

O(s) sentido(s) da palavra na recepção do texto literário

*Robson Coelho Tinoco

*Doutor em Literatura Brasileira. Professor Adjunto II, Universidade de Brasília. E-mail: robson@unb.br

RESUMO

Este artigo avalia a relação do sentido social instituído da palavra-signo e sua função inovadora na recepção da mensagem literária. Para tanto, considerando tal mensagem e seus “desvios” intencionais de informação, propõe alternativas à linha atual de leituras e análises que se perdem, via de regra, em considerações marginais ao texto literário e que, de fato, não oferecem subsídios de compreensão e mesmo ampliação do sentido de comunicação nele expresso. Questiona, assim, a prática construída por atividades de professores e alunos em nome de teorias repetitivas. Estas, ao buscar alternativas para a leitura literária com eficiência e prazer, consolidam uma rotina de distanciamento autor – texto – leitor.

Palavras-chave: Sentido – palavra – inovação – leitura – recepção

ABSTRACT

This paper evaluates the relationship of the established social sense of word with its innovative function at receiving the literary message. For such, taking this message and its intentional information miscarries into account, it proposes alternatives to the current reading and analysis lines generally lost, and parallel considerations of the literary text that in fact do not aid to the comprehension or even to the communication sense expressed in it. It, therefore, questions the practice established by teachers and students on behalf of repetitive theories. Such theories consolidate a routine of distancing the author, text and reader by seeking alternatives to the joyful and cherishing literary reading.

Key words: signification – word – innovation – reading – reception

(...) meu método (...) implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu estado original.

Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.

João G. Rosa

1. A função da obra literária enquanto objeto sócio-artístico

A produção escrita de uma obra, criada a partir de uma necessidade coletiva, é composta pela estruturação de informações trabalhadas literariamente (CANDIDO, 1985). Essas informações representam um processo de *revelação* de idéias que tende a ser mais criativo quanto mais ousado e inovador for o texto. Dependendo da intenção do autor, ou de seu despreparo, tais *ousadia* e *inovação* são fatores que podem dificultar ou facilitar a leitura de um determinado texto pelo conteúdo ficcional ao longo de suas páginas – texto avaliado sob a óptica de uma construção literária e seus níveis de linguagem figurada. Por exemplo, Marshall McLuhan, um dos ideólogos do conceito de *mass media*, teve *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1971), seu livro mais célebre, recusado pelo editor por este tê-lo considerado uma obra composta com “quase 100% de novidades” para os leitores.

Em uma sociedade racionalmente estruturada as obras de arte, e dentre elas, as literárias, representam todo um momento de sua vida cultural que, vista sob uma análise de base marxista, não pode ser imaginada separadamente de suas realidades econômicas, sociais e políticas (GOLDMAN, 1972). Por serem assim, inovadoras, algumas dessas obras sempre pagarão o alto preço da indisposição do leitor médio em apreendê-las em seu amplo e variado conteúdo de construção narrativa representada pela intenção do autor – conjunto de intenções – de revelar um tipo de trabalho lingüístico inovador.

Um trabalho dessa natureza parte de experiências com a linguagem atreladas a uma concepção de coerência textual muito particular, criando suas próprias

as “leis de escrita”. Para tanto, desconsidera a necessidade de se seguir, à risca, formas pré-estabelecidas ou normas generalizantes de uma (pretensa) boa maneira de se escrever sem cometer grandes desvios lingüístico-gramaticais. A essas obras, enfim, sempre se aplicará o sentido dos versos camonianos “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” porque elas têm como norma oferecer aquilo que é novo.

Alguns escritores, nessa intenção de preservar a Língua como tipo de arte de ourives na infinita busca da perfeição formal – lembrem-se as rígidas regras parnasianas de estrutura e conteúdo –, assumem a postura típica do escritor-produtor de texto que não possibilita a (re)apreensão e permanência do próprio texto. Tal avaliação segue uma linha crítica sustentada pelo valor dado ao *processo de leitura* mais do que ao ato de ler separado do *mundo* – experiências mundo-vida (MARTINS, 1992) – em que o leitor está inserido. Nesse sentido teórico, muito da análise crítica de Paz (1990, p. 43) pode ser melhor apreendida quando se entende que

nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. (...) o texto é a condição das leituras e as leituras realizam o texto, inserem-no no transcorrer.

Enquanto condicionamento e necessidade de produção artística, no início do século XX foi superado (por alguns artistas/escritores, entenda-se) o futurista-íconoclastismo de teorias vanguardistas propondo teses, na prática, impraticáveis. Essas teses buscavam, entre sua enorme confluência confusa de valores e linhas teóricas, reavaliar os conceitos propostos por Karl Marx – em seu Manifesto de 1848, sobre a, então, moderna sociedade burguesa. Todavia, sob o prisma de um neo-materialismo quase que a-histórico – no conteúdo não entendido, exposto na expressão do “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986) – tal reavaliação terminou por ser um discurso mais político que propriamente crítico, levando em conta fatores imanentes ao texto.

Era aquela uma época de profundas mudanças de um mundo de virada de século, ainda de lembranças românticas mas já realista. Nela, as capitais, sobretudo Paris, surgiam como os novos pólos de uma vida moderna mais confortável e produtiva artisticamente, em que os artistas viam-se como tipos de objetos-espelhos (KOTHE, 1985). Nessa condição assumida-entre-imposta os artistas refletiam, querendo ou não, uma burguesia que precisava ser repudiada em seus valores capitalistas. Nesse sentido, as obras

de arte para ter valor e sentido (mais aquele que este), em seu conteúdo e mensagem, também tinham de repudiar essa “mesmice criativa”. Entretanto,

(...) os burgueses se estabeleceram como a primeira classe dominante cuja autoridade se baseia não no que seus ancestrais foram, mas no que eles próprios efetivamente fazem. Eles produziram novas imagens e paradigmas, vívidos, da vida boa como a vida de ação. Provaram que é possível, através da ação organizada e concertada, realmente mudar o mundo. (...) eles só podem continuar a desempenhar seu papel revolucionário se seguirem negando suas implicações últimas e sua profundidade. (BERMAN, op. cit., p.92)

O modernismo pretendeu significar uma verdadeira revolução artístico-cultural provocada pelo o que se considerou imperiosa necessidade de sintonia entre o artista e os tempos (MELLO e SOUZA, 1994). No Brasil, seguindo as duas décadas de anos iniciais do século XX, depois de amenizados os multidirecionais tufões experimentalistas de manifestos, revistas e grupos, parecia ser espécie de norma, desde a chamada segunda fase modernista brasileira, a produção de obras literárias estruturadas sob certos projetos prévios em que constituintes de meio social, raça, política etc. eram determinantes.

Essa fase pode ser avaliada pela intenção de re-aproveitar as “qualidades” de estilos característicos do século anterior, modernizando-o, é bem verdade, ao conferir um sentido de neo-realidade regional – Mário de Andrade, anos depois do fogueirão poético da primeira fase, assume-se como “um tupi tangendo um alaúde”. Pode ser avaliada, ainda, pela busca, um tanto quanto obrigatória, de certa homogeneidade no escrever: variavam-se as histórias, os personagens, mas a grande estrutura do texto – regionalista, sobretudo – tendia a ser, quase sempre, a mesma. Constatando-se esses perigos de formatação estilística, avalia-se que “quanto mais homogêneo, maior a possibilidade dos traços comuns aparecerem”. (COHEN, 1966, p. 45)

O que se percebeu, nesta homogeneidade como um dos pilares de um estilo literário, foi a *valorização* do controle da natural expansão criadora que deveria, esta sim, ser a grande norma a ser respeitada e promovida. Estabeleceu-se como que uma grande forma para produção – forma única – e só iam se mudando os “ingredientes”, os “temperos” para a composição das histórias. Aliás, avalia Lopes (1993), esse rígido estabelecimento todo de formas, e temas, e conteúdos foi causado, no mais, por exigências de teor burocrático entre didático-acadêmico. Essas exigências terminaram por equiparar, sem uma análise mais cuidadosa, arte literária às chamadas artes de massa (fotonovelas, filmes de *cowboy* etc.).

Entenda-se que aquelas histórias acabaram sendo representações, quase iguais, de pessoas-autores se desabitando de pesquisar sua própria expressão lingüística. Nela, sua real possibilidade de comunicar um dado novo que, apesar de novo, não perdesse de vista (no processo autor – obra – leitor) a recepção do homem comum

que se sente aterrado, humilhado perante uma arte que não compreende. E a causa é a de ser esta arte uma arte artística. Ela é feita sem a preocupação de se estar agradando, ela tem que agradar ao artista e só. (ORTEGA y GASSET, 1991, p. 11)

A comunicação desse dado novo surgiria como fruto de experiências em busca de uma linguagem individual que não pode se confundir com linguagem egótica, alheia ao momento cultural em que é manifestada. Linguagem que valorizasse o esforço, o trabalho da pesquisa e não uma linguagem (pseudo)comunitária ou, antes, diluída em normas gerais e impessoais de como “se escrever bem” ou “não se escrever mal”, sobretudo, sobre o que se escrever. Haveria, assim, mudanças de paradigmas de criação e crítica literária, com o risco de ainda uma repetição de valores, dada a opção dos críticos em fazer mais poesia do que propriamente análise. Quanto a esses novos modelos de textos críticos, Paz (1974, p. 63) considera que

na realidade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos.

À falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças.

Dessa avaliação surge a necessidade de, por intermédio dos meios lingüísticos conhecidos (vozes do discurso, tipos de gêneros, focos narrativos etc.), buscar a própria expressão artística como resultado fiel de uma possibilidade de comunicação – possibilidade inovadora. Mais ainda, surge a consciência de que o fato artístico, aqui considerado expressão trabalhada, não se dá livremente, como tipo de espontaneidade gerada por si só, mas é produto de um ofício paciente – processo de tentativas e descobertas, de concepção anti-parnasiano.

Ofício de buscar em vários artifícios (Figuras de Linguagem, por exemplo, e sobretudo nas características e estrutura da Metáfora) a intenção de um ato de escrever que revele a novidade do objeto escrito, que revele o sentido na linguagem de “uma criação lingüística estrangeira”, dada sua novidade, de que falava Aristóteles. Exercício de detectar nas várias possibilidades de significação do signo dado, instituído pela palavra em seu contexto, uma condição de elemento

triádico. Exercício rotineiro de percepção e criatividade, por que

há inúmeras outras possibilidades de funcionamento signico, nas quais a tríade é criada no e pelo ato de interpretação, de modo que qualquer coisa, seja ela de que espécie for, que chega à mente, é imediatamente convertida em signo, mesmo que a natureza deste signo seja a mais tosca, rudimentar, tenra, frágil, precária, evanescente, vulnerável e fugidia. (SANTAELLA, 2000, pp. 90-91)

Enfim, a interação de uma linguagem natural X linguagem de arte – interação tão bem promovida por alguns autores (Guimarães Rosa, Paulo Leminski, por ex.) em suas exaustivas pesquisas voltadas à expressão de um linguajar, informativo e poético concomitantemente. Linguajar que não se afasta do falante (leitor), levando-o a descobrir/perceber na Língua as possibilidades de “ver” além do que ela mostra em seus muitos paradigmas lingüístico-gramaticais.

O que se pretende com os argumentos ora apresentados é a valorização de uma linguagem (artística) que procure, por meio do que denominou Cohen (op. cit., p. 37), para arrepio dos lingüistas modernos, como “desvios da Língua e suas impertinências sintático-semânticas”. Propõe-se a revelação de algo novo que exponha uma nova maneira de produzir textos literários, trabalhando mais as possibilidades de criação contidas na Língua. O que aqui se defende é a reutilização de uma linguagem afastada do “grau zero de escritura, de índice quase nulo de desvios”, no dizer de Roland Barthes (COHEN, op. cit., p. 53). Esta linguagem, aliás, é característica predominante de estruturas técnico-científicas, preocupadas basicamente com o aspecto dissertativo, seja expositivo e/ou argumentativo, dos textos produzidos.

O importante é perceber no produto final de um processo, utilizando a Língua como veículo de informações, o ato de criação, de recriação buscando o novo no que já está proposto. Importante é trabalhar a mensagem literária como um constante ofício de pesquisa e revelação do inusitado; trabalhá-la como representante de uma sempre presente, ou mais ou menos, argumentação ideológica que está, por força de promover entendimentos, implícita nas estruturas de comunicação. Avalia Koch (1983, p.27)

que, como ser dotado de razão e vontade, o homem, constantemente, avalia, julga, critica, isto é, forma juízos de valor. Por outro lado, por meio do discurso, tenta influir sobre o comportamento do outro ou fazer com que compartilhe determinadas de suas opiniões. É por esta razão que se pode afirmar que o ato de argumentar constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo.

Um trabalho pragmático de pesquisa, com tal preocupação, é imprescindível nesta avaliação da Língua como ente vivo e dinâmico que estabelece com-

preensão entre seus usuários. Pesquisa em nível fônico, sintático, semântico, discursivo, como objetivo de expressar informações trabalhadas com técnica e arte. Trabalho de essência poética, pois o poeta – e aqui se trata, também, do prosador que se faz em poeta, pelo trabalho de “fundir” o Significante /SE/ no Significado /SO/ do vocábulo – é poeta sobretudo pelo o que disse, não pelo que pensou ou sentiu. “Ele é criador não de idéias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta”. (COHEN, op. cit., p. 54).

2. Questões de comunicação e linguagem – o poético da mensagem

Se houvesse um tipo de imposição para inventar a língua que utilizamos nas mais variadas circunstâncias, seria impossível pensar-se em linguagem; tampouco ela seria inútil se, ao nos expressarmos, a imposição fosse a de copiar e repetir frases feitas. A liberdade é a marca maior de uma linguagem, o que possibilita uma expressão a mais verdadeira possível dos pensamentos pessoais, marcados por aspectos sociais, culturais, históricos. Na medida em que a expressão de linguagens é dada como bem individual e livre, desde que inteligível, mais se estabelece entre emissor e receptor de uma dada mensagem um pacto eficaz de compreensão e troca de informações. Sendo comunicação, a linguagem deve ser composta por um discurso inteligível, sem o que nada será, efetivamente, comunicado; nem fantasiado. “Sem a língua – disse Hegel – as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas”. (BOSI, 1990, p. 21)

Qualquer tipo de linguagem é construído a partir de duas substâncias, ou seja, duas realidades que existem por si mesmas e são independentes uma da outra. Ferdinand de Saussure (1990) chamou essas substâncias de “significante e significado”, ou “expressão e conteúdo”, no entender de Hjelmslev. O significante é a expressão sonora (o som que efetivamente se ouve); o significado, a idéia ou a coisa representada, em um dado contexto sociocultural. No entanto, deve-se avaliar que, considerada em si mesma, nenhuma dessas duas substâncias é propriamente lingüística, havendo, primordialmente, uma composição de *forma* e uma de *substância*.

A prosa é considerada a linguagem natural – expressão lingüística utilizada em troca de informações entre as pessoas nas mais distintas situações. A poesia, linguagem de arte – melhor dizendo, composta pelo uso de variados artifícios estilísticos –, tem a intenção de “destruir” a linguagem usual para “recons-

truí-la” em um outro plano. Ela busca, por essa destruição, a reconstrução do imaginário coletivo, representado pela visão de mundo particular do poeta. Para tanto, as Figuras de Linguagem (de maneira especial a Metáfora) cumprem uma função fundamental na composição do texto, muito mais que a de serem meros ornamentos estilísticos ou temáticos: elas representam a essência mesma de uma arte poética, *filtrando* o conteúdo poético do mundo, preso em uma atitude pessoal voltada ao racional e ao técnico ou cativo pela estrutura normalmente rígida dos textos em prosa.

A palavra “poesia”, em sua concepção moderna – designando uma categoria determinada do belo –, data precisamente da época romântica. Note-se que o romantismo não inventou a poesia, mas pode-se dizer que a descobriu, no sentido de produção poética com, cada vez mais, consciência de si mesma e de sua essência. Nessa linha, o movimento romântico constitui o momento em que a poesia desenvolveu pela primeira vez, de maneira generalizada, essa consciência de si mesma. Nesse contexto, o verso não é simplesmente diferente da prosa, opondo-se a ela; antes de ser não-prosa, ele é antiprosa. Assim, o discurso prosaico tende a exprimir o pensamento, que é discursivo, vale dizer, que vai de uma idéia à outra, como os elos de uma corrente, pela imagem de Descartes.

Considerando análises de textos literários, marcadamente poéticos, a prosa faz-se em metalinguagem da qual a poesia seria a linguagem-objeto de estudo ou levantamento de tópicos. O problema, nunca resolvido pelos analistas, é que essa diferença básica parece impor à poética a pena de não alcançar o próprio sentido de seu objeto: sendo feita em prosa, há inegável empobrecimento da poesia quando de sua análise. O poema subverte uma regra básica do discurso na medida em que, sendo texto escrito, apresenta-se como mensagem para ser falada. Desde suas origens, aliás, essa função poética persegue o texto literário em versos, relembrem-se as Cantigas e os Trovadores medievais.

Como condição primeira, o discurso tem de, em si mesmo e livre de tendências emocionais (a entonação da voz, no discurso falado, está carregada de informação), ser claro e informativo ao destinatário. Ao falar usando de entonações e pausas, um emissor, de certa maneira, impede seu interlocutor de fazer a recepção devida. O poema faz a mesma coisa, incumbindo-se ainda de ele próprio criar uma situação carregada de teor poético, “gerando” desvios de comunicação que, em determinadas situações, devem ser evitados.

Acontece que, por alguns fundamentos, e por serem expressões escritas, poesia e prosa tendem a ser comparadas. Critérios como o da espontaneidade, nesse contexto, não chegam mais a ser suficientes para uma análise equilibrada e produtiva, ainda mais se, na verdade, nunca se escreve espontaneamente. Assim, o ato de escrever, em prosa ou em versos, exige sempre um mínimo de tempo, esforço, estilo e de análise lógica – desde um bilhete da mãe para o filho ou um ensaio filosófico. Toda linguagem escrita tende, pois, a ser um tipo de discurso estilístico-ideológico composto por índices maiores ou menores de substância metafórica. O “desvio” nunca é total e, talvez, nenhum poema seja poético cem por cento. É sempre de maneira um tanto arbitraria que tal texto fortemente estilizado é classificado como poema em prosa ou prosa literária.

As várias tendências de crítica literária, ao longo da história – dos formalistas aos pós-estruturalistas e desconstrucionistas –, sempre incorreram em falhas técnicas. Essas se davam no afã de desvendar no texto de um autor informações muito mais tendenciosas do que pertinentes a um estudo de análise do que está escrito, e suas possibilidades de interpretação. Muitos críticos, na busca desenfreada de sempre “dizer o não dito” analisam, por exemplo, a poesia de um texto fazendo um novo poema, recheando-o com deduções e inferências alheias ao texto. Tal esquema teórico, em seu conjunto, é um trabalho literário (por vezes, com qualidade muito questionável) superposto ao trabalho literário que deveria ser alvo de uma análise equilibrada e atenta às “várias saídas” de análise do texto.

É inconcebível, por exemplo, que não se avalie o verso como elemento lingüístico antigramatical, tipo de desvio em relação às regras do paralelismo entre som e sentido que existe em toda prosa. Que não o avalie como parte integrante do processo de significação do poema, não podendo, pois, ser considerado fora do mundo textual em que foi originariamente imaginado, com uma dada função poética a cumprir.

A mesma preocupação deve se ter quanto ao significado como substância discursiva estruturando o discurso poético, na medida em que o poema, enquanto linguagem, tem a função de remeter seu sentido para um dado conteúdo. Sentido e conteúdo devem se articular compondo o todo poético considerado como substância de expressão de uma mensagem, ou seja, como coisa que existe em si mesma, resulta-

do de uma expressão verbal ou não-verbal.

3. A recepção do componente estético de um texto literário pela Estética da Recepção

As palavras sempre estão ali, na página, como marcas inesgotadas de cada tentativa mal intencionada de utilizá-las como fim em si mesmas. Assim, cada nova tentativa de “relê-la” possui uma nítida opção à necessidade de o texto falar efetivamente por sua mensagem poética. Nesse ponto, retomando Guimarães Rosa, vendo-o mais como escritor do que analista lingüístico, ressalta o conceito roseano de que as palavras falem por si e assim, falando, comuniquem o máximo e carga expressiva. O termo *arrejarrava* (ROSA, 1980), por exemplo, expresso por um único vocábulo, é a junção semântico-lingüística da expressão regional *arre* (idéia interjeitiva) + *já* (advérbio temporal) + *rajava* (pretérito imperfeito do indicativo do verbo rajar, relacionado ao som característico de uma metralhadora em ação).

Quanto ao poder da palavra, e sua carga de historicismo implícito, Hans Robert Jauss propõe, ao longo de seus estudos críticos¹, uma inversão de linha metodológica na análise dos fatos artísticos, propondo que o foco deva recair, preferencialmente, sobre o leitor ou a recepção, e não, como tendiam a fazer os estruturalistas, sobre o autor e a produção. Sua premissa básica centrava-se na questão de que à arte, não representando uma atividade que simplesmente cumpriria a “função oficial” de reproduzir ou refletir os eventos sociais, caberia desempenhar um papel ativo: a arte *produz* história como um dos agentes principais do processo de pré- formação e motivação dos comportamentos socioculturais. Avalia Jauss que, na medida em que a arte estabelece, em seus mais variados níveis, comunicação com o leitor, passa-lhe normas que, assim assumidas e integradas a uma dada sociedade, passam a ser padrões de atuação. (LIMA, 1979)

Como nova metodologia para apreender com mais amplitude e eficácia a mensagem de textos, sobretudo em um nível histórico, Jauss se opõe frontalmente ao movimento gerado pelo Círculo de Praga e os formalistas. Neste movimento, instaurava-se a avaliação da poeticidade como objeto da poética, considerando que isto distinguiria um texto poético de outros textos lingüísticos, em especial aos que seguem a linha francesa. (HOLENSTEIN, 1978)

Essa linha afirma a autonomia absoluta do tex-

¹ O aparecimento das primeiras considerações e análises relacionadas à Estética da Recepção, tomando como fundo a teoria da literatura, deu-se na conferência ministrada por Jauss, de caráter inaugural do período letivo, na Universidade de Constança, Alemanha, em 13 de abril de 1967.

to, sobrepondo-se ao sujeito-leitor por contar com uma estrutura considerada auto-suficiente, cuja formação teria sentido tão-somente como resultado de sua organização interna. Especificamente devido a isso, a estrutura apresenta-se como um objeto passível de ser descrito pelos teóricos da literatura, sem, todavia, possibilitar sua interpretação. Nesse caso, os valores pessoais de um crítico deveriam ser levados em conta; e esses precisam ser evitados, para a teoria da literatura comportar-se efetivamente como uma ciência.

Jauss, que vê na posição (recepção) do leitor a real possibilidade de o texto lido cumprir sua função de elemento social de comunicação e informação histórica. Pretende estabelecer, assim, um conceito quanto a este leitor baseando-se em duas categorias: a de *horizonte de expectativas*, como que uma reunião das normas vigentes em uma dada época e do resultado de experiências sociais acumuladas; a da *emancipação*, avaliada como o objetivo precípua e efeito proposto e alcançado pela arte – esses elementos ajudariam seu destinatário a libertar-se das amarras das percepções usuais, conferindo-lhe uma nova noção de sua própria realidade.

Sob esse aspecto, a Estética da Recepção se apresenta como linha teórica em que a investigação busca e impõe uma nítida mudança de foco: da estrutura de um texto impondo-se como o principal elemento a ser avaliado, ele agora se centra no leitor, considerado o “terceiro estado”, conforme Jauss o designa. Leitor como elemento que foi seguidamente marginalizado, porém, cumprindo função essencial no processo artístico fundamental, pois representa um sentido vital para a literatura considerada, sobretudo, no que ela possui de capacidade em gerar informações novas, enquanto instituição social. (ZILBERMAN, 1989)

Desde o início, a Estética da Recepção procurou estabelecer, como objetivo principal, um sentido de reabilitação da história, e como consequência dessa opção, da historicidade da literatura, seguindo um caminho teórico diferente do materialismo dialético de tendências mais marxistas. Assim, a análise de Jauss leva-o, sobretudo, a denunciar o envelhecimento da história da literatura, como vinha sendo considerada, cuja metodologia de análise ainda se encontrava amarrada, e dependente em excesso, a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX.

Jauss acreditava que somente com a superação dessas e de outras orientações afins, de base estruturalista e formalista, seria possível pensar-se na composição de uma teoria da literatura mais reveladora das mensagens literárias de cada época,

teoria centrada no “inesgotável reconhecimento da historicidade” da arte, visto como elemento decisivo para uma compreensão do sentido da arte enquanto representação de um dado momento sociohistórico de uma sociedade.

Como seu mestre Gadamer, Jauss foca sua preocupação no objetivo de recuperar a história como base do conhecimento do texto. Para tanto, estabelece uma linha teórica fundada na noção de que os sistemas não conseguiriam, por si mesmos, explicar tudo. Nesse sentido, o *novo* pode emergir de lugares inesperados, exigindo que se esteja não só atento para a devida apreensão dessa *novidade*, mas que os sentidos (representados pela capacidade de uma análise social, política, histórica, artística etc.) sejam mantidos em forma – com sensibilidade e inteligência – para perceber, compreender e interpretar, da melhor maneira possível, sua ocorrência. Nessa medida, a linha teórico-crítica proposta tem muito para ensinar ao leitor, à medida que cobra dele uma posição de *receptor ativo*, alçado à categoria de principal elo do processo literário envolvendo autor (produtor) ó mensagem literária (texto/objeto produzido) ó leitor (receptor).

Dessa proposta de recepção e interação ativa, é possível avaliar, como resultado de uma linha eficaz de investigação literária, a importância em se analisar a experiência adquirida, fruto da experiência prévia do leitor (ou de um conjunto de leitores) em um momento e local históricos determinados. Para tanto, é necessário que se estabeleça uma comunicação real e bem articulada entre os dois lados da relação texto e leitor.

Assim, há dois elementos básicos a serem considerados: um composto pelo sentido do *efeito* da recepção gerado pelo contacto com o texto, e suas características particulares de forma, conteúdo e mensagem; e o sentido da *recepção* como a experiência particular do leitor-destinatário. A Estética da Recepção, nessa visão, estabelece a troca (recepção) de informações concluindo um sentido duplo de análise – de uma dada obra textual manifestando ao mundo externo sua mensagem literária, e o das experiências de mundo e vida, próprias de cada pessoa (leitor) compondo os grupos sociais de uma determinada sociedade.

Enfim, os autores inquietamente criativos, inseridos nessa relação de expressão-recepção, pensam e escrevem de maneira dialética (nunca ambígua), pois à medida que condensam o texto, e nele, as palavras, resumindo-o, ampliam seus limites, metaforizando-o. Nesse ponto se estabelece toda uma linha narrativa inovadora e toda uma recepção mais eficiente: a construção de um texto literário como o próprio trabalho crítico de desconstruir esse mesmo texto, composto por pa-

lavras instituídas por um “contrato social”. Nessa desconstrução-reconstrução, sua entrega dupla – do autor e do texto – pronto e aberto para ser lido (recebido) e / ou analisado à luz de uma teoria emancipadora do texto, da pessoa que o escreveu e da pessoa que o lê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ática, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- GOLDMAN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna – para uma sociologia da totalidade*. Trad. João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado. Lisboa: Presença, 1972.
- HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. “A argumentatividade no discurso” in *Letras de hoje*, v. 16, no. 2. Porto Alegre, 1983.
- KOTHE, Flávio. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. Coleção Grandes Cientistas Sociais
- Mac LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Trad. Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LIMA, Luiz Costa (sel. e trad.) *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOPES, Edward. *A palavra e os dias – ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: EdUNESP; Campinas, SP: EdUNICAMP, 1993.
- MARTINS, Joel. *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poíesis*. São Paulo: Cortez, 1992.
- MELLO e SOUZA, Nelson. *Modernidade – desacertos de um consenso*. Campinas, SP: EdUNICAMP, 1994.
- ORTEGA y GASSET, Jose. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 17. ed. Trad. Antônio Chelini e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.