Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos¹

Hans Robert Jauss

Tradução e Apresentação:

Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske²

Apresentação

De um lado estão aqueles que fazem os livros, do outro, os que os leem. Enquanto a criação está aberta a todos os possíveis diante da folha em branco, o escrito é encarado como algo acabado e definitivo, ao qual nada pode ser acrescentado ou suprimido.

Essas fronteiras entre criação e recepção foram exploradas, e rompidas, por Italo Calvino em seu romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), cujo personagem, o leitor, vai à busca de dez romances interrompidos, que também nós, leitores, estamos lendo. Assim, colocando em cena autor e leitor, num processo de *mise en abyme*, o escritor assinala que o tempo do romance é o tempo de escrever (lemos o diário do escritor em crise, Silas Flannery que projeta escrever um livro cujo personagem seria o leitor e que por fim, não seria mais do que uma série de *incipit*), mas também o tempo de ler (no último capítulo o leitor termina de ler justamente o romance que temos em mãos). No texto que ora traduzimos é justamente este romance que Hans Robert Jauss elege para mostrar que criação e recepção não são irmãos inimigos, mas subsistem em uma relação de complementaridade.

Este artigo é fruto da comunicação de Jauss no Colóquio Internacional “O nascimento do texto” em Paris, realizado no ano de 1987 pelo Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), cujo objetivo era reunir, pela primeira vez, os representantes das grandes disciplinas que se interessavam também pelos manuscritos, objeto de estudo da crítica genética.

Naquele momento, a crítica genética se firmava na França. Seu marco inicial pode ser datado na chegada, no final da década de 1960, dos manuscritos de Heine à Biblioteca Nacional (BnF). A primeira publicação da disciplina data de 1972: trata-se do livro *Le texte et l'avant-texte*, de Jean Bellemín-Noël – o termo *avant-texte* é também evocado por Jauss e aqui traduzido por prototexto. Em 1982, a disciplina se institucionaliza com a criação do ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), no qual diversos grupos se organizam para estudar os manuscritos dos grandes escritores franceses, como Flaubert, Zola, Proust e Sartre.

Também naquele momento, o nome de Jauss já estava estabelecido como um dos teóricos da estética da recepção, também chamada de Escola de Constança: seu primeiro livro, *História da literatura como provocação à teoria literária* (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*), fora publicado em 1967 e continha sua aula inaugural na Universidade de Constança do mesmo ano, intitulada “O que é e com que fim se estuda a história da literatura”. Em seguida, publicou *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [Breve apo-

¹ JAUSS, H. R. Réception et production: Le mythe des frères ennemis. In: HAY, Louis (org.) *La Naissance du texte*. Paris: Éditions José Corti, 1989.

² Doutoranda em Literatura Francesa na Universidade de São Paulo – São Paulo.

Contato: samaralocio@gmail.com

logia da experiência estética] em 1972 e *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [Por uma hermenêutica literária] em 1977. Em 1978 alguns de seus textos foram traduzidos na França. Antes disso, em 1975, Luiz Costa Lima traduz no Brasil o artigo “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” e, em 1979, os artigos “A estética da recepção: colocações gerais” e “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”.

Em “Recepção e Produção: o mito dos irmãos inimigos” Jauss inicia pela evocação da polêmica das interpretações dos anos 1960 (passando por Marx, Homero, a hermenêutica das Escrituras Sagradas, Montaigne, Schleiermacher e Hegel), e elenca exemplos da relação complementar entre produção e recepção que culminam no texto “O que é a literatura?”, de Jean-Paul Sartre. A novidade da abordagem de Sartre estava justamente em se perguntar, em 1948, “O que é escrever?”, sem desconsiderar a segunda pergunta: “Para quem se escreve?”. Invertendo os termos da proposição “criação dirigida” de Sartre, Jauss propõe, por sua vez, a ideia de uma “recepção produtiva”.

O texto de Jauss é importante não só pelas reflexões a que deu ensejo, mas também porque abriu caminho para muitas outras relações entre a Estética da Recepção e a Crítica Genética: por exemplo, o papel que as leituras têm para o processo de criação do escritor (estudo da biblioteca, da marginália dos livros), o processo de criação do crítico enquanto leitor “produtivo” dos escritores, o lugar do leitor no manuscrito.

Enfim, o que Jauss parece ter em mente é que a crítica literária não deve se situar nos extremos de cada abordagem, mas deve se sustentar também a partir de um pacto de generosidade.

Referências bibliográficas

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Le texte et l'avant-texte : brouillons d'un poème de Milosz*. Paris : Larousse, 1972.

JAUSS, Hans Robert. *História da Literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Editora Ática: São Paulo, 1994.

_____. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munchen: W. Fink, Cop. 1977.

_____. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag, 1967.

_____. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanz: Universitätsverl Konstanz, 1972.

_____. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Paris: Editions Allia, 2007.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard, pref. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988.

_____. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa (sel. e coord.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”. In: LIMA, Luiz Costa (sel. e coord.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos

Hans Robert Jauss

Na história da experiência estética, produção e recepção nunca foram vistas como irmãos inimigos, e é surpreendente constatar que elas pudessem ser consideradas dessa forma em determinado momento. Nos anos sessenta, durante o debate sobre a crítica das ideologias, vemos inflamar-se a “polêmica das interpretações”. Desejava-se saber se a produção, enquanto fator determinante de toda *práxis* social, determinava pelo mesmo movimento o conjunto da atividade estética ou se a recepção, apesar de subordinada à produção, não era, no entanto, uma condição preliminar para a compreensão do texto. Para constatar a pretensão dessa polêmica sobre a prioridade do ponto de vista materialista ou idealista – pois a estética da produção e da recepção se encontra claramente em uma relação de interdependência – bastaria invocar uma autoridade que não poderia ser acusada de idealismo. Trata-se de Karl Marx, que postula, em 1857, na sua descrição dialética da circulação das mercadorias, que toda produção responde a uma recepção, da mesma forma que todo consumo tem seu lado produtivo. É precisamente pelo exemplo das práticas estéticas que Marx ilustrou esta relação dialética: “O objeto de arte [...] cria um público sensível à arte e capaz de fruição estética. [...] cria também um sujeito para o objeto. [...] Por sua vez, o consumo [cria] a disposição do produtor, solicitando-o por uma necessidade que indica seus fins” (MARX, 2003, p. 34). Em virtude dessa mesma dialética, surge no campo da distribuição o que nós chamamos hoje de comunicação literária.

As atividades produtiva e receptiva sofreram de um mesmo descrédito: por muito tempo, foram consideradas como filhas ilegítimas da epistemologia clássica e da antropologia cristã. A teoria da experiência estética levou muito tempo para libertar-se do jugo que a maldição pela qual todo trabalho se encontra afetado pela tradição bíblica fazia pesar sobre a *poiesis*. Ao mesmo tempo, o princípio de *imitatio naturae* limitou a invenção criativa, enquanto o platonismo, para o qual não há outro conhecimento a não ser a *re-descoberta*, limitou a compreensão dos processos produtivos. Foi necessário aguardar a concepção moderna do *homo faber* que pode, desde Scaliger, aspirar ao estatuto de *alter deus* e, desde Vico, alcançar a verdade do que ele mesmo produziu, para que a atividade produtiva e a atividade receptiva tenham direito à sua própria representação teórica. A imbricação da produção e da compreensão (*construir* e *conhecer*, como disse Valéry em sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*) marca o nascimento de uma *episteme* moderna, no interior da qual produção e recepção fundam, por sua relação recíproca, a estética e a hermenêutica enquanto ciências modernas.

Mas, bem antes de sua ascensão à categoria de teoria, encontramos múltiplas comprovações da relação complementar e fraternal entre produção e recepção. Eu me contentaria em citar aqui alguns exemplos. Entre os mais antigos, encontra-se a descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 478-608). Homero o faz nascer diante de nossos olhos do trabalho de Hefesto. A *poiesis* do deus cheio de habilidade orienta a visão do espectador humano e o faz percorrer, com o olhar, o universo inteiro e todas as esferas da

atividade humana, desde a mais nobre até mais lúdica, a dança cretense que envolve em sua cantiga as oposições entre guerra e paz, festa e trabalho. Por sua vez, a história da exegese bíblica mostra como a recepção de um texto sagrado, passiva em sua origem, pôde se tornar ao longo do tempo uma recepção ativa e produtiva. A interpretação gramatical, a exegese, enfim, a doutrina do quádruplo sentido da Escritura não visava reconstituir o sentido original do texto, mas permitir sua aplicação às situações históricas da Igreja e de cada um de seus crentes: concepção produtiva de um texto, caso houvesse. Da mesma maneira, o comentário cabalístico devia trazer ao povo judeu uma nova interpretação da *doxa*, adaptada à situação do exílio e da peregrinação, e é por isso que o termo *cabbala* foi considerado como equivalente etimológico ao *receptio* latino. Mais tarde, o gênero do ensaio, tal qual foi criado por Montaigne, constitui-se uma forma de leitura produtiva, que transmite ao mesmo tempo uma experiência do texto e de si mesmo, culminando assim na simbiose da recepção com a produção. Montaigne promoveu a atividade produtiva da escrita à categoria de um conhecimento de si: “Fez-me meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo; é estudo de mim mesmo e parte integrante de minha vida” (MONTAIGNE, 1980, p. 305). Ao mesmo tempo, ele concebeu a atividade de leitura primeiramente como um ato de recepção produtiva e emancipação do leitor, que, a partir de então, participa, criando o sentido do texto. Fazendo isso, ele já antecipa o princípio hermenêutico de Schleiermacher, para o qual o leitor compreende o texto melhor que o próprio autor, visto que um leitor autônomo descobre nos escritos outras pérolas além daquelas que o autor colocou e percebeu, e empresta a eles sentidos e aspectos mais ricos.

Schleiermacher conserva esse princípio de interação entre criação e interpretação para fazer dele, dois séculos mais tarde, a matriz de sua hermenêutica, em uma época na qual a estética idealista do romantismo alemão afirmava novamente a autonomia da arte e rompia assim a ligação entre produção e recepção, entre obra e efeitos de leitura. A arte autônoma existe em si e só visa à realização (expressão) individual do homem que a produz ou a contempla. Ela os transporta para um universo autônomo em relação ao universo real, para além de toda sociabilidade e não conhece outra recepção a não ser a cultura solitária de um indivíduo, o leitor. A essas visões de uma arte que está além de toda comunicação e de toda estruturação social, Hegel vai opor o princípio de um “prolongamento (da arte) em direção a outrem”. Ele escreve: “Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objetivo e singularizado, para si, e sim para nós, para um público que a contempla” (HEGEL, 2001, p. 206).

No período moderno, reencontramos esse ponto de vista em um filósofo francês, ao qual devemos o fato de ter reabilitado, ao lado de Walter Benjamim, a teoria da recepção, que foi desprezada até a metade do século XX pelos partidários tanto do idealismo como do marxismo – refiro-me a Jean-Paul Sartre. Ele abordou estes problemas em uma de seus textos mais profundos.

Em *Que é a literatura?*, Sartre analisa a dialética da relação entre o aspecto produtivo e receptivo da atividade literária, entre escrita e leitura. Ele observa que um escritor não pode ignorar o hiato entre gênese do texto e sua leitura: “não posso desvendar e

produzir ao mesmo tempo. A criação passa para o inessencial em relação à atividade escrita. Primeiramente, mesmo que apareça aos outros como definitivo, o objeto criado nos parece estar sempre em suspenso: podemos sempre alterar esta linha, este colorido, esta palavra; assim esse objeto jamais *se impõe*” (SARTRE, 2004, p. 34). O produto escapa ao produtor que nunca está seguro de sua forma final; para percebê-lo como objeto, é preciso um outro olhar: o do leitor. É por isso que o escritor é obrigado a parar para poder ler a si próprio; o hiato entre produção e produto impede que se possa escrever e ler simultaneamente. Se se escrevesse unicamente para si, a obra não seria revelada enquanto objeto: “Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético [...]. Este esforço conjugado do autor com o leitor é que fará surgir este objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 2004, p. 37). Esse raciocínio não confirma somente a declaração provocadora de Valéry: “Meus versos possuem o sentido que a eles atribuo” – mas já antecipa a teoria da recepção e da interpretação que se desenvolverá ao longo dos anos sessenta. A solução dialética que Sartre propõe para manter a relação entre produção e recepção abre para o leitor o campo de uma “criação dirigida”, o que nomearei na minha própria linguagem de recepção produtiva: “o leitor tem consciência de desvendar e de ao mesmo tempo criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento” (SARTRE, 2004, p. 37). Essa faculdade atribuída ao leitor será definida mais precisamente pelo que Wolfgang Iser chama de “os brancos” do texto: “Sem dúvida o autor guia (o leitor); mas somente isso; as balizas que colocou são separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas” (SARTRE, 2004, p. 38). Enfim, “o pacto de generosidade entre o autor e o leitor” que Sartre evoca implica na liberdade da experiência estética (“assim, a minha liberdade ao se manifestar desvenda a liberdade da obra”), e coloca antecipadamente em questão a teoria da textualidade, no sentido em que ela propõe fazer do texto uma “escritura”, um absoluto no qual o leitor não participa na constituição do sentido: isso é esquecer que toda literatura é comunicação e não somente “jogo de diferenças”.

Em relação às teorias de Sartre, a virada dos anos sessenta marcou o triunfo de um “fechamento do texto” que permitia seguramente uma descrição mais precisa dos textos, mas ao mesmo tempo implicava o retorno a um idealismo estruturalista. Se o texto é considerado como um produto acabado, cuja produção (prototexto) está perfeitamente separada de sua recepção (pós-texto), corre-se o risco de vê-lo, por sua vez, se desagregar no *regressus ad infinitum* de uma “produção textual” que se basta em si mesma. A escritura se constitui, assim, como um objeto ideal, uma realidade *per se*. Em última análise, não fizemos nada além de inverter a velha relação entre o texto e o mundo que procede da tradição de uma Sagrada Escritura. Umberto Eco se deu conta dessa inversão em uma síntese surpreendente: “a Idade Média se enganou quando considerou o mundo como um texto, a época moderna se enganou considerando o texto como um mundo”.

Ao mesmo tempo, desenvolve-se uma nova crítica “genética”, que começou, se não me engano, a dar uma nova base às relações dialéticas de *produção* e de *produto*. A descrição da obra acabada opõe-se à descrição de sua gênese, não segundo um esquema biográfico ou organicista, mas pela pesquisa – verificação e refutação – de hipóteses relativas aos processos que estão na obra em um “prototexto”. Os problemas colocados por

Sartre aparecem, assim, todos sob um novo aspecto, quer se trate do hiato entre escrita e leitura, da coerência do processo de escrita, de subtrações ou acréscimos das modificações, do salto qualitativo entre o prototexto e o texto final, da relação de uma gênese individual a um código cultural coletivo e, por fim – mas não menos importante –, do “horizonte de expectativa” dos leitores que o escritor leva em conta para escrever. Pois de fato as estéticas da produção e da recepção não são somente complementares, a primeira termina suas análises no mesmo momento em que termina a obra, ponto de partida no qual a segunda inicia sua reflexão. Mesmo quando ela lida com os fatos de escritura, a análise genética os considera como uma inscrição das condições da recepção: elas são partes envolvidas na constituição do sentido. A “crítica genética” necessita da “crítica receptiva” da mesma forma que Sartre escritor precisa da colaboração do leitor. Não há como ilustrar melhor essa problemática que utilizando como exemplo uma obra contemporânea que coloca em ação todas as teorias possíveis e imagináveis de uma dialética representada pela produção e pela recepção, para daí extrair uma verdadeira obra-prima da literatura: falo do romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (1979).

O capítulo oito desse texto é particularmente significativo a esse respeito. Ele se apresenta como o diário de Silas Flannery e conduz o autor a incorporar na obra uma espécie de “crítica genética” produzida pelo efeito de “mise en abyme”. Reencontramos aqui o pensamento de Sartre na experiência concreta de um escritor que reflete sobre sua relação com o leitor e percebe as dificuldades sob a forma de uma série de paradoxos.

O primeiro, é que escrita e leitura nunca podem coincidir. Enquanto escreve, Silas observa por uma luneta uma mulher que lê deitada sobre uma espreguiçadeira no terraço de um chalé distante. A simultaneidade de sua própria atividade, a escrita, e a leitura dessa desconhecida, incomoda Silas e desperta nele um desejo absurdo: “Que a frase que estou a ponto de escrever seja a mesma que a mulher está lendo naquele exato momento” (CALVINO, 1999, p. 174). Por que este desejo é irrealizável? Ele se choca com a distância que separa a escrita de Silas da leitura da mulher e o caráter intransponível desta distância conduz Silas a duvidar da realidade ou, se preferir, da autenticidade de seu livro: “Às vezes me convenço de que a mulher está lendo meu verdadeiro livro, aquele que há tempos eu deveria escrever e que jamais conseguirei escrever [...]” (CALVINO, 1999, p. 174). Mas refletindo sobre isso constatamos que o verdadeiro livro inacessível não pode ser outro além daquele cuja redação está em curso; por isso mesmo ele aparece como inacessível e mais verdadeiro, já que a leitora recebe sempre como um produto acabado aquilo que o autor está ainda escrevendo. Da mesma maneira que sob a forma acabada o objeto escapa ao escritor, seu trabalho de escrita permanece sempre estranho ao leitor. Se em contrapartida a leitora estivesse olhando o escritor por cima de seus ombros no mesmo momento em que ele escreve, ele se tornaria – é Silas quem afirma – imediatamente incapaz de escrever.

Só há uma saída para essa contradição: uma vez copista, Silas poderá escrever e ler *ao mesmo tempo*. Então ele começa a copiar o início de *Crime e castigo*, para descobrir a fascinação de uma atividade, de uma vocação inconcebível hoje em dia, a do copista. “O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escrita; podia escrever sem experimentar a angústia do vazio que se abre diante da pena; ler sem

a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material” (CALVINO, 1999, p. 182). Calvino retorna, assim, à experiência de Jorge Luiz Borges em *Pierre Ménard, autor de Dom Quixote* e a empurra mais longe ainda. Um agente literário, Marana, acaba de informar a Silas que uma editora japonesa se apoderou da fórmula que permite escrever seus romances e produz, assim, inéditos de Silas Flannery de excelente qualidade. A reação de Silas é completamente surpreendente. Ao primeiro movimento de revolta contra uma tal apropriação de sua obra se segue a confissão de que estas “meras contrafações [poderiam] também conter uma sabedoria refinada e secreta da qual os Flannery autênticos estariam totalmente desprovidos” (CALVINO, 1999, p. 183).

Se, por meio de *Dom Quixote* de Ménard, Borges queria ter mostrado que mesmo a repetição literária de um texto adquire através do tempo uma nova significação, Calvino vai mais longe, já que atribui a supremacia à cópia, fornecendo assim uma legitimação irônica do falso. Na aurora de uma nova etapa de nossa civilização, a era eletrônica, o ideal romântico da criação original está completamente ultrapassado; a noção da *autenticidade* se torna uma vã ilusão na época das “mass-media” e da reprodutibilidade infinita de sua produção. E, como o autor de um romance é, de qualquer forma, uma personalidade da ficção, Silas poderia se tornar o criador de produtos perfeitamente apócrifos e encarnar assim o autor ideal da pós-modernidade: aquele “que se dissolve na nuvem das ficções que recobre o mundo com seu invólucro espesso” (CALVINO, 1999, p. 184). É a partir desta reflexão que se inicia a intriga que constitui o pano de fundo do romance, a atividade de um agente supremo da mistificação, Ermès Marana, fundador da “Organisation of Apogryptical Power”. Ela logo se divide em duas seitas, a dos espíritos iluminados e a dos niilistas, ela concentra seus esforços sobre o livro, o bem mais precioso de um universo totalmente conquistado pela economia de mercado, mas fracassa, no entanto, a pegar a leitora ideal em suas redes. Esta ganha sua aposta quando Arkadian Porphyritsch, o onipotente diretor geral de uma polícia onipresente, é coagido a confessar: “Na leitura ocorre algo sobre o qual não tenho poder. [...] mas no decreto que proibisse a leitura se leria alguma coisa dessa verdade que não gostaríamos que fosse jamais lida” (CALVINO, 1999, p. 244).

O segundo paradoxo é a tentativa de Silas em se livrar da oferta diabólica de Marana, esse Cagliostro do nosso tempo, de tal forma que o desaparecimento do “eu” receba outra significação: “Também eu gostaria de apagar-me e encontrar para cada livro um outro eu, uma outra voz, uma outro nome – renascer; mas meu objetivo seria captar no livro o mundo ilegível, sem centro, sem eu” (CALVINO, 1999, p. 244). A verdadeira dissolução de um “eu” prisioneiro de si mesmo seria, ao mesmo tempo, um fim e um recomeço: o apagamento de seus limites individuais em uma pluralidade que permite encontrar, pela intermediação de um “eu” sempre diferente, acesso a mundos sempre possíveis. A renúncia à autonomia do eu não é mais uma perda, mas um ganho se ela permite expressar tudo que estaria fora de si: o universo ilegível, ainda não escrito. Silas se refere aqui a um livro que preconiza o emprego do verbo “pensar” no impessoal da terceira pessoa. O sujeito *Escritura* deixaria de ser um “eu penso” para se tornar um “pensa-se”. Ainda que Calvino faça alusão à Derrida aqui, não é sem intenção de retificá-lo: “Supondo-se que a escrita consiga superar a limitação do autor, ela continuará a ter sentido só quando for

lida por uma única pessoa e passar pelos circuitos mentais dessa pessoa. Só a possibilidade de ser lido por um determinado indivíduo prova que o que foi escrito participa do poder da escrita, um poder fundado sobre algo que ultrapassa o indivíduo. O universo se expressará a si mesmo na medida em que alguém puder dizer: “Eu leio, logo se escreve” (CALVINO, 1999, p. 180). O mundo ilegível pode ser entendido e expresso como mundo sem sujeito pela *escritura* somente na condição de que o escrito não se escreva em si mesmo, mas se torne legível por um sujeito!

Se Calvino explora aqui a dialética sartriana de produção e recepção para opô-la a Derrida e à sua recusa de todo logocentrismo, ele encontra em seguida Borges quando se trata de tornar legível para um dado sujeito a imensidão de não-escrito, do universo sem sujeito. Trata-se então da *alternativa da biblioteca de Babel*: “[...] ou escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas; ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais” (CALVINO, 1999, p. 185). A primeira solução se revela impraticável, como mostra Calvino, em seu comentário de uma lenda corânica: “[...] Maomé escutava a palavra de Alá e a ditava a seus escribas. Um dia [...] Maomé ditava ao escriba Abdullah quando interrompeu a frase no meio. O escriba, instintivamente, sugeriu-lhe a conclusão. Distraído, o Profeta aceitou como palavra divina o que lhe dissera Abdullah. Esse fato scandalizou o escriba, que abandonou o Profeta e perdeu a fé” (CALVINO, 1999, p. 185). Porque Abdullah perdeu a fé? Não porque lhe faltasse fé na Escritura (como conclui Calvino de uma maneira que me parece pouco lógica), mas por que o texto sagrado, a palavra total, revelada, deve necessariamente permanecer transcendente, ou melhor, imprevisível. Apenas o livro único que possa dizer o Todo está além da dialética humana entre produção e produto. Do ponto de vista humano, seu texto é ao mesmo tempo impossível de ser escrito e, paradoxalmente, escrito desde sempre e para sempre. É por isso que só resta a Silas a segunda via: escrever todos os livros, os livros de todos os autores possíveis. E como isto é materialmente impossível, lhe vem a ideia genial de escrever um romance feito de inícios de todos os romances: “[...] um livro [...] que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início [...]” (CALVINO, 1999, p. 181). O universo fechado de uma ficção se abre, assim, sobre uma infinidade de horizontes de todos os universos possíveis.

Optando por essa solução, Silas não escapa somente à teleologia clássica de uma narração que parte de um começo para se estender em direção a um fim, transitando por um meio (princípio narrativo do “encerramento do texto”). Ele escapa, ao mesmo tempo, ao terceiro paradoxo da literatura: uma teleologia implícita do sujeito que nunca abandona sua própria identidade. Mesmo se o escritor mantém perpetuamente seu objeto em suspenso, se ele está consciente de que o futuro e o acabamento do texto ainda não estão determinados – pois ainda lhe resta construir este futuro – ele não pode escapar a uma teleologia inerente a si mesmo. A produção estética responde a uma necessidade: a de se perceber como essencial em relação ao mundo. Se tal processo torna efetivamente o objeto acessório, ele preserva o que é essencial para o sujeito: a busca de sua própria identidade. Mas a ambição do escritor Silas é justamente apreender um mundo que ainda não foi lido, que ainda não foi objetivado pela escrita – um mundo sem o ponto central de um sujeito que escreve. Logo, o problema consiste em delegar o poder soberano do

sujeito que escreve a outra instância do discurso. Esta instância – e está aqui o segundo traço de gênio de Calvino – é o leitor, que se reveste assim de uma nova função.

Diferentemente do que ocorre nos romances clássicos da época moderna que colocam em cena o leitor (*Dom Quixote*, *Tristram Shandy*, *Jacques*, *o fatalista*), no romance de Calvino, o leitor não está mais presente só como interlocutor do autor, com o qual ele debate o prosseguimento da ação e o significado do texto. Ele não só participa de cada ato de escrita discutindo a gênese da obra, mas é igualmente convidado a assumir, na qualidade de leitor, os riscos do sujeito (“eu”) anônimo, cujo destino é sempre desaparecer e reaparecer ao fio dez histórias interrompidas. O leitor de boa vontade não pode mais conservar a distância do que lê. Desde a interpelação do tratamento pessoal em “você”, passando pela gramaticalidade incerta de um “eu” intercambiável, ele se encontra pouco a pouco preso em uma ação, e se torna, quer queira ou não, o sujeito de uma sequência de eventos do qual o autor parece ter se retirado. O destino imaginário deste leitor fictício (*lettore che è letto*) evoca e parodia ao mesmo tempo tantos gêneros literários quanto o romance enumera narrativas. Ele se inscreve, por sua vez, em uma segunda ação que constitui o quadro: a aventura do leitor “real” (*lettore che legge*), que pertence ao universo da realidade cotidiana. O romance começa, assim, em uma livraria onde esse leitor conhece uma leitora (Ludmila), depois disso, o casal é levado através de todas as instâncias e instituições possíveis do mundo literário de nosso tempo à procura do livro verdadeiro, desaparecido por detrás do número infinito de suas falsificações. Calvino teve sucesso naquilo que nenhuma teoria da recepção tinha chegado de maneira tão perfeita: descrever o processo de leitura, defini-lo e ao mesmo tempo parodiá-lo da maneira mais sublime em todas as suas etapas, desde as operações de marketing e a decisão editorial, passando pela fabricação, a difusão, os programas universitários, os debates ideológicos, a leitura eletrônica, assim por diante, até uma censura absoluta e uma última visão apocalíptica do aniquilamento de toda realidade, pela qual o mundo é finalmente reduzido a uma folha de papel, sobre a qual figuram apenas palavras abstratas.

Espero ter, assim, justificado porque eu considero a obra-prima de Calvino como uma soma poética de todas as teorias da gênese e da recepção reunidas. A visão do apocalipse da décima narrativa, não é, aliás, a última palavra. Ao “sentimento de um mundo após o fim do mundo” se segue uma entrevista em uma biblioteca, no curso da qual sete leitores trocam experiências e descobrem que os títulos dos dez fragmentos do romance unem-se em um poema, cujo último verso se lê como uma pergunta sem resposta: “Qual história espera seu fim lá embaixo?”. Mas se não há fim para a literatura, um desfecho feliz é permitido na vida humana na qual o “grande leito conjugal” do leitor e da leitora acolhe “suas leituras paralelas”. Calvino pôde permitir-se um *happy end* tão banal porque ele remete ao sentido profundo da história de amor entre o leitor e a leitora. Em uma época em que a morte do sujeito passava por uma última verdade pós-estruturalista, o romancista não fez coro com a lamentação antimodernista da perda do “eu”. Ele inverte esta perspectiva por meio de um argumento provocador: a verdadeira catástrofe não seria a perda do “eu”, mas a perda do “tu”. E a seu “leitor médio”, ao qual ele emprestou os traços de um moderno Cândido, ele concede como recompensa uma leitora ideal, sua Beatriz, que estimula uma sede infinita de saber, e que o precede

através dos mundos imaginários da leitura, permitindo-lhe levar até o fim ao menos uma leitura – a leitura mútua do texto que se torna, para cada um dos amantes, o corpo do outro. Calvino definiu sua leitora ideal por uma fórmula que é sua própria variante do “pacto de generosidade” proposto por Sartre e que permite superar a dialética da escritura e da leitura e reconciliar gênese e recepção, esses irmãos outrora inimigos: “Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia; mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam” (CALVINO, 1999, p. 189).

Referências Bibliográficas

- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética*: volume I Trad. Marco Aurélio Werle São Paulo: EDUSP, 2001.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política* Trad. Maria Helena B. Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio* Trad. Sérgio Milliet São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: JAUSS, Hans Robert. Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos. Tradução e Apresentação: Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 210-219, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.