas palavras de Benedito Nunes, “a Estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, na idéia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que tende para a verdade” (NUNES, 1991: 12). A partir daqui tem início a conhecida história da autonomia da estética como disciplina filosófica que tem por tema e domínio a sensibilidade, a beleza e a obra de arte entendida como resultante da ação sensível humana. Segundo observa Christiam Hamm, a partir da autonomia do estético “a arte vem tornar-se campo privilegiado onde a sensibilidade pode realizar o seu ‘trabalho’ de conhecimento, e, enquanto âmbito da perfeição e da beleza, ela mesma passa a ser objeto da estética” (HAMM, 1992: 106).

De acordo com o que Jauss procura demonstrar, o processo de autonomia da capacidade produtiva envolve tanto a emancipação perante o fazer técnico quanto o reconhecimento de um tipo específico de conhecimento próprio ao estético, distinto da ciência, da moral e da filosofia. Esse caminho evidencia que a emergência gradativa da concepção de homem criador conduz à reflexão mais aprofundada sobre os mecanismos de produção artística. Nesses termos, a emancipação da subjetividade corresponde à emancipação da estética como disciplina filosófica, isto é, à autonomia da reflexão sobre a produção humana enquanto atividade livre com fim em si mesma. Nas palavras de Jimenez:

Nenhuma ‘estética filosófica’ poderia ter nascido sem a constituição das idéias de criação autônoma e de sujeito criador. Era preciso também definir as relações entre a razão e a sensibilidade, meditar sobre o gosto, sobre a experiência individual e esforçar-se por determinar o papel da razão no domínio específico da arte, distinto da ciência e da moral (1999: 84).

Como se sabe, por mais que a Renascença tenha representado uma etapa decisiva na libertação da arte em relação às coerções que lhe foram impostas pela tradição clássica e bíblica e que, em outro momento, Kant e Hegel também representem um avanço considerável no que diz respeito ao *status* da esfera artística, até meados do século XIX ainda pesam fortes restrições sobre a produção. Perfeição técnica e representação imitativa (porque não dizemos, realista e fidedigna) da natureza são ideais visivelmente incontestes até a emergência do impressionismo. Como é sabido, a etapa recente de autonomia da capacidade produtiva do homem – etapa relativa ao período moderno – reivindica a autodeterminação plena da esfera artística: é quando artistas como Baudelaire, Flaubert, Courbert e Manet, os reconhecidos primeiros artistas chamados “modernos”, procuram outorgar à arte a faculdade de ditar suas próprias leis, princípios e regras. E é a partir de então que veremos uma sucessão de movimentos artísticos, de poéticas explorando as mais variadas técnicas e suportes, reivindicando cada qual uma teoria que defina, afinal, o que é arte.

Após a polêmica do impressionismo, assistimos à perda gradual de evidência do modelo representativo da natureza e uma crescente abstração da temática e até do próprio material artístico. A começar pelas primeiras décadas do século XX, quando emergiu a revolução da linguagem, do fazer e da obra através de Matisse, de Picasso, de Duchamp, dos surrealistas e dos futuristas, o conceito clássico de obra pouco a pouco se esfacela. Que se tome como exemplo a emblemática “ambiência” improvisada proposta por Kurt Schwitters para sua *Merzbau*. Construída no segundo andar da casa de Schwitters, invendável e impossível de ser transportada, a obra consistia em adições sucessivas de materiais banais e prosaicos da vida cotidiana, tais como bilhetes de bonde, mobília quebrada, pedaços de ferro, “envelope, papel de embrulhar queijo, anel de charuto, solas de sapatos rasgadas, fitas,

arames, penas, panos de chão”, enfim, qualquer material era recolhido por ele e incorporado ao que ficou conhecido como técnica da *assemblage* (RICHTER, 1993: 186).

Mas aqui não se tratava apenas de uma escultura, e sim de um documento vivo de Schwitters e seus amigos, que se modificava a cada dia. Ele explicou-me a obra, e eu vi que a escultura, como um todo, era um complexo feito de cavernas. Uma estrutura de formas côncavas e convexas, que abriam cavidades na escultura e a dilatavam, formando saliências. [...] Cada caverna continha detalhes muito pessoais da vida de todas essas pessoas [Mondrian, Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevitch, Mies van der Rohe, Richter / ml]. Ele cortou uma mecha do meu cabelo, e colocou-a na minha caverna. Um lápis grosso, recolhido da mesa de desenho de Mies van der Rohe, encontrava-se no espaço a ele reservado (RICHTER, 1993: 208).

Aos olhos de hoje, a obra de Schwitters demonstra a negação deliberada de qualquer fronteira para a nomeação ou construção de uma obra de arte. Como a história da arte do século XX mostrou, a porta aberta pelos primeiros artistas modernos culminou, no final do mesmo século, na ausência de qualquer porta ou aresta. Tanto que, desde então, o problema da produção e do debate filosófico tornou-se a própria identidade da arte. Seguindo esse pensamento, prossigamos para as análises de Jauss sobre o recrudescimento da autonomia da arte e a experiência estética da arte contemporânea.

3.2. Duchamp e a ambigüidade do objeto estético contemporâneo

A perda de evidência do modelo tradicional de representação é um passo decisivo no processo recente de autonomia da arte. Para Jauss, o abandono do ideal de criação segundo a mimese, juntamente com o esmaecimento do ideal de contemplador passivo, provocam uma reviravolta, uma transmutação significativa no conceito de *poiesis*: o modelo

tradicional cede espaço a uma estética da recepção. Essa mudança recente no conceito de *poiesis* a partir do início do século XX é explicitada pelo autor mediante novas referências aos escritos estéticos de Valéry. No ensaio *Leonardo e os filósofos*, a respeito das produções em voga, o poeta francês se pergunta sobre a possibilidade de se falar ainda em Estética quando a beleza parece ter se tornado um valor do passado.

A Beleza é uma espécie de morte. A novidade, a intensidade, a estranheza, numa palavra, todos os *valores de choque* a suplantam. A excitação bruta é a mestra soberana das almas recentes e as obras têm como função atual tirar-nos do estado contemplativo, da *felicidade estacionária* cuja imagem estava outrora ligada intimamente à idéia geral do Belo (VALÉRY, 1998: 195).

Segundo constata neste texto de 1929, o ideal da produção moderna é penetrado pelos ideais de instabilidade e imediaticidade, tais como o inconsciente, o irracional, o instantâneo: “quase não se vêem mais produtos do desejo de ‘perfeição’” (VALÉRY, 1998: 195). Hoje, afirma, a preocupação em criar algo originariamente novo que se distinga de toda e qualquer época suplanta veementemente os modelos de beleza e de perfeição da tradição. Assim, conclui ele que, “no nosso tempo, uma ‘definição do Belo’, portanto, só pode ser considerada um documento histórico ou filosófico. Presa na antiga plenitude de seu sentido, essa palavra ilustre vai juntar-se nas gavetas dos numismatas da linguagem a muitas outras moedas verbais que não têm mais curso” (VALÉRY, 1998: 197).

Para Jauss, a análise de Valéry demonstra que a arte toma um rumo novo ao superar as últimas acepções das estéticas clássica e bíblica, tais como a perfeição formal do objeto estético, a criação imitadora e o ideal de não participação do observador. Assim, conclui,

A arte se libera da eterna substancialidade do belo “ao fazer da indefinição a característica essencial da beleza”. Libera-se do conhecimento teórico da verdade, que foi o *connaître* dos filósofos, ao questionar a supremacia do sentido sobre a forma no processo de produção estética [...]. E libera a

recepção estética de sua passividade contemplativa quando passa a envolver o próprio observador na construção do objeto estético.⁶⁵

A partir de agora, já não se trata de representar na obra uma realidade dada previamente, através da qual o contemplador deverá apreender algo tangível ou inteligível, como era esperado na concepção tradicional que vigorou na história da arte desde Platão e Aristóteles. Também não é o caso de produzir com apuro e perfeição técnica uma representação fiel da realidade, de acordo com o princípio da imitação, o qual orientou a produção desde os primórdios da arte até o advento da fotografia e do cinema. Na etapa moderna de emancipação da arte, a atividade produtiva passa a significar, na visão de Jauss, “um processo no qual o receptor transforma-se em co-criador da obra” (1982: 56). Esse é, afirma, o sentido da provocativa hermenêutica: “*mes vers ont le sens qu’on leur prête*”.⁶⁶ Diante da arte que ultrapassa a mera função do reconhecimento mimético, representacional ou contemplativo, o espectador deve colocar-se ele mesmo na postura de criador/artista a fim de experienciar e concretizar a significação da obra. Wolfgang Iser, em *O jogo do texto*, explica que “desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado” (ISER, 2002: 105). A partir da arte moderna, na análise de Jauss, *poiesis* e *aisthesis* entram em interação: a *poiesis* não é mais domínio exclusivo do artista, mas está aberta à participação – atribuidora de sentido – do receptor.

⁶⁵ “Die Kunst befreit sich von der ewigen Substantialität des Schönen, indem sie ‘Unbestimmbarkeit (*ce qui est indéfinissable dans les choses*) zum wesentlichen Merkmal des Schönen macht’. Sie befreit sich vom Vorbild der theoretischen Erkenntnis des Wahren, dem *connaître* der Philosophen, indem sie – [...] - den Vorrang des Sinns über die Form für den Prozeß der ästhetischen Produktion bestreitet. [...] Und sie befreit die ästhetische Rezeption aus ihrer kontemplativen Passivität, indem sie den Betrachter selbst an der Konstitution des ästhetischen Gegenstandes beteiligt” (1977: 90).

⁶⁶ “meus versos possuem o sentido que se lhe empregam”. VALÉRY, *Pleiaide*, I, 1509 *apud* JAUSS, 1977: 90.

De acordo com o que Jauss procura demonstrar, a passagem da noção tradicional de representação para a concepção de obra como um acontecimento performativo é característica da arte moderna. De uma concepção à outra, a diferença reside justamente na maneira como o objeto artístico é dado, e sobretudo recebido, pois, no contexto atual em que estão em jogo a autonomia da produção e da recepção, tanto artistas quanto receptores lidam com as próprias convenções que legitimam a produção de obras de arte. Embora na estética da representação a realidade representada também supusesse um tipo de atividade performativa, visto que uma das funções da mimese é completar o que a natureza deixara incompleto, a concepção da representação como sistema fechado é tão mais forte, explica Iser, que o processo receptivo implica em captá-la como algo tangível e inteligível através da bela aparência. Na estética moderna, por sua vez, “o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano” (ISER, 2002: 105).

Ao longo do século XX não é difícil perceber que a noção de obra como um evento que acontece no ato de recepção está fortemente presente tanto na pauta da produção quanto no âmbito filosófico da análise estética. No que toca à produção, embora o início da falência do modelo representativo date dos fins do século XIX e início do XX, a concepção de obra como evento performativo aparece com maior evidência somente na década de 60, época das performances, dos *happenings*, das instalações, dos objetos manipuláveis pelos espectadores, das obras efêmeras que costumam ter o tempo de vida semelhante ao de sua produção e/ou exibição.

Para descrever a mudança de significação da práxis estética em decorrência da arte moderna, mais uma vez Jauss utiliza o episódio do objeto ambíguo, relatado no diálogo

Eupalinos ou O Arquiteto, de Paul Valéry. Antes de prosseguir, é preciso fazer uma importante observação sobre a diferença entre modernidade e contemporaneidade. O que chamamos de arte moderna aqui é o que normalmente costumamos atribuir à etapa de mudanças na arte iniciada em meados do século XIX. A arte contemporânea que figura no título da dissertação é aquela que tem Duchamp e seus *ready-mades* como referências primordiais. Embora Jausse não explicita essa diferença, fica claro que sua análise sobre o objeto ambíguo refere-se ao desenvolvimento – pós-duchampiano – da arte moderna, isto é, à etapa após a dissolução das fronteiras do estético e a desobjetificação da obra, processos agravados à medida que a autonomia recrudescer.

No que toca ao objeto ambíguo, ele é mencionado por Sócrates, um dos personagens do diálogo de Valéry, para relembrar e descrever um episódio que vivenciou ainda jovem. Nesse ponto do diálogo, Sócrates, que momentos antes debatia com Fedro a respeito das diferenças entre o exercício da filosofia e o fazer artístico, apresenta agora um de seus possíveis Anti-Sócrates, caso o destino tivesse tomado outro rumo e formado sua alma de maneira diversa. Ele inicia: “O acaso depositou em minhas mãos o objeto do mundo mais ambíguo. E as reflexões infinitas que ele me fez fazer tanto podiam conduzir-me ao filósofo que eu fui, quanto ao artista que deixei de ser” (VALÉRY, 1996: 105).

O objeto encontrado na orla marítima, ali na “fronteira de Netuno com a Terra”, apresenta forma e cor que despertam os mais diversos pensamentos em Sócrates, dividido entre a meditação sobre o construir e o conhecer. Um objeto “da mais pura brancura; polida, e dura, e suave, e leve” questiona as determinações que diferenciam a poética da natureza da poética humana. “Quem te fez? Refleti. Não te assemelhas a nada e, no entanto, não és informe” (1996: 111). À pergunta de Fedro sobre a matéria de que é feito tal objeto, Sócrates responde:

Da matéria de sua forma: matéria a dúvidas. Ossada de peixe talvez, bizarramente alisada pelo roçar da areia fina sob as águas? Ou marfim, talhado para uso indefinido por algum artesão de além-mar? Quem o saberia?... Divindade talvez, naufragada junto ao próprio barco que lhe cumpria preservar? Mas quem seria o autor daquilo? Um mortal, obediente a uma idéia, que com suas próprias mãos persegue alvo estranho à matéria que ele ataca, raspa, corta ou junta novamente; detém-se e avalia; e separa-se enfim de sua obra, – algo lhe dizendo que está concluída?... Ou, obra de um corpo vivo que, sem o saber, trabalhara sua própria substância e formara para si, cegamente, seus órgãos e armaduras, seu casco, seus ossos e defesas, permitindo que o alimento encontrado à sua volta participasse da misteriosa construção que lhe assegurara certa duração? (VALÉRY, 1996: 111-3).

Para Jauss, essas indagações demonstram a inviabilidade de definir a procedência do objeto ambíguo, daquele que nega as fronteiras entre arte e natureza, através do recurso à ontologia platônica. Diante da indeterminação de sua origem, se artificial ou natural, o jovem filósofo deve decidir qual postura adotar: uma atitude de investigação ou de prazer, i.e., teórica ou estética. No ensaio *Leonardo e os filósofos*, a apresentação desta diferença se dá da seguinte forma: “ao passo que, para o filósofo verdadeiro, o que é é o limite a reatingir e o objeto a reencontrar no extremo das excursões e operações do espírito, o artista se propaga no possível e se faz agente do que será” (VALÉRY, 1998: 199). A ambivalência do objeto encontrado por Sócrates refere-se sobretudo à sua capacidade de ser tanto objeto da ação do espírito humano quanto objeto de conhecimento. Ele é a própria ambivalência do conceito de construir, visto que implica tanto o domínio do sensível e da manipulação do material mundano, quanto o ato intelectual e o exercício da filosofia. Como vimos acima, não obstante se diferencie da filosofia pelo fato de exercer-se por meio da matéria, extrapolando o âmbito do discurso racional, o construir envolve também em si o ato de conhecimento – do mundo e de si mesmo. Dito ainda em outros termos, o objeto ambíguo é simultaneamente origem do discurso teórico e matéria resultante da ação humana.

Sobre a diferenciação entre as atitudes teórica e estética, Jauss, citando Blumenberg, explica que a postura estética

poderá se satisfazer sempre com uma solução que não seja a dissolução do dado, e que, de maneira consciente, deixe as outras possibilidades em permanente indeterminação; a hipótese teórica, por outro lado, está sobrecarregada com a possibilidade de outras melhores soluções, nenhuma das quais poderia ser definitivamente excluída, pois fracassaria a verificação da hipótese.⁶⁷

Como dito, a dúvida do jovem Sócrates aqui se situa entre o agir e o especular/refletir. Diante do objeto ambíguo, ele é tomado de um grande interesse filosófico por seu aspecto ontológico, de forma que realiza uma longa disgressão sobre as obras da natureza e aquelas resultantes da ação humana. Vendo-se incapaz de decidir sobre o ser do objeto, ele subitamente lança-o de volta ao mar, restaurando assim o filósofo que havia dentro de si. Deste modo que o jovem filósofo, assumindo a postura de conhecimento, apresenta uma teoria que determina a obra da natureza “como a forma perfeita dada em qualquer momento, enquanto a obra humana é meramente uma solução possível de uma tarefa infinita” (JAUSS, 1982: 57). Em Valéry, o personagem Sócrates propõe que, na poética da natureza, a sofisticação e elaboração do todo é superior à complexidade de suas partes constituintes. No produto da natureza, o que faz e o que é feito são indissociáveis. A árvore e suas partes, o galo e suas partes “são construídos pelos seus próprios princípios” (VALÉRY, 1996: 133). Sua construção não é resultante de atos, nem pode ser explicada pela combinação de alguns deles, enquanto que o produto da ação humana segue, por sua vez, o princípio da abstração, visando produzir uma ordem alheia à complexidade própria de cada parte envolvida. “Aquele que fez a taça jamais pôde conciliar, senão de modo grosseiro, sua substância, sua forma e sua função, pois a íntima subordinação dessas três coisas e sua profunda ligação não poderiam ser senão obra da própria natureza naturante” (VALÉRY, 1996: 125). Diferentemente da natureza, os

⁶⁷ “Die ästhetische Einstellung “wird sich (...) immer mit einer Lösung begnügen können, die nicht Auflösung des Gegebenen ist, sondern die verbleibende Unbestimmtheit anderer Möglichkeiten bewußt lassen darf, während die theoretische Hypothese belastet ist mit der Möglichkeit anderer, sie überbietender Lösungen, von denen doch keine je endgültig ausschließen kann, daß ihre Verifikation scheitert””. (BLUMENBERG, 1964: 318; *apud* Jauss, 1977: 91).

princípios que governam os produtos humanos são impostos externamente aos princípios que governam a matéria de que são feitos. Desta maneira, temos nesse diálogo a diferenciação não só entre atitude teórica e atitude estética como uma distinção entre obra natural e obra humana.

De qualquer forma, voltando à fase recente da *poiesis*, Jauss enfatiza a importância desempenhada pela interpretação do objeto ambíguo⁶⁸ na compreensão da história da arte moderna, na medida em que ela ajuda a “iluminar a atividade poética que o receptor deve desempenhar quando confrontado com obras de arte do século XX” (1982: 56). Se se pensa no movimento Dadá e na Pop art, esta interpretação se torna ainda mais evidente. Diante de uma série cada vez mais diversa de objetos ambíguos, “os quais não mais negam as fronteiras entre arte e natureza, mas as existentes entre arte e realidade”, a estética tradicional se vê incapacitada de compreender adequadamente o desenvolvimento da arte contemporânea.⁶⁹ Para o autor, no período após o diagnóstico do fim do período da arte (*Kunstperiode*), a experiência estética se dirige para sua desconcretização e o próprio *status* estético converte-se em um problema. A extrema liberdade do processo artístico, derivado da autonomia da arte, permite que objetos tão ambíguos como uma roda de bicicleta, uma bandeira norte-americana e uma caixa de sabão em pó sejam alçados à categoria de obras de arte. Segundo argumenta o autor, a práxis estética se caracteriza agora por uma completa desobjetificação na qual a superação da bela aparência cede espaço a objetos “artisticamente

⁶⁸ Esta interpretação do objeto ambíguo presente no ensaio de Valéry foi anteriormente proposta por Hans Blumenberg em “Sokrates und das ‘objet ambigu’ – Paul Valéry’s Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes”, como interpretação do esmaecimento contemporâneo da ontologia platônica. A análise proposta por Blumenberg é citada de forma bastante breve por Jauss. O ensaio de Blumenberg foi publicado no periódico *Epimeteia*, Helmut Kuhn zum 65. Geburtstag, ed. De F. Wiedmann, Munich, 1964, p. 285-323.

⁶⁹ “A perspectiva histórica [da *poiesis*] torna-se mais palpável quando se lembra que o movimento Dadá utilizou objetos ambíguos tais como a *Roda de Bicicleta* (1913), de Marcel Duchamp, a pop arte *Flag* de Jasper Johns, a optical art de Victor Vasalery (1951), a fim de chocar constantemente o observador, i.e., confrontá-lo com uma série de diferentes ‘objetos ambíguos’, os quais negam menos a distinção entre arte e natureza, do que aquela entre arte e realidade. Este desenvolvimento da arte moderna não pode ser compreendido adequadamente por meio da tradicional estética da representação” (JAUSS, 1977: 92).

dotados” que confundem ser e aparecer obra de arte; em outras palavras, entre ser objeto do cotidiano e aparecer obra de arte. “O resultado foi que, juntamente com a beleza – a qual fora o objetivo último do ideal clássico da arte –, a linha divisória entre arte e realidade extra-artística foi inteiramente abolida”.⁷⁰ Desta forma, o objeto ambíguo, que negligencia a distinção entre arte e realidade extra-artística, coloca mais uma vez o receptor diante da tarefa de adotar uma postura reflexiva a fim de decidir se aquele objeto, indiferente em si, “tem o direito de ser *todavia*, ou *também*, arte” (1977: 93). Enquanto a eleição como obra de arte de um objeto pertencente ao âmbito cotidiano reduz, por um lado, a ação produtiva do artista a zero, por outro, exige do receptor um esforço desproporcionado ao ter de atribuir *status* estético a esse objeto indiferente (cf. 1982: 58). É deste modo, portanto, que Jauss constata que a fruição da arte contemporânea conduz a um tipo de experiência essencialmente teórica.

O receptor somente será capaz de fruir esteticamente o objeto ambíguo somente se – e na medida em que – invocar o cânone da arte anterior como bela aparência a fim de lidar com a provocação da anti-arte, e somente se procurar pela questão que confere significado ao objeto indeterminado por sua natureza.⁷¹

Uma vez que o objeto da fruição não é a obra em si mesma, mas a postura de questionamento, atribuição de sentido e rejeição do estímulo provocativo, a atitude teórica deixa a postura estética para segundo plano. Nas palavras de Jauss: o receptor “adota a postura de Sócrates e a atitude teórica transforma-se em atitude estética” (1982: 58); já que, vale lembrar, incapaz de compreender qual atitude tomar diante do objeto ambíguo, Sócrates

⁷⁰ JAUSS, 1977: 92. “Die Geschichte der ästhetischen Erfahrung, die das Kolloquium *Poetik und Hermeneutik III* im geschichtlichen Wandel des Spektrums des *Schönen* und *Nicht mehr schönen Künste* als einen ‘Prozeß der Entschränkung des Kunstfähigen’ erörtert hat, nimmt in der Epoche nach Hegels berühmt-berüchtigter Prognose vom ‘Ende der Kunst’ eine Wendung zur Entgegenständlichkeit, die dazu führte, mit dem Schönen als der höchsten Bestimmung des klassischen Kunstideals schließlich die Schranke zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Wirklichkeit überhaupt abzubauen”.

⁷¹ “(...): er wird dieses *objet ambigu* nur dann und nur in dem Maße ästhetisch genießen können, wie er den vorgängigen Kanon der Kunst des schönen Scheins aufruft, um die Provokation des Antikunstwerks aufnehmen zu können, und wie er weiterhin selbst die Fragen sucht, die dem an sich selbst gleichgültigen Gegenstand allererst Bedeutung verleihen” (1977: 93).

recorre à filosofia a fim de determinar as diferenças existentes entre a produção do homem e a da natureza e, por conseguinte, as diferenças entre a postura teórica e a estética. O elemento de experiência diante de um objeto indeterminado é, portanto, a postura de reflexão interrogativa e prazer reflexivo. Ou seja, explica o autor, “para que um objeto esteticamente indiferente possa preencher uma função estética, é necessário que o receptor crie, por sua própria conta, o horizonte de condições de uma nova gênese da arte”.⁷² No entanto, ressalta Jauss, ainda que o receptor seja capaz de fruir a atração provocadora do objeto ambíguo, o problema da diferenciação entre arte e realidade extra-artística permanece em aberto e a práxis estética é situada diante de uma tarefa infinita: a de ter que, a cada nova obra, determinar as condições a partir das quais um objeto isolado pode tornar-se obra de arte. Em outros termos, mesmo que o receptor recrie tais condições que possibilitem a fruição da arte contemporânea, ainda assim, a questão quanto à definição da arte na atualidade e sua diferenciação em relação aos objetos da ordem da vida comum permanecem sem resolução. Jauss afirma que a novidade poética do objeto ambíguo refere-se menos à abolição dos limites entre arte e realidade prática do que à exigência feita ao receptor de assumir uma postura teórica. Ante obras tão indeterminadas que confundem o ser objeto e o aparecer obra de arte, o próprio status estético converte-se em um problema que o receptor deverá tentar resolver: quais atributos possuem esses objetos do cotidiano que os tornam passíveis de serem tomados como obras de arte? Ou ainda, o que diferencia a mesma caixa de sabão em pó no supermercado daquela encontrada em museus e espaços de exposição? Remetendo à origem do problema: com a extrema autonomia do fazer artístico, como separar arte e vida? Se quisermos ficar com os termos kantianos, poderíamos

⁷² JAUSS, 1977: 96. “Damit der ästhetisch gleichgültige Gegenstand eine ästhetische Funktion erfüllen kann, muß der Betrachter selbst den Bedingungs-horizont einer neuen Genese der Kunst erstellen, gleichviel ob das *objet ambigu* dafür den Kontext einer vorfindlichen Wirklichkeit, den Kanon der früheren Kunst oder auch nur – gemäß dem Axiom: *Whatever else it may be, all great art is about art* – den Widerspruch zwischen einer neuen zu einer alten Theorie der Kunst erfordert”.

responder que tal separação é possível unicamente através da reflexão. Para dizer com as expressões de Jauss: através da postura teórica e reflexiva.

Na práxis estética atual “desconcretizada”, o receptor frui sua capacidade ativa e reflexiva de atribuir status estético a um objeto da realidade. Em resumo,

o objeto ambíguo de Duchamp confronta a atividade estética com uma tarefa sem limites uma vez que, em sua contingência, ele permanece esteticamente indiferente e mantém aberta a possibilidade de um novo *objet trouvé* questionar, em termos diferentes, as condições sobre as quais um objeto isolado pode tornar-se obra de arte *e a estética, por esta razão, tornar-se igualmente um evento.*⁷³

Segundo sua análise, a apresentação pop de objetos banais como obras de arte ressuscita um antigo e famoso episódio da história da arte. Escolhendo um objeto emblemático do lugar comum norte-americano, Jasper Johns coloca a arte contemporânea diante de uma nova crise de identidade ao apresentar uma bandeira como obra: “o ato artístico torna-se tão anônimo quanto o objeto” e “a maneira de apresentação torna-se tão banal quanto o próprio objeto” (1982: 59). Uma explicitação do significado histórico e estético do ato de Johns de transformar, em obras de arte, bandeiras, números e outros objetos bidimensionais pode ser encontrada nos escritos da crítica de arte Lucy Lippard. Em *A Arte Pop*, ela registra a “crise de identidade” gerada pela bidimensionalidade das obras de Johns:

Duchamp transformara o objecto ‘readymade’ numa arte; Johns foi agora mais além, e transformou o objecto numa pintura, desafiando toda a tradição da colagem, cuja principal técnica consistia em apor numa superfície a imagem integral ou não, alusiva ou significativa, de um objecto. Até então, as *assemblages* de todas as espécies, na sua imperfeita síntese de motivo e tratamento, *tinham* actuado ‘na lacuna’ entre vida e arte. Johns neutralizou essa lacuna. Uma vez que se entendeu que a pergunta ‘É uma bandeira ou uma pintura?’ não tinha resposta – não era importante –, estava completamente aberto o caminho da Arte Pop (LIPPARD, 1973: 78).

⁷³ “Duchamps *objet ambigu* stellt die ästhetische Aktivität vor eine unabschließbare Aufgabe, weil es in seiner Kontingenz ästhetisch indifferent bleibt und damit die Möglichkeit offen halt, daß ein neues *objet trouvé* die Frage, unter welchen Bedingungen ein isoliertes Objekt Kunstcharakter erlangen, das Ästhetische mithin auch in diesem Fall Ereignis werden kann, wieder anders stellt” (1977: 93-4). O grifo é nosso (MLM).

Embora Lucy Lippard julgue pouco importante, para Jauss é justamente a pergunta lançada pela obra de Johns que deflagra um questionamento a respeito da própria identidade do objeto ambíguo – talvez a questão posta a nu por este ato seja a irrelevância de estabelecer, reajustar ou detectar minimamente as fronteiras que delimitam arte e realidade. Ao fazer passar as características composicionais do objeto por qualidades estéticas da obra, a pop arte é recebida pelo receptor como possuidora de uma identidade paradoxal, já que a separação entre arte e realidade torna-se agora ainda mais tênue. Por isso, conclui o autor, não haveria surpresa no fato de o receptor, histórica e esteticamente informado, comparar as reproduções banais da pop arte ao famoso episódio das uvas de Zêuxis. O episódio no qual o pintor do século V a.C. retrata os cachos de uvas com absurda fidelidade tornou-se referência histórica, comprovando a capacidade de a arte apresentar-se como perfeita ilusão, ou melhor, como perfeita reprodução da realidade. É curioso notar que também Arthur Danto, em tempo e espaço diferentes (i.e., em 1965, Nova York), aludiu à mesma analogia entre as réplicas da pop arte e o episódio de Zêuxis para tratar do atual problema da esfera estética. Em suas palavras, propõe:

Imagine-se, agora, um certo Testadura – falante simplório e notório filisteu – que não esteja cômico que essas camas são arte e as tome por pura e simples realidade. Ele atribui os traços de tinta na cama de Rauschenberg a uma displicência de seu proprietário e o viés na de Oldenburg a uma inépcia do seu construtor ou talvez a um capricho de quem a fez “por encomenda”. Esses seriam erros, mas, antes de um tipo incomum e não terrivelmente diferentes dos cometidos pelos pássaros deslumbrados que picaram as falsas uvas de Zêuxis. Eles tomaram erroneamente a arte pela realidade, assim como o fez Testadura. Mas ela era pretendida como *sendo* realidade, de acordo com a TR [Teoria Realista da Arte / ml]. Alguém poderia ter confundido a realidade com a realidade? (DANTO, 2006a: 6).

O questionamento levantado por Danto é representativo da práxis estética pós dissolução das fronteiras do estético. A semelhança entre arte e realidade chega a tal ponto que o receptor desavisado – e caricaturado – pode tanto tratar uma obra de arte por realidade

quanto a realidade por obra de arte. Estaríamos então diante de uma efetiva perda de parâmetros. Para Jauss, a novidade introduzida pela pop arte na experiência do objeto ambíguo foi a demonstração de que, quando a oposição a determinado cânone da arte chega a seu cume, tudo torna-se passível de vir a ser arte. Na formulação de Hans Blumenberg: aqui “a atitude estética depara não com a evidência do objeto, mas com a absurdidade da função que é reivindicada apesar dele mesmo”.⁷⁴ Trocando em miúdos: com a dissolução das fronteiras do estético, a recepção confronta-se com a absurdidade de ter que adotar uma postura estética diante de um objeto vertiginosamente semelhante ao da realidade.⁷⁵

Para a história da arte, em especial, para críticos e teóricos da década de 60, a ousadia dos artistas pop residia justamente na banalização que propunham a respeito tanto do *status* imagético das obras quanto do ato criador do artista. Enquanto, de um lado, como diz Jauss, o ato do artista torna-se anônimo, de outro, o receptor é confrontado com a questão crucial do recrudescimento da autonomia da arte. Tendo, ao que parece, a dissolução das fronteiras do estético chegado a sua efetivação definitiva, as questões teóricas a respeito da qualificação e identificação de obras de arte assumem o primeiro plano de toda experiência estética. E aqui podemos lembrar o que Danto escreve a respeito das caixas de sabão em pó de Andy Warhol. Segundo argumenta, diante da semelhança vertiginosa entre obras de arte e objetos banais é preciso recorrer a uma teoria estética apta a distinguir dois objetos perceptivelmente indiferentes que, não obstante, pertencem a categorias filosóficas distintas (cf. DANTO, 2005: 16 e ss). Para Danto, o espantoso quanto à quase indiscernível diferença entre a caixa de *Brillo* do supermercado e aquela produzida por Warhol é o fato de esta última

⁷⁴ “[...] die ästhetische Einstellung stößt nicht auf die Evidenz eines Gegenstandes, sondern auf die Absurdität einer trotz des Objekt behaupteten Funktion” (BLUMENBERG, 1968: 700 *apud* JAUSS, 1977: 96).

⁷⁵ A esse respeito, conferir, em especial, os primeiros capítulos de *A transfiguração do lugar comum* em que Arthur Danto problematiza os status estéticos diferentes de objetos material e visivelmente semelhantes.

ser arte de algum modo. Ele se pergunta: se as de Warhol são arte, por que não o são todas as do supermercado?

Retornando ao ensaio de Jauss, isto nos remeteria ao axioma: “Whatever else it may be, all great art is about art”⁷⁶. Na seqüência, o autor nos lembra da constatação de Tom Wolfe de que a “arte Moderna se tornou inteiramente literária: as pinturas e outras obras só existem para ilustrar o texto” (WOLFE, 1987: 8). Analisando o desenvolvimento da arte moderna, Wolfe conclui que, apesar de ela ter renunciado ao credo academicista e realista, a partir de 1900, com o Fauvismo, o Cubismo, o Dadá e outros movimentos que se seguiram, a obra de arte torna-se uma ilustração de uma teoria a respeito das qualidades e valores da arte. Isto é semelhante ao que Danto percebe em *Depois do fim da arte*. Tendo o modelo representacional entrado em colapso com o advento da fotografia e do cinema, a necessidade de buscar novos caminhos para a arte e propor novas teorias para as possibilidades de criação torna-se patente para pintores, escultores e demais artistas de fins do século XIX e início do XX. Não teria sido mero acaso, portanto, constata Danto, se as primeiras décadas do século XX assistiram a uma quantidade significativa de manifestos artísticos, outorgando para si o direito de determinar um tipo de compreensão teórica sobre a essência e a natureza da arte.

Embora a análise de Jauss vá, de algum modo, de encontro a de Danto, deve ser lembrado que seu interesse teórico *não é* pelo aspecto ontológico da obra de arte, i.e., o que a torna ou não obra de arte e o que a impede de recair no mundo dos objetos cotidianos. Ao contrário, seu interesse se concentra no aspecto receptivo da autonomia da produção e da dissolução das barreiras entre arte e realidade extra-artística. De modo que sua constatação observa que, tendo a autonomia da arte atingido o limite de sua desobjetificação, a experiência estética transforma-se na fruição dos princípios que qualificam uma obra de arte enquanto tal.

⁷⁶ “o que quer que deva ser a arte, toda grande arte é sobre arte” (JAUSS, 1977: 96).

Assim, ainda que Jauss não explicita, não seria forçoso perceber aqui que, no paradigma recepcional do objeto ambíguo, o próprio ato performativo torna-se o tema do ato performativo: para fruir o “como se” do objeto do cotidiano é preciso reconstruir o horizonte de condições a partir do qual ele, o objeto, pode ser percebido e recebido como obra de arte. Em outros termos, no processo receptivo da arte atual, o receptor se confrontará com as componentes estético-filosóficas que determinam e legitimam a irrealidade do poético. Diante da profunda adequação da formulação de Blumenberg, vale a pena lembrar que, “a atitude estética depara não com a evidência do objeto, mas com a absurdidade da função que é reivindicada apesar dele mesmo” (BLUMENBERG, 1968: 700 *apud* JAUSS, 1977: 96).

No artigo sobre a *aisthesis*, ao afirmar que sempre foi uma das tarefas da arte propor novas formas de percepção de mundo, Jauss atenta para sua posição contemporânea ante o contexto de industrialização progressiva e afirma que é possível perceber, atualmente, duas grandes vertentes através das quais a arte mantém viva tal tarefa. Vimos no segundo tópico do segundo capítulo que uma dessas vias seria aquela que tem na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, sua maior representante. Segundo a opinião do autor, essa vertente procura fazer frente à crescente reificação do olhar através do trabalho de recordação, memória e redescoberta. Enquanto um dos caminhos da experiência estética contemporânea explora a função cosmológica da *aisthesis*, através do reconhecimento do tempo passado, das lembranças perdidas, da desfamiliarização e desautomatização da percepção, o outro, apresentado como a poética que se concentra no aspecto lingüístico-crítico da *aisthesis*, culmina no objeto ambíguo. Naquele ensaio, o objeto estético que questiona suas próprias qualidades estéticas é analisado não através das artes visuais, mas, antes, com exemplos literários. É o caso, por exemplo, da literatura vanguardista de Phillipe Sollers. Na análise de Jauss, ele absolutiza a metalinguagem da escrita, “utiliza o que permanece dos elementos

narrativos [da história /ml] apenas para admitir e mostrar que tais elementos são inventados”, torna a “permanente reflexão sobre as funções narrativas e os problemas estruturais a única ‘moral da estória’ remanescente”, o que, no final das contas, só pode esperar do espectador um interesse teórico e filosófico pelo “jogo de linguagem sem referências [*in a reference-less language game*]” (1982: 87).

Se, na análise contida no ensaio sobre a *poiesis*, Jauss não explicita as conseqüências trazidas pelo objeto ambíguo à práxis estética como um todo, aqui, na análise sobre a literatura vanguardista, ele afirma que a absolutização da *écriture* suprime a eficácia comunicativa da experiência estética e a eficácia cognitiva da *aisthesis*, juntamente com a negação do prazer. Vale lembrar o que diz Jauss a respeito da estética da negatividade do grupo *Tel Quel*. Segundo sua opinião, exacerbando o caráter reflexivo da experiência estética, essa poética torna-se ascética, “absolutiza a obra como *écriture*, afasta o leitor e, com isso, esquece que literatura é comunicação” (1979: 53-4). Sobre o objeto ambíguo de Duchamp, Jauss afirma que a única atividade esteticamente prazerosa é a atividade poética do espectador. Incapaz de resolver a indefinição do objeto, o receptor frui sua capacidade imaginante e atribuidora de sentido diante da atração provocativa e do questionamento reflexivo suscitados pelo objeto ambíguo. Em termos mais explícitos: no ato performativo de reconhecer um objeto como ficcional, o receptor frui sua própria posição ativa de sujeito receptor. No que tange a *aisthesis*, se antes ela revelava o leitor a si mesmo através do olhar do outro, agora, afirma o autor, ela carece do efeito crítico-ideológico ou “transformador da consciência” esperado (cf. 1982: 87).

3.3. O objeto ambíguo e a Estética da Recepção

Não há surpresa em constatar aqui que o modelo receptivo da arte moderna coincide com a concepção de práxis estética dinâmica e reflexiva proposta por Jauss, uma vez que sua própria proposta fora abordar a arte atual ultrapassando os ideais da estética da representação. Deve ser lembrada a descrição a respeito de seu modelo de recepção, situado entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão. Citando um aforisma de Goethe, ele descreve o papel reflexivo do receptor ideal, papel este que, curiosamente, se aproxima da postura exigida pela arte moderna, antecipando aí a inversão da *aisthesis* em *poiesis*: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”.⁷⁷ Assim, percebemos que, tanto na arte moderna quanto no modelo de recepção de Jauss, a subjetividade do pólo receptor torna-se igualmente responsável pela concretização do sentido da obra, ao passo que a obra de arte passa a ser compreendida, agora, como evento performativo entre autor-público-obra. Do ponto de vista da teoria estética, constatamos que o significado e o sentido da obra derivam menos da representação e apreensão de uma realidade dada previamente, do que do encontro dialógico entre os mundos de subsentidos do autor, da obra e do receptor. Do ponto de vista da práxis estética, vimos que o próprio ato performativo de constituir-se como obra de arte é posto como temática da obra. Uma referência extremamente representativa dessa mudança de paradigma pode ser encontrada em Duchamp

⁷⁷ “Es gibt dreierlei Art Leser: eine, die ohne Urteil genießt, eine dritte, die ohne zu genießen urteilt, die mittlere, die genießend urteilt und ureteilend genießt; diese reproduziert eigentlich ein Kunstwerk aufs neue”. Retirando de uma carta de Goethe a J. F. Rochlitz, datada de 13 de julho de 1819; WA IV, v. 31, p. 178; *apud* JAUSS, 1977: 64.

quando este inscreve um mictório invertido no Salão dos Independentes, em 1917. Se, por princípio, a arte autônoma determina suas próprias leis, regras e pressupostos, ao longo do século XX ela se questionará a respeito dos limites de sua própria legitimação: até onde pode extrapolar suas definições e ainda assim continuar sendo arte? Considerando que as vanguardas do início do século exploram os limites dos gêneros, a partir dos *ready-mades* de Duchamp e mais ainda com a Pop Arte, com as performances, *happenings* e instalações da década de 70, ocorrerá uma problematização cada vez maior acerca dos limites que separam obras de arte de meros eventos casuais ou meros objetos do cotidiano. Tendo isso em vista, é possível também notar a atualidade da percepção de Jauss a respeito da transformação recente da experiência estética em experiência teórica das qualidades artísticas do objeto.

Acredito que a grande contribuição de Jauss, quando se trata do debate atual, está tanto na constatação da abertura da obra de arte moderna à participação do receptor, quanto na demonstração das mudanças ocorridas na práxis estética em decorrência do processo de autonomia da arte e conseqüente dissolução das fronteiras do estético. É aqui que sua argumentação encontra-se, por exemplo, com a do filósofo norte-americano Arthur Danto: a extrema liberdade do processo criativo e a extrema ambigüidade do objeto estético contemporâneo aproximam a fruição estética do discurso filosófico sobre a arte, ou, se se preferir, aproximam produção e recepção da esfera estética enquanto reflexão filosófica. Se a estética é entendida como disciplina filosófica que tem a arte como objeto de reflexão, na contemporaneidade, no período após o “fim da arte”, a estética enquanto pensamento filosófico-conceitual transforma-se no próprio material da arte. Para dizer com os termos de Danto, “de repente, na arte avançada das décadas de 60 e 70, arte e filosofia estavam prontas uma para a outra” (2005: 26). Talvez ainda mais curioso seja o fato de que Valéry, o pensador exemplar da arte moderna, de quem Jauss retira a maior parte de suas inspirações teóricas

sobre a modernidade artística, também constatou, em *Leonardo e os filósofos*, que “se a Estética pudesse ser, as artes se desvaneceriam necessariamente diante dela, isto é, *diante de sua essência*” (VALÉRY, 1998: 195).

Ao final do ensaio sobre a *poiesis*, Jauss, novamente citando Valéry, afirma que, na poética ambígua do objeto contemporâneo, *poiesis* e *aisthesis* entram em uma interação, a qual “caracteriza o completo desenvolvimento da arte desde a virada do século XIX para o XX” (1982: 61). Da mesma forma como as atitudes estética e teórica entram em intercâmbio, na experiência da arte moderna, a permuta entre *poiesis* e *aisthesis* não significa outra coisa senão a exigência feita ao receptor de participar do momento de concretização de sentido da obra. Assim, percebemos que o princípio da arte moderna implica tanto a crescente teorização da obra de arte, i.e., a obra tematiza aquilo que a torna obra de arte, quanto a crescente abertura e exigência de participação do receptor. Aqui se abre mais uma ambigüidade sobre a experiência estética segundo a teoria estética de Jauss. Ao mesmo tempo em que o objeto ambíguo requer, em sua indeterminação, uma maior participação do receptor – o que, ao seu modo, supervaloriza a função comunicativa –, exige o abandono da postura estética a favor da postura teórica, o que, por sua vez, resulta em uma absolutização da obra como objeto de pura reflexão. Por um lado, a participação do observador significa o ideal de recepção ativa e reflexiva da teoria estética e, por outro, no objeto ambíguo, tal participação torna-se menos estética do que reflexiva. Vale a pena levantar aqui a questão sobre a compatibilidade da função comunicativa da arte com a experiência estética pós-duchampiana: em que medida a arte autônoma ainda é capaz de influenciar no sistema das estruturas de ação de um mundo histórico, uma vez que sua temática refere-se, quase exclusivamente, a seu direito de existência? Visto que a função comunicativa desempenha papel de destaque em sua proposta teórica de uma estética da recepção, é de se questionar seus próprios alcances ou

validade tendo em mente o objeto ambíguo contemporâneo. A esse respeito, vale ainda se perguntar sobre a viabilidade da *katharsis* ou da função comunicativa da arte quando, em primeiro lugar, a arte parece tão assumidamente indistinta da realidade e, em segundo lugar, quando o objeto da fruição estética torna-se uma postura reflexiva das qualidades artísticas do objeto e de seu direito de existência. Como ainda falar em *katharsis* quando a fruição deixa de ser aquela que Jauss caracteriza como reflexiva, distanciada e desinteressada das próprias faculdades afetadas, uma vez que, na experiência da arte contemporânea, o receptor frui sua postura de receptor, atribuidora de sentido?

Recapitulando, na apresentação da experiência estética contemporânea, o conceito de construir e a nova configuração do conceito de *poiesis* concebem toda obra humana como manifestação do pensamento, como abstração do intelecto, como forma de filosofia e conhecimento do mundo. Que se pense aqui em Eupalinos como paradigma da produção e do fazer artístico na época moderna, como modelo paradigmático da nova configuração do conceito de *poiesis* na modernidade: o que é o construir de Eupalinos senão o exercício da filosofia através do meio da arte? Tanto o personagem Eupalinos quanto o artista Leonardo Da Vinci envolvem em sua poética a construção de si mesmo e o exercício do conhecimento do mundo através da construção de uma obra externa, no caso, a arquitetura e a pintura. Lembremos do ideal de artista a que Valéry se refere quando fala de Leonardo: ali a obra se torna a manifestação estética das especulações intelectuais do artista. Como interpretar esse ideal senão como aquele em que arte e filosofia confundem-se a ponto de tornarem-se uma a manifestação da outra? Ou como interpretar de outro modo a postura “socrática” do receptor ao fruir o objeto ambíguo através de uma teoria a respeito da atividade estética do homem? De novo, o paradigma do construir remete-nos à permuta entre experiência estética e teórica do objeto ambíguo. O fazer artístico, aproximado ao exercício da reflexão, transforma-

se, com a extrema autonomia da arte, na figuração do ato intelectual de compreensão e apreensão de si próprio. O que deve ser ressaltado aqui é a reflexividade do ato criativo, i.e., arte e estética tornando-se umas numa mesma atividade. Cabe lembrar a auto-referencialidade do método de Eupalinos: “quanto mais medito em minha arte, mais a exerço” (VALÉRY, 1999: 51). Tentando pensar no aspecto receptivo, é possível dizer, parafraseando Valéry, que quanto mais o receptor reflete sobre o domínio estético e filosófico da arte, tanto mais o objeto ambíguo se torna obra de arte.

A respeito da situação da experiência estética da arte contemporânea, ainda que Jacques Rancière não seja uma referência para Jauss, a distinção proposta em *A partilha do sensível*, entre regime poético e regime estético, ajuda a esclarecer a argumentação em torno do objeto ambíguo e do recrudescimento da autonomia da arte. Segundo sua exposição, a diferenciação básica entre tais regimes, ou antes a passagem de um regime a outro, refere-se à dissolução de um princípio normativo para o fazer artístico e, conseqüentemente, para a distinção e identificação de obras de arte. No domínio poético ou representativo, o par *poiesis-mimesis* separava das outras maneiras de fazer aquela que se fundava na prática da imitação. A mimese funcionava como “um princípio normativo de inclusão” a partir do qual uma imitação podia ser reconhecida, apreciada e qualificada como boa ou ruim, adequada ou inadequada.

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneira de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem-feitas. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar (RANCIÈRE, 2005: 31).

O regime estético, o que nos importa nesta dissertação, refere-se, entretanto, ao que poderíamos nomear como o estágio de autonomia da arte na época moderna. “Estético

porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005: 32). Nesse regime, as obras são identificadas como arte na medida em que pertencem a um domínio específico do sensível. Esse fato, na visão de Rancière, implode a mimese como princípio de distinção entre as maneiras de fazer, ao mesmo tempo em que pulveriza “todo critério pragmático dessa singularidade” da arte (2005: 34). A desobrigação em seguir regras específicas dissolve a arte entre formas de produção que formam o mundo cotidiano e a identifica, deste modo, como um momento participante do processo de auto-formação da vida. Como momento do modernismo na arte, o regime estético se configura como o período em que a produção e o fazer artísticos voltam-se sobre os próprios princípios de artisticidade. Nas palavras de Rancière, o regime estético “começou com as decisões de reinterpretar aquilo que a arte faz ou aquilo que a faz ser arte” (2005: 36). O que seria então o domínio estético de que fala Rancière, senão aquele momento descrito por Jauss de fruição reflexiva das qualidades estéticas do objeto ambíguo?

O objeto ambíguo, i.e., a nova configuração do conceito de *poiesis* a partir de meados do século XX, o ideal leonardiano de construção, a subsunção da experiência estética na experiência teórica, tudo isso se refere enfim ao modelo de recepção da arte autônoma, da qual a Estética da Recepção se pretende como nova teoria. Citemos novamente Rancière para compreender Jauss: “a noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (2005: 37). Como entender de outra forma a relação entre a dissolução das fronteiras do estético e a defesa da ampla atuação da função comunicativa da arte na práxis vital? Deve ser lembrada aqui a definição de prazer estético de Valéry, da qual Jauss utiliza para descrever a permuta de posições entre *poiesis* e *aisthesis* no século XX. O prazer estético

[...] tipifica perfeitamente a confusão ou interdependência entre observador e coisa observada, que está levando a física teórica ao desespero... um prazer que pode estimular uma estranha necessidade de produzir ou reproduzir a coisa, evento, objeto ou estado aos quais essas coisas parecem afeiçoadas, e que, ainda, pode tornar-se uma fonte de atividade sem propósito definido.⁷⁸

Concluimos então que, ao confundir arte e realidade extra-artística, a experiência do objeto ambíguo confunde, além das posições de produtor e receptor, as posturas que o receptor pode assumir: uma postura de interrogação, atribuição de sentido e rejeição do estímulo provocativo da obra de arte ambígua ou uma postura estética de fruição distanciada. Perante a dissolução das fronteiras do estético, é a atividade reflexiva e atribuidora de sentido do receptor que torna possível a fruição de um objeto do cotidiano como obra de arte. Deve ser notado que a postura de fruição reflexiva na experiência do objeto ambíguo, diferente da experiência da arte pré-autônoma, não tem como objeto de reflexão as faculdades afetadas e os sentimentos do próprio receptor, mas, pelo contrário, as qualidades estéticas ou atributos estéticos de um objeto passível de se tornar obra de arte. É por isso que, como foi dito, na experiência contemporânea arte e estética encontram-se em uma mesma atividade, ou melhor, recepção e reflexão filosófica tornam-se uma a manifestação da outra.

⁷⁸ “[...] le type même de cette confusion ou de cette dépendance réciproque de l’observateur et de la chose observée, qui est en train de faire le désespoir de la physique théorique (...) un plaisir qui peut irriter l’étrange besoin de produire, ou de reproduire la chose, l’événement ou l’objet ou l’état, auquel il semble attaché, et qui devient par là une source d’activité sans terme certain” (VALÉRY, *Pleiade*, I, 1298/1299 *apud* 1977: 97).

Conclusão

Após estas últimas inferências sobre conceitos e concepções jaussianas, chegamos à questão que a arte autônoma reivindicou para si como princípio próprio. Independente de qual movimento ou manifesto a que os artistas modernos desde meados do século XIX tenham se subscrevido, um ponto de tangência comum, se não a todos, à maioria deles foi a tentativa de promover a aproximação cada vez maior entre a esfera da arte e o âmbito da vida cotidiana. Uma arte dissolvendo-se na vida não fora somente o ideal de sensibilidade não reificada imaginado pela filosofia idealista. Constante na história da arte do século XX foi a apresentação sucessiva e diversificada de propostas de abertura às dimensões da realidade cotidianamente vivida, ou, pelo menos, de propostas de interrelações entre esses dois âmbitos. A estetização do cotidiano e a banalização da obra e do material artístico conduziram a arte à dissolução das fronteiras do estético – para ficarmos com um termo de Jauss.

Ao mesmo tempo em que se assiste a esta deliberada negação do conceito clássico (e por que não “nobre”?) de obra de arte e à banalização do fazer e do objeto artísticos, vemos, antepostas uma à outra, a crescente conceitualização do objeto estético. Assim é possível constatar hoje a congruência ou a contemporaneidade entre abstração e conceitualização – como pólos opostos que se tangenciam ali mesmo em suas extremidades.

Do desenvolvimento argumentativo de Jauss podem-se inferir estas duas direções distintas do modelo de recepção do objeto ambíguo. Como vimos, após promover a derrocada da última fronteira entre arte e realidade extra-artística, a pop arte torna possível a eleição de um objeto qualquer como obra de arte, além de exigir que o receptor seja capaz de

erigir as condições estéticas a partir das quais tal objeto possui direito de adentrar no mundo da arte e ser apreciado como tal, evitando, desta forma, que o mesmo recaia ou retorne à condição de puro elemento constituinte da realidade. Vide como exemplo a *Brillo Box*, as latas de sopa *Campbell*, de Andy Warhol, a *Cama* ou o *De Kooning apagado* de Rauschenberg, as reproduções em larga escala de histórias em quadrinhos de Roy Lichtenstein, as pinturas de Larry Rivers de maços de cigarros *Camel* ou as duas latas de bronze, pintadas à mão, da cerveja *Ballantine*, por Jasper Johns, sem falar em sua série de bandeiras norte-americana.

Da pop arte para cá, o caminho de “desconcretização” da obra não foi diferente. Assistimos, na década de 70, a uma série de obras que não só banalizaram a construção formal como simplesmente a desconsideraram: pensemos aqui nas performances, nos *happenings*, nas obras efêmeras, consumíveis, manipuláveis ou mesmo em alguns exemplos da arte conceitual em que o que é posto como obra é um breve texto ou parte de entrevista contendo um conceito. A respeito disso, os britânicos Gilbert e George são modelares: em certa altura de suas carreiras proclamaram suas existências como uma grande obra de arte; pois, já que são considerados artistas, qualquer coisa que surja como resultado de suas ações tem o direito de ser obra de arte. Os exemplos sobre a redução do aspecto formal/construtivo do objeto e o aumento da presença de conceitos podem se prolongar à medida que investigamos a história recente da arte. O importante a ser notado e o que concerne a esta pesquisa é a relação de dependência recíproca entre o recrudescimento da autonomia da arte e a exigência feita ao receptor de assumir uma postura teórica diante de um objeto estético indiferente em si.

A análise de Jauss faz ver o paradoxo vivido pela esfera estética após o alcance de sua plena autonomia. Embora a arte tenha se libertado de outras esferas que durante séculos tiveram uma função coercitiva e opressora, embora ela própria tenha se tornado nos tempos atuais senhora de seus próprios pressupostos, seu direito à existência perdeu, paradoxalmente,

aquela evidência que, é certo, lhe garantiria uma sobrevivência na práxis global. É curioso perceber a simultaneidade entre a autolegislação da arte e o declínio gradativo dos parâmetros de julgamento e identificação de obras de arte. Como pôde ser percebido na história da arte do século XX, a autonomia significou não somente sua autoconsciência e autorrealização, mas, sobretudo, a extrema liberdade do processo criativo. O paradoxo aqui seria, então, entre a separação e constituição própria da esfera estética e seu esfacelamento na realidade vivida, i.e., entre constituição e dissolução enquanto esfera. Não deixa de ser irônica essa coincidência entre autonomização da arte e sua banalização na vida cotidiana.

Por outro lado, a crescente reivindicação de uma postura teórica feita ao receptor – que, como explicitou Danto, deve deter um domínio conceitual sobre história e teoria da arte para ser capaz de fruir a obra contemporânea – justificaria, nessa conjuntura, a permanência da arte, apesar da perda de evidência do seu direito de existir e apesar de sua desconcretização enquanto domínio autônomo. Diante de sua quase completa dissolução entre coisas banais, somente uma postura teórica seria capaz de separá-la, de novo, de outros âmbitos e atribuir-lhe status estético.

Arte e estética encontram-se interdependentes porque uma tornou-se a manifestação da outra. A arte expõe sua autonomia na medida em que reflete sobre seus próprios atributos estéticos. A esse respeito, a referência a uma definição de Habermas se mostra profundamente oportuna: “a auto-realização expressiva torna-se o princípio de uma arte que se apresenta como forma de vida”, como ato de liberdade e de reflexão (HABERMAS, 1998: 28).

De acordo com a história do conceito de *poiesis* narrada e analisada por Jauss, o processo de emancipação da capacidade produtiva do homem é acompanhado por sua colonização pela esfera da razão. Não que a estética tenha sido “capturada” pela razão

instrumental ou pelo juízo do conhecimento. Ao contrário, o que se torna progressivamente onipresente é a reflexão sobre a dignidade e atributos próprios da arte; em uma palavra: a reflexão estética. Aliás, é justamente esse reconhecimento de que a arte é passível de ser apropriada por um conhecimento de tipo especial que legitima a autonomia da estética enquanto disciplina filosófica.

No que concerne à reflexão, ela não será talvez exclusiva da filosofia, ela poderá provir da própria arte. Que se tome o exemplo paradigmático de Leonardo da Vinci, sua contraparte ficcional, o arquiteto Eupalinos, e a interpretação de seu fazer artístico proposto por Valéry e apropriado por Jauss. O ideal renascentista do artista como humanista adquire na estética de Valéry as feições de um artista que constrói a si mesmo e erige o supremo conhecimento do mundo através da criação artística. Assim, a capacidade produtiva do homem torna-se a manifestação expressiva de sua construção filosófica do mundo – e, a partir daqui, reencontramos aquela experiência em que o receptor frui reflexivamente a arte como estética. A estética como âmbito da ação humana – livre, expressiva, produtiva e reflexivamente filosófica. Para ficarmos com um termo de Danto, “e não importa muito se a arte é filosofia em ação ou se a filosofia é arte em pensamento” (2005: 19).

Da defesa do prazer reflexivo e da função comunicativa da arte afloram a convicção do autor de que a função social da arte é exercida em sua integração com outros âmbitos da experiência, i.e., com outras áreas de significação da vida. O direito de existência da arte e o reconhecimento de sua dignidade relacionam-se com o fato de ela se apresentar como um âmbito – suspenso das obrigações e dos constrangimentos da vida prática – através do qual o homem pode aprender sobre o outro, sobre si mesmo e sobre o mundo.

Referência Bibliográfica

- JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*; tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik 1*. München: Wilhelm Fink 1977.
- _____. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*; translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- _____. *Experiencia estética y hermeneutica literária*. Trad. Jaime Siles y Ela M^a. Fernandez-Palacios. 2^a. Edição. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.
- _____. “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. V II. 2^a edição. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

Bibliografia Complementar

- ADORNO, Theodor W.. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo, Companhia Editora Nacional e Editora da Usp, 1971.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*; tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*; tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. Prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARBOSA, Ricardo Corrêa. “Catarse e comunicação: sobre Jauss e Kant”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). *Katharsis*. Belo Horizonte: Ed. C/arte, 2002.

- BARBOSA, Ricardo Corrêa. “Para a idéia de uma estética discursiva”. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (org.). *Kant. Crítica e estética na modernidade*. (Seminário Internacional Kant em Questão). São Paulo: Editora Senac, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade em Baudelaire*. Apresentação Teixeira Coelho; tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; tradução José Lino Grünnewald. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo”. In: *Textos escolhidos*; traduções de José Lino Grünnewald ... et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERNSTEIN, J. M. “Introduction”. In: ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry: selected essays on mass culture*; edited with an introduction by J.M. Bernstein. London: Routledge, c1991.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Arquitetura e Filosofia: Eupalinos contra Sócrates”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Janeiro de 2006, nº 1286.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte. uma apresentação da Estética*. Tradução: Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- CERON, Ileana P.; REIS, Paulo; *Seminário internacional Kant em questão*. Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Ed. Senac; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, c1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: Literatura e senso comum*; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*; tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Después del Fin del Arte: El Arte Contemporaneo y el Linde de la Historia*. Barcelona; Buenos Aires; México: Editora Paidós, 2003.
- DANTO, Arthur. *O Mundo da arte*. Tradução Rodrigo Duarte, 2006a.
- DANTO, Arthur. *O fim da arte*. Tradução Rodrigo Duarte, 2006.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). *Katharsis*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*; tradução Waltensir Dutra. 5^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*; tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FIGURELLI, Roberto. “Hans Robert Jauss e a estética da recepção”. *Letras*, Curitiba, no. 37, jan. 1988; p. 265-285.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição eletrônica brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1999]. CD-Rom.
- GÓRGIAS. “Elogio de Helena”. Tradução de Maria Cecília M. N. Coelho. *Cadernos de Tradução*, São Paulo, USP 4, 1999; p. 15-19.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Organizador João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- GUYER, Paul. *Values of Beauty: historical essays in aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*; tradução de Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, et al. Revisão técnica Antônio Marques. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- HAMM, Christian. “A atualidade da estética Kantiana”. In: ROHDEN, Valério (org.). *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFGS, Instituto Goethe/ ICBA, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*; tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética*; tradução de Marcos Aurélio Werke; revisão técnica de Márcio Seligman-Silva; 2^a. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HERRERO, Xavier. “Racionalidade comunicativa e modernidade”, *Síntese*, Belo Horizonte, no. 37, 1986; p. 13-32.
- ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: JAUSS, H. R. et al.. *A Literatura e o leitor*; coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2^a edição. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2002.
- JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da arte. Arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*; tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética*; tradução Fúlvia M. R. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*; tradução Marta Ignez Duque Estrada; revisão técnica: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- LEENHARDT, Jacques. “Duchamp. Crítica da razão visual”. In: NOVAES, Aduato (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. “Prefácio à Segunda Edição”. In: JAUSS, Hans Robert et al.. *A Literatura e o leitor*; coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. “O leitor demanda (d) a literatura”. In: JAUSS, Hans Robert et al.. *A Literatura e o leitor*; coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1979.
- LIPPARD, Lucy. *A Arte Pop*; tradução H. Silva. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- LEBRUN, Gerard; TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Sobre Kant*; tradução de José Oscar Almeida Morais et al.. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras: EDUSP, 2001.
- LOBO, Lúcia. “Leitor”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- MARCUSE, Herbert. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In: ADORNO, Th; MARCUSE, H.; HORKHEIMER, M. *Cultura e Sociedade*; tradução Carlos Grifo. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e Revolta*; tradução Álvaro Cabral. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. *The aesthetic dimension: toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press, c1978.
- MARQUES, Antônio. “A Crítica da Faculdade do Juízo como alargamento da revolução copernicana de Kant”. In: ROHDEN, Valério (org.). *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFGRS, Instituto Goethe/ICBA, 1992.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

- PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*; introdução e tradução de Raimundo Vier. 7ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- PARRET, Herman (org.). *Kants Ästhetik*; herausgegeben von Kant's aesthetics; Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1998.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- _____. *Dialogos: Menon-Banquete-Fedro*; tradução de Jorge Paleikat. 2ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*; tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental: Ed. 34, 2005.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*; tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROCHA, João Cezar de Castro. "A materialidade da teoria". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- ROHDEN, Valério (org.). *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFGS, Instituto Goethe/ ICBA, 1992.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*; tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- RUSH, Ormond. *The Reception of Doctrine: an appropriation of Hans Robert Jaus's Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*; tradução Carlos Felipe Moises. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1993.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*; tradução Olga Reggiani. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*; tradução Geraldo Gerson de Souza. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*; tradução de Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. “Introduzindo a estética da Recepção”. In: CLEMENTE, Elvo (org), *Língua: ciência, arte e metodologia: homenagem ao Irmão Liberato*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993.