

Como se deu a perda de mundo ou aquilo que foi possível interpretar: estética da recepção e momentos de intensidade nos escritos de Iser, Jauss e Gumbrecht

Luara G. França
Mestranda UNIRIO
luarafranca@gmail.com

RESUMO: Este trabalho pretende explorar as fronteiras do conceito de “campo hermenêutico” nos escritos de Hans Ulrich Gumbrecht. A fim de atingir tal objetivo faz-se necessário entender como a educação de crítico literário de Gumbrecht influenciou seu trabalho e quais eram as principais ideias a que o autor estava se contrapondo. Com essa pesquisa será possível entender mais propriamente alguns conceitos como “perda de mundo” ou “mundo cartesiano”. Usando principalmente escritos de Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser e do próprio Gumbrecht, este trabalho se desenvolverá em quatro passos: (1) uma pequena introdução, (2) análise dos primeiros escritos de Gumbrecht, (3) apresentação de uma visão gumbrechtiana de Wolfgang Iser e Henry James, e (4) uma comparação entre Jauss e Gumbrecht.

PALAVRAS-CHAVE: Hans Ulrich Gumbrecht; Hans-Robert Jauss; Wolfgang Iser; Momentos de Intensidade; Campo Hermenêutico.

ABSTRACT: This paper aims to explore the boundaries of the “hermeneutical field” in Hans Ulrich Gumbrecht’s work. To achieve this goal it’s necessary to understand how Gumbrecht’s education as a literary critic took place and what was the main ideas he was struggling to overcome. With this search it may be possible to proper understand some concepts like “world’s loss” or “cartesian word picture”. Using mainly writings from Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser and Gumbrecht this paper will develop in four steps: (1) sort of a introduction, (2) “Early Gumbrecht”, (3) Wolfgang Iser and Henry James in a gumbrechtian point of view, and (4) a comparison between Jauss and Gumbrecht.

KEYWORDS: Hans Ulrich Gumbrecht; Hans-Robert Jauss; Wolfgang Iser; Moments of Intensity; Hermeneutical Field.

O trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, atual professor do departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford, caracteriza-se pelo apelo teórico e discussão ampla com as humanidades. Preocupando-se inicialmente com a recepção do texto fez, juntamente com Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, parte da chamada estética da recepção. Seus últimos trabalhos, contudo, distanciam-se da preocupação com a historicidade da recepção e passam a focar naquilo que a obra tem de “material”.

Para adentrarmos na descrição deste artigo vamos primeiro acompanhar a carreira de Gumbrecht nas humanidades. Nascido em 1948 na cidade de Würzburg (Alemanha) entra, em 1967, na Universidade de Munique, passa também pela Universidade de Salamanca, Pavia e

Konstanz obtendo, nesta última, sua habilitação¹ em 1974. Sua formação intelectual ocorreu juntamente com o nascimento e fortalecimento da estética da recepção (em 1967 Jauss profere a conferência “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”² considerada o lançamento oficial da estética da recepção).

Segundo João Cezar de Castro Rocha “a estética da recepção almejava o desenvolvimento de uma abordagem que superasse a concepção autocentrada do texto literário, direcionando assim os estudos para uma retomada da história”³. Foi, então, nessa atmosfera de superação da crítica ao texto fechado que Gumbrecht tornou-se professor da Universidade de Bochum em 1975. Durante sua fase de formação acadêmica e aproximação da estética da recepção, principalmente através de seu orientador na habilitação Hans-Robert Jauss, seus textos apontam para algumas contradições presentes na própria teoria da recepção além de sugerir possíveis reformulações sem, contudo, abandonar a tentativa de direcionar o estudo à recepção histórica.

Durante os anos passados em Bochum o foco de seus estudos recaí sobre outra forma de recepção, uma experiência literária que tenha como forma de transmissão o próprio corpo. A mudança de mote passa a ser mais evidente quando Gumbrecht transfere-se para Siegen em 1983 como coordenador do primeiro doutorado em estudos teórico-literários da Alemanha. Com um programa fundado na transdisciplinaridade as discussões ligando literatura e história tornam-se frequentes. Através da organização de cinco congressos na cidade de Dubrovnik⁴, antiga Iugoslávia, promoveu o debate em torno da renovação do conceito de literatura e de sua historicidade.

Após os congressos de Dubrovnik, Gumbrecht passa a lecionar na Universidade de Stanford, 1989, e seu trabalho passa a centrar-se no que chama de “campo não-hermenêutico”. Afastando-se cada vez mais da estética da recepção o trabalho de Gumbrecht começa a preocupar-se com aquilo de material e tangível que a literatura, história e artes podem produzir nos corpos. Contudo, a importância da materialidade, do corpo, do sentir, esteve presente em seus textos antes mesmo da mudança para Stanford.

Desta forma, a carreira acadêmica de Gumbrecht influenciará de forma direta a divisão deste artigo. Com a intenção de melhor delimitarmos conceitos presentes na obra de Gumbrecht,

¹ Mais alta qualificação acadêmica que se pode conseguir na Alemanha, obtida após o doutorado e que possibilita o ingresso em uma universidade como professor.

² In: HANS-ROBERT, Jauss. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

³ ROCHA, João Cezar de Castro. A materialidade da teoria. In: _____ (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 9.

⁴ Os congressos foram realizados nos anos 1981, 1983, 1985, 1987 e 1989. Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Karl L. (orgs.) *Materialities of Communication*. Stanford University Press, 1994.

como “campo hermenêutico”, “momentos de intensidade”, “sociedade de presença” etc., abordaremos (1) os escritos de Gumbrecht quando ainda mais próximo da influência de Jauss, (2) como a leitura de Iser pode ser aproximada e distanciada da de Gumbrecht e (3) a possibilidade de comparação entre seus escritos mais recentes e a ideia de experiência estética para Jauss. Ao fim, acreditamos ser possível vislumbrar um panorama de qual seria o “campo da presença” e o “campo hermenêutico” nos escritos de Gumbrecht.

Early Gumbrecht

Em seu livro *Produção de Presença* Gumbrecht diz que “o livro desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade a única, das Humanidades. [...] será questionada aqui a tese da universalidade da interpretação”⁵. Dessa forma percebemos a importância que o “campo hermenêutico”, como possibilidade de interpretação, tem na formulação de suas ideias. Contudo, não conseguimos identificar em todo o livro uma definição clara a que Gumbrecht estaria se opondo: à hermenêutica oitocentista? Ao caráter acadêmico da interpretação?

A fim de estabelecer as balizas possíveis do campo hermenêutico de Gumbrecht recorreremos a alguns textos escritos pelo mesmo antes do livro citado. Textos em que muitas vezes fica clara a filiação com a estética da recepção de Jauss, outros em que o caminho seguido em *Produção de Presença* parece já estar trilhado. Presentes em dois importantes livros⁶ os textos de Gumbrecht podem nos conduzir a uma definição um pouco melhor do que seria seu primeiro entendimento de “campo hermenêutico”.

Em 1975 Gumbrecht escreve um texto preocupado sobre as possíveis consequências da estética da recepção. A mudança no paradigma da crítica literária, através da dissolução da ideia de um possível perfeito leitor ideal, possibilitou um estudo mais historicizado da obra e de sua recepção. Sem dissolver o autor ou o texto a estética da recepção possibilitou “compreender as condições sob as quais vários significados de um determinado texto são gerados por leitores cujas disposições receptivas possuem diferentes mediações históricas e sociais”⁷.

⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 21-22.

⁶ ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. As Consequências da Estética da Recepção: Um Início Postergado”. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 25.

Pode-se perceber uma enorme diferença tanto na forma de escrita quanto nas preocupações de Gumbrecht se compararmos este texto e a ideia do *Produção de Presença*. Além da escrita truncada, repleta de jargões da crítica literária, o texto de 1975 preocupa-se essencialmente com como atribuir de forma mais “acertada” o sentido a um texto, conjugando a intenção do autor com o papel autoral que o leitor exerce ao receber a obra. Ou seja, é a atribuição de sentido, a interpretação, a crítica hermenêutica que preocupa Gumbrecht neste primeiro texto. Através de algumas críticas às proposições de Jauss o autor pretende conferir mais espaço ao autor na interpretação de sua obra, porém é a “interpretação” sua grande preocupação.

Frases como “se a teoria literária conceber a si própria como uma teoria das condições da geração de significado” e “a crítica comunicativo-sociológica deveria compartilhar com a hermenêutica a plausibilidade e o consenso como critérios de evidência”⁸ permeiam todo o texto. Com o intuito de melhorar a teoria literária através de uma crítica comunicativo-sociológica Gumbrecht bebe dos conceitos hermenêuticos para estabelecer uma forma de ver o texto como ação. Assim, o texto deve ser interpretado, seu significado pode ser encontrado através de uma conjunção de fatores, autor e leitor podem caminhar juntos em importância interpretativa.

Em outro texto de 1977 a preocupação de Gumbrecht continua sendo a possibilidade de uma “ciência da literatura” que entenda o texto como ação. Descrevendo a constituição de sentido como uma ação ele simboliza aquilo que a ciência da literatura procura: a compreensão do texto em suas diversas exegeses. Constituir sentido é aquilo que diferencia homens e animais, pela falta de instintiva ligação dos primeiros com o mundo faz-se necessário atribuir significado a esse mundo.

Percebemos então que a preocupação com uma possível religação com as coisas do mundo, evidentemente capital no livro *Produção de Presença*, começa a aparecer na obra de Gumbrecht. O autor utiliza a constituição de sentido como aquilo que pode compensar a falta de certeza da ligação do homem com o mundo que habita; já pressupomos, então, uma separação tácita entre homem e mundo. Se homem e mundo não podem ser entendidos em uma mesma esfera já temos a perda de mundo – nomenclatura utilizada posteriormente pelo autor para referir-se à sensação de distanciamento constante do homem em relação às coisas tangíveis do mundo.

⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. As Conseqüências da Estética da Recepção: Um Início Postergado”. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 31, 34.

No texto de 1977 a preocupação já é bem parecida com a de 2004, contudo a solução encontrada difere. Não existe o autor que advoga por um religamento do corpo ao mundo, das sensações materiais provocadas pelo texto, ou arte, existe sim um autor que vê a constituição hermenêutica clássica do sentido como uma possibilidade de entender o mundo em que o homem se insere. A utilização das palavras alemãs *Erlebnis* (vivência) e *Erfahrung* (experiência) pode demonstrar mais claramente a distinção entre o pensamento do autor. No texto sobre a ciência da literatura fundada na ação existem três etapas da constituição de sentido: (1) o homem dirige-se a um objeto de sua percepção, dentre todos os demais sua atenção é captada por um que se converte em tema, (2) o homem escolhe, então, um repertório interpretativo disponível na tradição para entender seu tema, por fim (3) o homem pode fixar metas a serem alcançadas por experiências científicas. Desta forma, a *Erlebnis* é só uma etapa da constituição de sentido, a primeira delas. Etapa que não se caracteriza sozinha ainda nos estudos do autor.

Aproximando-se muito da ideia de Jauss de experiência estética primária e secundária (a ser tratada mais adiante) Gumbrecht não vê ainda possibilidade de encarar a relação com o mundo na forma da vivência. Em suas palavras “as atenções do eu (*Erlebnisse*, vivências) então sempre *significam* ‘experiências’ (*Erfahrungen*), quando a elas se liga esse tipo de interpretação”⁹. A possibilidade da *Erlebnis* como finalidade não aparece nos primeiros textos de Gumbrecht, diferentemente do que veremos em *Produção de Presença* onde o autor tentará advogar pela possibilidade do próprio momento de intensidade da obra de arte sem utilizar a palavra “experiência” – já impregnada de um significado interpretativo.

Para um momento intermediário entre os textos de 1977 e 2004 temos o texto de 1992 intitulado “O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação”¹⁰. Com a intenção de fornecer os contornos do chamado campo não-hermenêutico, Gumbrecht foca em três conceitos característicos da situação atual que não seriam englobados pela hermenêutica: destemporalização, destotalização e desreferencialização. Para o autor esses três conceitos são a chave para descrever a situação contemporânea e fazem referência direta ao campo não-hermenêutico ou à impossibilidade do campo hermenêutico dar conta dessa nova situação.

O presente amplo dominaria o cenário contemporâneo através da impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas universais (destotalização), do enfraquecimento contínuo do contato da matéria com o corpo, ou com o mundo externo (desreferencialização) e de um futuro a

⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 176.

¹⁰ In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ser temido, protelado, em junção a ferramentas técnicas capaz de trazer o passado cada vez mais presente (destemporalização). Para Gumbrecht a hermenêutica tradicional não dá conta dessas três mudanças na situação atual, principalmente através da frequente perda de contato com a materialidade do mundo.

A principal característica do campo hermenêutico para Gumbrecht é a separação entre sujeito e objeto. Dessa afirmação derivam as ideias de atribuição de sentido por parte do sujeito, distinção radical entre corpo e espírito, a predominância do espírito sobre o corpo etc. Através de uma caracterização muito simples do que seria a hermenêutica (mais simples até do que aparece no *Produção de Presença* e constará na parte 1.2 deste capítulo) o autor profere as afirmações:

[...] o sentido nasce na profundidade da alma, podendo contudo ser expresso numa superfície [...] a expressão, porque limitada à superfície, permanece sempre insuficiente quando comparada ao que se encontra na profundidade [...]. Se impõe a necessidade da interpretação. Interpretação: ou seja: processo que, principiando pela insuficiência de uma superfície qualquer, dirige-se à profundidade do que vai na alma de quem se expressa. [...] O paradigma hermenêutico demanda, pois, o par expressão/interpretação.¹¹

Para Gumbrecht a expressão da interpretação é uma parcela possível da totalidade. Aquilo que pode ser expresso em uma superfície não corresponde suficientemente àquilo que existe na profundidade. Todavia, a interpretação é fundada em uma totalidade quando se vê como necessária para a existência humana em geral, não pode ser desligada do caráter temporal de nascimento e morte da consciência humana (pensamento não aplicável para Gumbrecht na contemporaneidade uma vez que passado e futuro estão cada vez mais integrantes do presente espesso) e está em um mundo onde se é sujeito ao interpretar objetos.

Aqui nasce o campo não-hermenêutico, caracterizado “pela convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo”¹². Mesmo a crítica de Iser no que diz respeito à problematização da naturalidade da interpretação no estudo da literatura é encarada como pertencente a esse campo. Mas como é possível trabalhar sem atribuir significado? Como não interpretar? Gumbrecht tenta alcançar tal objetivo através da tematização do significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Através dos conceitos de substância do conteúdo, forma do conteúdo, formas da expressão e substância da expressão o autor descreve os possíveis

¹¹ GUMBRECHT. Hans Ulrich. O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 139-140.

¹² GUMBRECHT. Hans Ulrich. O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 144.

passos para se relacionar com as coisas do mundo. Começemos a descrição para melhor entendimento.

A *substância do conteúdo* é uma forma de contato anterior ao conhecimento elaborado, não dispomos nem mesmo de conceitos para descrevê-la (aqui Gumbrecht associa o interesse pelo imaginário enquanto zona prévia ao sentido). Contudo, existem estruturas articuladoras dessa substância do conteúdo que não necessitam de uma interpretação semântica, são as *formas do conteúdo*. Através de articulações formais as classes de conteúdo podem se juntar a fim de estabelecer um discurso. Porém existe também uma qualidade material na comunicação que deve ser levada em consideração, as *formas da expressão*. Seja a voz, a disposição gráfica, ou mesmo o movimento corporal imposto pelo ler ou escrever, esses elementos são formadores de um entendimento não-hermenêutico. Existe ainda para Gumbrecht um quarto ponto a ser tratado: a *substância da expressão* que seria um grau de materialidade ainda não estruturada. O discurso articulado sobre algum tema firma sua existência mesmo frente à grande improbabilidade de sua elaboração.

Assim, após a classificação dos quatro pontos do campo não-hermenêutico Gumbrecht finaliza a seção com as palavras:

Termino a terceira seção desta conferência, procedendo a um balanço geral da distensão verificada entre os quatro campos. Partindo do pressuposto de que esta distensão está realmente em curso, a consequência mais importante refere-se à mudança do procedimento-chave da teoria literária. No ambiente hermenêutico, a pergunta mais importante se refere às condições de resgate de um sentido cuja existência se tomava por incontestável. Em outras palavras, o questionamento radicalizou-se: *não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido*. Preocupação que se afasta da situação moderna.¹³

Acredito não ser possível utilizar-se somente das definições de Gumbrecht do campo hermenêutico para entender o que está sendo proposto em termos de campo não-hermenêutico. Faz-se necessário um maior detalhamento da questão antes de abraçarmos as perspectivas do autor. Para tanto acredito que a comparação de seus textos mais recentes com a obra de Iser e Jauss, possam ser úteis para uma classificação mais exata dos pontos hermenêuticos a serem questionados por Gumbrecht.

Um desenho do tapete é possível? Henry James e Wolfgang Iser

¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 147.

Henry James nasceu em Nova York em 1843, naturalizou-se britânico em 1915, faleceu em Londres em 1916, nome importante na literatura de língua inglesa foi grande escritor de *tales*. Segundo a tradutora Onédia Célia Pereira de Queiroz, existe em James algo de fora de sua época, um desvio do realismo vigente para a busca de temas como o indizível, o sutil, o fantástico e o obscuro. Podemos ligar a primeira e a última palavra para descrever o “conto” *O Desenho do Tapete*¹⁴. Tendo um crítico literário do século XIX como narrador (sem nome), um escritor de sucesso (Vereker), outro crítico melhor sucedido (Corvick) e uma romancista em começo de carreira (Gwendolen) como personagens James tece uma história sobre as possibilidades de interpretação, compreensão e transmissão do conhecimento da obra literária.

Para Iser, em seu livro *O Ato da Leitura*¹⁵, a preocupação de James com as significações ocultas do texto é uma antecipação, mesmo que não consciente, dos modos de interpretação futuros; ele também completa dizendo que os textos literários normalmente respondem a uma situação de época que não pode mais ser compreendida pelas normas em vigor. Sendo assim, James também estava respondendo a um impulso de sua época, um impulso que seria uma semente dos diversos modos de interpretação posteriores.

A pergunta que se abre agora é: o que James respondeu? Em seu conto *O desenho do tapete* James nos conta a história de um crítico (narrador sem nome) que se vê diante da possibilidade de desvendar o segredo por trás da obra de um importante autor de sua época (Vereker). Contudo, sem alcançar êxito em sua empreitada divide seus anseios com o amigo, também crítico, Corvick. A tentativa de descobrir os mistérios da obra de Vereker toma aos dois críticos por inteiro. Enquanto o narrador vai perdendo forças para desvendar a possível trama interior aos escritos seu amigo (Corvick) consegue, quando se distancia de sua terra natal, identificar o desenho do tapete existente nas obras de Vereker.

No começo do conto, antes do contato com a possibilidade de um desenho do tapete, o narrador vangloria-se por ter escrito um “pequeno e penetrante estudo crítico”¹⁶ sobre o último livro de Vereker, estudo esse que teria revelado o mistério de seus escritos e feito justiça a sua obra. Cito as palavras do narrador: “havíamos afinal descoberto o quanto ele era inteligente e ele tinha que tirar o melhor partido da perda de seu mistério”¹⁷. Nesse ponto, para Iser, a perda do mistério significa um esvaziamento da obra. O objetivo da obra era a descoberta de seu mistério,

¹⁴ JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

¹⁵ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹⁶ JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 116.

¹⁷ JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 113.

e uma vez alcançado tal fato o único interesse que ainda pode existir é na habilidade do autor ao esconder o mistério.

Ao extrair o sentido, enquanto núcleo próprio da obra, esta se esvazia; por isso, a interpretação coincide com a consumptibilidade da literatura. Tal esvaziamento, contudo, não é fatal apenas para o texto, pois é suscitada a pergunta: em que se pode fundar ainda propriamente a função da interpretação, se ela, através da significação tirada da obra, a abandona como uma casca vazia?¹⁸

Mas é o próprio Vereker quem diz o quanto tal interpretação do crítico é insuficiente. O renomado autor desmente as conquistas do crítico revelando o caráter histórico de sua interpretação. Para Iser pode-se entender o discurso do narrador como a necessidade do crítico do século XIX explicar as obras literárias e, em alguma medida, mediar o contato do leitor com as mesmas. A obra de arte oitocentista representada através do crítico apresentava-se como orientação para vida. O necessário da orientação se dava a partir do momento em que interpretações tornavam-se sistemas complexos de particularidades e a hierarquia até então conhecida era desafiada.

Ainda mais além vai Wolfgang Iser quando diz que “o crítico que *capta* as ‘aparições’, *capta* para James o vazio”¹⁹. À medida que o narrador se imbuí da meta de procurar o significado oculto da obra ele perde a capacidade de ver alguma coisa. Em certo momento de *O desenho do tapete* o narrador deixa de se interessar pela obra de Vereker, não vê nela mais nenhuma centelha de interesse, já que para ele não é possível decifrar seu mistério mais profundo, nada mais há para ser admirado, somente a mensagem agregaria valor à obra. Exatamente nesse ponto Iser nos chama atenção para uma tentativa de reduzir a obra de Vereker ao padrão explicativo nunca questionado pelo crítico. Parte dessa falta de questionamento é explicada pelo próprio Iser através da historicidade da crítica literária no século XIX: “não espanta que se buscasse encontrar mensagens na literatura, pois a ficção oferecia aquelas orientações de que se carecia por efeito dos problemas criados pelos sistemas de explicação”²⁰.

Outro personagem de James que conquista maior êxito na análise das obras de Vereker é Corvick. Contudo a experiência vivida através da compreensão dos romances nunca pôde ser formulada. Seja através de sua reticência em contar ao amigo sobre sua descoberta, seja através de sua prematura morte, aquilo de maravilhoso e único que Corvick conseguiu ver – e posteriormente contou a sua mulher – como imagem no tapete de escritos de Vereker não foi nem uma vez colocado em palavras, e nem poderia. O desenho que Corvick vislumbrou só pode

¹⁸ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 25.

¹⁹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 28.

²⁰ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 29.

ser acessado em imagem. O vocabulário do crítico narrador não se desgrudou da ideia de formular um sentido através das páginas impressas.

O narrador só consegue conceber o segredo se o mesmo for colocado em “linguagem referencial”, como nos diz Iser, todavia a imagem não é traduzível para tal linguagem. É aqui que os “lugares vazios” de Iser fazem casa. Aparições que não respondem às inquietações do narrador provocam lugares vazios em sua análise da obra de Vereker. Tais lugares só serão “completados” pela imagem presente nos fios que tecem o tapete. Estamos trabalhando com duas formas diferentes de ver o problema: a imagem e a discursividade. Na discursividade do narrador, a obra é tratada dentro do paradigma sujeito-objeto, como se em algum momento o sujeito-narrador conseguisse se dirigir ao objeto-sentido e defini-lo através de seu já existente quadro de referências. Contudo, se encararmos o mistério da obra em seu caráter imagético não conseguiremos separar sujeito e objeto. “Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor”²¹.

É o próprio leitor que realiza os atos necessários para que se produza a situação do texto. O próprio Corvick sabe que realizou a experiência do desenho do tapete, mas não sabe como explicar e comunicar tal acontecimento. Nessa linha Iser conclui que o sentido entendido como “impacto” não é superável pela explicação, ele depende da ação do leitor. A explicação reduz o sentido aos quadros de referências conhecidos nivelando o texto ficcional com o mundo. Existe uma impossibilidade em conferir à interpretação tradicional (do narrador) algum caminho capaz de chegar a uma explicação profunda do desenho. O desenho do tapete como imagem vai contra a interpretação tradicional.

Para Iser a arte moderna também se mostra como reação ao paradigma tradicional de interpretação²². Através dos exemplos da *pop art* e da arte abstrata ele nos mostra a impossibilidade das normas habituais darem conta da arte moderna, uma vez que a *pop art* inunda a obra de sentidos já conhecidos e a arte abstrata passa longe de qualquer sentido tradicional. A busca pela significação profunda na arte moderna torna-se improdutiva.

A realidade não pode mais se apresentar de maneira direta na arte, a arte não é mais representação do todo. Contudo, o modelo tradicional de interpretação ainda sobrevive. Segundo Iser, é a necessidade de estabelecimento de uma consistência, um todo articulado, que alimenta o

²¹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 33.

²² ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 35.

poder da explicação tradicional interpretativa. “É um fato que o estilo de interpretação do século XIX se manteve até hoje”²³.

Mais do que tentar encontrar uma consistência possível, a interpretação tradicional reprime o que a arte tem de não documental, reduz a possibilidade de experimentação. A arte como representação de um todo real ignora que por mais elementos do mundo que forem selecionados para participar da arte é seu desnudamento enquanto arte que possibilita sua realização²⁴. A impossibilidade do todo articulado já é vista por Iser na discussão de autores do século XVIII. Uma metáfora utilizada por tais autores é a do viajante atento que possui uma vista flutuante da viagem: ele é capaz de guardar elementos desta viagem, mas em nenhum momento a viagem como todo estará disponível.

Sendo assim, a intenção da interpretação tradicional, personificada no personagem do narrador-crítico de James, é captar a significação do texto. Fato que é bem executado pelo narrador através de seu vocabulário conhecido de análise em um primeiro momento, o do esvaziamento da obra de Vereker, mas que não consegue completar as exigências para se transformar em desenho do tapete. Pensando nesse viés o texto não formula sua significação, pois esse é o papel do crítico. Todavia, a norma tradicional diz que a significação já “está lá” no texto (como disse Vereker ao jovem crítico). Esse impasse é o próprio impasse do crítico na obra de James. Buscar a significação de uma obra tem uma finalidade que a esvazia, mas ao mesmo tempo existe um desenho do tapete na obra que deve ser alcançado sem ser formulado pelo crítico, já que ele está lá.

A resposta de Iser para tais inquietações e confrontos, aos quais a interpretação tradicional está aberta, é a análise das condições dos possíveis efeitos da obra. A indicação é que analisemos o que acontece quando lemos um texto, ele só se torna efetivo na leitura. Dessa forma, o desenho do tapete de Corvick ainda não poderia ser traduzido em discursividade, nem tampouco a obra seria esvaziada como foi na primeira análise do narrador, mas a obra de Vereker poderia ser analisada pelo viés de sua interação com o leitor, através dos efeitos produzidos na leitura.

²³ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 41.

²⁴ ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 16-25.

Nesse ponto chegamos a algumas conclusões sobre a análise do conto de James feita por W. Iser. Trazer para a discussão as ideias de Gumbrecht sobre presença, momentos de intensidade e experiência estética²⁵ pode ser explicado por sua relação com os escritos de Iser.

Para Iser, o desenho do tapete é uma imagem que não pode ser traduzida para as normas tradicionais de interpretação. Já a respeito das artes modernas diz que “a realidade nunca mais se poderá apresentar nas artes parciais de maneira direta; pois concebê-la como imagem – seja como cópia, seja como reflexo – significaria devolver-lhe um caráter representativo da totalidade, que, mesmo por ser arte parcial, ela perdera”²⁶.

Assim o desenho do tapete visto como imagem não seria uma maneira de reflexo? O desenho como imagem é o “como se” da literatura, um mundo representado no texto com materialidade, mas que não traz sua determinação em si mesmo, somente na relação com o outro. “Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto que ele próprio não é”²⁷. Assim, não se deve, ou pode, renunciar aos atos de sentido, são eles que permitem perceber a inevitabilidade do processo de tradução que nos permite assimilar a experiência. Tanto Gumbrecht quando Iser concordam que interpretar algo é diferente de senti-lo ali, a respeito da interpretação Iser nos fala que os diversos meios de interpretar têm em comum seu “*constituir actos de traducción que vierten uma cosa em otra*”²⁸.

Contudo, se encararmos o desenho do tapete como uma *sensação* mais do que imagem podemos chegar à outra visão dos atos de sentido. Mesmo não advogando pelo fim da atribuição de sentido, Gumbrecht nos mostra a possibilidade de experimentar, ou pelo menos desejar, as sensações. Desejamos viver no passado, desejamos transcender nosso nascimento e nossa morte, desejamos sentir, desejamos nos reconectar às coisas do mundo, e nenhum desses desejos pode ser traduzido em interações. Encarar o desenho do tapete como uma sensação significaria entender a impossibilidade de colocá-lo em palavras sem perder seu caráter de materialidade, ao mesmo tempo em que não significaria vê-lo como representação.

A ideia de sensação fornece o necessário para que o desenho do tapete seja, assim como o poema de Lorca, um momento de intensidade:

²⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010.

²⁶ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 38.

²⁷ ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 27.

²⁸ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 7.

Espero que alguns dos alunos passem pela sensação de profunda depressão, e até talvez de humilhação, que experimento ao ler “Pequeño vals vienés”, meu poema favorito de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, um texto que faz o leitor intuir como era a vida de um homossexual, emocional e mesmo fisicamente amputado, nas sociedades ocidentais por volta de 1930. [...] Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas.²⁹

Gumbrecht não descarta a diferença entre um quadro e um texto, pois o segundo deverá ter mais atributos do significado que o primeiro. Todavia, essa balança precisa de peso em suas duas pranchas para funcionar. O que Vereker pede ao crítico é que encontre o momento de intensidade, a sensação possível em seus textos, para além da interpretação tradicional. Quando Corvick falece e seus escritos são alvo de preocupação do crítico-narrador a decepção é evidente ao constatar que nada foi escrito. De outra maneira, nada poderia ser escrito através da linguagem existente e entendida pelo narrador-crítico sem retirar um pouco do peso da sensação favorecendo o significado³⁰.

Sugerir encarar o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem significa levar em consideração, também, o efêmero de sua realização. Os momentos de intensidade para Gumbrecht são assim chamados justamente por serem rápidos. Remontando à ideia de cultura de sentido (aquele tipo ideal que veria a mudança como necessária e benéfica, uma forma de “cortar relações” com o passado) em oposição a uma cultura de presença (onde o passado não seria algo que passou e se fechou atrás de nós), os efeitos *presentificadores* do momento de intensidade não podem perdurar uma vez que estão envolvidos em “almofadas de sentido”, “e é por isso que destaca o movimento duplo de um ‘nascimento para a presença’ e de um ‘desaparecer da presença’ – que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência”³¹.

Assim, o desenho do tapete como sensação não seria uma tradução, uma interpretação ou representação. Porém, o que seria passível de ser estudado dessa sensação? Qual seria o papel do crítico? Ou mesmo do estudante comum? Uma vez que a obra não precisa mais ser mediada pela autoridade da crítica literária, nem tampouco o estudo da interação entre obra e leitor seria interessante, qual o papel do crítico na visão de Gumbrecht? Uma possível resposta, ainda que

²⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 127.

³⁰ Gumbrecht chega a advogar pela criação de novos conceitos capazes de transmitir um pouco deste lado não-hermenêutico: os conceitos substancialistas.

³¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 135.

não satisfatória, poderia ser encontrada no proporcionar o contato, a serenidade necessária para o momento de intensidade. Um caráter mais pedagógico da crítica que se vê impotente em criar ou descrever sensações e desenhos.

A diferenciação que Gumbrecht propõe entre “momentos de intensidade” ou “experiência vivida” (*aesthetisches Erleben*) e “experiência estética” (*aesthetische Ehrfabrung*) pode nos ajudar a diferenciar o desenho do tapete como imagem e como sensação. Para Gumbrecht a ideia de experiência estética está de tal forma arraigada à interpretação na história da filosofia que fica muito difícil não considerar tal expressão como uma atribuição de significado. Já momentos de intensidade ou experiência vivida tentam remeter a certos objetos da experiência que oferecem graus de intensidade quando associados ao estético. “A experiência vivida ou *Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wabrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Ehrfabrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo”³².

Assim, a experiência vivida através da leitura da obra de Vereker seria um momento de intensidade, um impacto sem tradução significativa, a sensação onde não se incluiriam os graus de reflexividade próprios de uma experiência estética. Todavia, o que Vereker procura ao aguçar a curiosidade do crítico quanto ao desenho do tapete presente em sua obra não seria um certo grau de reflexividade? “Talvez algum dia a ordem, a forma, a textura de meus livros constituam para os iniciados uma reprodução completa dele. É naturalmente o ponto que cabe ao crítico procurar. Parece-me mesmo – meu visitante acrescentou sorrindo – que é o ponto que cabe ao crítico encontrar”³³. Nas palavras do próprio Vereker é o que cabe ao crítico procurar, mas como ele haverá de escrevê-la em sua crítica sem significá-la? Ainda mais, já que obra e desenho são a mesma coisa para Vereker como é possível escrever sobre a obra?

Da mesma forma que a proposta de Gumbrecht por uma atenção aos efeitos de presença não significa uma guerra contra os efeitos de significado, acredito que entender o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem também não significa uma impossibilidade de escrever sobre uma obra. Todavia tal escrita deverá utilizar-se de novos conceitos menos carregados de significado e sempre pressupor que seu movimento não consegue se desvencilhar das almofadas de significado e, portanto, não pode chegar a ser o momento de intensidade. Citando Gumbrecht:

³² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 129.

³³ JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 119.

O que afirmei até agora implica, além do mais, que não devemos – não deveríamos – limitar nossa análise da experiência estética ao lado do receptor e dos investimentos mentais (e talvez também físicos) que tal receptor possa fazer. Aparentemente, esses investimentos e seus resultados vão depender, pelo menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los³⁴.

Assim, repensar as possibilidades da experiência estética para além dos investimentos mentais do receptor seria uma forma de reconhecer a sensação da leitura como elemento fundante de seu caráter.

Possibilidades da intensidade estética: Hans-Robert Jauss

Klimt voltou à mulher como criatura sensual, desenvolvendo todo o seu potencial de prazer e dor, vida e morte. Num interminável fluxo de desenhos, Klimt tentou apreender o sentimento de feminilidade. [...] Em “Sangue de peixe”, desenho para o primeiro número de *Ver Sacrum*, Klimt celebra a sensualidade feminina sob um aspecto mais ativo (figura 43). Suas figuras prazerosas entregam-se livremente ao elemento aquático, conforme ele as carrega rapidamente para baixo, em seu curso desimpedido. [...] As mulheres de Klimt estão à vontade num mundo liquefeito, onde o masculino rapidamente submergiria, como marinheiros seduzidos por sereias. Em “Cobras-d’água” (prancha 11), a sensualidade da mulher ganha nova concretude e, simultaneamente, torna-se mais ameaçadora. As lúbricas jovens do prazer das profundezas, na semi-sonolência da saciedade sexual, estão totalmente unidas com seu meio viscoso.³⁵

Como descrever o fascínio de uma obra de arte? Como trazer em discurso aquele prazer que o estético é capaz de produzir? Seria possível interpretar esse prazer e traduzi-lo hermenêuticamente? O campo hermenêutico dá conta da arte? Hans-Robert Jauss e Hans Ulrich Gumbrecht tentam responder tais questões em seus textos.

O texto de Jauss, *Pequena apologia de la experiencia estética*³⁶, é dividido em 12 capítulos dentro dos quais podemos achar quatro teses numeradas pelo autor. A primeira diz respeito a uma diferenciação entre o prazer estético e o prazer alcançado através dos sentidos, onde o primeiro é entendido através da distância entre o eu e o objeto, ou a distância estética. Já a segunda tese trata dos três planos de libertação possíveis através da estética: (1) para a consciência produtiva, (2) para a consciência receptiva e (3) a abertura à experiência intersubjetiva. A oposição entre uma arte capaz de ativar uma percepção criativa crítica e a linguagem cada vez mais atrofiada na experiência de uma sociedade de consumo é tema da terceira tese. Por último a preocupação de

³⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 129-130.

³⁵ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 215-216.

³⁶ JAUSS, Hans Robert. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

Jauss recai sobre o possível estreitamento da experiência da arte sendo ela vista como um círculo a ser encerrado na própria obra ou mesmo em um só indivíduo. Temas capazes de gerar identificação simultânea como admiração, emoção e compaixão estariam fora desta experiência estreitada.

A partir dessas quatro teses podemos adentrar ao texto de Jauss através da diferenciação socialmente aceita entre o trabalhar e o desfrutar. Para Jauss tal diferenciação faz com que o prazer gerado pela experimentação estética seja visto como negativo, quase como uma distração que deve ser eliminada. Tal pensamento, no qual Jauss inscreve o nome de Adorno, pressupõe a possibilidade do desligamento entre arte e prazer, todavia, tal afastamento conduz a uma inquietação a respeito do por que uma arte sem o prazer estético. Uma vez cindida a relação entre gozo e apreensão do mundo estamos cada vez mais distantes de uma experiência estética própria se nos sentirmos envolvidos por algum tipo de prazer.

A ideia de que o prazer, de alguma forma, entorpeceria a capacidade de visão “objetiva” do observador é o pressuposto para a cisão entre trabalhar e desfrutar. O prazer não pode mais ser visto como uma forma de apreensão do mundo, ele é visto como negativo, distanciando-se cada vez mais da ideia presente na poesia do século XVII onde *gozar algo* aludia à participação de Deus, à revelação. Segundo Jauss para a teoria da arte de sua época a aproximação objetiva só seria possível após o momento do prazer, como um segundo momento de apreciação da arte quando é possível formular um tipo de conhecimento sobre ela. O prazer estético, esse primeiro momento, primeiro impacto, deixa, inclusive, de ser tema para o estudo da arte.

A experiência estética primária é abandonada pela teoria da arte (aqui Jauss também assume as limitações da estética da recepção ao dizer que também ela não se preocupa com o primário e sim com a reflexão posterior) para uma valoração positiva do secundário momento da reflexão. Podemos pensar, então, até que ponto a perda de interesse pelo momento originário da experiência não prejudicou o próprio entendimento da arte.

Jauss propõe uma tentativa de entendimento da experiência estética originária para que possamos compreender a separação dos conceitos de prazer e trabalho, além da predominância do segundo na teoria da arte pós Primeira Guerra Mundial. À medida que o prazer estético se liberta das necessidades naturais da vida cotidiana e do trabalho, ele se torna uma função social da experiência estética. Tal função social já nasce desvinculada da ideia de trabalho.

Remontando ao platonismo Jauss percebe um outorgar dignidade ao belo, mas desacreditando-o moralmente. A arte pode ser um vislumbre das ideias, mas não possui serventia

prática ao desenvolvimento da sociedade. Sendo assim, a separação entre ideia de prazer e trabalho na arte não data de tempos recentes, e para Jauss pode ser considerado pertencente ao cerne da definição artística. Contudo, a predominância do caráter objetivo, ou até mesmo uma tentativa de supressão do viés do prazer, podem ser percebidas nas mais recentes teorias da arte.

Em sua análise Jauss passará ao tema do marxismo e a arte. Utilizando a obra de Marcuse o autor compara a separação aristotélica entre o útil e necessário e o belo e agradável, ao que acontece no materialismo. A práxis burguesa que divide trabalho e ócio renega o prazer ligado ao verdadeiro, ao bom e ao belo. “*Según Marcuse, desde la separación de trabajo y ocio, la actitud hacia el arte sucumbe al mismo proceso que el idealismo, que originalmente no era afirmativo sino absolutamente crítico de la sociedad*”³⁷. A estética é então entendida em uma função resignativa de conforto, seus benefícios sociais são desconsiderados. Mais uma vez aparece a necessidade de supressão da vertente de prazer da obra de arte, a experimentação estética requer um tipo de objetividade típico das ditas “ciências duras”.

A emancipação moderna da experiência estética também é tratada por Jauss. Desvincular o paralelismo arte e cosmos, ou arte e Deus, livra a arte da necessidade de ser um vislumbre de algo maior, ao mesmo tempo em que retira o caráter digno outorgado pelo platonismo sem atribuir crédito moral. Percebe-se que a obra de arte não tem uma ideia a ser seguida, um modelo, mas é sua própria *produção* que faz surgir o modelo. O conhecimento que a produção estética traz não é um reconhecimento platônico, mas a descoberta do *construir* no fazer. “*La belleza del arte así creado suprime, a la vez que la mimesis, su carácter eterno*”³⁸. O que parece ao admirador como perfeição é somente uma possibilidade, dentre outras, para o artista.

Suprimir a mimesis, não precisar de um modelo, ser em sua própria produção, são os caminhos de uma arte que não se vê como representante de algo, mas sim como algo. Todavia esse novo impulso artístico não significa uma “arte pela arte”, e sim um tipo de arte que nos leva a ver algo diferente onde nossa percepção está acostumada ao que vemos e esperamos. Utilizando os escritos de Paul Valéry, Jauss entende que quem observa uma pintura para reconhecer algo, para uma contemplação, constitui sua significação pouco a pouco a partir de manchas de cores. A realização é a constituição das coisas em sua aparição, ou melhor, “*En el proceso de realización, la recuperada función cognoscitiva de la percepción estética hace surgir ante nuestros ojos, a*

³⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. p. 55.

³⁸ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. p. 60.

la vez que la coseidad perdida, una articulación entra las cosas que se nos había vuelto desconocida, la ‘articulación de um mundo’³⁹.

Essa nova forma de ver a arte é fundamental para o entendimento da estética da recepção. A via comunicativa da experiência estética não opõe prazer e conhecer, e aqui a ideia da *catharsis* é utilizada como uma experiência comunicativa anterior e essencial da experiência estética, a qual liberta o espectador através da imaginação. Libertação que possibilita, ao mesmo tempo, um espaço comunicativo para novos comportamentos, novas orientações para ação. Contudo, a mesma experiência catártica que pode possibilitar pela imaginação uma nova forma de agir pode gerar no espectador um prazer puramente individual, uma neutralidade ética para os feitos do “herói”. Essa ambiguidade é o preço da *catharsis*, ambivalente na libertação do imaginário.

Assim, além de transgressora e cumpridora de normas e arte pode ser configuradora de normas. A arte pode ser transgressora de normas quando a ambiguidade típica do catártico (a neutralidade ética) entra em cena, contudo, encarando o efeito catártico como próprio da experiência estética podemos ver a arte como configuradora de normas através da possibilidade liberada pelo imaginário. Ou seja, por um lado a catarse pode libertar o espectador para novas experiências através da libertação de seu imaginário no momento de contemplação da arte, aquilo que só era visto através de emoções e pensamentos previamente conhecidos pode mudar, se abrir para novas regras. Já em outra mão a catarse pode surtir um efeito de neutralidade, onde o espetáculo observado não liberta o imaginário e sim individualiza a experiência da arte para o “herói” (ou ponto heroico) em questão na obra.

Jauss encara o caráter ambíguo de tal efeito, mas o viés comunicativo que esse mesmo efeito provoca não pode ser ignorado. A experiência alcançada através da obra de arte nos distancia de nosso mundo cotidiano através do imaginário, mas tal distanciamento não impede que o efeito provocado pela experiência seja formador do universo “real” do espectador. Quando falamos em “formador” não estamos nos referindo ao tipo de conhecimento conceitual esperado pela Teoria da Negatividade alcançado através da objetividade cética. O que pode ser formado através da experiência estética de Jauss é uma possibilidade de apreensão do mundo em contato primário.

Para trabalhar com a tradição estética Jauss lança mão de três conceitos fundamentais: *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis*. Os três conceitos diferem do conhecimento conceitual, o primeiro se

³⁹ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. p. 71.

relaciona com o mundo como algo não estranho a ele, como experiência estética fundadora (capacidade poética) faz com que o homem satisfaça sua necessidade de pertencimento através da produção da arte. Já o segundo é a possibilidade de renovação na percepção das coisas, a capacidade de uma obra de arte desvencilhar-se dos costumes. Enquanto o terceiro liberta o espectador dos interesses vitais práticos em favor da satisfação estética, identificação comunicativa ou orientadora da ação⁴⁰.

As definições dos três conceitos diferem do conhecimento conceitual, o qual se caracterizaria por um momento posterior à experimentação estética. Como se a possibilidade do prazer estético, do gozo separado do trabalho, da experiência primária, existisse em um momento inicial, anterior à objetificação da obra de arte. Com a capacidade da *poiesis* o homem pode se sentir pertencente a um mundo e só no primeiro instante, ou só no momento em que o espectador se deixa levar pelo prazer inerente à obra, é que a experiência estética pode ser completa em seus níveis. “*La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos*”⁴¹.

Contudo a obra de Jauss apresenta algumas diferenças em relação à obra de Gumbrecht. Quando Hans Ulrich Gumbrecht começa o capítulo intitulado “Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes...” de seu livro *Produção de presença* percebemos um autor preocupado com futuros possíveis e desejáveis às humanidades. Sem adotar moldes, ou regras de procedência para se alcançar certo ponto, o autor traz seus pensamentos acerca daquilo que seu campo de interesse é e pode vir a tornar-se.

Deixando bem claro a intenção de futuros possíveis, Gumbrecht se utiliza da divisão tradicional das disciplinas humanísticas para redigir seu texto. Estética, história e pedagogia serão os campos tratados no decorrer do capítulo. Contudo, para uma melhor aproximação ao trabalho de Jauss creio ser importante focarmos na dimensão estética, que também é a dimensão que ocupa maior espaço em seu texto, dos escritos de Gumbrecht. Para diferenciar seus conceitos dos trabalhos tradicionais em teoria da arte, Gumbrecht sugere substituir a expressão “experiência estética” por “momentos de intensidade”. Segundo o autor falar em experiência estética já pressupõe um ato de atribuição de sentido já que a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de experiência à interpretação.

⁴⁰ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. p. 42-43.

⁴¹ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. p. 42.

Assim, a primeira, e principal, diferença que quero trazer a tona é o tratamento que Gumbrecht confere aos momentos de intensidade como *epifania*. Entender nossa relação com o belo como um momento – o qual não podemos controlar seu começo ou fim, não podemos prever seu alcance ou dimensão – de deslumbre pode parecer próximo ao que Jauss chama de experiência estética primária. Porém, para Gumbrecht a experiência estética se forma através de efeitos de significado (os quais seriam correspondentes à experiência estética secundária de Jauss) e efeitos de presença (a impressão que assola seu corpo quando em contato com a arte) em simultâneo.

A simultaneidade dos efeitos é característica dos momentos de intensidade para Gumbrecht de maneira não passível de desvencilhamento. Não é possível dividir tais momentos em primário e secundário, como para Jauss. O acontecimento estético possui sempre os dois polos ao mesmo tempo. Citando Gumbrecht temos: “Com ‘epifania’ [...] quero dizer, sobretudo, a sensação, citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros”⁴².

Encarar a epifania, com a intenção conferida por Gumbrecht, da experiência estética – ou momentos de intensidade – significa romper tabus (do que o autor chama de “tradição metafísica”) nas humanidades. Concordar com o caráter simultaneamente significativo e presencial de tais momentos, seu fim não previsível e, sobretudo, sua efemeridade implica desconsiderar o caráter pedagógico (no sentido tradicional, levantado também por Jauss quando fala da estética da negatividade) da arte. Sem dispor de nenhum potencial orientador para comportamentos e ações individuais ou coletivas os momentos de intensidade seriam distintos da arte esperada pela estética da negatividade.

Apoiando-se em uma escola de pensamento que conta com nomes como Weber e Habermas, Gumbrecht sugere que a “função” da arte, e mesmo do ensino de história e demais humanidades, está na demonstração das complexidades. Instigando o estudo de assuntos complexos, campos discordantes e problemas aparentemente insolúveis a contribuição da arte seria abrir horizontes para a complexidade.

Contudo, existe uma aproximação possível no trabalho de Gumbrecht e Jauss no que tange à necessidade da experiência estética ou do momento de intensidade. Para o primeiro:

[...] minha hipótese inicial é que aquilo que chamamos “experiência estética” nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e

⁴² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 140.

culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos. Essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades.⁴³

Dessa forma, o desejo pela experiência estética se dá a medida que provoca sensações que não estão presentes em nosso mundo cotidiano. Ambos os autores concordam que sentir algo fora de seu comum cotidiano motiva a procura pelos momentos de intensidade provocados pela arte, contudo, a diferenciação de suas ideias se dá no momento de descrever e pensar possibilidades de estudo para tais momentos. Gumbrecht afirma que o estudo dos receptores e dos investimentos mentais não deve limitar o estudo da experiência estética. A recepção sofre alterações profundas em um ritmo mais lento que a mudança dos objetos da experiência estética⁴⁴.

Podemos complementar a ideia do caráter não pedagógico da arte com a observação que: ligar normas éticas, padrões de comportamento e ação às artes significa ligá-las a partes do cotidiano, ato que esvaziaria em algum sentido a intensidade que procuramos nela. O potencial de intensidade de tais experiências está ligado ao não cotidiano, modificar tal ligação inserindo padrões de reação comportamentais possivelmente reduziria o interesse despertado. Gumbrecht mostra-se mais irredutível do que Jauss na não pedagogia da arte. Enquanto Jauss advoga por uma arte que se diferencie dos anseios da estética da negatividade Gumbrecht pede uma arte que não se associe ao moral de forma alguma. Nessa empreitada Jauss consegue vislumbrar um caráter modificador da obra de arte (transgressora, cumpridora e configuradora de normas) enquanto para Gumbrecht “não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender”⁴⁵.

Para Gumbrecht toda intenção do momento de intensidade, tudo aquilo que ansiamos a respeito dele, se relaciona a um contato com as coisas do mundo. A intenção final de um momento de intensidade seria a sensação de estar em sintonia com as coisas do mundo, um grau extremo de serenidade ou *Gelassenheit*. Tal sensação de serenidade não significa um mundo de harmonia perfeita, mas um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo. Nesse ponto fica difícil manter a hipótese de uma arte não envolvida de forma alguma com mudanças, comportamentos e futuros.

⁴³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 128.

⁴⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 129.

⁴⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 127.

Gumbrecht utiliza primeiramente as reflexões de Heidegger quando este fala que “*a arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade*. Então a verdade acontecerá do nada? De fato, assim é, se por nada se entender a mera negação do que é, e se aqui pensarmos no que é como um objeto presente da maneira comum”⁴⁶. E conjugada a aparição da verdade temos a ideia de “mundo-da-vida” de Husserl, segundo a qual faz parte de nosso mundo-da-vida imaginar e desejar capacidades que estão além das fronteiras do mesmo (como o desejo de ultrapassar nascimento e morte, sendo o primeiro “satisfeito” pela presentificação do passado).

Temos, então, duas ideias: a verdade da arte e a necessidade transgressora imaginativa do mundo-da-vida. Pois bem, se a arte em seu momento de intensidade pode ser um vislumbre de uma verdade que não está e a desejamos por uma necessidade de imaginar coisas que estão além do nosso mundo-da-vida como não entender a verdade da arte como um vislumbre de possibilidades? Desejamos algo que não está em nós, desejamos uma sensação que não está presente em nosso mundo cotidiano, desejamos uma nesga de verdade, e alcançamos tudo isso em um momento de intensidade. Agora como é possível que tal momento não traga uma possibilidade de mudança? Mesmo que não seja a orientação para ação necessária à estética da negatividade existe um pedaço de futuro (ou de verdade) nesse momento, pois “*experienciar* (no sentido de *Erleben*, ou seja, mais do que *Wahrnehmen* e menos do que *Erfahren*), experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência”⁴⁷.

Dessa forma, o momento em que a arte pode ser sentida – seja a experiência estética de Jauss ou o momento de intensidade de Gumbrecht – é um ponto de preocupação para os dois autores. Aquilo que a arte representa, aquilo que ela possibilita sentir, descola-nos do cotidiano de forma a nos possibilitar imaginar. A possibilidade de pensar fora das arestas do mundo-da-vida por si só é uma transgressão, mesmo não direcionando a ação ou mesmo orientando comportamentos de grupo, ela possibilita o encontro com a complexidade, com o sem resolução.

O problema de como encarar o momento de contato com a arte não pode ser resolvido. Todavia, pode-se sugerir formas de tratamento, como o fizeram Jauss e Gumbrecht, que se comprometam com alguma visão de conhecimento. Os dois autores não advogam por um conhecimento da arte em seu sentido tradicional/interpretativo, com suas diferenças de

⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. *Apud*. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 141.

⁴⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 147.

graduação eles propõem uma forma de conhecimento sensível (no que diz respeito aos sentidos do corpo) que não pode ser abandonada.

*
* *

Para Iser, em seu livro *Rutas de la Interpretación*⁴⁸, toda interpretação transforma algo em outra coisa, devemos, portanto, nos concentrar no espaço que se abre quando traduzimos algo, este espaço é chamado de “*espacio liminal, pues demarca el límite entre el tema y el registro, y este límite no pertenece a ninguno de los primeros, sino que es producto de la interpretación misma*”⁴⁹. Contudo, o “*espacio liminal*” não se manifestará sempre da mesma forma na interpretação, tal espaço será dependente da forma, conteúdo e tema do que está sendo “traduzido”. Assim, a exegese bíblica terá um espaço diferente do intercâmbio entre culturas, ou mesmo da tradução de incomensurabilidades como Deus, o mundo e a humanidade em linguagem. Deste modo, o produto da interpretação é um espaço que não pertence ao tema, mas que depende dele, não é sempre o mesmo, pois temos a ideia de uma interpretação modificada através de suas rotas. Para Iser “*la interpretación es básicamente genérica, y las características sobresalientes del género respectivo se señalan en especial según la forma en que se salva el espacio liminal*”⁵⁰.

Como, então, identificar qual o sentido que Gumbrecht confere ao que chama de “campo hermenêutico”? Aqui podemos perceber que o campo hermenêutico não deve ser entendido como uma prática pouco sutil de desvalorização das opiniões. Pelo contrário, a interpretação é uma produção de conclusões regidas por métodos, delimitada por possibilidades e que se pretende correta em suas proposições. Qual é a oposição de Gumbrecht ao criar o seu “campo de presença”?

Após rechaçar a ideia de que está “contra” a interpretação Gumbrecht nos diz que: “A palavra ‘metafísica’ desempenha o papel de bode expiatório no pequeno drama conceitual deste livro [...] [e compartilha esse papel] com outros conceitos e nomes, a saber: ‘hermenêutica’, ‘imagem cartesiana do mundo’, ‘paradigma sujeito/objeto’ e, acima de tudo, ‘interpretação’”⁵¹. Assim, não é só uma “rota de interpretação” que Gumbrecht está contrapondo à sua criação conceitual, e sim todo um movimento acadêmico e cotidiano.

⁴⁸ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 37.

⁴⁹ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 29.

⁵⁰ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 31.

⁵¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 14.

“Metafísica” refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende “ir além” (ou “ficar aquém”) daquilo que é “físico”⁵².

A história “traz a luz”, “revela”, “desoculta” significados – claro, presentes nos vestígios. Seu método de interpretação é capaz de verter, traduzir, mobilizar, transações históricas de um passado diferente. Ele é capaz de trazer aos acontecimentos significados que não existiam em seu passado, “[...] *y esto la convierte en un concepto que tiene el propósito de comprender los fragmentos del pasado que llegaron hasta el presente*”⁵³. Mas seria a compreensão desses fragmentos suficiente? Não existe um meio além da interpretação capaz de religar as arestas e nos conferir uma *sensação* diferente?

Para Gumbrecht qualquer tradição filosófica e posição teórica que questionassem a separação cartesiana de corpo e espírito pode ajudar-nos a respirar um pouco fora do círculo hermenêutico. Aceitando a premissa de que procurar algo fora do campo hermenêutico não significa lutar pelo seu fim podemos entender a complementaridade da ideia de presença e sua necessária distinção quanto às rotas interpretativas. Formular conceitos substancialistas (estandarte primeiro do livro de Gumbrecht), requerer outro tipo de contato com a obra de arte (uma “erótica da arte” para Susan Sontag⁵⁴), pensar as possibilidades de entender o passado como ainda presente (o que requer a anulação de partes da metodologia interpretativa de Droysen, uma vez que alguns significados só podem ser atribuídos posteriormente ao evento, por outra geração) podem ser tentativas de atender a pontos que a interpretação não é capaz, e se sabe não capaz, de alcançar.

Contudo, a empreitada da ideia de presença não é um ataque à interpretação. E sim um “[...] tentar desenvolver conceitos que nos permitam, nas Humanidades, nos relacionar com o mundo de um modo mais complexo do que a [...] interpretação, o que, em si, já é mais complexo do que a simples atribuição de sentido ao mundo”⁵⁵.

⁵² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 14.

⁵³ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 127.

⁵⁴ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

⁵⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 76.