

3.

CAMINHOS ALTERNATIVOS

3.1. Acentos sobre o leitor

A Estética da Recepção, já situada anteriormente na década de 60, por ocasião da publicação de seu texto inaugural, viveu no decênio seguinte a difusão de suas idéias, quando segundo Zilberman se assistiu “à disseminação, discussão e alargamento de suas teses” (ZILBERMAN, 1989, p.13). Situa-la em determinado momento histórico do tempo significa o reconhecimento da importância histórica do surgimento do ideário estético-recepcional, aliado à possibilidade de elucidar os parentescos intelectuais com outras teorias, revelando, assim, um cenário propício para a aceitação de um modelo teórico aberto às novas percepções do processo de comunicação literária numa perspectiva histórica que afeta igualmente as formas de sua compreensão e interpretação. Assim,

(...) a estética da recepção se coloca em certo lugar da teoria da literatura, desde o qual contempla seus precursores, as influências recebidas, as linhas que simultaneamente mas diversamente pesquisam objeto similar, seus adversários intelectuais (ZILBERMAN, 1989, p.13).

Caracterizar os elementos comuns e divergentes passa a ser a possibilidade de pensarmos a originalidade de seu repertório teórico em relação às idéias de outras teorias e assim identificarmos os elos compartilhados ou rejeitados. Dentre os elementos compartilhados com outras teorias encontra-se o princípio de ser a literatura um caso especial de comunicação. Entretanto, essa afirmação foi questionada por Peter Uwe Hohendahl, citado por Zilberman, ao opor três de quatro teorias modernas à Estética da Recepção: a Teoria Crítica, o *New Criticism* e a Fenomenologia. Em sua visão, a Teoria

Crítica, associada em grande parte à figura de Theodor W. Adorno, alude à questão estética e filosófica, desconhecendo o impacto da obra independente de sua situação social e recusa-se a ver no leitor um dos elementos determinantes para a obra literária. No âmbito do seu modelo teórico, não caberia questionar o ato hermenêutico da interpretação e o seu valor na construção do sentido da obra, a não ser que este ato seja praticado por um leitor incompetente.

Já a proposta do *New Criticism* foi um projeto de crítica literária emergente e desenvolvido nos Estados Unidos da América do Norte e na Inglaterra, nos anos 20, transformando-se praticamente em modelo único nas décadas de 30 e 40. Esse projeto ficou conhecido pela análise da linguagem minuciosa do texto centrada sobre sua estrutura interna, negando qualquer relação com uma eventual intencionalidade do artista. Acreditando na linguagem autônoma, a teoria minimiza, portanto, a importância de recorrer a elementos extratextuais no processo interpretativo. Mas para Hohendahal, a sua maior divergência com a Estética da Recepção encontra-se na impossibilidade de uma classificação do leitor, pois esse é entendido como elemento extrínseco à obra (p.14).

Também na proposta fenomenológica do teórico polonês Roman Ingarden, exposta em *A obra de arte literária*, de 1931, é priorizado o texto, acentuando que tanto autor quanto leitor são considerados instâncias exteriores sem interferência na natureza do texto. Entretanto, o autor responsabiliza o leitor pela elaboração de pontos de indeterminação, localizados no texto. Esse processo passou a ser conhecido pelo conceito de concretização, ainda que o leitor permaneça, de certo modo, passivo, sem interferência real na autonomia da obra. Por outro lado, Wolfgang Iser, colega de Jauss, com participação importante na elaboração da Estética da Recepção e tomando por princípio o conceito de concretização, sugere a possibilidade de o texto possuir uma estrutura de apelo, fazendo com que o leitor

se torne igualmente peça fundamental no processo comunicativo estético. O trabalho de Iser não chega a contradizer os princípios básicos idealizados pela Fenomenologia, mas opunha-se à sua origem em modelos estéticos clássicos, comprometidos com conceitos de totalidade e harmonia, ao dar relevância específica ao leitor interativo.

Uma outra questão divergente da Estética da Recepção diz respeito à noção do historicismo, que nessas teorias só pode ser identificado com determinado período histórico. E, deste modo, se caracteriza pelo desconhecimento do conceito de atualização, importante para Jauss, por significar a possibilidade de a obra do passado ser percebida dentro do horizonte contemporâneo. Esse efeito da leitura permite, precisamente, a Jauss elaborar a concepção de uma história atuante.

Por outro lado, entre outras posturas convergentes, a figura do receptor é vista como parentesco intelectual e importante elemento teórico. Zilberman se refere, neste contexto, à preocupação de Susan Suleiman com a decodificação do texto pelo destinatário, lembrando os processos de compreensão enfatizados pela retórica, pela semiologia e pelo estruturalismo. Dando relevo à interpretação, ela aponta propostas da psicanálise e da hermenêutica e, ao analisar a interação da obra com o público leitor, lembra contribuições importantes do campo disciplinar da sociologia. Numa perspectiva similar, alguns critérios compartilhados podem ser classificados como critérios norteadores da Estética da Recepção. Associados à noção de literatura como forma de comunicação, a teórica cita o leitor, a leitura e o efeito dessa relação dialógica no receptor como campos intelectuais compartilhados pela sociologia da leitura, pelo estruturalismo tcheco e pelo *Reader-Response Criticism*.

Um outro aporte teórico importante é fornecido pela sociologia da leitura, que faz parte da sociologia do conhecimento e está associada à obra de L. L. Schücking, publicada

em 1923, com o título *Die Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung* (A sociologia da formação do gosto literário). Sua publicação coincide com o momento em que a teoria da literatura começou a afastar-se dos modelos herdados do século XIX, como o idealista e o positivista. A obra de Schücking antecipou, neste sentido, pesquisas sociológicas sobre leituras populares e literatura de massa. Sua obra colaborou para a retomada das investigações de alianças entre o artista e o público, revendo as preferências deste, que interferem no processo criativo daquele, além de contestar a idéia da autonomia da arte em relação aos fenômenos sociais e históricos. Contudo, a sua crítica mais audaciosa, naquele momento, refere-se ao conceito hegeliano de espírito de época, baseado na idéia da possibilidade de a arte expressá-lo fielmente, como se fosse uma unidade homogênea. Referindo-se à obra de Schücking, Zilberman enfatiza que

não existe o espírito de época, porque não há essa unidade; nem a arte poderia manifestá-lo, porque ela mesma se segmenta em resposta às aspirações dos grupos diferentes a que se destina. Nas suas palavras, ‘não há isto de um espírito de época, e sim, pode-se dizer, uma série de espíritos de época. Sempre será preciso distinguir grupos inteiramente diferentes, com ideais inversos de vida e sociedade. Com qual desses grupos se relaciona mais estreitamente a arte predominante depende de várias circunstâncias, e é necessário viver nas nuvens para atribuí-lo a fatores puramente ideais’ (p.17).

O objetivo da obra de Schücking, reeditada na Inglaterra com o título *A sociologia do gosto literário*, deve ser entendido como estudo das mudanças do gosto e das preferências do público que afetam a circulação e a reputação dos textos em sua produção. Segundo ele, como no passado os escritores eram financiados por grupos ideológicos, que interferiam em suas obras, a emancipação do escritor, posterior ao século XVIII, com a consolidação do público burguês, o torna consciente em relação ao gosto dominante da camada dirigente.

Essa consciência o tornou atento à percepção de que “a sociedade dispõe de mecanismos que facilitam ou inibem a difusão de uma obra ou de um autor” (p.17), como ocorre com a crítica literária e a escola, que acabam por determinar, em grande parte, o gosto do público. Mas essa visão da história da literatura a serviço da história do gosto do público torna a perspectiva de Schücking, de certo modo, redutora. Mesmo assim, não há motivo para invalidá-la em seu objetivo básico de atentar para a possibilidade de o público ser pensado como elemento ativo e de a história da literatura ser revista a partir de fatos sociais concretos. Tópicos temáticos semelhantes, antecipadamente pesquisados pela Sociologia, a partir da obra de Schücking, aparecem, por exemplo, em obras como as do teórico Robert Escarpit, que enfatiza em sua pesquisa a relação do consumo dos textos quando convertidos em leitura. Essas investigações empíricas contribuíram, assim, para entender os mecanismos da distribuição e circulação do livro, as políticas de popularização da leitura e da interferência do público consumidor na produção e difusão da obra.

Neste sentido, a sociologia da leitura, através da obra de Schücking e Escarpit, ofereceu uma nova perspectiva – ainda que parcial – à teoria da literatura, uma vez que “seu enfoque sociológico não procura encontrar contrapartida na estética” (p.18). Em compensação, suas pesquisas caracterizam a circulação e o consumo de obras que encontram no leitor elementos essenciais em sintonia com a Estética da Recepção. Um segundo campo intelectual compartilhado, o estruturalismo tcheco, fundado em 1926, foi conhecido inicialmente como Círculo Lingüístico de Praga, que retomou algumas questões herdadas dos formalistas russos. Mas suas idéias avançam na metade da década seguinte, quando direcionaram suas pesquisas para o campo da semiótica. Os estruturalistas, em sua origem, herdaram um ideário teórico que reconhecia a atividade do leitor e as mudanças históricas da literatura a partir de suas transformações internas, rompendo, deste modo, com

o conceito de evolução linear ao reconhecer o conflito entre os gêneros distintos. Em sua fase inicial, quando o teórico da literatura Vitor Chklóvski voltava-se para o ensino da poética e da estética, nas Universidades de Moscou e São Petersburgo, os formalistas concebiam o fato literário a partir da noção de estranhamento que marcaria a relação do texto com o leitor. O estranhamento, concebido como o efeito necessariamente provocado pela arte, ocorre, segundo eles, quando esta possui qualidade. Em outras palavras, um produto artístico de valor mobiliza vários artifícios e procedimentos, visando motivar um choque no destinatário e quando este se dá de modo tenso, afetando a relação entre o sujeito da percepção e o objeto estético, será agregado à obra o qualificativo de valor.

Essa concepção permitia aos formalistas libertar a arte da dependência histórica e filosófica do século XIX, que objetivava idéias totalizantes, caracterizando-a pela permanente busca de estratégias que pudessem desencadear formas perceptivas de estranhamento por parte do leitor. Esse desejado efeito, perseguido, portanto, como elemento de qualidade de uma obra, destinado a provocar um choque no sujeito perceptivo, resultaria, no entanto, de sua força interna e de seus elementos formais. Neste sentido, a preocupação dos formalistas é centrada sobre a estruturação interna da obra literária, independente de qualquer força condicionante exterior. Trata-se, assim, de um processo de desautomatização da visão e, conseqüentemente, do texto, ao considerar fazer parte da competência da arte estimular no sujeito um novo olhar sobre a sua própria experiência, muitas vezes não conscientizado. Com esse processo de desfamiliarização do texto, os formalistas legitimaram a vanguarda de seu tempo e possibilitaram o reconhecimento da arte como forma de comunicação a ser percebida por um receptor. Trata-se, portanto, de uma idéia que os aproxima de concepções da Estética da Recepção. Entretanto, suas pesquisas, mesmo assim, não permitiam reais avanços sem uma atenção mais específica

sobre a figura do receptor que, pouco considerado pela teoria da literatura, era praticamente descartado desse processo. Um dos poucos afinados com essa questão foi Iuri Tynianov ao teorizar sobre evolução literária. Dando destaque à paródia como processo “de desfiguramento das formas canônicas” (p.20), ele percebia que os gêneros poéticos se encontram em constante transformação. Nesta ótica, ele confere à arte, de fato, um estatuto de autonomia perseguido desde do século XIX, e, ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade de entender a evolução literária como história estrutural.

O Círculo Lingüístico de Praga apropriou-se de algumas propostas do formalismo russo, entre elas, a oposição entre linguagem prática e poética, endossando a sua posição quanto à percepção estética e à evolução da literatura, pois o que fundamentou a idéia de percepção estética foi a linguagem poética ao ser comparada à tradição artística e à linguagem prática comunicativa. Naquele momento, os membros do Círculo Lingüístico preocupavam-se com aspectos semânticos da linguagem como forma de reconhecer os fundamentos estruturais, entendendo que seus elementos só podiam ser compreendidos em conexão com os demais que colaboram na construção de sentido. Com base nessa conclusão, Jan Mukarovsky aponta a obra de arte em sua condição semiótica, pressupondo a existência de algo a ser comunicado e a ser decodificado pelo receptor, considerando, porém, que os signos a serem comunicados são de natureza artística e por isso, autônomos e independentes em relação a qualquer referência externa, distintos, portanto, dos signos com que se realiza a linguagem prática do cotidiano.

Esta duplicidade – a circunstância de ser concomitantemente signo autônomo e comunicativo – converte-o em signo estético; como tal, desempenha uma função estética, diversa da função prática exercida usualmente pela linguagem verbal. Porém, o signo estético assim se revela, se o espectador o perceber enquanto objeto estético, o que determina, agora por

outra via de raciocínio, o reconhecimento da importância de sua atividade perceptiva (p.21).

É a partir dessa duplicidade que o estruturalismo entende o receptor como alguém dotado de percepção estética, capaz de decodificar os signos transmitidos pela obra de arte, que só se realiza como objeto estético, quando percebida por um sujeito estético consciente. Diferente dos formalistas, que projetam o sujeito para o interior do sistema, com a finalidade de reconhecerem o processo de vanguarda a partir da idéia de desfamiliarização do texto, a estética estrutural de Jan Mukarovsky entende o sujeito perceptivo como tendo uma consciência ativa, capaz de transformar a obra de arte em algo significativo. Neste sentido, outra concepção importante de Mukarovsky caracterizou a instância do sujeito perceptivo enquanto consciência coletiva e não como consciência individual, ainda que ele continuasse sendo o mais importante elo de ligação para a passagem da visão imanente da obra de arte para a sociológica (p.22). A relação estabelecida na estética estrutural de Mukarovsky, que entende, assim, o sujeito perceptivo como consciência ativa na construção artística, exige dele o acompanhamento das transformações ocorridas nas próprias normas poéticas. Baseado na idéia de que durante determinado período existem normas poéticas predominantes que funcionam como estabilizadoras do sistema e como reveladoras de uma consciência coletiva, deve-se atentar também para o fato de a sua estabilidade ser relativa, porque “conforme a lição formalista, um artista necessariamente elabora procedimentos originais que rompem com certas normas, embora jamais venham a aboli-las por inteiro” (p.22). Esse conceito de norma é importante por mostrar como a história da literatura foi em seu percurso permeada por normas que se consolidaram colaborando com sua história. Essas normas mantiveram a tradição, veladamente, em sua

estrutura poética dominante, atestando que a literatura se encontra em permanente transformação, uma vez que normas existem, mas sem excluir a possibilidade de poderem ser transgredidas. Assim, a norma se coloca como elemento mediador entre o sujeito e o objeto estético, mas de forma alguma é ela quem determina o valor artístico da obra, entendido pelos formalistas, como vimos, enquanto negação das normas. Mukarovsky avança, nessa discussão, elaborando “um conceito em que o valor não se confunde com qualquer substância, nem é fixo no tempo. É uma espécie de vazio ou possibilidade preenchida por cada obra, quando ela contesta a rotina literária” (p.23).

Seguindo os passos de Mukarovsky, Felix Vodicka propõe uma história da literatura calcada na recepção e apoiada na idéia de concretização. Diferente da idéia dos formalistas, que entendem a concretização como realização do leitor em relação aos aspectos esquematizados, ele pensa a concretização da obra como categoria semiótica, que está sujeita às mutações de determinado período. Logo, as formas de concretização revelam a poética e as normas vigentes de determinado período, que, então, pode ser reconstituído em processos de recepção pelo leitor. Vodicka considera essa reconstituição como uma das tarefas da história da literatura, que possibilita resgatar o impacto da obra sobre o público a partir da recepção concretizada na época de sua publicação, mas também em conformidade com certas necessidades de cada época. Com essa visão eles efetuaram uma mudança significativa na história da literatura, ao deslocarem a obra de sua produção para o consumo. Com essa mudança, ocorre um rompimento claro com a visão linear histórica do século XIX, uma vez que as obras podem ser entendidas fora de sua época de origem, assumindo uma perspectiva dialética. Portanto, os estruturalistas tchecos, ao reconhecerem as formas de comunicação e a importância do receptor no processo histórico da literatura,

deram uma valiosa colaboração à Estética da Recepção, o que é atestado reiteradamente pelo próprio Hans Robert Jauss.

O movimento norte-americano rotulado de *Reader-Response Criticism*, em expansão na década de 70, portanto contemporâneo à Estética da Recepção, compartilha com esta igualmente alguns pressupostos, o que é visível na constante citação do repertório teórico elaborado por Jauss e por Wolfgang Iser, fazendo parte integral de seu próprio quadro teórico. Um dos aspectos que caracteriza o grupo e que teve o desconstrutivismo como aliado foi o desejo de romper com a metodologia imanente da descrição do texto literário, praticada pelo *New Criticism*, embora Jane Tompkins, uma das representantes dessa proposta, vincule a origem do grupo ao próprio projeto do *New Criticism*, desenvolvido nas décadas de 20 e 30 do século XX. Esse mesmo desejo de ruptura agregou pós-estruturalistas como Jonathan Culler e pensadores como Gerald Prince e Stanley Fish. Neste quadro, Zilberman se refere a Jane Tompkins, que visando conferir homogeneidade ao grupo, sintetizou como princípio comum que:

Um poema não pode ser entendido independentemente de seus resultados. Seus 'efeitos', psicológicos ou outros, são essenciais para qualquer descrição acurada de seu sentido, já que este não tem existência efetiva fora de sua realização na mente de um leitor (ZILBERMAN, 1989, p.25).

Com o deslocamento da análise da obra do método imanentista de descrição do texto para os efeitos do texto realizado pelo leitor, Gerald Prince e Michael Riffaterre, por exemplo, criaram uma tipologia do leitor. Gerald Prince coloca o leitor em oposição simétrica ao narrador, por ele chamado de narratário e em posição contígua ao destinatário. Contudo a tipologia criada e classificada como arquiteitor, desconhece o público

consumidor real da literatura, permanecendo seu trabalho voltado para o texto, em que o leitor figura como instância inscrita.

O *Reader-Response Criticism*, a partir dessas posições, apropria-se de projetos do teórico Jonathan Culler, que estuda as possibilidades dos sentidos emitidos pelo texto e a compreensão desses sentidos pelos leitores, assim deslocando-se do espaço descritivo para o interpretativo. Segundo Zilberman, Culler seguiu certos passos de Roland Barthes e do pensamento francês do final dos anos 60 e início dos 70 ao estudar os possíveis sentidos elaborados pelo texto, embora o leitor permaneça dependente e representado como reflexo deste. Dessa forma, nem texto nem leitor impõem-se autonomamente um ao outro.

Um significativo avanço deve-se aos agregados ao grupo, às pesquisas de Louise Rosenblatt, por exemplo, sobre a relação texto-leitor, e sobretudo ao trabalho sistemático de Stanley Fish na década de 70. Rosenblatt entende que entre o texto e o leitor deva haver uma participação mútua. Ela acredita que o texto guie o leitor, mas exige que este dê sua contribuição, pois o texto está aberto a essa participação, esperando que o leitor o percorra com sua experiência e sensibilidade para que, a partir dos sinais do texto, os símbolos sejam elaborados com sentido correspondente ao texto. Outra questão apontada pela teórica diz respeito ao caráter estético que igualmente depende do olhar do leitor. Caso o leitor busque na obra outra experiência, que não seja artística, a obra de arte perde, evidentemente, o seu caráter estético, assim dependendo do modelo adotado pelo leitor durante a transação com o texto, o que constitui a tese principal de Rosenblatt sobre o processo de leitura.

Numa perspectiva paralela, Stanley Fish, através das idéias desenvolvidas no texto “Affective Stylistics”, publicado na década de 70, elaborou um método em que o leitor funciona como mediador. Seu método vai além de uma descrição estática do texto, à

medida que ele busca entender os sentidos dados à obra, que no ato de ler atravessam a mente do leitor, como se se tratasse de um evento acidental, subordinado apenas às manobras mentais do leitor, e não sendo, portanto, um resultado da leitura. Fish supõe que a objetividade do texto seja uma ilusão, pois a experiência proporcionada pelo texto mistura-se à experiência do leitor. A oposição entre o texto literário e não-literário desaparece em sua concepção, importando apenas a experiência da leitura produzida pelo texto verbalmente impresso e não por sua descrição e análise.

A tese de Rosenblatt e o ensaio de Fish projetam um importante papel para o leitor, pois o texto e o seu sentido (literário ou não), são realizações no ato comunicativo do leitor levando em consideração suas experiências, ou como diria Jauss, o seu horizonte de expectativa. No entanto, suas teses comportam certo relativismo, e, ao permanecerem voltadas apenas para essa relação texto-leitor, se tornam, de algum modo, impermeáveis ao fenômeno histórico.

Embasado no percurso até agora descrito acerca de possíveis modelos para uma história da literatura, lamentando o descrédito desta, com diversos métodos e campos literários divergentes, a Estética da Recepção apresenta-se como solução promissora para uma nova história da literatura. Jauss resgata o leitor-mediador, o leitor histórico concreto, capaz de pôr fim ao impasse entre os aspectos estéticos e históricos e, com o objetivo de superar esse quadro, ele propõe uma compreensão do fenômeno literário contemplado em sua recepção e em seus efeitos concretos sobre determinado público. Considerando que através desta, tanto o aspecto estético quanto o aspecto histórico estejam mediados, assim como o passado e o presente estejam reatados, e acreditando que a Estética da Recepção tenha meios de resolver a paralisia e a decadência a que ficou sujeita a história literária

tradicional, ele propõe a sua reescrita, a partir de novos pressupostos epistemológicos e teóricos e funções estéticas e políticas.

3.2.

O programa da Estética da Recepção

Hans Robert Jauss apresenta a sua proposta de renovação da história da literatura, de forma programática, em sete teses, sendo as quatro primeiras responsáveis por fundamentar os conceitos norteadores das três subseqüentes em que serão expostos os princípios metodológicos para uma nova teoria da literatura.

A primeira tese postula uma renovação da história da literatura fundamentada na recepção e no efeito da obra literária, ultrapassando, deste modo, as limitações referidas tanto à estética da produção quanto da representação. Além disso, fazia parte do programa a crítica do objetivismo histórico do passado, quando o fato histórico foi maximizado em detrimento da própria obra literária. Para Jauss, a historicidade da literatura não se expressa pela idéia da seqüência cronológica de fatos literários, encerrados numa moldura histórica de um tempo passado, já considerado morto, “mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1994, p.24). Esse dinamismo reflete a condição primordial da história da literatura na relação dialógica entre texto e leitor. Esta relação é fundamental na Estética da Recepção por mostrar a possibilidade de uma constante renovação da obra no processo de sua leitura. Quando Jauss muda o foco de análise do texto para o leitor, ele aponta o leitor como instância básica capaz de realizar a atualização da obra literária, postulando a história da literatura como um processo de recepção e produção estética que “se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que

os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (p.25).

Na perspectiva proposta a obra literária não pode ser entendida como algo acabado e encerrado em uma única época, permanecendo inalterado para os futuros leitores, pois os fatos literários, conforme foram registrados pela história da literatura tradicional, são considerados por Jauss como “passado coletado e classificado como pseudo-história” (p.25), não merecendo a qualificação de história. Assim, a recepção e o efeito produzido por uma obra literária numa determinada época, seja no momento de sua publicação, seja em momentos posteriores, não será a mesma. Nesta ótica, Zilberman enfatiza que “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva” (ZILBERMAN, 1989, p.33). A coincidência entre a historicidade e sua atualização pode ser vista, portanto, como processo que acentua uma relação dialógica com o leitor e permite, assim, esboçar uma história atuante.

O fenômeno literário, segundo Jauss, diferente do acontecimento político, preso a determinadas épocas, encontra-se desimpedido de qualquer exigência para continuar produzindo seus efeitos, e a sua recepção pode ser reiniciada por leitores de gerações distintas que se apropriem da obra ou por autores que desejem rediscuti-la em sua própria produção, seja contestando ou revitalizando-a. Assim, a literatura torna-se um evento, dentro de um processo de articulação comunicativa, possível na relação renovada do circuito autor-obra-leitor, vinculando a obra com suas experiências literárias e pessoais, pois o autor faz-se ele próprio leitor, inserido no mesmo contexto histórico-cultural do leitor, o que permite constantes processos de recriação. Contudo, ao mudar o foco do texto para o leitor, a partir de suas experiências pessoais e literárias, Jauss corre o risco de ver o seu projeto teórico prejudicado por certo relativismo acentuado por um subjetivismo que,

em caso extremo pode se aproximar do impressionismo vulgar de leitores variáveis. Mas Jauss se protege contra possíveis críticas deste tipo, ao propor o conceito de horizonte de expectativa como sua segunda tese, voltada explicitamente para as experiências literárias do leitor. Ao transferir para o leitor a possibilidade de atualização de uma obra, se alterou profundamente o foco de análise do fenômeno literário despertando, com essa mudança, reações críticas vinculadas com uma suposta subjetividade da recepção e do efeito da obra, antes referida.

Contra-pondo-se a esses receios, o autor aponta para a possibilidade do uso de meios empíricos, até então não pensados, que escapam a formas de impressionismo e psicologismo subjetivo, que poderiam ameaçar ou até invalidar a leitura, ao descrever

a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática (JAUSS, 1994, p.27).

Neste quadro é pressuposto por parte do leitor um saber apriorístico, que evoca experiências estéticas por obras anteriormente lidas, despertando capacidades adormecidas no leitor e antecipando o horizonte de expectativas. Para Jauss, uma obra, por mais renovadora e original que seja, “não se apresenta como novidade absoluta num vazio informativo” (p.28), nem existe no vácuo, surgindo aleatoriamente do nada. O autor acredita, pelo contrário, que a obra emita indicações, sinais e traços familiares ao leitor e são precisamente essas experiências de leituras, socialmente acumuladas, que permitem ao leitor a familiarização com uma obra e a sua compreensão atualizada.

Percebe-se que o teórico não se refere a um leitor qualquer, mas a um leitor que, além de suas experiências pessoais, tenha capacidade perceptiva para reconhecer dentro do sistema literário, que uma determinada obra antecipa sua relação dialógica com o receptor, através do conhecimento de determinadas normas poéticas, com pistas a serem rastreadas. Assim, normas poéticas, por intermédio de sua forma, gênero e tema, tornam-se referências importantes para a recepção da obra, evocando certo horizonte de expectativas do leitor, para em seguida desconstruí-lo. Um dos exemplos analisados, a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, despertaria no leitor, neste processo, expectativas formadas pelas novelas de cavalaria tradicionais, com os seus heróis épicos e suas batalhas espetaculares, para em seguida contrariar esse horizonte de expectativa, ao revelar um cavaleiro parodiado, fazendo com que a obra adquirisse um sentido renovador em sua época. Para Jauss, mesmo o horizonte de expectativa de obras “historicamente menos delineadas” (p.29), consideradas antigas e sem indicações que possam orientar o leitor, também pode ser determinado pelos seguintes fatores:

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 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 (p.27).

Assim, a reconstrução do horizonte de expectativa de uma obra e o efeito por ela produzido é o que, a priori, estabelece seus valores artísticos, sabendo que essa reconstrução, muitas vezes contrariando o leitor, possa adquirir nova expressividade poética, obrigando-o a rever o horizonte interno de suas percepções, o que pode provocar eventuais mudanças de horizonte. A Estética da Recepção entende que o valor da obra será

determinado pela sua capacidade de provocação e, por isso, o valor estético encontra-se, antes mais nada, em sua capacidade de superar ou contrariar a expectativa internalizada pelo leitor, levando-o a um instigante estranhamento. Essa postura provocativa aproxima Jauss do projeto dos formalistas russos que entendiam como qualidade artística, a obra inovadora, que demandava uma reconstrução do horizonte de expectativa.

Em sua terceira tese, Jauss adota o conceito de distância estética como “aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova” (p.31). Em outras palavras, o que determina o valor artístico para uma estética recepcional é a possibilidade das experiências estéticas anteriores transformarem-se, mediante a sua superação ou negação, em novos horizontes a partir da emergência de novas obras. A adoção do conceito de distância estética funciona, neste sentido, como meio de avaliação do valor artístico da obra. Quanto maior for a distância estética entre a nova obra e a expectativa experienciada pelo leitor, que exige dele uma nova percepção, tanto maior será seu valor artístico, podendo ela adquirir status de obra-prima à medida que aumente essa distância. Por outro lado, a sua redução, permanecendo as obras sem operar mudanças de novos horizontes e atendendo apenas às expectativas já enraizadas do público dominante, resulta para Jauss em uma “arte da ‘culinária’ ou ligeira”, por tratar-se de obras que reproduzem tão somente o “belo usual”, confirmando os gostos familiares já existentes, endossando as “fantasias do desejo” e monumentalizando questões morais (p.32).

Jauss acredita que por meio da concretização do horizonte de expectativas de uma obra, decorrente da percepção estética que essa possa despertar, tenha resolvido o problema da crítica, que outrora submetia a obra às análises unilaterais, examinando-as apenas como reflexo de uma época, desconhecendo seu valor estético, ou submetia a obra

exclusivamente a análises voltadas para sua forma interna, desconhecendo, portanto, o seu valor histórico.

Outra questão significativa dessa terceira tese é o valor artístico da obra que Jauss deposita na distância estética entre a obra e o novo horizonte a ser alcançado pelo público que, nos termos de Zilberman “pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer”, tornando-o “mensurável” (ZILBERMAN, 1989, p.35), ou seja, ajuizado pelo público e pela crítica. Regina Zilberman serviu-se da questão do valor artístico da obra, concebido pela Estética da Recepção, para aproximá-la de problemas formulados pelos formalistas e estruturalistas, para os quais o valor não se localiza no conceito universal fora do tempo e da história; pelo contrário, no resgate da historicidade da obra, ela mantém uma perspectiva crítica em relação ao conceito de distância estética, por ela considerada uma forma simplista de avaliação.

(...) Jauss não escapa a uma fórmula simplista, segundo a qual quanto maior a distância, maior a arte. (...) Também não deixa de resvalar para o maniqueísmo comum à abordagem dos produtos da indústria cultural, nesse ponto solidarizando-se à posição de Adorno e dos teóricos da Escola de Frankfurt, tão combatidos em vários outros aspectos. E, mais significativamente, reitera a visão, neste caso, idealista, de arte autêntica ou superior, de reminiscência, certamente à revelia do autor, platônica (ZILBERMAN, 1989, p.35).

Segundo Jauss, a questão da valorização da obra, pensada na relação entre literatura e público, não pode atrelar seu sucesso a um determinado público socialmente identificado, nem ser vinculada com a reprodução ideológica por parte do autor, da expectativa do seu público, porque traduziria uma visão muito limitada da sociologia da literatura. Contudo, esse valor artístico pode aparecer tardiamente, seja pela demora do público em compreender a ruptura com o seu próprio horizonte, ou o desgaste de formas envelhecidas.

Jauss exemplifica essa questão com a obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada em 1857. O romance, aceito tardiamente pelo próprio leitor, chocava-se com o romance de tom confessional de valorização lírica, de fácil aceitação pelo público, pois o elemento inovador em Flaubert encontrava-se na estrutura narrativa, fundada sobre o princípio da impessoalidade, propondo uma alteração do horizonte de expectativa existente, que ocorreu somente duas décadas após a primeira publicação.

O conceito de horizonte de expectativa desenvolvido pela Estética da Recepção foi herdado por Jauss de seu mestre, Hans-Georg Gadamer, que em sua obra *Verdade e Método*, propõe uma nova concepção para a hermenêutica, atribuindo-lhe o papel de intérprete da história. Retomando a questão de horizonte da fenomenologia, o autor resgata a consciência da história dos efeitos, possibilitando uma revisão da história distante da concepção determinista da história, praticada pela proposta marxista. A adaptação do conceito de horizonte permite a Jauss regular as possibilidades de recepção, entendendo que sua reconstrução original possa ser incorporada por novas construções no presente, ultrapassando, deste modo, o seu mestre que entendia o horizonte como possibilidade ímpar de ser recepcionado, impossibilitando sua reconstrução no presente.

A quarta tese é endossada por alguns princípios da hermenêutica literária e pela lógica da pergunta e da resposta, e neste ponto, Jauss retorna mais uma vez ao seu mestre Gadamer como referência. Ao discutir conceitos da hermenêutica, voltados para interpretação, o projeto da Estética da Recepção passa a verificar com maior precisão a relação dialógica do texto com a época de seu primeiro aparecimento. Evidentemente essa relação será protagonizada pelo público com quem dialoga, tornando-se um termômetro para uma revisão teórica para o processo comunicativo da literatura. A importância da reconstituição do horizonte de expectativa, quando da publicação da obra, se deve à

possibilidade de entender a pergunta a que ela serviu como resposta, resgatando, assim, o processo comunicativo na época de seu surgimento. Tal reconstituição atesta a forma da recepção da obra pelos leitores. A recuperação da história da recepção facilita igualmente a identificação de diferentes interpretações entre a expectativa passada e a presente, apontando para a heterogeneidade de distintas compreensões e leituras.

Neste ponto é significativa a questão da reconstituição fundamentada na heurística. Primeiro porque a possibilidade de diferentes interpretações – entre a recepção no passado e a atualização no presente – com respostas distintas oferecidas a novas perguntas, em diferentes épocas, é um sinal explícito de sua historicidade, ou seja, de sua história atuante, contrapondo-se à concepção da existência de um espírito de época homogeneizante. Além disso, essa diferença hermenêutica (interpretativa), entre a compreensão passada e a presente, questiona a certeza da interpretação única de valor eterno, posicionando a história da recepção contra o dogmatismo platonizante da metafísica que, de algum modo, engessa a história da literatura. Contrariando essas concepções o novo modelo liberta a literatura desse modelo que confina as obras de um período em modelos de época imutáveis.

Quem acredita que, em consequência unicamente de seu mergulho no texto, o sentido ‘atemporalmente verdadeiro’ de uma poesia teria de descortinar-se de forma imediata e plena ao intérprete (...) ‘escamoteia o emaranhado da história do efeito [Wirkungsgeschichte] no qual se encontra enredada a própria consciência histórica’ (JAUSS, 1994, p.37).

Jauss se aproxima significativamente de Gadamer nessa tese, por conta do objetivismo histórico já criticado anteriormente e por conta da proposta de uma história do efeito. Segundo o filósofo, aplicando a lógica da pergunta e da resposta à tradição histórica, emerge com clareza o efeito histórico produzido no ato de sua compreensão, provando o

efeito da realidade histórica daquele momento. Gadamer, avançando a tese de R.G.Collingwood, segundo a qual só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constituiu uma resposta, adverte que a pergunta reconstituída não pode mais se inserir em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente, constituindo um constante processo de fusão de horizontes. Essa fusão torna-se, assim, a base do entendimento da obra que vincula o critério de valores literários exposto no juízo dos séculos formado pelo acúmulo dos juízos emitidos pelos leitores, e que se atualiza historicamente na recepção e concretização, resultando em uma história do efeito ou história atuante.

Embora Jauss se inspire no modelo de uma história atuante formulado na concepção de Gadamer, ele também discorda dele no que diz respeito a sua idéia do clássico. Para o historiador da literatura, o valor da obra, no momento de sua produção, será internalizado pelos leitores, mas ao mesmo tempo, a obra mantém-se permanentemente aberta para respostas a novas perguntas, preservando, assim, uma condição de obra-prima; enquanto Gadamer entende o clássico a partir da idéia de uma mediação constante entre o passado e o presente, realizando dessa forma a superação da distância histórica. Jauss, discordando dessa hipótese, afirma que o texto literário

(...) antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas. É precisamente desse significado virtual e dessa função produtiva no processo da experiência que a história do efeito de literatura se vê subtraída quando se deseja colocar a mediação entre a arte passada e o presente sob o signo de tal conceito do clássico (p.39).

Assim, através da pergunta original encontra-se a tradição subjacente ao texto, mas para o modelo da Estética da Recepção é nas recepções sucessivas fundamentais que se articula a relação dialógica entre o passado e presente, fazendo com que a obra do passado continue viva no presente, no contexto de uma história atuante.

Considerando as quatro teses que constituem o fundamento do projeto da Estética da Recepção, Jauss passa a examinar a historicidade da literatura, em seu programa metodológico, sinalizando a interação entre três aspectos: o diacrônico, o sincrônico e a relação entre literatura e vida social. A quinta tese propõe, então, a inserção da obra literária na sucessão histórica das obras a partir do seu pertencimento a uma série literária, para que se perceba “sua posição e significado histórico” com base na recepção histórica dos efeitos por ela produzida (p.41). O lugar ocupado pela obra nessa sucessão histórica permite a compreensão do seu valor, tanto do seu sentido quanto da forma. O que de fato está sendo investigado por Jauss é como uma obra, cronologicamente determinada por uma história positivista da literatura, marcada, portanto, por uma evolução linear e inserida em quadros de época, pode ser selecionada e realocada na sucessão histórica, tornando-se um acontecimento novo para um olhar alterado.

Os formalistas empenharam-se na solução do problema através da concepção da evolução literária em perspectiva sistêmica. Para eles, uma nova obra apresenta-se em relação a anteriores ou contemporâneas, em função da inovação de sua forma dentro do sistema literário, propondo uma história da literatura que desloca a questão da historicidade da obra para um entendimento em termos de diacronia sistêmica, acentuando apenas o seu caráter artístico, desvinculado de condicionamentos históricos globais. Nesta visão, uma obra atinge progressivamente seu apogeu, enquadrada em uma época literária, mas em seguida passa por um processo de automatização e desvalorização, substituído pela

emergência de novas formas que superem as anteriores. Logo, a evolução literária proposta pelos formalistas reduz a historicidade da literatura, por assim dizer, à evolução de suas formas artísticas de seus sistemas fechados.

Na proposta de Jauss, a Estética da Recepção, ultrapassando a concepção de evolução literária dos formalistas, oferece uma história da literatura que, além da recepção e produção estética, acentua a própria experiência histórica, aqui entendida como história dos efeitos ou história atuante. Trata-se efetivamente de uma proposta de evolução literária dinâmica e em permanente movimento, em que a posição e o significado histórico da obra, inserida na série literária, são concebidos a partir da experiência estética do leitor em sua relação dialógica com a obra. Em outras palavras, trata-se de uma história permanentemente sujeita a novas recepções e, por essa razão, em constante transformação. Nesta moldura, a obra não possui um lugar assegurado fixo, mas encontra-se marcado por determinado tempo cronológico à espera de uma reavaliação posterior. Deste modo, uma obra, inserida em um contexto histórico passado, pode através de novas recepções, provocar uma revisitação de épocas passadas, obrigando a história da literatura a repensar constantemente a sua própria história, pela “contemplanção diacrônica da literatura que não mais se contente em tornar já pelo aspecto histórico da literatura a exposição de uma seqüência cronológica de fatos literários” (JAUSS, 1994, p.45).

A sexta tese da teoria estético-recepcional refere-se a um modelo de história da literatura que propõe cortes sincrônicos durante o desenvolvimento diacrônico a fim de perceber a heterogeneidade das obras no mesmo momento histórico. Com essa proposta, configura-se uma nova história da literatura, visto que se revelaria uma multiplicidade distinta de sistemas literários numa mesma época. Dessa forma, oferece-se uma visão da história da literatura que representa uma mudança estrutural na literatura em comparação

com modelos evolutivos que pressupõem a existência de épocas que são historicamente delimitadas por características homogeneizantes. Com essa virada, contesta-se o domínio norteador diacrônico na historiografia baseada numa história geral que acredita responder a todas as diversidades da vida, como um processo unitário monocultural, ocultando “a factual não-simultaneidade do simultâneo” (p.47) proposta pelo teórico alemão Siegfried Kracauer. Segundo este, se a história reconhecesse a heterogeneidade do simultâneo, revelada na multiplicidade dos acontecimentos, ela deixaria de ter caráter linear, mas se explicaria pela co-existência de curvas temporais bastante diversas. Para Jauss as colocações e percepções de Kracauer têm a intenção de revelar a ilegitimidade da história universal unitária e integrada, e possibilitar que incorporasse em seu modelo diacrônico também uma revisão da história da literatura em cortes sincrônicos. Neste sentido

a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre a diacronia e a sincronia. Deve, portanto, ser igualmente possível tornar apreensível o horizonte literário de determinado momento histórico sob a forma daquele sistema sincrônico com referência ao qual a literatura que emergiu simultaneamente pôde ser diacronicamente recebida segundo relações de não-simultaneidade, e a obra percebida como atual ou inatual, (...) como avançada ou atrasada em relação a seu tempo (p.48).

A concepção de uma nova história da literatura que dá atenção a cortes sincrônicos permite dar visibilidade a obras que não tenham sido assimiladas simultaneamente pela evolução diacrônica, na condição de obras eleitas pela seleção natural de sua época – mostrando, desse modo, a existência de uma produção estética heterogênea e questionando, assim, o falso pressuposto da conformidade com seu tempo, baseado na homogeneidade das obras literárias. Nesta ótica, propõe-se, portanto, a revisão das posições que as obras ocuparam na evolução da série literária através de novas perguntas e respostas, oferecidas

pela obra e atualizadas no ato da leitura, fazendo com que a evolução literária seja vinculada a uma história do efeito das obras, como se fossem novos acontecimentos.

A sétima e última tese que fundamenta o projeto jaussiano examina a historicidade da literatura na relação entre literatura e sociedade. A tarefa da história da literatura recepcional é relacionada, então, com a função social da literatura de pré-formar a compreensão de mundo do leitor, influenciando seu comportamento social, e levando-o a uma nova percepção do mundo (ZILBERMAN, 1989, p.28). Opondo-se ao princípio determinista clássico dos marxistas, o teórico lembra que a literatura vista como reflexo da história se baseava em conceitos epocais e, no entanto, deixava de examinar a função socialmente constitutiva da literatura. Neste aspecto pode-se dizer que Jauss, ao entender a originalidade e o valor da obra vinculados a sua capacidade de despertar o leitor, contrariando o seu horizonte de expectativa para em seguida reconstruí-lo, encontra-se mais próximo do ideário dos formalistas, ainda que, ao mesmo tempo, desejoso que o conceito de horizonte de expectativa esteja presente e atuante na própria vida prática. Nesta visão, uma nova percepção de mundo que amplie o comportamento social do leitor precisa estar fundada na experiência de leitura de um receptor concreto. Através dessas experiências amplia-se o horizonte de expectativas, que em cada nova leitura não só conserva as experiências vividas, mas liberta o leitor das amarras sociais e dos conflitos de sua práxis de vida, revelando caminhos futuros. Essa transformação, que pode conduzir o leitor a novas visões de mundo, pode atualizar-se, tanto no plano sensorial, via percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A experiência estética atua de forma transgressora e comunicativa, libertando o leitor de suas experiências cotidianas, porque ela atua simultaneamente nos planos da *'poíesis'*, *'aisthesis'* e *'katharsis'*. Como explica Zilberman, essas atividades dependem da capacidade de identificação do leitor para

que sejam concretizadas. Logo, entende-se por *poiesis* a consciência produtora em que o leitor se sente co-autor da obra; por *aisthesis* a consciência receptora, responsável pela reelaboração da percepção de mundo; e define-se a *katharsis* como a concretização de um processo comunicativo que mobiliza o leitor tanto pelo prazer quanto pela ação. Em outras palavras:

A catarse constitui a experiência comunicativa básica da arte, explicitando sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas, ao mesmo tempo em que corresponde ao ideal da arte autônoma, pois liberta o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los (ZILBERMAN, 1989, p.57).

A contribuição da literatura, examinada em sua função social, ultrapassa, portanto, a arte da representação, e a sua ação sobre o leitor é capaz de oferecer novas soluções para uma futura prática social. Essa condição se torna clara na formulação contundente de Jauss:

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços (JAUSS, 1994, p.57).

Em suma, pode-se dizer que o modelo da Estética da Recepção pretende oferecer ao estudioso de literatura instrumentos teóricos para a construção de uma história da literatura inovadora, atuante, capaz de defender ainda hoje uma finalidade legítima para o estudo da história da literatura.

Os pressupostos que orientam esse projeto implicam a sua permanente crítica e reformulação histórica. Regina Zilberman, por exemplo, refere-se à Estética da Recepção como um projeto abrangente e rico de intenções, mas não deixa de questionar suas falhas ao expor as suas críticas. Antes de mais nada, ela questiona o conceito de distância estética, alegando que Jauss reduz o valor da obra a “uma medida quantitativa e fixa” (ZILBERMAN, 1989, p.39). Também a noção de recepção e efeito estético passa por um olhar crítico, pois ora é entendida como um impacto da obra na sociedade e na história, ora como manifestação por parte do leitor. Por último, Regina Zilberman aponta ainda a experiência do leitor como insuficientemente descrita por uma teoria que reflete sobre o leitor e a experiência estética a partir de noções tão vagas como horizonte de expectativa, por exemplo.

O próprio Jauss submete as suas teses a uma autocrítica, em “L’esthétique de la réception: une méthode partielle”, anexada como posfácio ao capítulo “De l’Iphigénie de Racine à celle de Goethe” (JAUSS, 1975, p.243-262). A sua revisão das teses, uma década depois, aponta uma série de limitações do repertório original e representa uma significativa ampliação em relação a este. Em sua dissertação – *O portador inesperado. A obra de Dorival Caymmi de 1938-1958* – Stella Caymmi, além de ser responsável pela tradução deste texto, analisou de forma exemplar os novos conceitos propostos, que sinalizam a abertura em direção a um modelo comunicativo complexo. As suas reflexões se reencontram, em parte, na minha leitura crítica dos pressupostos que orientam a nova direção.

Já em seu título, Jauss deixa claro que não pretende reivindicar a soberania de seu método em relação aos demais, pelo contrário, limita-se “a responder às críticas, procurando esclarecer o que a Estética da Recepção pode trazer e o que ela não pode trazer

‘sozinha’ à renovação atual da reflexão sobre a arte, sua historicidade e sua relação com a história geral” (p.243). Mas segundo ele trata-se de uma importante contribuição para a renovação da teoria e história da arte ao submetê-la, novamente, à história, à experiência estética, em seu papel social e sua função comunicativa. Ele entende o seu método como parcial, precisando os resultados serem completados. Mas não se trata de um método totalizante, porque não nos permite um entendimento das obras em sua estrutura e da arte em sua história como substância básica. Mesmo assim, uma história da literatura fundada pelo método recepcional, que reconhece a arte com relativa autonomia e parcialidade, tem um papel importante para uma compreensão dialética entre arte e sociedade, que traz uma nova luz para a relação entre produção, consumo e comunicação. Nesta ótica Jauss enfatiza a necessidade de elucidar três problemas fundamentais: a recepção e ação, a tradição e seleção e o horizonte de expectativa e a função da comunicação.

Ao abordar em sua revisão crítica a questão da “Recepção e Ação”, Jauss acentua que a compreensão da obra não só abrange a recepção, mas também o efeito por ela produzido. Neste sentido, para a Estética da Recepção, a ação da obra encontra-se no efeito determinado pelo texto que demanda um apelo a ser apropriado pelo receptor, fazendo com que tanto o texto quanto o leitor façam parte de uma dialética do sentido, exigindo um jogo interpretativo. Em outras palavras, processos de recepção e ação são componentes da concretização da obra e compreendidos como elementos da tradição, que através da mencionada lógica hermenêutica da pergunta e da resposta, possibilitam a construção de um diálogo entre um sujeito presente e um discurso passado.

Esse diálogo se faz presente também na questão da “Tradição e seleção”. A própria tradição é resultado de uma seleção, e pode ser compreendida não como entidade autônoma, mas se baseia no reconhecimento de efeitos estéticos passados, na recepção atual

e revigorados pelo presente. Contudo, o teórico admite a parcialidade da reprodução de um passado artístico no presente, reconhecendo, assim, os limites recepcionais. Jauss constata que as possíveis mudanças de horizontes podem provocar a revigoração de valores passados, neste diálogo entre o antigo e o novo, mas do mesmo modo pode ocorrer a negação de valores antecedentes na época presente.

A terceira questão revista refere-se ao “horizonte de expectativa e função da comunicação”. Para Jauss, a interpretação não esgota a compreensão da obra literária, porque ela representa apenas um ponto de partida para uma abertura maior em direção a teorias da comunicação e à sociologia do conhecimento indispensáveis neste novo projeto de historiografia literária, porque, segundo ele, possibilitam o reconhecimento de que a historicidade da literatura não se limita aos possíveis diálogos entre obra e leitor e entre passado e presente. O leitor não é um elemento isolado, mas faz parte de um processo social abrangente. Pela experiência transmitida via leitura, o leitor participa de um processo comunicativo em que a sua relação com a obra de arte possa transformar-se em motivação para transformar o seu próprio comportamento social. Dessa forma, o horizonte de expectativa é ampliado para além do sistema literário ao entender o leitor também como parte de um sistema social. É nesta dimensão complexa que se deve entender a intenção do projeto estético-recepcional ao transferir o foco da obra para o leitor. E é neste sentido que a historiografia literária proposta amplia igualmente o caráter emancipatório da arte, ao mesmo tempo permitindo ao leitor a ampliação dos seus horizontes de expectativa e oferecendo-lhe novas perspectivas de vida.

O reconhecimento uma década após o início da revolução paradigmática por ele encabeçada, da parcialidade de seus métodos e da necessidade de se abrir para uma reflexão que restitua à arte a sua verdadeira função comunicativa, foi um passo significativo para

ultrapassar o modelo inicial que, no final da década de 70, passou a ser visto claramente em suas limitações ao acentuar apenas a relação entre obra e leitor. Ele próprio não concretizou esse desejo, mas facilitou o caminho para a construção de modelos mais abrangentes a partir dos anos 80.