



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PATRÍCIA CRISTINE HOFF

OBRA ABERTA, MAS NÃO ESCANCARADA: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura

PORTO ALEGRE

2015

PATRÍCIA CRISTINE HOFF

OBRA ABERTA, MAS NÃO ESCANCARADA: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Coorientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Hoff, Patrícia Cristine

OBRA ABERTA, MAS NÃO ESCANCARADA: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura / Patrícia Cristine Hoff. -- 2015.
187 f.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.
Coorientador: Antonio Barros de Brito Jr.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Umberto Eco. 2. Obra aberta. 3. Limites da interpretação. 4. Leitor-modelo. 5. Ensino de literatura. I. de Lima e Silva, Márcia Ivana, orient. II. Barros de Brito Jr, Antonio, coorient. III. Título.

PATRÍCIA CRISTINE HOFF

OBRA ABERTA, MAS NÃO ESCANCARADA: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Coorientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

Aprovado em: 18/05/15

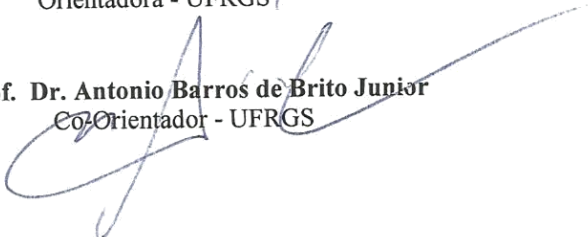
Banca examinadora:


Prof.^a Dra. Claudia Luiza Caimi
UFRGS


Prof.^a Dra. Rejane Pivetta de Oliveira
UNIRITTER


Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique
UFPeI


Prof.^a Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva
Orientadora - UFRGS


Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior
Co-Orientador - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço: a meus pais e irmã, que, em pensamento, estiveram sempre dispostos (,) ao meu lado; a meus amigos – os mais próximos e especialmente um mais íntimo –, pelo carinho a mim oferecido; à professora Márcia Ivana, por dar-me a confiança e a liberdade de que eu precisava, mesmo, talvez, sem merecê-las; ao professor Antonio Barros, por injetar toda sorte de estímulo à realização desse trabalho sem deixar de demonstrar a sua sensibilidade, generosidade e sabedoria; ao professor João Luis Ourique, a quem eu devo a saborosa descoberta da pesquisa; às professoras Claudia Caimi e Rejane Pivetta e ao professor João Luis Ourique, por gentilmente comporem a banca examinadora do trabalho que lhes apresento; à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelos subsídios humanos, estruturais e financeiros que tornaram possível o presente estudo; e a todos os demais para os quais eu retribuirei o sorriso como uma maneira de deixar transparecer a satisfação em tê-los junto a mim, independentemente das convenções do mundo físico.

*Talvez a teoria aspire a uma pureza da qual a
experiência pode abrir mão, mas o problema
interessante é em que medida e de que coisas a
experiência pode abrir mão.*

Umberto Eco

RESUMO

Esse estudo trabalha com as formulações de Umberto Eco sobre a *abertura poética* e os *limites da interpretação*, as quais caracterizam um modelo de teorização sobre a plurissignificação/ambiguidade das obras artísticas e o entendimento de que as estratégias semióticas que essas obras veiculam não permitem toda sorte de interpretação, sendo necessário percorrer a *intenção da obra* e transformar o leitor empírico em estratégia textual (a noção de *leitor-modelo*). Além disso, o estudo defende que o pensamento econiano, ao privilegiar a atividade de interpretação como sendo uma negociação entre a intenção da obra e a intenção do leitor(-modelo), possa oferecer um tipo de aparato crítico-teórico que contribua, em sentido amplo, para as reflexões acerca do entendimento da figura do leitor em formação projetada em contextos de ensino de literatura. De modo a percorrer esses intentos, dividimos nossa pesquisa em quatro capítulos: o primeiro deles volta-se para a formulação principal sobre o modelo teórico-crítico econiano; o segundo, contém exemplos de experiências interpretativas que almejem uma aplicação do modelo em questão; o terceiro, foca-se na função do leitor no domínio desse modelo, segundo o qual o leitor passa a ser uma estratégia interpretativa; e o quarto capítulo delinea uma noção de autonomia do leitor que caiba nesse mesmo contexto. Outra parte importante do nosso estudo é a das “Considerações iniciais”, em que comentamos sobre as escolhas que orientaram a pesquisa em tela e também sobre as principais limitações filosóficas e teóricas do pensamento econiano visitado.

Palavras-chave: Umberto Eco. Obra aberta. Limites da interpretação. Leitor-modelo. Ensino de literatura.

ABSTRACT

This study works with the notions of *openness* and the *limits of interpretation* formulated by Umberto Eco. These notions characterize a model of theorization of plurisignification/ambiguity of artistic works and also the understanding that the semiotic strategies which these works present do not allow for every kind of interpretation, being it necessary to percuss the *intention of the text*, and to transform the empirical reader in a textual strategy (the notion of *model reader*). In addition this study proposes that Eco's critical/theoretical model, since it gives special attention to the activity of interpretation as a negotiation between the intention of the text and the intention of the (model)reader, might contribute in a broad sense to the understanding about the reader as beginner which is placed in literary teaching contexts. In order to undergo these attempts, we divided our research in four chapters. The first one targets the main formulation about Eco's critical/theoretical model. The second contains examples of interpretative experiences that aim at applying the theoretical model in question. The third focuses on the role of the reader in this model's scope, in which the reader becomes an interpretative strategy. The fourth chapter delineates a notion of the reader's autonomy that fits the same context. Another important part of our study is the "Initial considerations" in which we comment both on the choices that guided the research on screen and on the main philosophical and theoretical limitations of the Eco's thoughts.

Key-words: Umberto Eco. Openness. The limits of interpretation. Model reader. Teaching of literature.

RESUMEN

Este estudio trabaja con las formulaciones de Umberto Eco sobre la *abertura poética* y los *límites de la interpretación*, las cuales caracterizan un modelo de teorización sobre la plurisignificación/ambigüedad de las obras artísticas y el entendimiento de que las estrategias semióticas que esas obras conducen no permiten toda la suerte de interpretación, siendo necesario recorrer la *intención de la obra* y transformar al lector empírico en estrategia textual (la noción de *lector modelo*). Además, el estudio sostiene que el pensamiento econiano, cuando favorece la actividad de la interpretación como una negociación entre la intención de la obra y la intención del lector(-modelo), puede ofrecer una especie de aparato crítico-teórico que contribuya, en sentido amplio, con la reflexión sobre la comprensión de la figura del lector en formación diseñada en los contextos de enseñanza de la literatura. Con el propósito de recorrer dichos intentos, dividimos nuestra investigación en cuatro capítulos: el primero de ellos se dirige para la formulación principal sobre el modelo crítico-teórico econiano; el segundo contiene ejemplos de experiencias interpretativas que pretenden una aplicación del modelo en cuestión; el tercero se centra en la función del lector en el dominio de dicho modelo, en el cual el lector pasa a ser una estrategia interpretativa; y el cuarto capítulo delinea una noción de autonomía del lector que corresponde a ese mismo contexto. Otra parte importante de nuestro estudio es el de las “Consideraciones iniciales”, en que comentamos sobre las elecciones que orientaron la presente investigación y también sobre las principales limitaciones filosóficas y teóricas del modelo econiano analizado.

Palabras clave: Umberto Eco. Obra abierta. Límites de la interpretación. Lector modelo. Enseñanza de literatura.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	10
Capítulo 1 A poética da obra aberta e os limites da interpretação	
<i>1.1 A poética da obra aberta</i>	36
<i>1.2 Os limites da interpretação</i>	69
Capítulo 2 Leituras críticas: experiências de interpretação	107
Capítulo 3 O papel do leitor(-modelo)	133
Capítulo 4 A autonomia do leitor(-modelo)	154
Considerações finais	178
REFERÊNCIAS	182

Considerações iniciais

Os esforços gerais dessa pesquisa partem da noção de que o texto literário, cujo valor estético é pressuposto, tem caráter polissêmico, e, por isso, sua *forma* caracteriza-se como ambígua, implícita, aberta – enfim, “artística”. Além disso, uma vez privilegiada a relação entre obra e leitor – quando, em nosso tempo, as noções de *efeito* e *recepção* passam a integrar o pensamento estético, e os estudos da literatura em particular –, o texto deixa de ser imutável, de estrutura autossuficiente, e transfere-se para o leitor, que é quem dá vida à literatura. Entendemos que disso emerge, dentre outras coisas, não apenas a função social do leitor, mas também o desenvolvimento da sua capacidade interpretativa frente ao texto artístico, evidenciando que uma participação do destinatário é, pelo texto, requerida.

No seu recorte, essa dissertação, além de – ou justamente por – ressaltar tal importância formativa por parte do leitor, busca problematizar algumas questões próprias do campo da teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco, a qual tem principalmente na estética e na semiótica o seu embasamento, e relacionar ambas as dimensões. E, embora possamos, fora daqui, encontrar tais preocupações – a social-formativa e a interpretativo-semiótica – em campos separados ou distantes, o presente trabalho vê o leitor em formação tão somente como aquele que exerce a leitura com “liberdade consciente” (ECO, 1962), com habilidades e capacidade críticas para preocupar-se tanto com a potencialidade da linguagem quanto com a coerência dos sentidos produzidos¹. Nesse ínterim, os limites da interpretação dominariam os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis; e se por um lado o discurso da abertura da obra econiano defende que a qualidade artística permite um sem fim de interpretações, por outro toma o texto literário, o qual é apoiado sobre um código que lhe serve de base, como uma espécie de artefato que potencializa algumas leituras em detrimento de outras. Para Eco, então, a obra é considerada *aberta*, mas não escancarada².

¹ Desde aqui, uma ressalva. Em meio à nossa perspectiva de pesquisa, é preciso sublinhar a ideia de que estamos na verdade lidando com a possibilidade de que as noções de abertura poética e limites da interpretação, nos moldes econianos, venham a ser úteis quando temos em mente o ensino de literatura ambientado em contextos nos quais há leitores em formação. Nesse bojo, inferimos que o leitor cuja trajetória leitora está iniciando possa lograr proveito de uma abordagem de ensino que privilegie, em um dado momento, os termos de uma poética baseada na indefinição e no controle frente ao livro literário, e nessa possibilidade apoiamos a tese geral do nosso estudo. Essa ressalva justifica-se porque, sempre que considerados os leitores especializados, não temos como afirmar que o modelo teórico econiano seja de todo interessante.

² Surge aqui a chance para explicarmos o uso do termo “escancarada” no título dessa dissertação. Embora tenha havido a sugestão para manter o título do projeto de pesquisa inicial, que falava em “Obra aberta, mas nem tanto

A atividade de interpretação, na perspectiva ecôniana, não possui fórmulas, mas trabalha com conjecturas e opiniões de produção de sentido, essas sim em boa parte amparadas por conceituações fornecidas pela teoria, principalmente a que vise à produção sógnica e à interpretação das convenções sógnicas. A partir disso, cria-se não um manual de leitura, mas uma *poética da obra aberta*, para a qual, ainda que de um texto emanem várias conjecturas, esse próprio texto é senão o paradigma de suas interpretações.

Em suma, os interesses desse trabalho não correspondem ao entendimento de um único rol de postulados teóricos definidos e agrupados; em outras palavras, não se trata de uma pesquisa de absoluto cunho estético e semiótico nem de interesse unilateral pelos pressupostos gerais da estética da recepção literária. O recorte aqui pretendido tem algo de versátil, uma vez que visa, por um lado, selecionar e problematizar noções desenvolvidas por Eco na sua poética da abertura e dos limites, e, por outro, propor que o entendimento dessas noções possa ser relevante quando no horizonte está o ensino de literatura. Não se pretende, porém, elaborar um manual de como formar leitores de maneira engajada a partir de teorias da produção e compreensão sógnicas. O escopo dessa pesquisa está concentrado na articulação de formulações embasadas teoricamente, as quais, ao lidarem com a interpretação a partir de alguns de seus vieses, possibilitam o oferecimento de contribuições que retroalimentem, em contextos amplos, os estudos sobre a literatura e a relação da literatura com o ensino, especialmente no que diz respeito ao aluno-leitor e sua condição de aprendiz.

Uma vez apresentados as ideias e os objetivos gerais da presente dissertação, cumpre, na sequência, comentar sobre as características de cada capítulo desse estudo. Para tanto, optamos por dividir o texto seguinte em seções, de modo que cada seção corresponda a uma explicação que introduz os principais aspectos do respectivo capítulo a que se reporta. Após os comentários sobre os nossos capítulos, incluímos, ainda, breves considerações que antecipam e discutem certos impasses teóricos e filosóficos que eventualmente possam surgir diante desse estudo – ou, mais precisamente, que surgem face ao modelo de teorização sobre a abertura poética e os limites da interpretação no momento em que esse modelo é considerado sob a

[...]”, consideramos que o sentido relativizado de *abertura* que o antigo título veicula não satisfaz o entendimento que Eco tem acerca do modelo em tela. Isso porque esse autor não acredita que torne a obra “menos aberta” ao falar em limites da interpretação; os limites, na sua perspectiva, são recursos hipotéticos de controle que atuam justamente para evitar leituras abusivas, exageradas, que “escancaram” a obra a ponto de “deformá-la”, causando certos prejuízos àquilo que, conforme Eco, a obra espera gerar no seu leitor. Assim, em nosso trabalho de lidar com os aspectos de tal pensamento, optamos por contrapor a *abertura* ao “escancaramento” – expressão que peca, é verdade, pelo exagero semântico, mas que é eficiente para demonstrar a discrepância das interpretações que extrapolam a intenção da obra. O nosso endosso a esse modelo crítico-teórico de interpretação literária elaborado por Eco é possibilitado pela importância pedagógica que atribuímos a esse modelo face ao ensino de literatura.

perspectiva de outras tendências do pensamento hodierno, e quando acrescida a isso está a vinculação com o ensino de literatura –, bem como adicionamos, por último, uma explicação formal sobre os critérios bibliográficos dessa pesquisa.

*

Umberto Eco, nascido em 1932 na cidade de Alexandria, na região de Piemonte, ao norte da Itália, é um dos mais importantes intelectuais da atualidade, notabilizando-se como crítico, teórico e romancista, com sete romances já publicados. É professor-titular de semiologia na Universidade de Bolonha e professor *honoris causa* por diversas universidades estrangeiras, inclusive pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com título concedido em abril de 2014³. Estudou filosofia e literatura medievais na Universidade de Turim. Em 1954, defendeu a sua tese de doutorado sobre o pensamento estético de Santo Tomás de Aquino, sob orientação de Luigi Pareyson. Após participar por um tempo de militância na Ação Católica, Eco, ainda na juventude, abandona o catolicismo. A partir dos anos de 1960, começa a interessar-se por três temas aparentemente incompatíveis entre si: a escolástica medieval, a arte de vanguarda e a cultura popular contemporânea. Na década seguinte, desenvolve o seu sistema de estudos semióticos, dedicando-se a uma teoria da constituição e compreensão dos fenômenos culturais humanos. Nos anos de 1980, publica suas duas primeiras obras literárias (*O nome da rosa*, em 1980, e *O pêndulo de Foucault*, em 1988) e passa a dedicar-se com mais afinco às considerações sobre a interpretação a partir do viés da semiótica e outras teorias de base epistemológica. Também publicou uma série de outros livros, oriundos principalmente da sua produção ensaística, e mais cinco romances⁴.

Além de ser um notório romancista, Eco tem relevante participação nas áreas da semiótica, comunicação, arte contemporânea, crítica e teoria literárias e tradução, bem como escreve crônicas e colunas jornalísticas. Em virtude disso, a alcunha de “erudito” virou um lugar comum nas referências dos leitores a Umberto Eco, que se tornou conhecido por ser autor de uma obra intelectual multifacetada e multitemática, a qual viabiliza o surgimento de tantas teses quantas forem as predisposições dos leitores para percebê-la. Sendo assim, Eco é um erudito

³ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/ufrgs-outorga-titulo-de-doutor-honoris-causa-a-umberto-eco>>. Acesso em: 12 out. 2014.

⁴ *A ilha do dia anterior* (1994), *Baudolino* (2000), *A misteriosa chama da rainha Loana* (2004), *O cemitério de Praga* (2010) e o recém-lançado *Numero zero* (Milão: Bompiani, 2015) são os outros romances de Eco publicados até então.

por deter conhecimentos aprofundados em diversas áreas e pela forma como expressa esses conhecimentos, por meio de uma capacidade associativa admirável.

Para fins didáticos e também porque é útil a essa dissertação, o legado teórico-crítico econiano, no que tange aos temas aqui abordados, será organizado em três momentos. Em cada um desses momentos, apresentaremos as ideias centrais das supostas fases respectivas da produção de Eco. Para isso, além dos principais livros produzidos por ele em cada fase, visitaremos algumas formulações de outros autores que repercutem, de uma maneira ou de outra, no pensamento econiano.

Em termos da estrutura textual, esses três momentos compõem o primeiro capítulo desse estudo, intitulado “**A poética da obra aberta e os limites da interpretação**”. Todavia, os momentos estarão dispostos em somente duas partes do capítulo 1: a primeira (1.1), “A poética da obra aberta”, trará as principais definições econianas no tocante aos aspectos de um estudo voltado para os temas da estética, tais como formulações sobre a especificidade e as atribuições da literatura e das artes em geral; a segunda etapa (1.2), cujo título é “Os limites da interpretação”, sublinhará as noções quer do domínio da semiótica – em pesquisas que procuram dar conta das convenções semânticas entre os signos, em especial das formas significantes dotadas de poeticidade –, quer da teoria da cooperação interpretativa – a partir das dicotomias que definem as operações que o processo interpretativo, na concepção de Eco, deve realizar.

Muito brevemente, os três momentos das obras teórico-críticas de Umberto Eco, conforme conveio distinguir, serão resumidos a seguir. O primeiro, compreende o conjunto de obras pré-semióticas (que apenas margeiam discussões da disciplina semiótica), tais como obras de Eco voltadas para as poéticas contemporâneas (*Obra aberta*) e para a definição do discurso e objeto artísticos (*A definição da arte*). No segundo momento, no decurso de uma década, Eco lança mão de uma série de estudos semióticos, buscando fundamentar uma espécie de teoria semiótica própria com base no formalismo, na semiologia saussureana e pós-saussureana e na semiótica peirceana (*A estrutura ausente, O signo, Tratado geral de semiótica*). O terceiro momento, de 1979 em diante, corresponde aos escritos que lidam com o problema da cooperação interpretativa e os limites da interpretação do texto literário (*Lector in fabula, Os limites da interpretação, Interpretação e superinterpretação*).

É nítido, porém, que esses três momentos não cobrem toda a variedade dos estudos econianos – ou sequer poderiam fazê-lo: entendemos que a tarefa de recapitular ou resumir a obra inteira de Umberto Eco ver-se-ia muito cedo em situação de imensa dificuldade, pois é

improvável, diante da multiplicidade de campos que Eco percorreu, elaborar e fornecer um apanhado que reproduza com igual relevância todos os temas, estilos e gêneros que tenham passado pelas mãos desse autor. Ademais, qualquer tentativa de envolver completamente o pensamento econiano em uma mesma análise não conseguiria lograr êxito em virtude da grande erudição e da fineza das posições do estudioso italiano, que desafiam o nosso próprio entendimento.

Levando em conta tais circunstâncias, admitimos, pois, que esse estudo apresenta uma limitação teórica em relação à produção intelectual econiana se essa for tomada em sua totalidade. Isso é dito porque o recorte que fizemos sobre as obras e os temas a serem explorados, no que diz respeito às aspirações argumentativas da presente dissertação, resultou na desconsideração de algumas (ou várias) discussões desenvolvidas por Eco em uma parcela de seus livros. Assim, há uma quantidade de textos que não será aqui diretamente consultada e utilizada, ainda que tais obras possam trazer posicionamentos bastante caros a Eco, muitos deles que inclusive estabelecem relações com os seus postulados mais importantes sobre estética, semiótica e interpretação (esses como sendo os três amplos eixos conceituais do presente estudo).

Depois do exposto, fazemos ainda uma observação derradeira sobre o nosso capítulo 1. Por dedicar-se a cumprir objetivos amplos que envolvem a pesquisa e a análise de vários elementos conceituais, o primeiro capítulo dessa dissertação é proporcionalmente maior, em termos de quantidade de laudas, que os demais, de tal modo que poderia constituir até uma parte inteira de duas se uma tal divisão organizacional desse estudo fosse pensada. Contudo, e mesmo que corramos o risco de ter desequilibrado as porções textuais de que esse estudo é feito, optamos por manter a disposição estrutural e a constituição discursiva dos capítulos, uma vez que as intenções por detrás de cada um deles são distintas (ainda que complementares), o que resultara em uma manipulação diferente das suas respectivas argumentações, como poderá ser notado nas páginas seguintes, quando da apresentação dos demais capítulos desse estudo.

*

De maneira geral, pode-se afirmar que a produção intelectual econiana é bastante inspirada em experiências próprias desse autor e surge como resultado dos seus interesses individuais. Sendo assim, os postulados de Eco fazem parte de uma teoria particular e, por isso, exclui a neutralidade, uma vez que reflete, diante de nós, um modo *sui generis* de pensar.

Nesse contexto, percebemos que, em se tratando dos seus escritos não literários, a “intrusão” de Eco é uma constante, uma vez que ele a todo momento reporta-se a situações vividas e/ou a algum dos diversos textos seus sobre temas igualmente variados, incluindo aqui também os literários. Desse modo, as experiências *in corpore vili* que Eco inclui em seus textos teórico-críticos e ensaísticos podem ser consideradas em termos de exemplificações para problemas que se lhe colocam no plano teórico – ou seja, experiências de interpretação próprias desse autor surgem em momentos em que ele está interessado, explícita ou tacitamente, em fundamentar noções teóricas caras ao seu modelo sobre a abertura poética e o controle interpretativo desenvolvido no âmbito dos seus estudos semióticos e estéticos.

Sabendo disso, e com o intuito de oferecer um movimento semelhante a esse, é que surge o nosso segundo capítulo, intitulado “**Leituras críticas: experiências de interpretação**”. Nesse capítulo, serão apresentados alguns exercícios de interpretação a partir dos quais se poderá verificar, em certo sentido, a “aplicabilidade” do modelo teórico econiano fundamentado no capítulo precedente. Para tanto, lidaremos, no primeiro momento do capítulo 2, com alguns poucos exemplos curtos de experiências interpretativas trazidos pelo próprio Eco, e, no segundo momento, com a adição de uma leitura crítica que nós mesmos escolhemos – que não retiramos dos escritos econianos –, a qual tomamos a liberdade de considerar como sendo uma boa iniciativa de interpretação.

No tocante à nossa escolha subjacente à elaboração do primeiro momento mencionado acima, entendemos que ela orienta-se por ao menos quatro motivos, sendo que os três primeiros têm relação direta com o que aludimos há pouco sobre o caráter crítico dos textos *teóricos* desse autor. O primeiro motivo remete à ideia de que tais experiências interpretativas são exemplos que o próprio Eco apresenta no âmbito dos seus esforços para introduzir e/ou já exemplificar a observância de algumas noções no instante em que as defende, de modo a reforçar a sustentação teórica em curso. Conforme o segundo motivo, é importante que, ao lidarmos com os textos da produção teórico-crítica de Eco, mantenhamo-nos fiéis ao seu modo particular de tratar os temas que lhe são caros, em que os exemplos que dão suporte à argumentação respectiva são abundantes. Um terceiro motivo apoia-se na constatação de que os escritos não literários de Eco, de maneira geral, têm o caráter predominante de um modelo crítico de análise, inspirado, pois, nas experiências próprias desse autor, de sorte que a veia teórica de Eco não se desenvolve sem a adoção de um ponto de vista particular, tornando possível a percepção de que esses escritos são em boa parte autocríticos ou autobiográficos (e, por isso, são referidos por nós como “teórico-críticos” ou “crítico-teóricos”). Por fim, o quarto motivo aponta para a

razoabilidade de reconhecer a relevância das leituras de Eco uma vez que o visemos como sendo um leitor arguto e especializado, com um vasto repertório e bagagem intelectual, produzindo leituras que, presumidamente, merecem o respaldo pelo argumento de autoridade que as valida.

Já no tocante ao exemplo crítico que não advém da produção econiana, o qual coincide com o segundo momento do capítulo em questão, optamos por apresentar uma leitura que gerasse um modelo de interpretação mais extenso, visto que corresponde à apreciação de uma obra completa. No caso em tela, trata-se da leitura que Davi Arrigucci Jr. fez do poema *Maçã* de Manuel Bandeira⁵. No âmbito do que defendemos nessa dissertação (e, portanto, para além da qualidade autônoma desse exercício interpretativo de Arrigucci Jr., a qual, para nós, é perceptível), entendemos como interessante a apresentação de um exemplo de interpretação que não venha em meio aos inúmeros exemplos fornecidos por Umberto Eco. A principal razão por detrás dessa escolha reside na defesa de que a “aplicabilidade” do modelo teórico econiano, no que diz respeito às noções centrais das suas discussões sobre a abertura poética e os limites da interpretação, não é de proveito exclusivo desse autor, ou seja, também nós podemos pensar no âmbito de tais noções, orientando-nos por elas para avaliar processos interpretativos quaisquer. Em sendo assim, esse exemplo adquire uma importância bastante acentuada em meio às nossas discussões, pois, para nós, serve como um modelo de leitura que evidencia a possibilidade de apropriação *externa* do discurso teórico-crítico econiano – isto é, que não se limita aos exemplos fornecidos por Eco, os quais podem gerar certa desconfiança diante da seleção acurada (ou mesmo dos intentos persuasivos) por parte do estudioso italiano.

Nesse contexto, o objetivo geral que orienta a feitura do nosso segundo capítulo – o de oferecer uma espécie de “comprovação” para as possibilidades erigidas no âmbito da discussão de Umberto Eco sobre a obra aberta e os limites da interpretação – (assim como o objetivo da nossa dissertação, em sentido amplo), não tem a pretensão, porém, de fundar um manual, de cunho estritamente prático. Nossas reflexões preservam uma operacionalidade filosófica e especulativa, cujo alcance e repercussão (no domínio da *prática*, portanto) estão baseados antes na nossa intuição de que as noções econianas apresentadas possam servir exatamente para promover reflexões outras nos nossos leitores do que na pretensão de oferecer um método ou uma técnica para a interpretação. Para tanto, apoiamo-nos no entendimento de que um modelo teórico-crítico sustentado por noções de negociação e fidelidade em relação à obra criticada possa mostrar-se como um modelo interessante a ser, de algum modo, abordado (e não cabe a

⁵ In: ARRIGUCCI JR., Davi. (1990). *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

nós dizer que modos são esses), ainda que o modelo dependa de uma compreensão específica sobre o funcionamento dos signos e os processos de interpretação sgnica – compreensão advinda, pois, dos estudos semióticos de Eco, conforme o autor preconiza em muitas de suas obras.

*

Ao longo dessa dissertação, nosso leitor ver que a temática do ensino de literatura, presente já no título do trabalho, consiste em uma preocupação fundamental e constante. Entretanto, notar-se- a ausência de uma análise de viés sociológico ou histórico sobre as características do ensino de literatura, especialmente em seu nível básico, bem como da funções e do processo de formação dos leitores, em nosso tempo e em nosso país. Isso porque não constitui um interesse formal dessa dissertação a discussão ou a análise empírica acerca, por exemplo, da suposta debilidade do sistema educacional brasileiro ou dos prejuízos ocasionados aos alunos através do uso de abordagens impróprias ao acesso à literatura nas salas de aula. Almeja-se, na verdade, apresentar uma série de reflexões e posicionamentos que, ao elencarem as relações que algumas noções e conceitos tecem entre si no interior das teses de Umberto Eco sobre a cooperação interpretativa e os limites da interpretação, ofereçam subsídios para pensar o ensino de literatura a partir da valorização e construção da formação de um leitor que se quer hábil e competente. Assim, sempre que estivermos projetando o ensino, acabaremos dando mais atenção à figura do leitor de textos literários iniciante, figura essa que se encontra facilmente nas escolas e para a qual os estudos sobre os objetivos e desafios do ensino de literatura comumente se direcionam.

Isso não quer dizer, porém, que tomemos o modelo teórico-crítico econiano como o “melhor” modelo a ser adotado no que diz respeito ao processo de aprendizagem dos alunos-leitores; esse modelo é, antes, uma proposta teórica específica e que, por isso, existe de um modo autônomo se for considerada em relação aos possíveis contextos em que se queira “aplicá-la”. Do mesmo modo, portanto, o aparato econiano assim entendido pode tornar-se interessante se pensado em função do ensino de literatura independentemente do estado em que esse esteja. Assim, como proposta pedagógica, a consideração sobre as noções aqui destacadas tem validade mesmo que se obtenha sucesso com outras propostas e mesmo que as circunstâncias de ensino se mostrem distintas ou opostas.

É por causa da observância das escolhas feitas aqui em relação ao modo como será acessado o tema do ensino da literatura, comentadas acima, que o capítulo que emite a principal referência à questão do ensino propriamente – isto é, aquele intitulado “**O papel do leitor(-modelo)**” – vislumbra, antes de tudo, o leitor, ou mais precisamente o leitor segundo a noção do leitor-modelo econiano, noção essa que se encerra no círculo hermenêutico que a obra literária prevê enquanto forma. Sendo assim, é aceita de bom grado pela presente dissertação a ideia de que um professor de literatura pode, como uma das alternativas metodológicas disponíveis a ele, considerar o aluno diante de si como (também) um tipo de *leitor-modelo em potencial*, que se torna leitor-modelo de fato no momento em que enfim lê a obra literária. Para isso, acreditamos que seja útil ao professor, em algum(ns) momento(s) da sua atuação, entrever o ensino de literatura segundo um pensamento que relaciona abertura e controle, dentro do qual a noção de leitor-modelo tenha validade.

O ensino de literatura será contemplado nesse estudo, então, com base na apreciação de aspectos e procedimentos vários que dizem respeito não aos contextos reais de ensino (não se trata de um “estudo de caso”, portanto), mas à própria literatura em si – se essa for tida, como aqui, enquanto produção humana com “características” e “finalidades” próprias e que estabelece relações igualmente específicas com o público e com os sistemas discursivos das sociedades. Relacionado a esse contexto, esse estudo lidará, no recorte que a sua tese exige, com os posicionamentos que o semiótico e literato italiano Umberto Eco emite em relação a alguns *problemas* que se colocam no âmbito do pensamento estético-cultural contemporâneo, problemas esses acerca a) da definição da obra de arte e seus aspectos constitutivos, b) da fruição literária e c) dos processos de significação estética e de cooperação interpretativa.

Ainda assim, sabemos que (ao menos) um contra-argumento poderia surgir diante da nossa perspectiva de pesquisa, voltada para o entendimento dos termos que compõem o discurso sobre a abertura poética e os limites da interpretação. Estamos aludindo, aqui, à possível contestação segundo a qual tal discurso econiano consistiria em uma construção teórica conservadora, que, ao final e a cabo, poderia a liberdade criativa do leitor ao impor-lhe um controle baseado, em um primeiro nível, em premissas do sistema semântico do código, do qual Umberto Eco supõe que uma obra literária seja feita, visto que ela prende-se a um certo *contexto*⁶. De nossa parte, compreendemos as motivações dessa provável contestação, bem como acreditamos que se trata de uma questão pertinente, sobretudo em vista do estado mental

⁶ Um importante debate que suscita essa e outras contestações será comentado mais adiante, ainda em nossas “Considerações iniciais”.

contemporâneo, para o qual questionamentos dessa ordem fundam pontos de reflexão valiosos e por vezes revolucionários. Por outro lado, mesmo que consideremos relevante a contrapartida ideológica que questiona os efeitos daquela formulação econiana (pelo simples fato de que consideramos relevante toda avaliação cuja intenção é ponderar modelos definidos de pensamento), vemos os esforços de Eco como movimentos produtivos e que trazem reflexões coerentes, e que merecem, pois, ao menos uma parcela de atenção. Em nosso entender, o modelo teórico-crítico de Eco pode ser entendido como um modelo em que os termos de um debate entre a liberdade criativa e a recusa ao relativismo estéril são possíveis. Ademais, como expusemos acima, parece-nos legítimo que em uma situação real de ensino (isto é, na sala de aula, com professor e alunos envolvidos por um projeto de aprendizagem) não apenas uma única abordagem crítica deva ser pensada e utilizada, além de que um estudo mais demorado sobre os mecanismos da linguagem literária, levando em conta a sua natureza ambígua e autorreferencial (conforme postulam Eco e outros), certamente traria contribuições várias ao processo de familiarização com o universo literário.

*

Um tema que demonstra ser bastante relevante nos debates sobre a educação (no seu sentido mais amplo) é o tema da autonomia, que encontra também aqui um ponto de interesse. Em termos gerais, a autonomia surge em debates nos quais os pesquisadores – que muitas vezes são também educadores – tentam vislumbrar uma atividade formativa que reconcilie os sujeitos com o seu tempo, que lhes dê a capacidade individual de desenvolverem os processos de aprendizagem, bem como proporcione a integração de campos de conhecimento e de experiências que lhes permitam uma compreensão mais reflexiva e crítica da realidade em que vivem.

Em um primeiro momento, pode parecer que o tema da autonomia, e mais precisamente a autonomia do leitor, não encontrem espaço no âmbito das reflexões de Umberto Eco sobre os procedimentos de interpretação que requerem limites, reflexões essas que suscitam algo de mais paradoxal ainda quando relacionam tais limites com a noção de abertura poética. Diante disso, uma pergunta é imediata: como é possível falar em autonomia do leitor em meio a um discurso que prevê o controle da liberdade interpretativa desse mesmo leitor? Sem dúvida, essa questão não é apenas pertinente como também necessária, pois envolve uma tomada de

consciência sobre as implicações ideológicas que subjazem os postulados teórico-críticos de Eco e especialmente sobre o quê esses postulados podem gerar quando recuperados em outros contextos, como os de nosso estudo. De modo a esboçarmos uma possível resposta positiva àquela pergunta, foi preciso elaborar um movimento argumentativo que insira a questão da autonomia aos nossos esforços sem cair em uma iniciativa incoerente de análise, visto que isso esvaziaria o sentido de autonomia junto aos alcances dessa dissertação.

Em sendo assim, avaliando o teor das discussões que dão conta das noções econianas estudadas, tornou-se importante delinear uma certa noção de autonomia, a qual é intrínseca, à sua maneira, à relação entre abertura e limite interpretativo. Para tanto, porém, ao invés de apresentar um entendimento global sobre o conceito – que poderia tornar a exposição estéril a ponto de neutralizar a autonomia a uma coisa totalmente inalcançável, aquém de qualquer possibilidade de considerá-la –, sentimos muito claramente a necessidade de construir e oferecer algumas observações sobre a noção de autonomia que, acreditamos, possa ser aplicada no âmbito das reflexões de Eco visitadas. Isso porque essa noção – de autonomia – sempre surgia para nós de alguma forma – sim, como um fantasma. Estava a todo o momento pairando e, às vezes, até mesmo assombrando as explanações, pois que a autonomia é aquele tipo de conceito, pertencente à filosofia, que tem preso a si um mecanismo qualquer de alerta, ativado sempre que a teoria tenta iluminar a prática e, sobretudo, quando a relação entre teoria e prática revela-se tortuosa e não imediata (dentro, claro, do que é possível estabelecer acerca de uma distinção mínima entre ambas). A ideia de autonomia deixa os educadores inquietos. Ela lhes diz que uma versão idealizada de si nunca poderá existir e apresentar-se, no mundo dos fatos e das ações, de maneira absoluta. Assim, qualquer tentativa de evocar a autonomia resulta na adesão de um certo *tipo* de autonomia, um que seja possível em meio a um determinado discurso, cuja construção depende da adoção de um certo ponto de vista – precisamente o de quem o adota.

Em algum momento da produção dessa dissertação, pareceu-nos razoável ajustar o capítulo que traz algumas considerações sobre a noção de autonomia como o capítulo que encerra esse trabalho, antes somente das nossas “Considerações finais”. Assim, o último capítulo dessa dissertação trará um exame cujo intuito corresponde à exposição das características teórico-críticas que acumularam-se à noção de autonomia do leitor veiculada por Umberto Eco, principalmente quando temos como plano de fundo a sua perspectiva sobre a abertura poética e os limites da interpretação, perspectiva na qual o leitor surge em uma configuração específica. Nesse contexto, há, pois, uma confluência entre as noções de

autonomia do leitor e autonomia do sujeito, sendo que, no caso do pensamento econiano, é possível argumentar que a figura hipotética do leitor-modelo envolve duas dimensões de leitor que transitam simultaneamente entre os planos teórico e histórico-factual.

Cumprido salientar, porém, que Eco não se dedica a formular um conceito de autonomia de modo a aplicá-lo em sua produção teórico-crítica, ou ao menos não da mesma maneira que aqui seremos levados a fazer (elaborando algo como uma noção de autonomia interposta às de abertura e limite em face da fruição literária). Mesmo assim, nossos objetivos se mantêm, pois, ainda que o conceito de autonomia não seja propriamente debatido pelo erudito italiano, cabe a nós encontrar algumas possíveis alusões de Eco ao caráter autônomo (e se tal caráter é possível e como) na esfera do ato interpretativo.

Com base no exposto, salientamos que os esforços do nosso quarto e último capítulo, intitulado “**A autonomia do leitor(-modelo)**”, podem ser concentrados na tentativa de formular, dentro do possível, um conceito de autonomia subjacente às reflexões teórico-críticas de Umberto Eco no que tange à perspectiva da abertura poética e do controle da interpretação. Para tanto, dois movimentos de análise serão percorridos. Um deles diz respeito ao objetivo de delinear o conceito de autonomia no interior do pensamento filosófico ocidental – de herança kantiana, no caso em tela –, em que se verifica a prevalência da dimensão ética que explica o agir autônomo. O outro buscará levar em conta as definições que podem ser atribuídas à formulação de autonomia (do leitor) que aquele modelo econiano, acreditamos, de algum modo veicula.

Assim, pretendemos com esse capítulo que a autonomia na perspectiva econiana seja analisada criticamente, de modo a retornar uma vez mais às reflexões de Eco com o intuito de expor as maneiras pelas quais ele ora aborda, ora se esquia acerca dos problemas não resolvidos da *verdadeira* autonomia. Em face disso, será possível pensar em um tipo de autonomia conferida ao leitor, inclusive considerando o ensino, que, para nós, pressupõe (mesmo a contragosto), uma prática heterônoma. Ressaltamos que o movimento realizado nessa etapa não se trata, porém, de um exercício orientado para o oferecimento de possíveis soluções para o problema da autonomia. Em respeito à complexidade do conceito, esse momento do trabalho pretende unicamente deixar evidente tal problemática, relacionando-a, quando necessário, ao pensamento de Eco.

*

Ainda que a tese geral e os objetivos e escolhas metodológicas por detrás de cada capítulo do presente estudo se mostrem agora definidos, a mesma dissertação também está propensa a suscitar efeitos ambíguos e diversos, para não dizer controversos. Isso porque essa pesquisa, indiretamente, prevê e inclui, nas suas discussões, os impasses filosóficos que o discurso sobre a abertura poética e os limites da interpretação pode gerar se levarmos em conta aquelas diferentes correntes filosóficas que não veem com bons olhos as ideias de Umberto Eco acerca dos limites que de algum modo impor-se-iam ao leitor diante das estratégias sógnicas das formas artísticas. Nossa pesquisa inclui e prevê esses debates pelo simples fato de dedicar-se a problematizar as possibilidades que o diálogo entre a intenção do texto e os limites da interpretação oferece (pode oferecer) no âmbito do ensino de literatura, sendo esse aqui entendido como o espaço onde se prevê a formação de um leitor (ao menos na fase inicial da sua formação – não temos certeza se o modelo se aplica a todos os leitores, principalmente os de maior erudição) que seja capaz de lidar com o texto literário de uma maneira ao mesmo tempo criativa e zelosa, atenta, pois, à *intentio operis*. Sem dúvida, “provar” que uma tal discussão seja frutífera nos contextos do mundo real, sobretudo frente ao estado mental contemporâneo, consiste em um grande desafio. Uma vez que tal desafio tenha sido aceito, há aqui a consciência de que, para não correr o risco de fracassar ao final, é preciso valorizar o percurso trilhado em detrimento dos possíveis sentidos conclusivos, demasiadamente inócuos se forem pretendidos como definições infalíveis e universais aplicadas em qualquer situação de contato com um texto literário, pretensão não será de modo algum almejada ou atendida.

Voltando à questão das posições contrárias a Eco, o que esses estudiosos criticam em relação aos limites da interpretação sustentados pelo estudioso italiano reside, sobretudo, no que eles consideram como um tipo de conservadorismo intelectual que acometeria o pensamento econiano, principalmente se levada em conta a filiação teórica que Eco mantém, desde os anos de 1960, com a semiótica textual fortemente estruturalista. Nessa perspectiva, os censores de Eco apontam para a insustentabilidade de noções centrais da trajetória intelectual econiana, em especial a dicotomia entre *uso* e *interpretação*. Voltaremos a essas noções no decorrer dessa dissertação, mas por ora é útil considerá-las no âmbito das críticas a Eco apenas, de modo a expor os principais termos das polêmicas criadas.

Esse é o teor, por exemplo, do famoso caso da discussão travada entre Eco e o pragmatista estadunidense Richard Rorty no livro *Interpretação e superinterpretação*⁷ (ECO, 1992), em que Rorty afirma não haver critérios que possam delinear uma interpretação como sendo melhor que a outra. Ao contrário: Rorty advoga pela leitura motivada por algum tipo de identificação, afeita à imaginação e sem qualquer caráter avaliativo. Para Rorty, não há nada de errado em “sovar” um texto até que se chegue à leitura satisfatória, gerada no plano individual, pois tudo o que alguém consegue fazer com alguma coisa, acredita ele, é usá-la. O que claramente incomoda Rorty em relação aos textos de Eco, como o seu *Lector in fabula* (ECO, 1979), é a insistência do estudioso italiano em manter as distinções dualísticas frente aos processos de interpretação, o que Rorty entende como sendo um resquício da obsessão metafísica pela descrição das coisas como elas “são”.

Já Jonathan Culler, no texto da sua crítica a Eco, intitulado “Em defesa da superinterpretação”, fala sobre o esvaziamento da noção econiana de *uso* e traz para o debate a desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida – tendência que Eco e Rorty, cada um a seu modo, criticam.

Em um primeiro momento, acreditamos que seja interessante compreender o modo como cada um dos autores em questão percebe as implicações do pensamento desconstrucionista aos estudos literários. Para Eco (1992), o principal motivo pelo qual a desconstrução deva ser evitada diz respeito à sua opinião de que tal tendência crítica, alheia à investigação teórica sobre os fundamentos da linguagem, termine por dar tudo ao leitor e retire a autoridade do texto, o que resultaria, conforme Eco, em uma noção de interpretação em que prevaleça a deriva incontrolável dos sentidos. Já Rorty posiciona-se contra a desconstrução a partir de um ponto de vista diverso ao de Eco, uma vez que entende a tendência desconstrucionista como uma que sobrepõe a filosofia à democracia, pois proclama a textualidade extrema, segundo a qual nada existe fora do texto, ou seja, nada existe fora da linguagem. Eco não concorda com a desconstrução por causa da negação epistemológica dos fatos ontológicos da linguagem que ela propõe, ao passo que Rorty valoriza exatamente essa postura desconstrucionista – que logra romper os dualismos da tradição metafísica –, mas não endossa a conjuntura filosófica desconstrucionista que se aproveitou da chamada *virada linguística* para, segundo Rorty, cair em uma postura que leve às últimas consequências a retórica da filosofia, pois redundava ao revelar o logocentrismo que via a escritura e o signo como

⁷ Essa obra traz as conferências proferidas por ocasião das *Tanner Lectures* de 1990, quando Eco debate com Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose. A publicação contém quatro textos de Eco (incluindo a réplica ao final) e três textos escritos por cada um dos demais debatedores.

mediadores de verdades absolutas e ao centrar-se na busca incessante de provar a revelação dessa verdade.

De acordo com Rorty (1992), a filosofia não deve estabelecer diretrizes para a interpretação literária, tampouco, ao adotar essas diretrizes, buscar descobrir aquilo que o texto *diz realmente*. No seu entender, a atividade do comentador que resultasse em descobrir o que um texto realmente faz – que o texto, por exemplo, *realmente* desmistifica um certo construto ideológico, ou *realmente* desconstrói oposições hierárquicas da metafísica ocidental – caracterizaria tão somente um fazer que se ocupa em decifrar os códigos; nesse caso, uma “verdade” seria aí encontrada, e o comentador não saberia que sua leitura adveio apenas do “uso” que ele fez da obra em questão para atingir um propósito que ele mesmo estabeleceu e seguiu (RORTY, 1992, p. 121). Em sendo assim, Rorty entende que a crítica literária orientada pela desconstrução revela-se como um novo ocultismo, pois estaria ela também em busca de um tipo especial de intenção da obra, um que fosse revelado à luz de encontros da obra com contextos que a obra prevê ou não. Nesse bojo, uma leitura semiótica ou desconstrucionista teria o mérito apenas de oferecer mais um contexto a partir do qual a obra poderia ser estudada, mas não estaria desvelando algo da essência dessa obra.

A associação que Rorty faz entre a crítica desconstrucionista e a semiótica econiana intensifica-se quando sabemos que ele não considera imprescindíveis, para a crítica literária, nem os exercícios estruturalistas que buscam “compreender os mecanismos textuais”, nem a ideia pós-estruturalista de “detectar a presença, ou a subversão, das hierarquias metafísicas” (RORTY, 1992, pp. 123-124). A posição de Rorty, pois, é a de enfatizar que não podemos definir e/ou medir a validade de uma interpretação com base naquilo que as palavras parecem forçar a dizer-nos, e nesse ponto critica tanto Eco, que defende justamente a posição de que nem tudo vale em relação à interpretação dos signos, quanto a desconstrução, que define as obras a partir dos paradigmas que essas obras destroem. Para Rorty, ler Eco ou Derrida muitas vezes fornece elementos interessantes para que se possamos dizer algo sobre um texto que, sem o que ambos dizem, não poderíamos dizer. Mas Rorty afirma que precisamos sempre ter em mente que um ato de interpretação independe de uma teoria que explique a natureza dos textos e da literatura, seja porque uma tal natureza não existe (isto é, não é passível de descrição), seja porque a leitura só pode ser entendida como um ato de convencimento e reconhecimento se esses estiverem relacionados àqueles que são estimulados e convencidos conforme as suas próprias intenções.

Diante dessas duas visões sobre a desconstrução, Culler (1992) diz que Rorty está mais certo que Eco, uma vez que Culler define a desconstrução como uma tendência que não quer mesmo desfazer-se de todos os dualismos da filosofia ocidental, tampouco superar a metafísica, e cuja tarefa orienta-se no sentido de questionar os pressupostos e desconstruir tentativas ilusórias de superar toda superação. Contudo, ao contrário de Rorty, Culler não entende a desconstrução como uma tendência filosófica que abandona toda sorte de dados epistemológicos. Para o desconstrucionista, mesmo uma tendência crítica que não esteja focada em encontrar e estabelecer definições sobre a literatura pode (e, em verdade, quer) descobrir algo sobre ela – ao contrário, pois, do que Rorty dizia sobre a desconstrução. Em seu livro *Sobre a desconstrução* (1982, p. 177), Culler afirma que ela, nesse contexto, está apoiada em dois objetivos: o de não oferecer/fundar novos fundamentos a partir da investigação teórica, visto que isso é estar em busca daquela certa “verdade” contra a qual essa tendência se coloca; e o de promover mudanças em hipóteses, instituições e práticas que surgem como estabelecidas, cumprindo, assim, o dever de evidenciá-las como instáveis e imprecisas. Ademais, a desconstrução, para Culler, desvia-se do consenso ao cumprir a função política de fazer com que as questões filosóficas passem a ser tidas como convenções discursivas que excluam historicamente as vozes minoritárias, fundando o modelo burguês de compreensão do mundo que não cobre satisfatoriamente a complexidade dos problemas das sociedades humanas. Em relação ao pragmatismo de Rorty, Culler entende que a desconstrução “repudia a complacência a que o pragmatismo pode conduzir” (CULLER, 1982, p. 177). Em sendo assim, Culler identifica uma postura em Rorty que pode resultar em um tipo de conservadorismo consensual, no qual o conflito e o debate são suprimidos em benefício de uma complacência acrítica, resultante da recusa em discutir questões teóricas em torno de aspectos epistemológicos, e, mais que isso, retirando da questão o problema das teorias hegemônicas que tentam controlar as epistemologias vigentes. Já Eco, na sua leitura sobre a desconstrução, erra, na opinião de Culler, ao dizer que a desconstrução não prevê a interpretação das obras a partir dos textos em si, uma vez que, para Culler, “o significado é limitado pelo contexto – em função das relações internas ou entre textos – mas que o contexto é em si ilimitado” (CULLER, 1992, p. 143).

Em um segundo momento, ao voltarmos para as críticas de Rorty e Culler a Eco, cumpre observar que ambos concordam sobre a percepção de que Eco se alinha aos demais pensadores que buscam a todo custo encontrar a “verdade” da complexa realidade que nos cerca, e por isso a postura do estudioso italiano não foge do rótulo estruturalista que orienta sua

compreensão sobre o funcionamento dos signos. Por outro lado, Culler e Rorty assumem posições diferentes quanto ao tratamento que Eco dá à sua dicotomia *uso vs. interpretação*.

A crítica de Rorty (1992) a essa dicotomia advém da sua recusa em aceitar teorias que corrijam o olhar do leitor por acreditarem que estão lidando com as verdades imanentes dos textos, uma vez que a distinção entre *uso* e *interpretação* cria uma grande diferença entre “entender algo corretamente e torná-lo útil” (RORTY, 1992, p. 127), o que, para Rorty, não passa de um artifício de um ocultismo contraproducente. Em resumo, a postura de Rorty parte do princípio de que devemos refutar qualquer tentativa de estudar sobre o funcionamento dos textos e de produzir daí modelos de análise, visto que advoga pela leitura voltada para a fruição plena, guiada pelo espírito do leitor. Para o pragmatista, a atividade de leitura consiste em um processo de investigação em que o pensamento move-se constantemente entre a dúvida e a certeza, fazendo com que os limites exatos entre uma e outra não possam ser estabelecidos por essa relação, pois isso violenta a liberdade investigativa. O que devemos fazer, conforme Rorty, é saber como nos movermos de um nível para o outro de acordo com o nosso objetivo e não à procura de substratos eternos. Para Rorty, só é possível falar em coerência textual se ela for tomada da perspectiva do leitor e não da obra, uma vez que a coerência depende apenas da leitura, levando em conta o objetivo a que essa se propõe. O pragmatista acrescenta que a qualidade de uma leitura só poderá ser medida com o tempo, no conjunto das interpretações que a crítica literária institui como as mais aceitas, e não em razão de uma estrutura significativa cujos sentidos são estabelecidos previamente. Por esse ponto de vista, vê-se que a crítica de Rorty é pertinente por denunciar o caráter prosaico que pode prevalecer em certas interpretações no instante em que padrões críticos são utilizados para delimitar alguns caminhos metodológicos específicos de análise, tais como a semiótica, a desconstrução, a psicanálise, a análise do discurso etc. (LOPES, 2012, p. 51). Nesse contexto, Rorty entende que cada corrente “sova” os textos de acordo com os seus desígnios, evidenciando que qualquer modelo de análise estará antes orientando-se por objetivos próprios do que encontrando a verdade imanente de alguma coisa. Temos, então, que Rorty discorda desses modos de lidar com os textos porque advoga pela leitura motivada por “um sentimento de amor ou de ódio que permita que *nós mesmos entremos em jogo* e não o método” (LOPES, 2012, p. 52, grifos do autor). É por tais motivos que Rorty, na sua crítica a Eco, prefere dizer

que a coerência do texto não é algo que ele tem antes de ela ser descrita, assim como os pontos não têm coerência antes de os ligarmos. Sua coerência não é mais do que o fato de alguém ter encontrado algo interessante para dizer sobre um conjunto de sinais ou ruídos – um modo de descrever esses sinais ou ruídos que os relaciona a algumas das outras coisas sobre as quais estamos interessados em falar (RORTY, 1992, p. 115).

Culler (1992) também não vê sentido na distinção econiana entre *uso* e *interpretação*, mas considera a questão de um modo diverso ao de Rorty. Para esse, como vimos, a dicotomia econiana não é produtiva porque “não podemos falar da coerência interna de um texto de um modo independente da leitura que fazemos dele” (LOPES, 2012, p. 49). Na opinião de Culler, por outro lado, a argumentação contra a dicotomia econiana aponta para a relevância intelectual das experiências de “superinterpretação” (ou “uso), as quais, conforme ele, seriam mais interessantes, no âmbito da crítica literária, do que as leituras “seguras” e “moderadas” que se detêm na estrutura significante do texto (CULLER, 1992, p. 131). Conforme o estudioso da desconstrução, as leituras ditas “moderadas”, entendendo que são essas as que Eco valoriza, são menos atraentes e criativas, pois nelas os leitores têm a mera função de fazer as perguntas que o texto propõe, ao passo que as de “uso” – que Eco desestimula – são fruto de uma curiosidade intelectual que é muito útil e deveriam ser incentivadas nos meios acadêmicos, e não o contrário. Desse modo, Culler pretende convencer-nos de que as leituras que extrapolam os limites textuais são um caminho frutífero para a crítica literária, leituras essas que correspondem, conforme ele, às melhores obras dessa atividade (incluindo, segundo Culler, o trabalho crítico do pensador italiano). No fundo, Culler questiona, portanto, como sustentar a dicotomia entre *uso* e *interpretação* uma vez que, em primeiro lugar, não há quem estabeleça esses limites, e, em segundo lugar, não temos como saber se estamos fazendo as perguntas “certas” ao texto, ou ao menos não é relevante que façamos apenas essas perguntas. No entender de Culler, uma leitura orientada pela semiótica teria o mérito de formular perguntas amparadas no conhecimento sobre os signos, mas pelo mesmo motivo talvez tivesse pouco poder analítico para fazer as perguntas diferentes daquelas que são necessárias à comunicação normal. Daí que, frente ao texto literário – o qual presume, conforme Culler (1999), uma organização complexa dos elementos e componentes da linguagem –, uma leitura classificada por Eco como “interpretação” poderia, ao final e a cabo, consistir em um caso de “subinterpretação”, em que são levados em conta apenas poucos elementos do contexto analisado e quando o leitor contenta-se em refletir sobre o funcionamento imediato desses elementos (CULLER, 1992, pp. 134-135). Culler, porém, não está entre aqueles que dizem que a literatura é tudo o que dizemos que é literatura, ou “um conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura” (CULLER, 1999, p. 29). Assim como Eco, Culler entende que há algo de “essencial” que caracteriza a literatura, ou seja, há um tipo de “essência de literariedade” que permite que distingamos a literatura das demais coisas. Em sendo assim, Culler põe-se ao

lado de Eco para discordar de Rorty quando esse rejeita a relevância de qualquer tipo de estudo sobre o funcionamento dos textos literários e posiciona-se a favor da liberdade do leitor em impor os seus próprios objetivos à leitura que irá fazer. Na visão de Culler, a desconstrução, como vimos, quer entender esse funcionamento. Mas o estudo sobre a literatura previsto por Culler, diferentemente do que acontece no estudo de Eco, diz que os discursos pelos quais os significados que um texto carrega podem ser analisados são já em si infinitos e indefinidos. Desse modo, a postura de Culler em relação a Eco pode ser sintetizada com o trecho a seguir:

[a]credito que Eco foi extraviado por sua preocupação com limites ou fronteiras. Ele quer dizer que os textos dão uma ampla margem ao leitor, mas que há limites. A desconstrução, ao contrário, enfatiza que o significado é limitado pelo contexto – uma função de relações internas entre textos – mas que o contexto em si é ilimitado: sempre existirão novas possibilidades contextuais a serem apresentadas, de modo que a única coisa que não podemos fazer é estabelecer limites (CULLER, 1992, p. 143).

Frente a tais debates, somos levados, no interior das argumentações aqui desenvolvidas, a sair em defesa de Umberto Eco e posicionarmo-nos ao seu lado na polêmica mencionada acima. Por outro lado, é útil salientar que entendemos que cada proposta apresentada tem uma relevância crítica particular e merece ser considerada nessa mesma relevância, e entendemos isso não somente porque censuram explicitamente os posicionamentos do autor principal da sustentação teórica do presente estudo, mas também porque elas evidenciam, no conjunto, a urgência de estarmos constantemente questionando os pressupostos teórico-críticos que circulam ao nosso redor, de modo a gerar uma desconfiança perpétua que é antes saudável e necessária. Em sendo assim, queremos apresentar (já agora e, sobretudo, no decurso dos capítulos seguintes) uma articulação dos argumentos que procure percorrer as noções que Eco oferece acerca da abertura poética e dos limites da interpretação – considerando, em nosso caso, a relevância particular dessas reflexões econianas.

Em um primeiro nível de entendimento – básico, portanto –, o problema que esses estudiosos colocam sequer poderia ser resolvido se Eco conseguisse estabelecer critérios para o reconhecimento e a criação dos limites da interpretação. Eco, como veremos, admite que não há critérios pré-definidos por quaisquer instâncias teóricas ou críticas, antecedendo a leitura individual, que possam distinguir as interpretações corretas, ou critérios que ofereçam uma diferença concreta e objetiva entre *uso* e *interpretação*. Além disso, ele compreende que, se fosse capaz de criar esses critérios, os mesmos tornariam estéreis as também suas reflexões sobre a abertura poética, que apontam justamente para a indefinição dos efeitos da obra de arte e guardam, pois, uma operacionalidade especulativa e filosófica. Em sendo assim, é preciso

entender a noção de *interpretação* como uma categoria explicativa, baseada na apreciação dos signos que está de acordo com as convenções que esses estabelecem no domínio do código, e não enquanto um tipo de rótulo a ser aplicado em alguns exercícios de leitura e não em outros. Ao contrário do que sugeriu Culler, Eco não quer “classificar” leituras em termos de “uso” e “interpretação”; para o estudioso italiano, o procedimento que emprega a dicotomia entre *uso* e *interpretação*, mesmo que se valha de exemplos que o elucidem, é um procedimento teórico – isto é, especulativo –, e não crítico.

Em um segundo momento, ao considerarmos uma apreciação global sobre os escritos teórico-críticos ecoianos, parece-nos que a contradição supracitada – oriunda da falta de critérios anunciada e da impossibilidade da formulação de critérios satisfatórios – não se coloca, porém, para Eco. No interior das suas teses, Eco vê com clareza os aspectos de uma discussão fecunda, para a qual os termos acionados no domínio da poética da obra aberta coexistem e se relacionam sem contradições com os termos advindos da formulação dos limites da interpretação da sua teoria da cooperação interpretativa. Na verdade, a antinomia é proclamada pelos críticos a esse modelo, os quais, porém, não cogitam resolvê-la segundo os termos que às vezes exigem que Eco apresente para a sua resolução (com a criação dos critérios, por exemplo). No lugar, eles advogam pela urgência (legítima e necessária, ressalta-se) do estado mental contemporâneo em abandonar as polarizações epistemológicas que fundaram as bases da tradição filosófica ocidental (remetendo, por exemplo, aos nomes de Descartes, Kant e Hegel, arautos do pensamento da modernidade), bases dentre as quais Eco adota algumas. Os estudiosos que debatem Eco, à luz das críticas ao que convencionaram chamar de *logocentrismo* enquanto a principal herança da tradição moderna, proclamam a ilusão de que uma epistemologia dos fundamentos autossatisfatórios, e, por isso mesmo, inquestionáveis, seja ainda hodiernamente possível. Diante do modelo teórico de abertura e controle, Rorty (1979 apud BRITO JR., 2010) afirma que Eco pode ser considerado logocêntrico se entendermos as suas concepções nessa área como nada mais que concepções calcadas, especialmente, “na noção de ‘dialética’ no sentido específico da relação entre termos opostos, que se contrapõem e se influenciam reciprocamente” (BRITO JR., 2010, p. 35, destaque do autor). Mas, se, por outro lado, tomarmos como coerente a relação (baseada, sim, em uma oposição essencial, mas não reduzida a ela) entre a defesa de que a obra artística estabelece em sua configuração interna uma série de regras, configurações ou sistemas que de um modo ou de outro determinam as maneiras pelas quais o leitor irá se colocar objetivamente diante dessa obra, e entre a função delegada ao leitor, cuja atividade consciente exige que ele ponha em jogo os sentidos

supostamente colocados pela obra e sobre os quais a sua leitura deverá se apoiar para efetivar-se – se considerarmos que essa relação, na verdade, reifica o modelo, então teremos que Eco, nesses assuntos, escapa do logocentrismo, pois estaria de fato lidando com uma noção de interpretação que, ao mesmo tempo, respeita a *intentio operis*, mas depende da atividade livre do leitor em reconhecê-la. Se assim for, Eco não estaria adotando o modelo logocêntrico de uma dialética da interpretação em que se deva encontrar, na obra, aquilo que o autor “quis dizer” e que, ao mesmo tempo, se aceite o “vale tudo” do relativismo (BRITO JR., 2010, p. 35). Estaria, ao contrário, às voltas com uma proposta que se funda na inviolabilidade de certas estruturas semióticas, segundo a qual existe algo na conformação dos signos que não permite que eles sejam interpretados e usados de acordo com o mero arbítrio dos intérpretes.

Nesse contexto, o estudioso italiano está interessado em demonstrar que há, pois, convenções sígnicas que não podemos, enquanto usuários não esquizofrênicos do código, violar. A fragilidade desse modelo talvez resida mesmo no fato de que, conforme comentamos, ele não possa apresentar critérios anteriores – ou seja, definidos e dados – ao processo interpretativo *per se*, de sorte que o modelo só possa ser aplicado se levarmos em conta um tipo de princípio áureo de que não se pode exprimir qualquer coisa de um signo. Notadamente, Rorty não concorda com isso. Em uma passagem do debate oral que deu origem ao seu texto publicado no livro *Interpretação e superinterpretação*, Rorty defende, acerca do uso da chave de fenda, que ela pode servir para fazer coisas que a sua função original não prevê, mas que são ditadas pela vontade própria do sujeito (tais como abrir um pacote ou coçar o ouvido, conforme o exemplo dado pelo pragmatista). Cumpre salientar, porém, que essa ideia foi removida, a pedido de Rorty ao editor do livro, na versão final do texto publicada, e que vem a lume apenas pela menção que Eco faz a ela na sua “Réplica” incluída no mesmo livro. Ali, Eco disse que uma chave de fenda, ainda que tenha uma estruturação que sirva para abrir um pacote, não pode ser usada para coçar o interior do ouvido porque é demasiada cortante e comprida para que a mão possa controlar sua ação, ao passo que seria melhor utilizar “um palitinho de dente com um algodão na ponta⁸” (ECO, 1992, p. 171). Diante de tal situação, Eco aproveita para reforçar a sua dicotomia entre *uso* e *interpretação*, dizendo que é preciso perceber a coerência que orienta a conformação da chave de fenda – de sorte que ela possa ser usada para cumprir

⁸ Nota-se, a título de curiosidade, que esse exemplo de Eco também aponta para um desvio da função original do palito de dente, que não constitui, por sua vez, um caso de “uso”, pois, ainda que subvertida a função do palito de dente, o objeto permite esse desvio na sua aplicação.

algumas funções, incluindo apertar um parafuso ou perfurar um pacote –, mas não para fazer qualquer coisa⁹.

Parece difícil refutar o argumento de Eco tendo em vista as convenções sógnicas que fazem com que usemos uma chave de fenda para apertar um parafuso e uma haste com algodão na ponta para coçar o ouvido. Sob esse ponto de vista, porém, a questão sobre a interpretação dos signos se torna simplificada e simplista, e não logra satisfazer aqueles pressupostos dos estudos literários para os quais as relações entre os signos são mais complexas e menos automáticas (aspectos que, vale dizer, Eco procurará elucidar no decurso dos seus estudos teórico-críticos). Por outro lado, acreditamos que seja contundente a crítica de Eco, fortalecida por Culler, direcionada ao abandono completo das teorizações sobre a literatura proposto por Rorty. Ainda que, conforme ressaltamos anteriormente, o posicionamento de Rorty possa apontar para uma reflexão interessante sobre o caráter monotônico de leituras orientadas por certos discursos estabelecidos, bem como para uma imprescindível valorização da figura do leitor no âmbito da circulação das obras literárias, a censura do pragmatista pode cair em uma esterilização do pensamento crítico sobre a literatura, fazendo com que qualquer tentativa de entender os processos que fazem a literatura ser o que ela é passe a ser vista como inútil. Sobre essa postura de Rorty, Culler provoca:

[d]izer às pessoas que elas deveriam renunciar à tentativa de identificar estruturas e sistemas subjacentes e apenas usar os textos para seus propósitos particulares é tentar impedir outras pessoas de fazerem um trabalho como aquele pelo qual obtiveram reconhecimento (CULLER, 1992, p. 142).

Uma vez que não queiramos aqui adotar um modo de perceber os estudos literários da mesma forma que Rorty propõe, cujo completo silêncio sobre essas questões pode levar às últimas consequências do niilismo linguístico, parece-nos razoável considerar a postura de Eco, frente a esse assunto, como melhor do que a de Rorty. No caso em tela, Eco faz um movimento intelectual diverso ao do pragmatista: enquanto Rorty, aparentemente, desdenha de algumas teorias (ainda que elas estejam na base da sua filosofia, pois apoiou-se nelas para alcançar o seu prestígio acadêmico), Eco, especialmente nos anos de 1970 em diante, vai cada vez mais a fundo nos estudos semióticos em busca da compreensão sobre as convenções sógnicas dos fenômenos culturais e comunicativos.

⁹ Esse exemplo retorna em alguns livros ecoianos posteriores (ex.: ECO, 1997, 2007). Ou seja, mesmo sabendo que o exemplo de Rorty poderia caracterizar, no âmbito da palestra do pragmatista, antes uma tirada do que um argumento, Eco depois repetiu o exemplo para evidenciar o absurdo dessa proposta, bem como fez questão de ironizar sobre a postura do pragmatista ao dizer que, ao solicitar a exclusão do exemplo na versão impressa da sua fala, Rorty estaria, na verdade, aplicando ao menos um tipo de limite ao seu próprio exemplo.

Se por um lado a postura de Eco parece-nos ser a mais aceitável em relação ao relativismo exagerado de Rorty, por outro, no entanto, aqueles argumentos de Culler, proferidos em meio ao ambiente filosófico da desconstrução, turvam as nossas certezas sobre a real validade do modelo econiano da abertura poética e dos limites da interpretação. Culler, enquanto porta-voz de um estado mental que anuncia e tematiza a crise do pensamento logocêntrico moderno, faz com que as possibilidades de um discurso baseado em limites como o de Eco sejam questionadas a tal ponto que, no fim, talvez nos deparemos com a insustentabilidade de tal discurso. Nesse bojo, entendemos como pertinente o apontamento de Culler para as questões que conferem os principais impasses ao pensamento econiano.

Dentre esses impasses, provavelmente o que envolve a noção de *contexto* seja o mais importante. Na opinião de Culler, Eco tem uma apreensão incorreta sobre os contextos. Essa é uma acusação grave uma vez que tomemos ciência de que, para Eco, é através dos contextos que os signos podem ser interpretados e, mais que isso, a “boa” interpretação depende de uma coerência entre a leitura dos signos e a atribuição dos sentidos a eles, sentidos esses que se encontram fornecidos pelos contextos apenas. Mesmo que essa tenha sido uma maneira simplificada de apresentar o círculo hermenêutico econiano (voltaremos a isso no andamento desse estudo), vemos que é na conclusão de uma volta qualquer dessa roda que se instala a grande pedra no sapato (ou pedra na roda) para a proposta econiana. Na opinião de Culler, Eco poderia pender mais para o lado da desconstrução se não estivesse tão cego na busca pelos limites ou fronteiras, algo que a tendência crítica desconstrucionista não tem intenção de perseguir. Brito Jr. (2010), ao explorar com cuidado a questão do entendimento sobre os contextos em Eco e na desconstrução, evidencia a incompatibilidade entre as duas posturas, uma vez que, comparando-as, encontramos:

[d]e um lado, Eco, com seu modelo que prevê a sincronia na diacronia – isto é, a interferência do contexto, das circunstâncias concretas de interpretação, orienta os processos lógicos através dos liames da teia multidimensional de unidades culturais interligadas; de outro, o ceticismo e a suspeita da desconstrução, que se caracteriza pela ausência de método, justamente porque advoga, acima de tudo, que os contextos de recepção são infinitos, de modo que os sentidos de um texto são, por isso mesmo, inesgotáveis. O contexto, para um, constitui a porção de realidade que interfere nos processos lógicos que desencadeiam a decodificação dos signos, levando à “verdade” do texto (ainda que Eco não fale em “verdade” propriamente dita) – ou seja, o contexto apenas favorece a abstração metafísica dessa suposta “verdade”; para os outros, o contexto é, por assim dizer, a realidade do próprio texto: não há uma clara cisão entre o texto e os sentidos motivados *no* contexto (aliás, só existe sentido se existe contexto) (BRITO JR., 2010, p. 25, grifo e destaques do autor).

Nesse instante e no âmbito geral desse estudo, entendemos que não precisamos percorrer muito mais a fundo essas questões, seja porque elas prestam, aqui, um serviço de

auxiliar a percepção sobre o modelo teórico-crítico econiano, seja porque nosso estudo tem por objetivo basilar erigir os termos desse modelo, e não “desconstruí-lo” (com o perdão da paródia), o que não significa, porém, que nos absteremos de mencionar outros pontos nevrálgicos do pensamento geral econiano. Em sendo assim, quisemos deixar registrados aqui alguns dos principais argumentos contrários à proposta de Eco, bem como ressaltar que essa proposta não configura o único discurso bem articulado sobre as questões hodiernas da interpretação e dos estudos literários.

De qualquer modo, para que possamos percorrer, a seguir, as demais etapas dessa dissertação, precisamos, antes de tudo, ao anteciparmos uma possível crítica ao nosso estudo, admitir que aquele embaraço fundamental que impregna as teses econianas pode caber também a nós. E, nesse mesmo sentido, é por prever e conhecer tal embaraço anunciado que escolhemos lidar com a ideia de que uma discussão sobre abertura e controle possa ser relevante em contextos reais de ensino nos quais esteja-se dando especial atenção à formação do leitor iniciante. Conforme sinalizamos anteriormente, não temos a convicção de que um tal modelo seja interessante e verdadeiro para leitores especializados ou em busca de leituras menos complacentes com as estruturas das obras (a exemplo de Culler), ou ainda para leitores que não estão interessados em qualquer tipo de teorização sobre os procedimentos de leitura que são, ao final e a cabo, sempre individuais (a exemplo de Rorty). Em contrapartida, nesse assunto, somos levados a considerar o ambiente escolar tão somente como aquele no qual a autonomia e a heteronomia são inevitavelmente complementares (pensadores como Theodor Adorno e Paulo Freire apontaram para isso, deixando evidente a melancolia que paira sobre o educador quando esse vê as coisas por tal ângulo).

Ainda assim, ao definirmos nossa tese desse modo, poderíamos sofrer a acusação de estarmos adotando uma postura conservadora em relação ao ensino, uma em que o professor precise apenas ensinar os alunos a procederem de uma maneira correta e fiel diante dos textos literários que têm em mãos. Ora, devemos nos defender dessa acusação dizendo que ela só é verdadeira em parte (e ter esperança de que esse argumento não soe como uma aporia). Admitimos que temos por válida, face ao ensino de literatura, uma abordagem que lide com exercícios de interpretação orientados por “limites” – o que pode nos levar à velha dualidade entre o “certo” e o “errado” acerca do significado dos signos, e essa abordagem vem, ainda que o autor não saiba e não queira isso, do próprio Eco e do seu modelo de abertura e controle (e nesse ponto o logocentrismo de forte influência kantiana acusado por Rorty em relação a Eco parece em alguma medida fundamentado). Mas, em tal caso, precisamos frisar que o problema

dicotômico entre “boas” e “más” interpretações enfrenta uma falta de rigor por decretar-se aquém da capacidade de fornecer critérios, e que ao mesmo tempo essa falta de rigor não se coloca como um *problema* para Eco porque a sua noção de interpretação o devolve ao mundo dos signos estabelecidos historicamente e demanda, pois, um conhecimento extenso e amplo desse mundo – e seria leviano culpar Eco pela sua erudição. Nesse bojo, os textos teórico-críticos de Eco oferecem exercícios interessantes e inquietantes sobre a compreensão dos mais variados atos interpretativos, inclusive os literários, bem como apresentam categorias e noções que buscam explicar os procedimentos da interpretação literária de acordo com um modelo hipotético de análise semiótica.

Aqui, então, somos levados a repetir que nossas intenções são boas e direcionam-se para um fazer pedagógico que precisa ainda ligar-se, ao menos em parte, a certos modos de apreender o mundo (dentre os quais o modelo econiano é apenas mais um), e, principalmente, precisa estimular os alunos a ampliarem os modos pelos quais eles veem o mundo – o que, em nossa opinião, não hierarquiza os modos disponíveis, mas, antes, os avalia criticamente com igual interesse. Nesse contexto, entendemos que uma leitura orientada pela mediação de controle entre a leitura desregrada e a leitura coerente dos signos (ou seja, em coerência com o que os signos supostamente preveem) pode demonstrar a relevância de uma atividade leitora “treinada” e “especializada” – termos que utilizamos aqui com todo o esforço para que não queiram dizer o mesmo que “alienada” (tanto em um sentido próximo a “absorta” quanto a “cedida a outros”). Partimos, pois, do pressuposto pedagógico de que não faz mal a nenhum leitor em formação que, na prática cotidiana, lhe seja outorgada não apenas a liberdade plena, pois entendemos que nem sempre uma liberdade consciente significa o congelamento mental e a posterior submissão intelectual que por vezes são anunciados como consequências dessa postura. Acreditamos, também, no contrário disso, pois adotamos igualmente aquela perspectiva desconfiada sobre os procedimentos anárquicos que podem, em certas circunstâncias, levar-nos por uma das vias rumo à destruição da cultura, quando esquecemos do valor positivo das tradições humanas. Como nos lembra T. S. Eliot em seu célebre *Tradição e talento individual* (1920), a tradição – no caso em tela, a tradição literária – nem sempre precisa vir seguida de uma censura. Para Eliot, há um sentido histórico na tradição, sentido esse que faz com que a percebamos não apenas enquanto um repositório de obsoletismos do passado, mas também como uma maneira de encontrarmos no presente, pois à tradição cabe uma presença e uma permanência que descortinam a nossa própria contemporaneidade.

*

Ao final dessa etapa, acrescentamos um esclarecimento formal sobre o nosso trabalho. Nos casos em que não lidamos com as primeiras edições ou com as publicações originais (por exemplo, a versão brasileira da *Obra aberta*), optamos por apresentar as referências bibliográficas dos textos consultados tendo por base principal o ano de lançamento – ou seja, conforme a época em que a obra foi pela primeira vez publicada – e não mencionando apenas o ano da edição posterior e/ou da versão traduzida. Desse modo, ao referirmos, no corpo do texto, os dados mínimos da obra consultada em questão, faremos conforme o exemplo: “nas palavras do autor (ECO, 1962) [...]”. Ao passo que, nas referências finais desse estudo, o texto citado no exemplo constará assim: “ECO, Umberto. (1962). *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007”.

Com isso, almejamos estabelecer uma linearidade temporal em relação ao surgimento das obras, visto que há situações em que uma sequência cronológica nesses termos tornou-se proveitosa, especialmente porque ajuda a economizar em esclarecimentos de ordem histórica a respeito de certos itens bibliográficos. Nesse contexto, pois, fez-se interessante referir pontualmente às obras a partir do seu ano de publicação – o que nos levou a adotar esse critério como o padrão, aplicado a todos os demais itens consultados, inclusive nos quais a exigência cronológica não parecia ser uma importância.

As exceções a esse procedimento formal serão sinalizadas no decorrer da dissertação. Cumpre salientar, porém, que há situações nas quais esse procedimento não se aplica: nos casos em que consultamos a primeira ou a única edição de um determinado livro ou quando a versão traduzida é de mesmo ano da edição original.

Capítulo 1

A poética da obra aberta e os limites da interpretação

1.1

A poética da obra aberta

A primeira parte do presente capítulo busca dar conta das noções mais importantes que compõem o que Umberto Eco convencionou chamar de poética da obra aberta. Essa sua poética compreende um conjunto extenso de relações conceituais estabelecidas entre vários posicionamentos seus acerca do entendimento da obra de arte e da noção de abertura adjacente e, por isso mesmo, remete-nos a textos fundamentais da trajetória teórico-crítica do autor, uma vez que os problemas da definição da arte e da natureza plurissignificativa da mensagem estética são, arriscamos dizer, alguns de seus principais interesses.

Obra aberta (1962), livro que deu a Eco visibilidade e prestígio junto ao pensamento estético contemporâneo, traz a lume estudos em que ele desenvolve uma série de noções que ditarão a sua posição no contexto da filosofia estética italiana da segunda metade do século XX, indo também na direção de tendências da época no que diz respeito, por exemplo, à participação da recepção no âmbito dos efeitos e dos sentidos gerados pelas obras artísticas (especialmente as literárias) e ao desenvolvimento de uma compreensão sobre os processos de significação da mensagem estética.

Inicialmente, posicionamentos de Eco surgem como uma recusa à noção de estética (e arte, em sentido amplo) oferecida por Benedetto Croce, hegemônica na Itália até então. Eco, nesse assunto fortemente influenciado pelo seu mentor Luigi Pareyson, não aceitava a definição croceana de estética, na qual a arte era considerada apenas a partir de uma intuição do sentimento, sem a possibilidade de se analisar quaisquer aspectos, dos gerais aos específicos, inerentes à produção estética. A tese de Eco, ao contrário, é de que a estética pode ser definida em termos de um vasto campo de estudos que inclui a arte e a beleza, estudos que lançam mão da análise sobre os procedimentos artísticos e as atividades que dão forma à matéria, além da própria obra como uma forma final. É por colocar-se contra a visão idealizada de Croce – a qual confere à investigação sobre a arte e o belo uma percepção baseada apenas na diferença

individual – que Eco prioriza o estudo formal da estética, segundo o qual a arte e a beleza são frutos de um tipo de sensibilidade da época, que pode ser reconhecida, em grande medida, a partir da consideração de aspectos específicos e da tentativa de explicá-los segundo modelos estruturais.

De modo a desenvolver os tópicos da conjuntura histórica e ideológica que deram sustentação ao lugar que Eco passou a ocupar nos estudos estéticos de seu tempo, faremos uma breve apresentação sobre as formulações teóricas que embasaram os postulados do autor no tocante aos temas centrais que lhe serviram para esboçar a sua própria definição de literatura. Para isso, exploraremos as teses de Luigi Pareyson na sua teoria da formatividade e, depois, algumas noções oferecidas pelo formalismo russo de orientação metodológica estruturalista.

Em relação à primeira corrente de influência, começaremos pela exposição do pensamento estético italiano que antecedeu Pareyson e Eco: trata-se, então, da perspectiva idealista de Benedetto Croce, por muito tempo dominante no cenário italiano e contra a qual Pareyson e Eco se posicionaram.

Em termos gerais, a experiência estética de Croce, que tinha como único componente válido a intuição imaginativa – “deixe-me dizer, imediatamente, tão simples quanto possível, que arte é visão ou intuição” (CROCE, 1912, p. 16, tradução nossa) – implicava uma sequência de exclusões: a arte não é um fato físico, não é um ato utilitarista cuja função é produzir prazer, e não é um ato moral.

Inserida em seu tempo, a teoria de Croce, em seus fundamentos, punha-se decididamente contra o engessamento da arte causado pelo advento das categorias literárias e das classes estéticas puras, dotadas de fins e procedimentos próprios; ia contra, portanto, à crítica positivista da época, através da qual não raro “as relações entre o realmente acontecido, o socialmente pensado (ideologias, utopias) e o poeticamente imaginado eram postas como nexos de causa e efeito pelo tosco esquema determinista então vigente” (BOSI, 1988, p. 391). Croce preferia, ao contrário, definir a arte a partir do seu instante de produção, em que a subjetividade do artista é a pedra de toque de toda atividade estética. O foco de Croce está em determinar a origem do fazer poético, pois é somente aí que encontra a sua noção de arte, essencialmente intuitiva. Em sendo assim, toda a sua argumentação sobre a estética está fundada no *pathos* (a corrente de impressões, paixões e desejos da vida individual), que é tanto o *conteúdo* quanto a *forma* da expressão poética, uma vez que ambos, para Croce, não se diferenciam. A intuição, assim, antecede a percepção e dessa não depende, uma vez que a percepção precisa de um discurso conceitual que a signifique. Na teoria croceana, é a intuição

e não a percepção que culmina na obra de arte, pois somente a atividade intuitiva poderia sustentar o caráter poético da escrita (ou de outra modalidade estética) – sendo a *poiesis* entendida como a via da não filiação conceitual, como a negação de conceitos puros e inequívocos – e respeitar, assim, a liberdade do sentimento criador do artista. Com efeito, Croce fala na *intuição lírica* como um conceito capaz de abranger todas as manifestações ficcionais e, principalmente, abnegar das categorias, estilos e gêneros que, em sua opinião, apenas rotulam uma obra e tiram-lhe a sua vivacidade única e irrepetível.

Na verdade, em nada surpreende a negação croceana da subordinação estética do individual ao genético. Depois de todos os modernismos e face ao atual cenário filosófico sobre a literatura, a relativização dos gêneros não se trata de uma questão vital, uma vez que poucos arriscarão sustentar a divisão da escrita contemporânea em classes estéticas puras, encaixando perfeitamente um Joyce dentro do épico ou um Beckett dentro do dramático enquanto gêneros claramente definidos (BOSI, 1988, p. 400). Vista por esse ângulo, a filosofia de Croce parece contundente na medida em que simplesmente rejeita o discurso tradicional da retórica das artes, discurso esse que poderia ser tomado por nós como determinista e obsoleto. Mas, considerando a repercussão da sua filosofia recheada de negações, os críticos de Croce dizem que ele esteve totalmente indiferente a uma série de temas e abordagens que vieram a se tornar importantes para o pensamento estético do século XX, tais como: a materialidade da obra de arte, as condições históricas da sua produção, o processo de conceitualização através do qual surge a obra de arte, o papel positivo das convenções e da retórica e o consumo e a recepção da obra (CAESAR, 1999, s.p.).

O problema central é que, no alcance das suas reflexões, uma grande aporia acomete o pensamento de Croce: ao definir a arte como uma atividade intuitiva que cria imagens, Croce, ao mesmo tempo, recusa-se a pensar sobre a composição resultante dessas mesmas imagens; ele só vai até o ponto no qual a obra de arte é tida como o entendimento, a compreensão que o artista tem das imagens que lhe chegam intuitivamente, e assim desconsidera por completo a materialidade da obra artística, e, por conseguinte, os efeitos que as imagens que a obra veicula podem eventualmente causar no leitor. Resulta daí um apagamento completo das questões da recepção e da interpretação; tudo se mantém mesmo no campo da idealidade sobre o fazer poético, esse tido como nada mais que a intuição pura que governa a arte. Em suma, o cerne da filosofia de Croce está em considerar as imagens poéticas como entes ideais, produtos da *intuição* e não da *percepção*, fazendo da arte uma *imagem pura* que está “aquém do julgamento

da realidade; aquém, portanto, da percepção que distingue o real histórico do imaginário” (BOSI, 1988, p. 390).

A estética idealista de Croce por muito tempo dominou o cenário intelectual na Itália. Mesmo que a sua teoria, de um jeito ou de outro, encontre ressonância nos dias de hoje – como quando atendidas as discussões atuais sobre as fragilidades dos modelos de gênero e estilo literários e artísticos –, os postulados de Croce não escaparam da condenação, que ganhou coros nas primeiras décadas do século XX, de que o seu idealismo excessivo trazia como resultado (um deles) a mera descontinuidade dos estudos dedicados aos atos estéticos, sobre os quais nada de abrangente ou minimamente sistemático era por ele oferecido.

Até a metade do século XX, portanto, a crítica italiana, sob a égide de Croce, ficou estagnada, alheia às outras correntes vigentes, como o formalismo, o estruturalismo, o marxismo, a semiótica, a fenomenologia e a Escola de Frankfurt. Nessa mesma época, Umberto Eco era então membro do chamado *Gruppo 63*, composto por artistas e teóricos neovanguardistas italianos influenciados pelo horizonte das teorias pulsantes de fora da Itália e cujas propostas foram apresentadas principalmente no livro econiano *Obra aberta*, com a primeira edição datada de 1962. Ao mesmo tempo, Eco compunha um conjunto ainda maior de intelectuais que atacaram, de várias frentes, o croceanismo. A crítica de Eco a Croce é sintetizada por ele em quatro itens, publicada originalmente no artigo “Um balanço metodológico” incluído no livro *A definição da arte* de 1968:

[o] que é que se censurava a Croce? 1) Ter subestimado as diferenças históricas e empíricas existentes entre os vários “gêneros” artísticos, as suas “retóricas” específicas, a sua finalidade prática e social; 2) não considerar, assim, os problemas das técnicas artísticas (o momento da *construção* concreta da obra, para Croce, não acrescentava nada à completude da *intuição lírica*); 3) ter, assim, acentuado o papel da intuição imaginativa e da emoção, descurando os elementos de cálculo, da inteligência, do conhecimento técnico que estão presentes na atuação do artista e devem estar presentes na apreciação crítica; 4) finalmente, e por estas mesmas razões, ter restringido a metodologia crítica a uma distinção entre *poesia* e *não poesia*, definindo o resto como “estrutura” não essencial (ECO, 1968a, p. 271 apud KIRCHOF, 2003, p. 149, grifos e destaques no original¹⁰).

Nesse momento da sua trajetória intelectual, Eco estava bastante influenciado pela teoria da formatividade de Pareyson, na qual encontrou uma importante subversão do pensamento croceano. De acordo com Caesar (1999), foi Pareyson que, superando Croce, apresentou uma nova teoria estética que rejeitava totalmente a *intuição* ou a *empatia* como as

¹⁰ A edição consultada por Edgar Kirchof é a seguinte: ECO, Umberto. (1968a). *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70. A edição desse texto que temos em mãos, porém, é uma versão em espanhol, e é a referência dessa que consta na lista de textos consultados ao final do nosso estudo.

únicas reações possíveis dos leitores. Opostamente, Pareyson dizia que o leitor, espectador ou ouvinte tão somente *interpreta* uma obra de arte. Assim, Pareyson enfatiza a obra como *produção* ao invés de *expressão*, o que formula uma outra noção de estética e inclui o debate sobre os modos de recepção. Em Eco (1968a, p. 15), vemos que a teoria da formatividade de Pareyson surge como um antídoto ao idealismo de Croce ao opor à definição idealista de arte como *visão* o conceito de arte como *forma*, cuja autonomia e organicidade são regidas por leis próprias e não prescindem da matéria¹¹.

Na *Estética*, que compreende artigos produzidos entre os anos de 1950 e 1954 (mas que foram publicados apenas em edição de 1988¹²), Pareyson apresenta uma teoria que incorpora os problemas da interpretação da obra de arte no interior dos estudos estéticos. Pareyson considerava a si mesmo como um filósofo da arte – se a expressão filosófica for entendida, como ele queria, enquanto mediação sensível e imaginativa entre os conceitos e a terminologia, entre a experiência e os esquemas para interpretá-la e critérios para avaliá-la –, uma vez que voltava todos os seus esforços para a especulação teórica sobre a arte. A sua teoria estética será aquela da *formatividade* e da *produção*, em que se toma a obra de arte não como um simples objeto a ser contemplado, mas como um objeto de estudo, envolto por um dinamismo duplo, decomponível entre o que é *feito* e é *orgânico*: a obra de arte é uma forma feita porque é resultante de um *processo* de formação cujo ato de concluir lhe dá origem; ao mesmo tempo, é uma forma orgânica porque “goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca” (PAREYSON, 1954, p. 9).

Em primeiro lugar, Pareyson prescinde do uso do termo “forma”, demasiadamente ambíguo e redutível ao formalismo e ao conteudismo, para adotar a *formatividade*, entendida por ele como “a união inseparável entre produção e invenção” (PAREYSON, 1954, p. 12). Na obra, produção e produto se confundem de modo que o caráter formativo de uma obra é o que lhe confere existência. Em outras palavras, só existe uma obra se o processo que a formou for assumido como aquilo que torna possível o reconhecimento dessa obra enquanto tal. Não se separam, no processo, a forma e o formante, sendo que toda vez que uma obra for referida em sua materialidade estar-se-á referindo também à sua essência formativa. Em sendo assim, Pareyson entende que qualquer atividade humana envolve um processo formativo, e não apenas

¹¹ De modo a apresentar algumas outras inserções pareysonianas no pensamento de Eco, faremos, ao longo das próximas páginas, determinadas observações nesse sentido, as quais surgirão majoritariamente em notas de rodapé.

¹² Para fins de referência bibliográfica, essa obra de Pareyson virá como sendo do ano de 1954, e não de 1988 quando foi publicada. Fizemos isso para manter uma coerência cronológica, importante acerca da produção de Pareyson, e nesse caso a referência trata-se de uma exceção aos critérios informados nas “Considerações iniciais” dessa dissertação.

a atividade estética. O raciocínio é simples: para fazer algo, é necessário levar a cabo um modo de fazer; ao final, o que é feito será o resultado, sendo que esse produto conterà invariavelmente em si todos os aspectos do processo que o gerou; no entremeio desse processo, guardam-se as *operações* realizadas, isto é, as operações enquanto movimentos destinados a culminar nesse produto. Mas a experiência artística distingue-se das demais experiências humanas porque, segundo Pareyson, a formatividade da arte é intencional e gratuita. Isso não significa que ela esteja alheia às outras atividades, mas que assume uma tendência autônoma, uma direção diferente, cuja intencionalidade encerra-se em si mesma¹³. Desse modo,

[a] operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou seja lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade* (PAREYSON, 1954, pp. 25-26, grifos do autor).

Pareyson sabia que essa sua definição de formatividade punha em convergência duas grandes tradições. Uma é a da antiga noção de arte como *poién* (do grego, “ato de criar”), equiparando-a à manufatura e reduzindo-a à mera técnica. Outra é da não menos antiga noção de *organismo* oferecida pela tradição da filosofia grega¹⁴. No âmbito da teoria da formatividade, a questão que Pareyson se propôs a resolver dizia respeito a remodelar essas duas noções às exigências modernas: a seu ver, de um lado, destacar o aspecto fabril da obra de arte, preservando, ao mesmo tempo, os traços característicos específicos da artisticidade na dupla faceta calculada e improvisada, compositiva e construtiva, da atividade artística; de outro, compreender as forças vitais das formas artísticas e como elas se desenvolvem a partir das suas implicações naturais de nascimento, amadurecimento e fecundidade. Tratava-se, uma vez mais,

¹³ Em Eco (1962), essa noção é recuperada no interior do seu entendimento sobre a obra como objeto concreto, em um sentido análogo ao de Pareyson. Mas cumpre ressaltar que para Eco a intencionalidade da obra fecha-se em si apenas no momento em que contém todas as potencialidades comunicativas a que nós, enquanto intérpretes, podemos ter acesso. Assim, a definição de *obra* fornecida por Eco está centrada na estrutura frutiva de que uma obra é feita e, nesse sentido, está mais perto do que Pareyson entende acerca da relação do utente com a forma, exemplificada pelo trecho que segue: “só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua indivídua e irrepetível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento [pelo intérprete] de seu valor e capaz de exigi-lo e obtê-lo” (PAREYSON, 1954, p. 20). Retomaremos isso no decorrer do nosso capítulo.

¹⁴ Aristóteles caracterizou o organismo segundo a denominação da estrutura finalista desse, em que as partes subordinam-se ao todo (à “substância”, como ele a definia). Em *De Partibus Animalium*, o filósofo explicou o termo pela seguinte analogia: “[s]e o machado tem de rachar a madeira, deve necessariamente ser duro; e, se tem de ser duro, deve necessariamente ser de bronze ou de ferro. Ora, exatamente da mesma maneira, o corpo, que é um instrumento como o machado – visto que cada uma de suas partes, assim como sua totalidade, tem uma finalidade própria – tem de ser feito necessariamente assim e assim, se é que deve cumprir sua função”. A função do organismo, que é o corpo vivo, é, pois, subordinar-se a si mesmo para assim sobreviver como organismo. Assim, Aristóteles entendia que “a ciência da natureza trata da composição e da totalidade da substância, e não das partes que não podem existir separadamente da substância” (ARISTÓTELES apud ABBAGNANO, 1971, pp. 732-733).

de conciliar o caráter *tentativo* ou experimental da obra de arte e a organização que a encerra como um *resultado* ou *produto*. Em seu cerne, a teoria pareysoniana pretendia oferecer uma nova abordagem (assim entendida justamente por buscar efetuar, em um movimento original, a conciliação supracitada) que não negligenciasse a qualidade artística da obra de arte, livrando-a, por exemplo, do mero posto de documento condicionado exclusivamente aos contextos histórico, material e cultural.

No que constitui a formatividade da obra de arte? Pareyson responde essa questão expondo as diferentes variáveis a serem consideradas quando se pensa sobre o fazer estético, a saber: as especificações do conteúdo, da matéria e da lei. O *conteúdo* é tido por Pareyson como sinônimo para *estilo*, por sua vez relacionado ao entendimento segundo o qual cada artista, no conjunto da sua vida, desenvolve, à revelia das definições externas ou extraformativas, o seu próprio *modo de formar*, a sua própria *expressão*. O conteúdo está assim definido para corresponder ao ato formativo que envolve, por parte do artista, não apenas uma energia formante, mas também o seu espírito (“estilo é espírito e vice-versa”, disse Pareyson). Em segundo lugar, há a *matéria*, sendo essa necessariamente a matéria física. Acerca desse aspecto, Pareyson, favorecido pela semântica do termo, ressalta que a própria *arte de formar* pressupõe que uma matéria seja daí formada. A matéria é fundada no processo, em que não se separam a intenção formativa, a interpretação (adjacente) e a formação resultante. A *lei*, por sua vez, consiste no princípio mesmo que define a formatividade enquanto tal, já que, conforme Pareyson, captar o valor artístico de uma obra depende que consideremos a sua lei, pela qual a forma é o resultado e também o processo levado a cabo. “O artista”, segundo Pareyson, “não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação” (PAREYSON, 1954, p. 13). A lei da arte é, portanto, o seu próprio resultado.

A concepção de *estilo* que Pareyson aplica na estética da formatividade suscita, basicamente, dois importantes temas de análise, os quais revelam o alcance de tal concepção. O primeiro desses temas – que, a rigor, corresponde à definição primeira fornecida por Pareyson – remonta à atenção dada à individualidade e à originalidade do artista no âmbito da produção da obra. Nesse aspecto, a intuição do artista, diferentemente do que pensava Croce, não tem valor em si mesmo; é, antes, um componente formador da obra, de sorte que o caráter formante do artista encontra correspondência apenas com o processo que se está por formar. Não se trata de ignorar a iniciativa do artista, tampouco as suas experiências, aspirações, preferências e

posição histórica. Mas tudo isso, conforme Pareyson, só pode ser acessado pelas convenções da forma: a espiritualidade do artista não é denunciada pelos temas da obra; o espírito, na verdade, constitui o modo pelo qual o artista escolhe *manipular* a matéria que culminará na obra de arte. Assim, estilo e matéria dependem-se mutuamente, e não podem ser entre si separados: o estilo não se revela enquanto uma consciência ou uma ideia que pertence à pessoa do artista puramente, mas sim enquanto carga interpretante que utilizará a matéria para veicular-se e assim resultar na forma. O estilo do autor é, nesse contexto, o *modus operandi* que pode ser atribuído a alguém no momento em que esse alguém passa a operar em e sobre alguma coisa.

O outro tema resultante do que Pareyson define como *estilo* diz respeito à integralidade e à autonomia conferidas à obra de arte. Desse aspecto resulta uma série de desdobramentos, alguns dos quais poderão, em maior ou menor grau, estabelecer um distanciamento entre o artista e a obra por ele produzida (por exemplo, retirar o artista do posto de autoridade perante a sua obra) e, com isso, entregar essa obra ao público, cuja fruição, por sua vez, não será guiada pela necessidade de receber a obra como um simples espelhamento da vontade do autor. Nota-se, portanto, que a noção de estilo pareysoniana, a um só tempo, confere relevância ao papel formante do artista e instaura a obra como uma forma independente, cujas exigências estão todas inseridas nela mesma, a despeito das intenções originárias do autor¹⁵.

A observância de tais aspectos formativos faz com que a estética da formatividade de Pareyson centre-se totalmente na obra (aquilo que é *forma* e *organismo* ao mesmo tempo), tendo assim como um de seus objetivos o de oferecer uma teoria na qual a própria obra de arte assim entendida seja o único ponto de partida possível para a filosofia da estética – e não, como queria Croce, a intuição elevada do artista, ou, como queriam as correntes deterministas, os contextos históricos específicos, dos quais as obras seriam meras encenações. É possível afirmar, então, que a teoria da formatividade de Pareyson aceita a adoção de dois pontos de vista: um tomado a partir da perspectiva do autor e outro a partir da obra. Mas, muito claramente, é do ponto de vista da obra que pode surgir o nosso principal interesse, conforme Pareyson.

¹⁵ Esse posicionamento terá bastante relevância nas teses de Eco desenvolvidas no âmbito das noções centrais da sua poética da obra aberta aqui caracterizada. Cumpre ressaltar, porém, que, com o passar dos anos, Eco foi aos poucos abandonando a participação deliberada do autor no processo artístico para propor as noções de *intenção da obra* e *leitor-modelo*, que excluem qualquer parcela de intencionalidade da pessoa do autor no que diz respeito ao ato interpretativo concretizado. Essas duas noções e outras que surgem no contexto do pensamento econiano acerca da teoria da cooperação interpretativa serão apresentadas na segunda e última etapa do presente capítulo, e retomadas, mas sem toda a respectiva discussão teórica, nos demais capítulos dessa dissertação.

Nesse assunto, Pareyson dá um outro passo a mais que Croce, pois inclui a esfera da interpretação nas considerações sobre as formas artísticas, o que, no caso em tela, resulta na adoção de termos que tratam do individual e do coletivo como uma mesma instância cognitiva, de uma espécie de gnosiologia¹⁶ da interpretação (PAREYSON, 1954, p. 210). Dessa maneira, Pareyson vislumbra algo como uma teoria geral da interpretação, mas que irá operar como uma teoria originária, própria a toda operação e relação humanas. Uma teoria da interpretação, portanto, que só é tornada possível no interior da noção de formatividade, visto que a interpretação subjaz o objeto artístico, que a condiciona e contém. No domínio da especulação estética, é essa doutrina que permite a Pareyson falar da interpretação como algo que é inerente à atividade criativa, seja do artista, seja do intérprete. Nesse bojo, Pareyson entende a questão da interpretação a partir da operação do *conhecimento sensível*, que é em si formativo e diz respeito ao conhecimento humano propriamente dito. Segundo o filósofo,

interpretar é uma tal forma de conhecimento que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar (PAREYSON, 1954, p. 172).

Tem-se, então, que Pareyson concebe a interpretação com base na totalidade das atividades cognoscentes do ser humano, mas a entende a partir de uma dupla faceta, a saber: a) a ideia de que a atividade interpretante diz respeito a um agente, de tal modo que é possível falarmos sobre a interpretação fazendo uso de pronomes possessivos (“a minha”, “a tua”, “a interpretação dele”...), o que evidencia o fato de que a interpretação é sempre *de* alguém e, conseqüentemente, trata-se de um movimento *de* um sujeito; b) o pressuposto de que todo ato interpretativo, para ocorrer como tal, depende do objeto da interpretação, haja vista que toda interpretação é uma interpretação *de* algo, e que, portanto, designa um objeto determinado e o mantém nessa sua determinação própria. Logo, esse *algo* não poderia ser entendido de outra maneira por Pareyson a não ser como um objeto singular e definido (no sentido de “formado” e não de “definitivo”), que possui um centro organizador e gerador de leis de coerência que serão responsáveis por manter unidas as partes do todo e conferir a esse todo a sua vida própria e autônoma. Assim, Pareyson relaciona os atos interpretativos ao reconhecimento dos aspectos que constituem a formatividade do objeto da interpretação, de sorte que a teoria da

¹⁶ Conforme Nicola Abbagnano (1971, p. 183), o uso do termo “gnosiologia” é empregado mais por estudiosos italianos. É o mesmo que “epistemologia” no uso corrente, ou “teoria do conhecimento”.

formatividade possa também individuar um tipo de “doutrina da interpretação” se essa for entendida como o “conhecimento das formas por pessoas” (PAREYSON, 1954, p. 14).

A interpretação, por essa ótica, está diretamente associada à imagem (ou à forma) que está por ser interpretada. O intérprete estabelece, assim, um contínuo processo de *negociação*, em que estão postas as suas intenções individuais e os aspectos da forma sobre a qual a interpretação se dá. Assim, não é equivocado dizer que Pareyson acredita que a interpretação consiste em um movimento que envolve tanto o conhecimento nitidamente ativo e pessoal quanto o conhecimento da forma e, portanto, envolve uma busca de sintonia, uma incessante figuração. Ademais, podemos encontrar nesse mesmo raciocínio uma alusão à historicidade da interpretação, uma vez que, ao mesmo tempo em que o ato interpretativo é singular e individual, ele é tido como coletivo, pois lida com as formas que, por sua vez, estão inseridas em meio a outras formas e a outros modos de pensar e interpretar. Nesse sentido, portanto, há alguns avanços incontestáveis em relação ao idealismo de Croce, para quem a arte não pode manter qualquer relação com as estruturas significantes que dão sentido ao ambiente histórico e cultural, privando, por conseguinte, a obra de suas interações com o público.

Por outro lado, a noção de interpretação oferecida por Pareyson, no instante em que instaura-se no entremeio da relação entre atividade interpretante e atividade formante, colada e condicionada à forma, resulta em um ato interpretativo menos livre, definido com base naquilo que a obra estabelece em sua formatividade. A noção de que a interpretação é já em si também uma atividade formadora, uma execução, é importante para as questões que dizem respeito à figura do intérprete, a qual vai se delineando para enfim tornar-se fundamental no sistema mais amplo do pensamento estético em que não mais se perde de vista a recepção das obras de arte. Mas *interpretação*, para Pareyson, não é sinônimo de *interação*, em que a parte interpretante poderia imputar significados à parte interpretada. Trata-se, antes disso, de um processo que relaciona a intenção e o retorno no que tange a uma mesma dialética da forma. Nesse sentido, as teses de Pareyson acerca do ato interpretativo lidam com o pressuposto de que o intérprete “capta, compreende, agarra e penetra” a forma que está diante de si. Mesmo que tenha o mérito de não cair em uma noção idealista da interpretação que estivesse baseada apenas no ato intuitivo e, assim, afeita ao arbitrário e aleatório, a posição de Pareyson sobre o tema ainda carrega uma conjuntura de uma conaturalidade entre a interpretação e a obra que está para ser interpretada, pois o intérprete precisaria apenas reconhecer a forma, elaborada em todos os seus aspectos formativos, a qual tem diante dos seus sentidos.

Levando em conta agora o legado filosófico de Pareyson, podemos dizer que a sua estética da formatividade propôs, em termos bastantes gerais, uma dupla articulação conceitual, a mesma que influenciará definitivamente o jovem Eco e que será aqui resumida segundo dois eixos temáticos: a) a formatividade como característica fundamental da arte e b) a relação das formas com a recepção. No tocante ao primeiro aspecto, podemos destacar, por ora, que Eco, principalmente no livro *A definição da arte*, de 1968, adota muitos aspectos da estética da formatividade pareysoniana para elaborar a sua própria noção de obra de arte, tida então como uma *forma* dotada de vida autônoma e regida por leis próprias, e cujo caráter formativo será o de uma *produção*, de uma ação formante. Relacionado ao anterior, o segundo aspecto, maciçamente presente na *Obra aberta* (1962), lida com a abertura que instaura a forma, justamente porque essa não é feita de intuição pura, mas sua existência depende de um processo, o que desafia a univocidade de sentidos e, por conseguinte, provoca tantos atos interpretativos quantos são os intérpretes. Outrossim, a estética da formatividade, acerca desses dois aspectos destacados, prevê ainda a dialética entre a forma em si e o respeito que os intérpretes devem a ela, uma vez que a multiplicidade de sentidos da forma trata-se de uma abertura que orienta as possibilidades interpretativas no intuito de provocá-las como respostas possíveis. Notadamente, também esse aspecto é inicialmente caro a Eco, mesmo que, depois, para formular a sua concepção de limites da interpretação (ECO, 1979, 1990), ele tenha se dedicado a uma compreensão diferente e de certo modo até oposta de interpretação, amparado pelos caminhos da semiótica, como veremos com mais detalhes a partir da etapa 1.2 desse capítulo. Até lá, prossigamos de modo a apresentar a definição para a obra de arte e as noções de abertura poética no âmbito da poética da obra aberta tal como Umberto Eco a pensou nos primeiros anos da sua trajetória teórico-crítica.

Publicados na década de 1960, *Obra aberta* (1962) e *A definição da arte* (1968a) são livros produzidos não por um filósofo da arte, mas por um então crítico, historiador ou, em última instância, leitor especializado. Eco não escrevera, como fez Pareyson, uma teoria estética; dedicara-se, na verdade, a uma série de discussões que vinham em franca oposição ao idealismo de Croce e encontraram em Pareyson uma referência teórica ímpar. Nesse contexto, os primeiros esforços pontuais de Eco consistiram em expor algumas formulações próprias sobre a indeterminação e a ambiguidade da mensagem estética contemporânea e sua abertura para a iniciativa do intérprete.

Como ponto de partida, podemos resumir o que Eco entende por *abertura artística* da seguinte maneira: trata-se de uma característica fundamental da mensagem artística, cuja

ambiguidade é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo (ECO, 1962, p. 25). Ao menos dois aspectos, complementares, podem ser inferidos daí: a abertura considerada como um pressuposto, uma hipótese que se aplica a toda obra de arte; e a ideia de que toda obra de arte é marcada pela indefinição, aberta a múltiplas interpretações. Sendo assim, não seria possível contrastar a essa noção de abertura o argumento de que deva haver, ao contrário, obras que são previamente fechadas. Uma oposição radical assim não faz sentido para Eco, pois a abertura poética não consiste em uma categoria dentro da qual entrariam apenas algumas obras artísticas e somente essas, tampouco – por extensão – a abertura é colocada por um critério de valor anterior à própria obra (isto é, a “própria obra” como sendo – em concordância com as teses de Eco – tanto a consideração da obra em seus aspectos particulares quanto a respeito da recepção, que será capaz de reconhecer a obra como arte e ao mesmo tempo fruí-la e interpretá-la). Diante da impossibilidade de lidar com essa questão a partir de um modelo normativo, Eco admite que a noção de obra aberta representa somente um modelo hipotético, abstrato, que veicula uma abordagem filosófica e especulativa. Conforme Eco (1962, p. 30, destaque do autor), “o modelo de obra aberta assim obtido é um modelo absolutamente teórico e independente da existência factual de obras definíveis como ‘abertas’”.

Mesmo sem apresentar relevância axiológica, uma vez que a questão da abertura não se contrapõe à de fechamento segundo modelos prévios e classificações fixas, Eco entende e define a abertura a partir do que poderia ser uma “categoria explicativa”, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas. Vê-se, assim, que a abertura segue sendo um *modelo*, o qual implica imediatamente uma linha de discurso e uma decisão metodológica. Isso condiz com a própria origem do livro. Como aponta Eco (1962, p. 22), uma boa parte dos aspectos centrais da *Obra aberta* é apresentada em estudos seus anteriores desenvolvidos sobre algumas impressões advindas de experiências de interpretação próprias. O modelo da obra aberta, então, não reproduz uma suposta estruturação objetiva das obras; guarda, ao contrário, a estrutura de uma relação frutiva. No caso da *Obra aberta* (1962), consiste em um volume que reúne (isto é, desenvolve e amplia) a discussão teórica que Eco utilizou para analisar os problemas da abertura e indefinição nas obras do escritor irlandês James Joyce. Esse estudo compõe o livro *As poéticas de Joyce* (1966), depois publicado separadamente¹⁷, o qual caracteriza o primeiro exercício sistemático pessoal na tentativa de acompanhar um projeto de

¹⁷ Os escritos sobre a poética joyceana, que foram editados e ampliados para o volume de 1966, originalmente constavam na primeira versão da *Obra aberta*, de 1962, compondo toda a segunda parte desse livro. Em 1965, com a tradução da *Obra aberta* para o francês, os ensaios sobre Joyce foram omitidos, o que deu-se também com todas as edições posteriores (CAESAR, 1999, s.p.). Em vista disso, a referência bibliográfica ao livro *As poéticas de Joyce* será a do volume autônomo de 1966, e não a da *Obra aberta* que parcialmente o continha em 1962.

obras em que a abertura manifesta-se em transparência, inclusive como uma intenção de Joyce em desenvolver estruturas operacionais que visem e proporcionem exatamente a indefinição dos efeitos. Vale destacar que esse último é o livro que marca o ponto de transição dos interesses de Eco pela estética medieval para as correntes de vanguarda, quando a formulação de uma poética da obra aberta, aplicada pela primeira vez à obra joyceana *Finnegans Wake* (ECO, 1966), passa a constituir o modelo econiano operante no interior dos seus próprios estudos estéticos, estendido inclusive às artes plásticas e à música (ECO, 1962). Além disso, Eco, na *Obra aberta*, mostra-se também interessado em estipular as especificidades da mensagem poética a partir da noção de abertura, o que em certo momento chama o assunto para a formulação de uma dicotomia entre *mensagem estética* e *mensagem referencial*, sendo essa última a que atua em uma intenção de fechamento de sentidos¹⁸.

Ciente de que, com a publicação da *Obra aberta*, uma liberdade ilimitada pudesse ser conferida ao intérprete no seu contato com a obra de arte – como de fato foi sugerido na época¹⁹ – Eco, na “Introdução à segunda edição” acrescentada ao livro em 1968, revisita as discussões contidas na primeira versão para pontuar a contradição fundamental entre a plurissignificação artística prevista na noção de abertura e a impressão de que tal abertura permita que o intérprete encontre *qualquer coisa* na obra. Desde ali, pois, Eco via-se às voltas com as ideias de abertura poética e limite, pontuando a imprescindibilidade do controle interpretativo, que o intérprete deve realizar para conseguir explorar as potencialidades que a própria obra estabelece em suas estratégias internas. Sabemos, no seu *Obra aberta*, que Eco entende que o valor das obras contemporâneas está na ambiguidade que as caracteriza. Daí porque diversos artistas e estudiosos da arte se dedicaram aos aspectos estruturais (isto é, aspectos compositivos das obras tal como são estudadas) que explicam os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados etc. Nesse sentido, é exemplar o exercício de Paul Valéry em seu *Première Leçon du Cours de Poétique* (1937), que, segundo Eco, ampliou a acepção do termo “poética” para além do sentido de um sistema de regras coercitivas ao falar sobre o *fazer* artístico, o qual implica uma ação que faz, que produz, em vista de constituir um objeto consumado. Para poder ele mesmo desenvolver um estudo sistemático das obras de arte contemporâneas, Eco encontra em uma tal ideia de poética o tipo de projeto que poderá tratar

¹⁸ No segundo momento dessa nossa etapa 1.1, quando lidarmos com o legado formalista relativo aos estudos de Eco, retomaremos a dicotomia entre *mensagem referencial* e *mensagem estética*, a qual surge a partir da análise sobre as funções da linguagem desenvolvida por Roman Jakobson (embora, em Eco, tal dicotomia se apresente sob outra configuração).

¹⁹ Como na crítica ao livro feita em 1967 por Claude Lévi-Strauss, sobre a qual comentaremos na etapa 1.2 desse capítulo.

do problema de uma proposta que fale de *forma* e *abertura*, ou seja, um projeto que vise “definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser a ‘obra’” (ECO, 1962, p. 22-23, destaque do autor).

Em essência, pois, a ideia de abertura coexiste com a ideia de obra como forma (de influência pareysoniana). Para Eco (1962), o estudo das obras depende da atividade que atente para os procedimentos das formas artísticas, que considere a forma em suas especificidades e que surja de uma relação frutiva capaz de trazer a forma exatamente nessa sua singularidade. Assim, o modelo de uma obra aberta precisa ser orientado para a descrição das formas enquanto sistemas que geram e organizam as suas próprias interpretações. Nesse contexto, a definição de obra fornecida por Eco, àquela época, não poderia ser outra: “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 1962, p. 23).

Uma vez respeitada a natureza filosófica da noção de obra aberta, bem como a orientação metodológica que o modelo de obra aberta prevê, Eco não terá mais que lidar com a impressão (equivocada, segundo ele) de que a abertura poética viabiliza e produz ilimitados e infinitos efeitos de sentido por parte do intérprete²⁰. Tal ideia é reiterada por Eco em *A definição da arte* (1968a). Ali, ele diz que a noção de obra de arte carrega implicitamente dois aspectos gerais: de um lado, a iniciativa do autor em dar forma a uma intenção concreta sua, e esperando que o leitor vá conseguir reinterpretar a obra tal como o autor pensou e quis; de outro, a variedade de intérpretes, cada um dos quais receberá a obra segundo suas próprias características psicológicas e sua própria formação ambiental e cultural. O artista, conforme Eco (1968a), geralmente não ignora o caráter circunstancial de toda fruição, uma vez que concebe a obra como uma abertura que incita inúmeras possibilidades de leitura, mas é antes uma abertura que orienta essas possibilidades no sentido de provocá-las como respostas possíveis. Desse modo, a questão entre a iniciativa do autor e a iniciativa do intérprete torna-se menos espelhada porque Eco reconhece que toda leitura é, afinal, pessoal, e captará a obra em um de seus aspectos possíveis, diferentes mas afins, ao estímulo da obra, estímulos em si

²⁰ Vale salientar, porém, como já sugerimos, que tal respeito (estipulado na relação do intérprete para com a obra) é mais justificado hoje do que à época de publicação da *Obra aberta*. Como se sabe, com o passar dos anos, Eco foi pendendo cada vez mais para o lado da ideia de limites da interpretação, à revelia da possível defesa inicial de que a interpretação dependeria única e exclusivamente de uma liberdade executiva plena do intérprete. Essa nova postura, que se delineia no interior de uma discussão mais radical sobre abertura e controle, ganhou força com a publicação de obras suas importantes nas duas últimas décadas do século passado (ex.: ECO, 1979, 1990, 1992), e permanece assim até hoje (ex.: ECO, 2007). Estamos, com tal ressalva, aludindo aos termos que serão pormenorizados na etapa 1.2 desse capítulo.

definidos no âmbito da sua formatividade. Em um dado trecho da *Obra aberta*, encontramos o seguinte:

[u]ma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas.

Usaremos, porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo “estrutura”: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.) (ECO, 1962, p. 28, destaque do autor).

Assim, Eco, nesse momento, entende a obra de arte, assim como o fez Pareyson, a partir da dupla articulação que instaura, ao mesmo tempo, 1) a atividade artística como abertura, no sentido de provocar e autorizar interpretações e sentimentos que independem da vontade do autor, visto que são subsidiados exclusivamente pela forma; 2) e a possibilidade de acessar, durante a fruição, os caminhos trilhados pelo autor (o *estilo* pareysoniano), de modo a chegar à elaboração de uma interpretação que esteja, ainda que minimamente, em consonância com aquilo que a forma propõe em sua completude. Em Eco (1962), vemos que a noção de abertura não impede a consideração sobre a atividade autoral; ao contrário, a abertura permite que se privilegie uma noção de autoria que seja consciente e crítica dessa mesma realidade. Nesse livro, Eco diz que existe uma conaturalidade entre o fazer estético e a elaboração discursiva fundamentalmente ambígua da obra de arte – naquilo que ela veicula quando se apresenta como pronta ao leitor. Isso, segundo Eco, é verificado mais claramente em obras contemporâneas, nas quais a própria ambiguidade surge como um dos intentos do artista, de sorte que a força significativa da obra resulta em grande parte dos modos que o autor escolhe adotar para gerar exatamente uma maior multiplicidade de efeitos. Para Eco, essa consciência do autor sobre a abertura poética denota uma característica existente principalmente “no artista que, em lugar de sujeitar-se à ‘abertura’ como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (ECO, 1962, p. 42, destaque do autor).

Nesse mesmo sentido, na *Obra aberta*, onde a discussão da fruição estética é colocada em termos da comunicabilidade da obra de arte, Eco afirma que a abertura poética é que cria o elo entre a iniciativa do autor, muitas vezes deliberadamente direcionada para postar-se enquanto abertura, e a iniciativa do intérprete, a qual não será o mesmo que liberdade total de fruição; trata-se, antes, de uma “liberdade consciente” (ECO, 1962, p. 41), que faça com que o

intérprete se mantenha, antes de tudo, no campo significativo da estrutura da obra²¹. Da mesma maneira, existe, por conseguinte, uma congenialidade entre a iniciativa do intérprete e a intenção, desde que discernível, do autor. Do modo como Eco afirma nesse livro, a obra de arte é tida como um veículo comunicativo. Sendo assim, uma tal noção de obra prevê, de um lado, que o autor insira na *forma* os elementos que geram os efeitos comunicativos, organizando-os e oferecendo-os depois como componentes da obra acabada, que é o resultado do seu trabalho com a *matéria*; de outro, que o receptor, ao entrar em contato com a obra, passe a tentar compreender os efeitos comunicativos nela inseridos. Assim, o fruidor “compreende” a obra – a forma originária imaginada pelo autor –, e o faz “através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência” (ECO, 1962, p. 40). Nesse bojo, o acesso do intérprete à linguagem poética depende da relação frutiva em que será possível lidar com a ambiguidade das obras de arte, em especial as obras contemporâneas, e, assim, viabilizar a relação entre obra e intérprete. Acreditamos que o entendimento de Eco sobre essas questões possa ser sintetizado conforme explica o trecho a seguir.

[O] autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquele* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1962, p. 40, grifos do autor).

Considerando o contexto em que esses postulados de Eco são desenvolvidos, nota-se que Eco adotava uma postura específica frente aos problemas da fruição das obras de arte. Interessava-se em vê-las não como um objeto a ser contemplado por ser *belo*, ou tampouco como um documento histórico cuja ligação com o contexto é baseada em relações *evidentes*,

²¹ Talvez a imprescindibilidade de uma tal relação “consciente” estabelecida pelo intérprete diante da estrutura significativa não tenha ficado muito clara com a publicação da primeira edição da *Obra aberta* (1962), e pode não ter resultado em grandes esclarecimentos a adição da “Introdução à segunda edição” a que aludimos anteriormente. Não restam dúvidas, todavia, que, em livros posteriores, o modelo teórico-crítico sobre a abertura e o limite tornou-se mais consistente, gerando, inclusive, reações contrárias ao certo conservadorismo que teria dominado o pensamento de Eco nesse assunto, como já pontuamos nas “Considerações iniciais” dessa dissertação quando expusemos as principais críticas à distinção ecoiana entre *uso* e *interpretação*.

mas sim como um objeto que funciona como uma máquina de estímulos à vivacidade da imaginação, como um veículo de comunicação e de informação marcado pela abertura dos seus efeitos, de sorte que o próprio modelo teórico da poética da obra aberta pode ser também definido segundo a exemplificação de um grupo de relações de fruição entre a obra de arte e seu fruidor. Eco, portanto, estabelecera um modelo particular de análise sobre essa relação frutiva, modelo esse apresentado na sua *Obra aberta*, e com isso demarcara o seu lugar em meio aos demais estudos que refletem sobre a constituição e a importância da relação obra-intérprete²².

Em Eco, temos que o seu entendimento acerca da função do intérprete, ao menos no que tange às noções apresentadas por ele na *Obra aberta* e n' *A definição da arte*, denota uma relação dialógica frutiva com as obras baseada nos processos interpretativos que o destinatário realiza sobre a mensagem estética que tem diante de si. Desse modo, Eco entende a participação do leitor na recepção das obras como sendo uma função que lhe é dada pelas próprias exigências da forma. Assim, aspectos de estratégias de *decodificação* da mensagem estética colocar-se-iam no horizonte do receptor, de modo que ele consiga atentar para a ampla e variada produção de significados que essa obra proporciona, individuando para cada significante um significado. Para Eco, todavia, a interpretação da mensagem estética não é assim automática. Pelo contrário, a natureza ambígua da obra de arte sobrevive na autorreferencialidade que os significados estéticos veiculam, o que determina que não apenas o intérprete atribua um significado ao significante, mas que também se demore sobre o conjunto de significantes (ECO, 1962, p. 79), pois isso é exigido pela forma da expressão, é algo que resulta da manipulação estética da matéria. Dissemos que, segundo Eco, a obra de arte instaura-se como uma forma acabada e que contém em si todos os subsídios de que o intérprete precisa para acessá-la e fruí-la. Mas a fruição estética não será a do reconhecimento mecanicista dos efeitos ocasionados, por exemplo, pelas amarrações linguísticas de uma obra literária. A fruição de que fala Eco é da ordem de um diálogo com a obra, em que está sendo ambientada uma instância comunicativa. Nesse diálogo, porém, não há a ordem e a precisão das trocas que os usos corriqueiros da

²² Sabemos que muitas foram as experiências teóricas do século passado que apontaram para a mudança do paradigma dos estudos literários, herdados do século XIX, quando a figura do receptor passou a ser privilegiada. Regina Zilberman (1989, p. 15) distingue ao menos três amplos conjuntos de tendências críticas que lidam com o leitor/destinatário enquanto peça importante da teoria, separados conforme os seus objetivos gerais: 1) a retórica, a semiologia e o estruturalismo, que se preocupam com o processo de decodificação do texto pelos destinatários; 2) a psicanálise e a hermenêutica, que lidam com a questão da interpretação pela via da subjetividade; 3) a sociologia da literatura, que analisa a interação da obra com o público. É preciso mencionar ainda o advento da estética da recepção, para a qual a posição do destinatário transformara-se em preocupação teórica, dando ensejo à consolidação de um corpo de ideias que desde o seu surgimento, nos agitados anos de 1960, passaram a ganhar destaque nas discussões sobre a literatura.

linguagem possibilitam. Trata-se, antes, de uma relação baseada na desordem e na indefinição, haja vista que, no entender de Eco, a ambiguidade é a característica definidora da mensagem estética, e é sendo dessa maneira que ela se comunica com o intérprete, solicitando a ele exatamente a resposta apenas pontual, nunca última, e convidando-o a sempre retornar à mensagem e descobri-la de maneiras novas e diversas²³. Além disso, a interpretação depende da iniciativa do receptor da obra, e aí têm de estar previstas as particularidades dos sujeitos, pois cada resposta quem dá é o próprio intérprete, que traz consigo a sua história, sua linguagem e sua liberdade. Uma vez mais, temos que a relação entre obra e intérprete pressupõe uma interação, um evento dialógico, o que envolve, naturalmente, a participação dos dois lados, bem como a percepção sobre as especificidades de cada lado. Assim, a obra apresenta-se como um produto, mas que traz consigo as estratégias formais que o produziram e que agora ele contém. O intérprete, por sua vez, reconhece a obra como produto e passa a individuar uma interpretação dessa obra, baseando-se nas suas próprias experiências de vida e de compreensão estética. Mas essa relação dialógica não se instaura sobre dois polos, como se fosse possível que um se sobrepujasse ao outro. Para Eco, é a abertura poética que cria o elo dialógico entre obra de arte e intérprete, de sorte que a obra, feita plurissignificativa, não ignora as capacidades pessoais de reação dos intérpretes; “pelo contrário, chama-as à ação e converte-as em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas, orienta-as e domina-as” (ECO, 1962, p. 82).

Sendo assim, verifica-se que os estudos de Eco no âmbito da poética da obra aberta – levando em conta os dois principais livros econianos aqui visitados (1962, 1968a) – estendem-se a três objetivos. Em primeiro lugar, a abertura poética funciona como um pressuposto comum a todas as obras de arte, e de maneira mais evidente às poéticas contemporâneas, uma vez que a obra de arte caracteriza-se pela particularidade da mensagem artística, cujo valor reside na sua ambiguidade e autorreferencialidade. Em segundo lugar, os estudos sobre a obra aberta estão baseados na compreensão de uma noção de arte que leve em conta a obra enquanto forma, definida, pois, a partir dos seus procedimentos e pela atividade do artista que atua sobre a sua estrutura significante, atividade essa que não raro demonstra uma preocupação deliberada em veicular a plurissignificação da mensagem estética. Em terceiro lugar, a abertura poética prevê a participação da recepção no âmbito do entendimento dos efeitos das obras artísticas, nesse instante prevista como a resposta do utente individual e o sucesso desse em comunicar a sua

²³ Nota-se já aqui as formulações econianas, fortemente influenciadas pelos formalistas russos, aplicadas no âmbito da interação comunicativa da fruição artística, as quais retomaremos daqui a pouco. Vale lembrar, todavia, que os aspectos mais aceitos hoje por Eco sobre a interpretação, que correspondem às principais teses do autor nesse assunto, surgem com a publicação das suas obras semióticas e pós-semióticas, conforme veremos na etapa 1.2.

resposta aos outros e em convencê-los da sua validade, uma vez que precisa deter-se no campo de possibilidades da obra formada.

Já em relação à atividade interpretativa que atua no interior da poética da obra aberta, podemos inferir que o Eco dos anos de 1960 estava ainda filiado a uma noção de interpretação que simplesmente respeitasse a constituição formativa das obras de arte – tal como foi posto por Pareyson. Era, portanto, o Eco d’*As poéticas de Joyce*, cujo processo de análise consistia, grosso modo, em encontrar as pistas que o estilo joyceano deixou em suas principais obras para que, a partir da localização e do entendimento dessas estruturas poéticas e linguísticas – frutos da brilhante negociação de Joyce com a matéria da forma, que atinge limites extremos de abertura –, Eco pudesse formular o seu modelo de obra aberta, depois desdobrando-o em uma profícua discussão teórica. Nesse momento, pois, Eco ainda não tinha chegado a um entendimento de interpretação mais voltado para a relação dialógica entre a obra enquanto exemplo de atividade semiótica e a função do intérprete em agir no interior das estratégias textuais, sendo esse intérprete, pois, também uma estratégia textual. Vale salientar que tais aspectos serão abordados por Eco em outros trabalhos seus das décadas seguintes, com o foco primordial nas questões da literatura, e que sobre isso trataremos na etapa 1.2 do presente capítulo.

Até aqui, vimos apresentando alguns dos aspectos fundamentais da reflexão de Eco acerca dos seus primeiros esforços em definir a noção de abertura poética tal como ela é formulada nos livros *Obra aberta* e *A definição da arte*. Nesse primeiro momento, pois, foi preciso demonstrar a posição que Eco ocupava no campo do pensamento estético do seu tempo, em especial do contexto italiano, que via-se ainda bastante influenciado pelo idealismo croceano. Nesse momento, a influência de Pareyson é perceptível, e Eco em grande medida mantém-se fiel aos conceitos do seu mentor, principalmente no que diz respeito aos preceitos do fazer artístico subsidiado pelas especificidades da arte enquanto *formatividade pura*, em que a obra artística é tida como uma estrutura que articula as exigências do estilo e da matéria e ainda abre-se para a iniciativa do intérprete, que precisa lidar exatamente com essas exigências.

De agora em diante, acrescentaremos algumas considerações sobre algo próximo a um exercício epistemológico que tenha sido feito por Eco para analisar a ambiguidade fundamental das obras de arte, e de maneira mais evidente nas poéticas contemporâneas. Passaremos, então, a percorrer uma gama de postulados desse autor sobre a abertura como uma das finalidades explícitas da obra de arte e sobre como ele procurou explicá-la – a abertura – segundo modalidades para cuja caracterização pareceu-lhe oportuno aproveitar os instrumentos

metodológicos fornecidos por uma certa teoria da informação (ECO, 1962, p. 22). Aqui, pois, é possível distinguir uma alusão ao contato que os estudos de Eco tiveram com o formalismo russo, ainda que os representantes desse movimento não tenham pensado em termos de “informação”, pois isso foi posto ulteriormente (ECO, 1962, p. 123). Desse modo, a noção de abertura poética tal como é apresentada na *Obra aberta e n’A definição da arte*, além de guardar relações com o pensamento estético de Luigi Pareyson, possui influências dos formalistas, com destaque para os nomes de Viktor Chklóvski e Roman Jakobson, estudiosos do formalismo que se arriscaram no campo da estética e que ofereceram a Eco uma certa definição de literatura, ou mais precisamente de literariedade (ECO, 1962)²⁴.

No tocante ao conjunto da teorização sobre a literatura oferecida por esses pensadores, podemos destacar as conceituações basilares que deram sustentação ao formalismo das quais Eco de algum modo se apropriou, a saber: i) a linguagem poética definida pelos efeitos de *estranhamento*, resultante de desvios da linguagem normal, o que, por conseguinte, marca a oposição da poesia com a linguagem *automatizada* do uso cotidiano (CHKLÓVSKY, 1917); ii) a literatura como produto de processos ou procedimentos (*prim*) de natureza linguística (CHKLÓVSKY, 1917); e iii) a natureza autorreferencial da linguagem literária, fazendo com que o trabalho com essa linguagem seja convertido em um trabalho formal, atentando para a *função poética* da comunicação estética (JAKOBSON, 1960).

Sendo assim, vemos que as principais contribuições que os formalistas russos deram aos estudos estéticos de Eco, a julgar pelo exposto acima, consistem no emprego de uma terminologia que surge a partir da observação dos fenômenos da linguagem literária e baseia-se em uma série de definições, construídas *a posteriori*, que procuram descrever as estruturas gerais dos mais variados fenômenos mediante o uso dos mesmos instrumentos teóricos²⁵. Com base nesses procedimentos, os formalistas supracitados, cada um à sua maneira, encontraram alguns elementos operacionais que pudessem, ao mesmo tempo, definir e esclarecer as

²⁴ Para situar melhor o nosso leitor, salientamos que, nesse instante do texto, estamos marcando a transição entre aquelas duas principais correntes de influência que ajudaram Eco a estabelecer alguns dos temas e noções da sua poética da obra aberta. Assim, a partir de agora lidaremos com colocações sobre a herança dos formalistas russos no pensamento do estudioso italiano.

²⁵ Uma ênfase aqui é necessária. Ainda que as teses de Eco que explicam a sua poética da obra aberta tenham bebido da fonte formalista, Eco não pode ser considerado propriamente como um pensador do formalismo. A trajetória de Eco é bastante particular e baseada em diferentes influências teóricas. Sendo assim, precisamos desde já pontuar que Eco deve ao formalismo a utilização de uma certa metodologia de análise, e não exatamente uma filiação teórica *tout court*. É essa metodologia que Roland Barthes (1963) chamou de “atividade estruturalista”, que leva a cabo um método mais geral baseado na decomposição seguida de um arranjo das constantes observadas nos fenômenos. Eco, portanto, baseia-se mais nas contribuições do legado procedimental do formalismo e menos nas formulações conceituais tal como os formalistas exatamente as colocaram. Perceberemos isso com mais clareza no decorrer das próximas páginas.

estruturas da literatura e seu funcionamento. É claro que uma tal empreitada gera, hoje, desconfiança, especialmente porque pode efetuar operações demasiadamente cristalizantes e generalizantes, quase próximas da nulidade ou simplesmente da obsolescência. De qualquer maneira, não podemos ignorar que, nos primeiros esforços de Eco em elaborar a sua noção de abertura poética – algo feito mais claramente na sua *Obra aberta* –, as conceituações rígidas dos formalistas, de algum modo, lhe foram úteis.

Ademais, é preciso pontuar que Eco, inserido no contexto da crítica das artes contemporânea, buscava um modelo de análise que explicasse os procedimentos da comunicabilidade indefinida da mensagem estética, uma vez que nessa época – falamos aqui das décadas de 1950 e 1960 – as abordagens idealistas sobre a arte já tinham pouca ou praticamente nenhuma validade (lembremo-nos do pensamento de Croce que Pareyson e Eco censuravam). Para Eco, os estudos sobre a estética não podem se limitar a apenas indicar os fenômenos inerentes ao fazer e ao produto estético; acreditava, pois, que um percurso analítico mais propositivo deveria ser traçado. Os seus estudos sobre as obras de arte, como já aludimos, têm razão de ser enquanto modelos de uma relação frutiva, haja vista que “toda obra de arte [...] propõe-se como objeto aberto a uma infinidade de degustações” (ECO, 1962, p. 68). Assim, Eco entende que para registrar uma condição de fruição estética é preciso procurar os caminhos que expliquem os mecanismos dessa condição. Esses caminhos iniciais, como também já aludimos, estão amparados, sobretudo, naquilo que Eco chamou (quicá ingenuamente) de “teoria da informação”, no âmbito da qual existe a visitação a noções introduzidas pelos formalistas russos no campo de análise de uma crítica *immanentista* da linguagem poética. Vale lembrar, porém, que Eco aceita de bom grado algumas dessas noções, mas não adota todas elas. Nesse contexto, portanto, Eco aproveitara apenas certos elementos erigidos pela metodologia estruturalista, e foi isso que permitiu com que Eco avançasse na direção de uma compreensão diferenciada e particular sobre os fenômenos da comunicação estética e da interpretação (o que só alcançou plenamente, vale dizer, em outro momento, com os seus estudos semióticos e pós-semióticos). Antes de pontuarmos as formulações econianas relativas ao legado de uma teoria da informação influenciada pela ótica formalista, faremos, então, uma breve apresentação do formalismo e de alguns dos seus principais conceitos aplicados nos estudos sobre a literariedade.

Conforme Boris Schnaiderman (1970), o formalismo russo, mais fortemente representado pelo Círculo Linguístico de Moscou, e, nos assuntos da literatura, pela Associação para o Estudo da Linguagem Poética (de sigla russa OPOIAZ ou OPOJAZ), esteve em atividade

durante o período de 1914 a 1930²⁶, e permaneceu até os anos de 1960²⁷ como uma corrente crítica pouco conhecida pelo Ocidente, e geralmente malfadada quando do contrário. Em um primeiro momento, o formalismo russo (dentro do que é possível individuar de uma denominação unificadora desse movimento) foi acusado como improcedente, pois foi tomado antes pelos seus *slogans* pretenciosos e ingênuos de seus arautos do que pelas análises e a metodologia inovadoras que propunham os seus pesquisadores. Essas más impressões acerca do formalismo talvez tenham sido os efeitos colaterais da posição combativa que os estudiosos desse círculo tinham desde o começo. Eles se punham decididamente contra os pressupostos da historiografia literária tradicional na medida em que ela apresentasse métodos engessantes de crítica literária, a qual se via orientada, de um lado, pelas categorias de finalidade positivista, que impunham à estética os excessos da crítica sociológica e política, e, de outro, pela metafísica e religiosidade dos simbolistas russos, que tomavam o texto literário como um meio de se chegar ao extraterreno. Nesse cenário, o trabalho dos formalistas voltava-se, ao contrário, para a materialidade da literatura, para o estudo da poeticidade, distanciando-se, então, tanto dos padrões da crítica literária dominante, que reduzia o objeto literário aos serviços, por exemplo, da psicologia, da história e da filosofia, quanto da linguística tradicional, desatenta aos problemas da linguagem estética.

Por se colocarem contra tudo isso é que os formalistas elegeram, em princípio, o método da crítica imanentista, optando por uma rigorosa análise das funções formais dos textos. Defendiam, por certo, que “o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON, 1921, p. 11). Posteriormente, o formalismo foi criticado pelos mesmos termos, uma vez que a subordinação demasiada aos aspectos formais poderia gerar metodologias de análise literária muito bem definidas que estariam propensas a, no fim, instalar um novo cânone com base na absolutização

²⁶ O movimento teve um fim brusco sob os eventos da ditadura de Josef Stalin. Dos anos de 1930 em diante, o governo comunista intensificara a campanha antiformalista por considerar os métodos desse movimento (que se estendia para outras áreas, como as ciências e outras artes) demasiadamente prejudiciais ao nível popular. No que diz respeito ao trabalho dos formalistas no campo da literatura, os censores diziam que o formalismo adotava uma postura antipopular e elitizante ao fechar-se para a dimensão social das obras literárias, uma vez que elegera como o lugar da crítica apenas a atividade imanentista, alheia, pois, aos estudos da psicologia dos autores e da época.

²⁷ Em termos internacionais, os trabalhos dos formalistas russos só ganharam projeção com a publicação do livro *Russian Formalism*, em 1954, por iniciativa de Victor Erlich. A coletânea de textos de formalistas organizada por Tzvetan Todorov em 1965, intitulada *Théorie de la littérature*, é também citada como um importante veículo do formalismo para fora da Rússia. (A seguir, veremos como o contato de Eco com esses textos também foi tardio.) Por outro lado, cumpre lembrar que desde cedo os textos formalistas chegaram à então Tchecoslováquia e à Polônia, tendo influído na criação do Círculo Linguístico de Praga, uma das primeiras escolas de linguística estrutural, que contou com a colaboração de alguns formalistas russos, dentre eles Jakobson. Assim como na Rússia, a situação política fez com que o Círculo de Praga encerrasse forçadamente as suas atividades, mas nesse caso em função do clima hostil da Segunda Guerra Mundial, quando muitos intelectuais foram exilados.

do conceito de *príom* (SCHNAIDERMAN, 1970, p. XVI). Contudo, é possível sair em defesa do formalismo se ele for considerado como um modelo de análise experimental (isto é, colado ao objeto), que isola as partes com o intuito de compreendê-las, e principalmente se levados em conta os avanços do pensamento formalista, cujas intenções passaram do domínio estrito do plano linguístico das obras literárias para uma crítica mais ampla, em que é dada importância às partes não somente como meramente somadas entre si, mas como componentes carregados pelo *sistema de processos* que se relacionam em hierarquia no interior do próprio texto (JAKOBSON, 1936 apud SCHNAIDERMAN, 1970, p. XVII).

Nesse contexto, é útil ler com atenção os textos de nomes como Jakobson e Yuri Tynianov, outro importante pensador formalista, pois nesses escritos estão inseridos os termos globais que apontam para a evolução do modelo formalista de estudo da obra literária, a qual deve ser estudada, segundo eles, amparada pelos méritos da sincronia e da diacronia. Jakobson (1936) entendia que o valor das artes reside justamente no deslocamento constante das hierarquias, pois é isso que confere a elas a vivacidade e as transformações que, igualmente, as caracterizam. É por esses motivos que, segundo Jakobson, a *poética* – a saber, o estudo sobre a poeticidade – é o que fez com que a ciência da linguagem evoluísse ela mesma, pois o objeto a que se dedica altera-se constantemente, a julgar pelas mudanças ocasionadas seja nas hierarquias que o próprio gênero literário funda dentro do seu sistema, seja na relação das hierarquias internas à obra com outras hierarquias – de outros gêneros, de outras artes e de outros enunciados. No mesmo sentido, Tynianov (1927) defende o formalismo, aludindo não com recusa à fase reativa inicial, que apregoou a análise imanentista, pois ela foi necessária, no seu entender, para pavimentar os caminhos que levaram à consideração da historicidade da literatura:

não é sem proveito que concluímos o trabalho analítico sobre os elementos particulares da obra: o assunto e o estilo, o ritmo e a sintaxe da prosa, o ritmo e a semântica na poesia, etc.: assim nos damos conta de que poderíamos, até um certo ponto, como *hipótese de trabalho*, isolar esses elementos no abstrato, mas que todos os elementos encontram-se em *correlação mútua* e interação. O estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes (TYNIANOV, 1927, pp. 107-108, grifos do autor).

Somos lembrados por Caesar (1999) que Umberto Eco teve o seu primeiro contato com o formalismo russo em 1963²⁸, especialmente a partir da publicação dos *Essais de*

²⁸ Uma aparente contradição cronológica surge aqui. Sabemos que *Obra aberta* tem a primeira versão datada de 1962. Acontece que, como explica Caesar (1999), em 1963, François Wahl, responsável pela tradução dessa obra para o francês, apresentou a Eco estudos de Lévi-Strauss, Saussure, Jakobson e dos antigos formalistas russos. Esse encontro gerou muitos efeitos no estudioso italiano, o que fez com que ele elaborasse outras versões da sua

linguistique générale de Jakobson, o antigo representante do extinto movimento formalista e que remeteu Eco aos estudos desenvolvidos por aqueles pensadores. Impressionado pelas teses e os métodos formalistas, em *A definição da arte* (1968a, p. 283), Eco comenta que se interessara pela metodologia formalista – à semelhança das metodologias da linguística de Ferdinand de Saussure e da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss –, entendida por Eco como a redução dos distintos fenômenos culturais de certas épocas a modelos estruturais rigorosos, de modo a revelar, em seguida, as semelhanças de estrutura entre esses modelos distintos. Como resultado dessa metodologia, não são buscadas as conexões ontológicas entre os modelos, mas sim descobrir os instrumentos conceituais que podem ser adotados em relação aos fenômenos distintos observados²⁹.

De posse, então, de alguns textos formalistas, Eco não hesitou em mostrar-se atraído pelos aspectos discutidos entre os membros da OPOIAZ. Aludimos a isso anteriormente, quando comentada a relação que Eco encontrou entre as implicações estéticas da teoria da informação vigente e os estudos dos formalistas. Lá, porém, não havíamos mencionado a que texto Eco se referia: o *A arte como procedimento*, escrito por Chklóvski em 1917, onde encontrou a noção de estranhamento como aquilo que antecipa o entendimento da natureza peculiar da linguagem estética, com a qual Eco concordava, ao menos em sua ideia mais geral³⁰.

Nesse ensaio, Chklóvski punha-se contra a noção da sua época, sustentada principalmente por Alexandre Potebnia, de que a literatura definia-se pelas imagens que criava. Para Chklóvski, a literatura só pode ser considerada como uma *maneira de pensar* (o que significa o mesmo que *pensar por imagens* ou *reconhecer o desconhecido pelo conhecido*) se isso for entendido como uma característica de todo e qualquer uso da linguagem, aplicado também, portanto, à linguagem cotidiana. Visto que o formalista russo entende a literatura a partir do exercício diferenciado com a linguagem que ela – a literatura – realiza, em oposição à

Obra aberta, até que finalmente foi lançada em francês três anos depois, já incluindo, por exemplo, considerações sobre a mensagem estética a partir de Jakobson e o aprimoramento da noção de abertura com base na influência dos estruturalistas contemporâneos a Eco. Conforme Caesar (1999), houve uma explosão estruturalista nos estudos literários nos anos de 1960, com destaque para a publicação da análise de Lévi-Strauss e Jakobson sobre o soneto baudelairiano “Les chats” (1962).

²⁹ Em *A estrutura ausente* (1968b), Eco aponta para diferenças entre as correntes que utilizam o método estrutural se levado em conta o modo como elas caracterizam o objeto que estudam. Nesse bojo, haveria uma separação entre o estruturalismo ontológico e o estruturalismo metodológico. Ainda que uma tal distinção não encontre razão de ser nos manuais de teoria literária (ex.: EAGLETON, 1983), Eco julga-a importante, visto que o autor define-se como um adepto do segundo tipo – e, por isso, será retomada em nossa etapa 1.2.

³⁰ “O estranhamento era para Chklóvski um desviar da norma, um agredir o leitor com um artifício contrário a seus sistemas de expectativas e capaz de fixar sua atenção sobre o elemento poético que lhe era proposto. Ele analisa certas soluções estilísticas de Tolstói, onde o autor finge não reconhecer certos objetos e os descreve como se os visse pela primeira vez. A mesma preocupação está presente na análise que Chklóvski faz de *Tristram Shandy*: aqui também ele coloca em evidência as constantes violações à norma em que é fundamentado o romance” (ECO, 1962, p. 123).

formulação discursiva prosaica do dia a dia, definir a literatura a partir da geração de imagens se mostra insignificante. Nesse sentido, podemos pensar que Chklóvski acreditava que a literatura tinha objetivos contrários àqueles que Potebnia atribuía a ela: ao invés de gerar o reconhecimento de imagens que nos são comuns (ainda que) pela via dos símbolos, a literatura consiste em causar um estranhamento, um desconforto, uma instabilidade, uma surpresa. Esse é, em resumo, o “procedimento da arte” do qual fala Chklóvski.

O fato primordial que explica as teses de Chklóvski é o seu entendimento sobre no que consistem as operações da linguagem poética. Se os meios da literatura não se distinguem do uso cotidiano da linguagem, uma vez que gerar imagens não é exclusividade daquela, o que marca a diferença entre as leis da linguagem poética e as leis da linguagem cotidiana é o que Chklóvski chama de “economia das energias criativas”, que explica a natureza da segunda e não se aplica, pois, à primeira. Para Chklóvski, a linguagem cotidiana é caracterizada pelo *automatismo*, a partir do qual os objetos são percebidos segundo uma resposta adequada ao costume e ao hábito: “[s]e examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático” (CHKLÓVSKI, 1917, p. 43). Já a linguagem literária aproxima-se das operações da *singularização*, procedimento que consiste, em termos gerais, em um tipo de desabitualização do objeto, de vê-lo e colocá-lo fora do seu contexto usual. Trata-se, outrossim, de um procedimento consciente e deliberado – Chklóvski (1917) cita diversos exemplos de singularização enquanto operação da escrita do autor russo Liév Tolstói –, pois é o procedimento que culmina no trato com a linguagem poética, que resume a atividade dessa.

Roman Jakobson (1960), por sua vez, preferia definir a literatura segundo uma conceituação mais formal, no âmbito da sua famosa teoria das funções da linguagem da comunicação. Jakobson percebia a literatura como nada mais do que um dos tipos de trabalho com a linguagem verbal, assim como, por comparação, a pintura tem de lidar com a linguagem pictorial. Desse modo, também a poética pode ser analisada conforme os processos próprios da linguística, para a qual o entendimento das funções comunicativas são assaz importantes para se chegar à compreensão dos atos da linguagem.

Jakobson entende que qualquer ato comunicativo envolve três instâncias: *remetente*, *mensagem* e *destinatário*. Esses três elementos colocam-se em uma mesma relação linear, que é marcada ainda pela necessidade, pois sem um deles a expressão comunicacional não se daria. Cada ato comunicativo pode atuar na operação de seis tipos de funções diferentes da comunicação, as quais dependem, portanto, da relação que os falantes mantêm entre si e/ou

com a mensagem: 1) *função emotiva*, que compete ao emissor e transmite uma impressão ou emoção desse que fala; 2) *função conativa*, que está orientada para gerar algum efeito no destinatário, e por isso encontra a sua expressão mais pura no vocativo e no imperativo, ou ainda nos atos de fala (“Eu te perdoo...”); 3) *função referencial*, que centra-se no assunto, no *subject* do que se fala, quando a ênfase recai no contexto comunicacional, ou seja, quando o tópico da mensagem é predominante; 4) *função fática*, que apenas atua para estabelecer ou manter a comunicação e não carrega, ao contrário das três funções anteriores, um conteúdo denotativo específico (“olá!”, “entende?”, etc.); 5) *função metalinguística*, que faz referência ao próprio código, usada quando o remetente e/ou o destinatário quer verificar se estão usando o mesmo código ou quando se solicita alguma explicação sobre a própria mensagem (“Entende o que quero dizer?”, “O que significa essa lei?” etc.), e também não tem, assim como a função fática, conteúdo denotativo; 6) *função poética*, que é o trabalho com a própria mensagem, ou a mensagem mesma, sem ser qualquer conteúdo veiculado pela expressão, mas sim a mensagem que refere-se a si mesma, que é autorreferencial. Por fim, Jakobson entende que o ato comunicativo pode ser considerado em termos da predominância de uma função em relação às outras, de sorte que é a função *dominante* de um enunciado que caracteriza o conteúdo informativo de sua mensagem – aspecto que é necessário para o sucesso da comunicação, uma vez que, no mais das vezes, várias funções atuam concomitantemente em um mesmo enunciado, fazendo com que seja preciso, pois, perceber a principal dentre elas.

Mesmo que o nosso foco de interesse deva, aqui, concentrar-se na função poética, o modelo de Jakobson sugere que não há muitas características específicas dessa função, uma vez que o ato comunicativo pode carregar em si duas ou mais funções ao mesmo tempo. Nesse bojo, a função poética que, presume-se, atuaria sobre o enunciado dotado de valor estético, só será relacionada *pari passu* com a poética enquanto uma função dominante, e não como um pressuposto fixo e definido aplicado a todo enunciado poético. Explicamos: a função poética, nos termos de Jakobson, compreende a adoção de palavras pouco familiares, metáforas, hipérbatos, rimas, aliterações (no geral, o que convencionamos chamar de figuras da linguagem), cujo emprego tem por objetivo chamar a nossa atenção para a mensagem em si, que apresenta-se, pois, ambígua. Sendo assim, tanto é verdade que a função poética pode estar presente em um enunciado onde se está comparando alguém a alguma coisa (“Hoje eu me sinto como uma folha de papel em branco”), em que a função emotiva é dominante em relação à comparação metafórica (não é a metáfora em si o centro da mensagem), quanto é verdadeiro que a poesia épica, por exemplo, ao estar centrada na terceira pessoa, com frequência põe em

destaque a função referencial da linguagem. Sendo assim, pode-se inferir que a linguagem poética, ou a poesia, é a que tem a função poética como dominante em seus enunciados, quando a intenção do emissor está principalmente voltada para a própria mensagem, quer na sua estrutura, quer na seleção e combinação das palavras, de tal sorte que a linguagem poética pode ser percebida por elementos tais como o ritmo, a sonoridade e o belo e inusitado das imagens veiculadas.

Para definir a linguagem literária, Jakobson, então, depende menos da definição da função poética da linguagem do que da ideia de que o discurso poético apresenta a função poética como dominante. Assim, pode-se dizer que no conjunto de enunciados – de um mesmo texto, por exemplo – existe uma certa hierarquia de valores, de modo que as funções se organizam em um sistema em que os enunciados apresentam funções dominantes de significação.

No que diz respeito à semelhança de posições de Eco com as dos formalistas Chklóvski e Jakobson, podemos pontuar, com base no exposto, que há uma concordância acerca da natureza peculiar e ambígua da linguagem literária. Para Chklóvski, tal ideia dá-se a partir do entendimento de que a literatura opera segundo o procedimento de singularização dos objetos a que se refere, e, nesse sentido, opõe-se diretamente à percepção habituada do discurso prosaico, sendo esse marcado pela economia de forças criativas. Jakobson, por seu turno, toma a linguagem poética como um trabalho com a linguagem no nível dos enunciados, de modo que a ambiguidade da mensagem poética depende do emprego de elementos funcionais que denotem a autorreferencialidade da mensagem mesma. Em ambas as perspectivas, pois, está presente a ideia de que a literatura confirma uma especificidade particular e, ao mesmo tempo, difere-se dos usos da linguagem comum, nos quais a ambiguidade é acessória e não um fim em si mesma.

Considerando o que expusemos anteriormente acerca do entendimento de Eco sobre a noção de abertura poética (e, em certo sentido, também a noção de literariedade – se tomarmos essa última como a caracterização da ambiguidade fundamental da mensagem estética), vemos que ali já estavam implicitamente postos alguns aspectos das contribuições dos formalistas aos temas da estética, aspectos dos quais Eco se apropria. Isso porque, tendo em mãos a sua *Obra aberta*, encontramos nela uma gama de definições que fazem alusão ao legado formalista no que diz respeito aos conceitos estabelecidos a partir da análise textual empregada pelos estudiosos dessa corrente, ao mesmo tempo em que verificamos a relevância que Eco confere à adoção, feita por esses formalistas, de uma metodologia estruturalista clássica de compreensão

dos fenômenos textuais, incluindo o texto literário. Agora, pois, cumpre retomar brevemente as reminiscências formalistas nesse livro de Eco, relacionando-as aos aspectos dos estudos dos pensadores russos mencionados.

Primeiramente, podemos ressaltar a referência de Eco a Chklóvski quando o “estranhamento” é um dos termos pelos quais o estudioso italiano toma o discurso poético. Na sua *Obra aberta*, Eco diz que a obra de arte, fundamentalmente ambígua, põe-nos em uma condição de estranhamento, uma vez que a mensagem estética “apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados” (ECO, 1962, p. 280). Assim, o estranhamento indica um dos efeitos primordiais das obras poéticas, de tal sorte que é a partir da nossa percepção tornada estranha que passamos a intervir no campo significativo da mensagem estética, construindo, com o esforço dos atos de escolha, a realidade que nos é apresentada, já que essa mensagem não nos surge de um modo predeterminado. Em segundo lugar, são recorrentes na escrita de Eco nesse livro os termos designados por Jakobson em relação aos elementos básicos constituintes do processo comunicacional (estamos falando das noções de remetente, mensagem e destinatário), bem como é relevante para Eco a distinção jakobsoniana sobre as funções comunicativas da linguagem, especialmente a função poética, definida pela autorreferencialidade. Ademais, como aponta Calabrese (1984, p. 79), a noção de *ambiguidade* já era forte em Jakobson, suscitada pelo entendimento de que a mensagem estética é formada por significantes que remetem-se a si mesmos. Desse modo, percebe-se que Eco vale-se explicitamente de certas formulações criadas por nomes como Chklóvski e Jakobson, tendo neles alguns dos pioneiros para a compreensão das obras de arte como portadoras de uma mensagem plurivalente que os intérpretes e a História preenchem de diversos significados possíveis (ECO, 1962, p. 284).

Para mantermos um estudo coerente sobre os postulados de Eco elaborados no domínio da sua poética da obra aberta, cumpre, todavia, evidenciar também as diferenças entre os termos desses pensadores formalistas e os termos econianos. Isso porque, mesmo que tenha aproveitado lições dos formalistas, Eco o fez mais a partir da adoção de um modelo de abordagem que lhe pareceu consistente do que propriamente a partir da adoção de várias noções oferecidas por esses estudiosos. É sabido que a *Obra aberta* foi produzida no contexto do “evento estruturalista”, que proporcionou a Eco a adoção de um método apropriado de análise, cujo escopo consiste em tentar reduzir as experiências heterogêneas a um raciocínio homogêneo (ECO, 1968b, p. 312), constituindo-se, pois, em um modelo de compreensão *a posteriori* sobre os fenômenos aos quais se dedica – modelo esse que foi utilizado, por exemplo, em estudos de

Chklóvski e Jakobson. Até aí, em nada surpreende essa empreitada inicial de Eco, inclusive porque podemos dizer que ele a assume, a seu modo, ainda hoje, como teremos oportunidade de apresentar daqui a pouco, na etapa 1.2. Mesmo assim, devemos ressaltar que nem todas as conceituações formalistas geradas nesse contexto metodológico serviram de base para o que Eco veio a desenvolver nos seus próprios estudos estéticos.

O que se percebe com mais clareza na *Obra aberta* é que Eco não endossa a ideia de que a linguagem poética resume-se à manipulação linguística e de que o estudo sobre essa linguagem dependa da identificação dos elementos que correspondem à eventual predominância do emprego da função poética em um certo evento comunicativo. Isso não significa que Eco discorde da diferenciação que tanto Chklóvski quanto Jakobson estabelecem entre o discurso poético e o discurso prosaico. Se Eco negasse que existe uma característica fundamental e exclusiva para a constituição da mensagem estética, o seu próprio modelo de abertura poética não se sustentaria, uma vez que todo ele está baseado na possibilidade de avaliar os efeitos plurissignificativos que caracterizam as artes em geral e a literatura em particular e que as distinguem das outras formas de comunicação. Não é a abertura como um dado pressuposto a toda expressão estética que incomoda a Eco, tampouco a separação entre diferentes tipos de mensagens, cujas atribuições dependem de uma finalidade comunicativa que antecede e condiciona os modos pelos quais essa expressão se concretiza. O exercício formalista, conforme Eco, tem validade no momento em que toma como essenciais as considerações de que a literatura, em qualquer tempo, sempre será determinada pela sua intenção, mais ou menos deliberada, de fazer-se ambígua e de causar um estranhamento no seu intérprete. Mas quando o formalismo limita o seu campo de atuação para constituir-se como uma pragmática textual rígida, preocupada em identificar e descrever os procedimentos da linguagem poética que fazem dela o mecanismo gerador de efeitos múltiplos, corre-se o risco de reduzir os usos linguísticos dotados de valor estético a meros instrumentos que servem para unicamente “fazer funcionar a literatura” (BRITO JR., 2006, p. 65), ou seja, o simples estudo das estruturas linguísticas da obra literária acaba por reduzir as estruturas formativas do texto a nada mais que veículos da função poética da linguagem.

Como para Eco não interessam apenas as regras combinatórias pelas quais os termos se organizam no nível linguístico – isto é, do emprego mesmo das palavras e das expressões, que no conjunto configuram a mensagem estética, ou simplesmente servem para distinguir, em meio ao bloco de enunciados, a função poética como dominante –, o estudioso italiano viu-se insatisfeito com o aparato teórico oferecido pelo formalismo, de modo que apenas algumas

noções lhe foram úteis, de acordo com o que expusemos anteriormente. Já na *Obra aberta* (e, veremos na etapa 1.2, de maneira mais consistente nos seus textos semióticos dos anos ulteriores), Eco reivindicava um estudo das mensagens estéticas que se detivesse no *conteúdo* (na sua própria acepção de “conteúdo”, melhor dizendo), e não no nível do *enunciado linguístico*, como, a rigor, queria Jakobson. Essa distinção opera no sentido de que, para Eco, as obras de arte conduzem um modo de formar próprio, que é ambíguo e aberto, e que está voltado para a manipulação de um entendimento do mundo e de um modo de julgá-lo (ECO, 1962, p. 258). Assim, a estética de Eco não resume os postulados sobre a mensagem estética aos processos efetivados pelos mecanismos operacionais da linguagem. Conforme Eco, é o conteúdo da obra poética (e não a simples disposição linguística) que carrega em si todas as potencialidades frutivas (e, portanto, interpretantes) que as estruturas formativas possibilitam no instante em que a forma surge para nós pronta e acabada. Anteriormente a isso, a obra literária veicula uma consciência de mundo que advém do gesto criativo do seu autor. Sendo assim, a ênfase no conteúdo comunicativo da arte evidencia o jogo comunicativo aberto, da forma estética por excelência, de tal modo que a obra abre-se para a atualização feita pelo intérprete ao mesmo tempo em que preserva o seu caráter ideológico por estar atrelada à figura do artista que a produziu, ou mais precisamente ao mundo desse artista. A obra de arte, portanto, encerra sempre um mundo à parte, que por sua vez abre-se para a compreensão do mundo externo, ou de um ponto de vista sobre o mundo. Esse ponto de vista, para Eco, traduz-se em “um *modo de formar*, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo” (ECO, 1962, p. 258, grifos do autor). Aqui vemos que Eco está na verdade mais próximo de Pareyson, recuperando a maneira pela qual o filósofo italiano entende a formatividade da arte enquanto um processo que envolve tanto a força criativa do autor (o seu estilo, suas escolhas, influências, ideologias etc.) quanto as especificidades da matéria que esse autor precisa manipular para conseguir dar os sentidos que julga necessários, sentidos que depois evocarão a participação do intérprete para atualizar a obra em uma nova e particular execução.

Em suma, Eco, nesse momento, identifica alguns fatores “a mais” que buscam caracterizar os usos intencionalmente estéticos da linguagem, não se limitando ao emprego da função poética jakobsoniana, a qual remete não ao estudo do conteúdo veiculado pela expressão, mas ao estudo da expressão ela mesma (no plano dos signos linguísticos de

Saussure³¹). Essa postura de Jakobson resulta em um interesse exclusivo pela mensagem assim entendida – desconsiderando, por exemplo, os polos envolvidos na situação comunicativa. Por tais razões é que a atividade crítica de Jakobson, no que diz respeito ao seu entendimento sobre a função poética da linguagem, detivera-se na análise das experiências metafóricas e de outras figuras da linguagem que um texto pode veicular. A *mensagem* jakobsoniana, portanto, alude antes às possibilidades formais da expressão linguística, colocadas nos moldes dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos dos atos de fala³², do que leva em conta as estruturas significantes (isto é, que veiculam conteúdo) mais amplas que a obra contém e que remetem a estruturas significantes maiores, disponíveis no mundo para fora dela. Eco, por seu turno, demora-se sobre a compreensão de fenômenos e eventos da linguagem estética sob um ponto de vista menos restrito, à medida que avalia as potencialidades da linguagem no seio do conjunto histórico e cultural e os modos pelos quais a comunidade reconhece e interpreta esses fenômenos³³.

Sendo assim, o próprio entendimento sobre o que é a “mensagem” do ato comunicativo difere na comparação entre o contexto em que Jakobson a formulara e o emprego inicial que Eco fez do termo. Em Jakobson, conforme Brito Jr. (2006, p. 44), não se tem com clareza se “mensagem” resume-se à sequência linear de termos que compõem os enunciados, sendo, então, justamente a disposição dos signos linguísticos que obedecem aos princípios formais de

³¹ Para Saussure (1916), o signo linguístico consiste na união do significado – representação mental de um signo, ou o seu sentido, que repousa no plano das ideias que temos e que são estabelecidas pela formação sociocultural da comunidade falante de uma dada língua – com o significante – a impressão psíquica, ou imagem acústica, da qual se ocupa a fonologia. Essa dicotomia entre *significado* e *significante* pressupõe que as funções sígnicas são estabelecidas nas relações que os significados dos signos mantêm entre si, de tal modo que, se uma determinada porção de significado fosse recortada e oferecida ao falante, ele a atualizaria apenas como uma imagem acústica. Assim, tal dicotomia orientou os estudos do signo para a relação dicotômica entre a *expressão* e o *conteúdo*. A seguir (e de novo na etapa 1.2 desse capítulo), veremos como essa dicotomia foi atualizada, por exemplo, por Louis Hjelmslev.

³² Trata-se de outra dicotomia importante para Saussure – que se aplica não apenas aos signos individualmente, mas também às unidades complexas (palavras compostas, derivadas, membros de frases, frases inteiras) –, da qual Jakobson faz uso por estar interessado em compreender as funções da comunicação, quando pareceu-lhe interessante considerá-las dentro de um sistema de diferenças de modo a encontrar o seu valor particular. Nesse bojo, o eixo sintagmático diz respeito às relações dos elementos da língua que se sucedem um após o outro linearmente, isto é, na “cadeia da fala” (SAUSSURE, 1916, p. 142). O sintagma é o princípio da linearidade do significante, em que os elementos da fala contrastam-se entre si, combinando-se. O paradigma, por sua vez, é regido pela distinção dos termos utilizados, quando ocorre a seleção de um termo em detrimento de outro: quando um termo está presente, os outros estão ausentes, e são, pois, opostos (quem diz “hoje choveu” não dirá, com a mesma intenção, “ontem choveu” ou “não choveu”).

³³ É por isso que Eco (1962) reformula, por exemplo, a distinção jakobsoniana entre *função referencial* e *função estética* ao incluí-las, de outro modo, no corpo da sua própria dicotomia entre *mensagem referencial* e *mensagem estética*. Diferentemente da oposição criada por Jakobson, que existe apenas no âmbito do enunciado, Eco amplia a relação dicotômica sugerida pelo formalista russo quando caracteriza a *mensagem referencial* como o uso corriqueiro da linguagem, estabelecido pela recorrência de interpretações e que intenta atingir o máximo de redundância possível, ao passo que a *mensagem estética*, fundada na ambiguidade e que causa estranhamento, atua exatamente no sentido de violar e desafiar a anterior.

base saussuriana – como sinônimo para “forma da expressão” ou simplesmente “forma” (em oposição a “conteúdo”) –, ou se a “mensagem” pode ser também o “conteúdo” veiculado por essa forma de expressão. Para Eco, diferentemente, a noção de “mensagem” adquiriria uma atribuição comunicante mais evidente, uma vez que a ele interessava compreender e explicar os muitos interstícios porosos que caracterizam a ambiguidade do plano da representação e da interpretação dos signos. Desse modo, mesmo que Eco tenha aceitado que o signo possa ser entendido a partir da conexão indissolúvel entre uma *expressão* e um *conteúdo*, a questão precisava ser colocada no âmbito de uma perspectiva em que aquela unidade dependeria antes de uma das muitas instâncias interpretativas através das quais o ser humano procura conhecer e conceber o universo dos signos que o cerca. Nesse aspecto, Eco estava, à época da *Obra aberta*, mais próximo de Hjelmslev, para quem a união das porções da expressão e do conteúdo é colocada pelo modo como essa unidade comporta-se em relação ao *código*, o qual “introduz, com seus critérios de ordem, essas possibilidades de comunicação” (ECO, 1962, p. 104).

Até esse instante da sua trajetória, Eco via-se, pois, atrelado a uma noção de signo que funda-se no binômio *forma* e *conteúdo*, isto é, “duas formas independentes, de naturezas distintas, que se unem para formar uma unidade conceitual no interior de um código que é, no fundo, o repertório dos falantes” (BRITO JR., 2010, p. 55). Assim, o Eco da *Obra aberta* privilegiava um estudo para o qual as unidades linguísticas traduziam-se mediante a articulação das formas verbal ou escrita com um conteúdo sistematizado pelo código, o qual deveria conter determinados tipos de organização estrutural para não cair no caos absoluto. Vale pontuar que, com os seus estudos semióticos (ex.: ECO, 1973, 1975), Eco lança mão de algumas noções adicionais, como a ideia de sistema semântico global, na tentativa de evitar que a sua perspectiva estivesse baseada na convicção de que a mensagem – inclusive a mensagem estética, que pressupõe uma mecânica aberta – seja governada por um sistema de regras combinatórias de seleção e oposição e que o receptor precisaria tão somente *decodificar* os signos que compõem o texto, o que faria com que esse leitor estivesse limitado, portanto, ao nível mais elementar do processo interpretativo. Além disso, no decurso iniciado na virada para a década de 1970, Eco filia-se a uma outra tradição semiótica (a peirceana), e com isso consegue alargar o alcance da pesquisa semiótica, bem como o entendimento sobre os signos, que deixam de ser considerados como apenas signos de línguas naturais e, quando o são, não mais se apresentam no molde biplanar saussuriano.

Com o intuito de apresentarmos e, dentro do possível e desejável, avaliarmos a postura econiana em relação aos aspectos citados acima e outros – aspectos centrais em temas

igualmente amplos, e, portanto, também amplamente discutidos e discutíveis –, serão exploradas a seguir algumas das noções mais relevantes para o entendimento sobre os estudos interdisciplinares de Eco, que incluem, sobretudo, a semiótica e a teoria da literatura/interpretação literária. Para isso, tomaremos a sua produção teórico-crítica elaborada nos anos de 1970 em diante, quando ele amplia e desenvolve as suas teses. É mister esclarecer, antes, que uma tal divisão cronológica sustenta-se na percepção, mencionada por nós muito antes, de que as reflexões econianas passaram, ao longo dos anos, por uns tipos de “fases” e, em certo sentido, algumas evoluções, quando expandiram-se as noções iniciais e construíram-se outras. Por esse motivo, acreditamos que a importância de percorrer, em um primeiro momento (exatamente a nossa etapa *I.I*), as noções basilares à poética da obra aberta se deva a dois aspectos. Primeiramente, foi preciso visitar aqueles dois livros de Eco (1962, 1968a) porque eles trazem movimentos essenciais para a compreensão que tem esse autor sobre as questões da estética. Em segundo lugar, uma aproximação com a primeira fase da trajetória econiana, se comparada com a fase inaugurada por textos econianos mais recentes, evidenciara justamente a existência de uma continuidade característica às suas teses, o que levou-nos, conseqüentemente, a procurar identificá-las e entendê-las. Em sendo assim, foi proveitoso dividir também o pensamento econiano em dois, organizando cada “fase” nas duas respectivas etapas desse capítulo, o que fizemos quer pela necessidade de delinear uma transição sensível de uma para outra, quer pela possibilidade de percorrer ambas e de revelar, assim, as perspectivas que fundam o modelo mais geral a que nossa dissertação se dedica (o da poética da obra aberta e dos limites da interpretação). De modo a ingressarmos em nosso segundo momento de apresentação e análise sobre a parte mais atual da produção intelectual econiana (no sentido de ser aceita e reiterada por ele ainda hoje e não propriamente no sentido cronológico), e, enfim, dedicarmo-nos às noções mais caras a ele no âmbito da sua teoria da cooperação da interpretação, tão exaustivamente anunciadas pela etapa que agora termina, prossigamos, então, à próxima etapa desse capítulo, onde lidaremos com os principais posicionamentos tomados pelo estudioso italiano em seus textos semióticos e pós-semióticos.

1.2

Os limites da interpretação

Desde o início de seu percurso teórico-crítico, Umberto Eco apresentou e aprofundou vários postulados seus que dizem respeito aos problemas centrais dos estudos contemporâneos sobre a arte. Vimos, na etapa 1.1, que o seu primeiro esforço pontual nessas questões foi *Obra aberta*, como um conjunto de ensaios sobre a indeterminação e a ambiguidade da mensagem estética contemporânea e sobre a iniciativa do intérprete frente à abertura poética. Naquele tempo, Eco via-se motivado pelas teorias vanguardistas e, no que diz respeito ao contexto italiano, buscava romper com o idealismo estético de Benedetto Croce, pondo-se ao lado do seu mentor Luigi Pareyson em defesa da ideia de que a obra de arte é antes uma *forma* que encerra uma série de aspectos e procedimentos específicos e particulares do que um produto da intuição/expressão simplesmente. No mesmo período, ganhavam notoriedade os estudos dos antigos formalistas russos e dos estruturalistas do pós-guerra radicados nos Estados Unidos, dentre esses Jakobson e Lévi-Strauss. Conforme Bondanella (1997, p. 71), essas duas correntes tiveram importância para Eco e para outros membros do panteão intelectual italiano, especialmente porque elas erigiram um rigoroso método de análise das obras artísticas, e literárias em particular, que pareceu-lhes conveniente, uma vez que não mais estavam interessados na leitura intuitiva sobre as obras de arte, predominante na época.

Nesse período inicial, principalmente se considerarmos o *Obra aberta*, vimos que Eco estava às voltas com uma atividade teórico-crítica de análise que atentasse tanto para a ambiguidade fundamental das obras quanto para modelos de compreensão sobre os procedimentos da linguagem estética empregados nessas obras, dedicando-se, pois, a estudar dois eixos teóricos: a teoria estética e a teoria da informação. Mas, olhando para o percurso trilhado na etapa 1.1 desse capítulo, onde esses temas foram abordados, podemos notar que ali prevaleceram os temas referentes ao entendimento de Eco sobre a estética (no caso em tela, a forma literária, a abertura poética etc.) em detrimento de estudos mais avançados sobre a mensagem estética em si. Isso aconteceu porque lidamos com textos que deixam internamente melhor desenvolvidas as questões sobre a abertura poética, ao passo que dispõem de apenas um primeiro movimento crítico na direção de estudos sobre a estrutura significativa das obras de arte e a interpretação dessas obras. Também Eco entendeu de tal modo o início dessa sua trajetória, visto que explica na “Introdução à segunda edição” da *Obra aberta* que os conceitos

da teoria da informação de que dispunha constituíam “um discurso [...] que se apresenta ainda como uma aventura explorativa, de resultados incertos” (ECO, 1962, p. 17), avisando-nos de que os seus textos posteriores pretendem dar conta de tais questões com mais rigor³⁴. E isso explica porque, na etapa anterior, muito pouco dissemos sobre o que define a *esteticidade* enquanto o conjunto de características da mensagem estética e no que consistem a interpretação e os modos de fruição literária, pois lá essas questões foram menos visadas – o que Eco buscou corrigir com os seus estudos posteriores³⁵.

Além de sabermos que o próprio Eco reconheceu que *Obra aberta* não caracterizava um estudo articulado e rigoroso sobre os instrumentos de indagação semiótica, conseguindo apenas indicar uma preocupação dessa ordem, é interessante que comentemos sobre uma conhecida crítica a esse livro, que, à luz de uma exigência do estruturalismo, censura a falta de rigidez econiana frente aos problemas da análise da linguagem poética. Trata-se da leitura (mencionada na etapa 1.1) que Claude Lévi-Strauss fez da ideia de abertura veiculada na *Obra aberta*, quando o estudioso estruturalista reivindica pelo contrário: o fechamento da obra literária. Na opinião de Lévi-Strauss, “o que faz que uma obra seja uma obra, não é o fato de ela ser aberta, mas sim, fechada” (apud ECO, 1979, p. X, grifos no original³⁶). O trecho segue assim:

[u]ma obra é um objeto dotado de propriedades precisas, que cabe à análise identificar e que pode ser inteiramente definida com base em tais propriedades. E quando Jakobson e eu procuramos fazer uma análise estrutural de um soneto de Baudelaire³⁷, certamente não o tratamos como uma obra aberta na qual pudéssemos encontrar tudo aquilo de que as épocas sucessivas nos tivessem inteirado, mas como um objeto que, uma vez criado pelo autor, possuía a rigidez, por assim dizer, de um cristal: daí que a nossa função reduzia-se à luz das propriedades (LÉVI-STRAUSS, 1967, pp. 81-82 apud ECO, 1979, p. X)³⁸.

³⁴ Lembremos que essa “Introdução” data de 1968, mesmo ano em que Eco também publica *A estrutura ausente*, principiando os seus estudos semióticos.

³⁵ Já sugerimos que, no que diz respeito aos aspectos da constituição e fruição das obras de arte, há dois momentos diferentes em que os estudos de Eco lidam com esses temas. O primeiro corresponde, em grande medida, ao que discutimos na etapa 1.1 desse capítulo: trata-se da tomada de posição de Eco frente aos problemas da definição da arte e da obra aberta. Nesse caso, os efeitos da obra são discutidos em termos de pressupostos. O segundo momento refere-se aos estudos nos quais Eco começa a deter-se sobre as questões da interpretabilidade da forma, tais como os limites da interpretação e a função do leitor. Esses assuntos surgem destacados nas obras pós-semióticas desse autor, as quais visitaremos mais adiante.

³⁶ Entrevista concedida a Paolo Caruso, publicada em 20 de janeiro de 1967, no jornal *Paese Sera*. É citada em vários textos de Eco. No caso em tela, tínhamos em mãos o *Lector in fabula* (ECO, 1979, p. X). A entrevista completa consta em: CARUSO, Paolo. (Org.). (1969). *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault e Lacan*. Milão: Múrsia.

³⁷ É a já citada análise estilística do soneto “Les Chats” (“Os gatos”) de Charles Baudelaire. Esse estudo foi publicado pela primeira vez na revista francesa de antropologia *L’Homme* (1962, v. 2, n. 1, pp. 5-21) e está inserido no livro de Jakobson intitulado *Questions de poétique* (1973).

³⁸ Esse trecho em citação direta é mencionado por Eco no seu *Lector in fabula* (1979), embora ele se refira, em citação indireta, à mesma crítica de Lévi-Strauss na “Introdução à segunda edição” de *Obra aberta*.

São esclarecedoras essas palavras, que, acima de tudo, revelam o modo como Lévi-Strauss recebeu a *Obra aberta*, influenciado pela sua perspectiva acerca do modelo estruturalista tradicional de análise literária. Na etapa *I.1*, vimos, a partir de Jakobson, que a literatura era entendida como um trabalho com a linguagem verbal e, em sendo assim, também a linguagem literária poderia ser analisada enquanto um sistema de regularidades. Desse modo, segundo a ótica estruturalista, a *poesia* (que para nós quer dizer o mesmo que literatura), considerada como sendo a “arte da criação verbal”, é estudada a partir dos pressupostos da linguística, que Jakobson define como “a ciência global da estrutura verbal” (JAKOBSON, 1960, p. 118). Uma vez que, como vimos, a literatura pode ser definida como tendo a função poética como dominante, é preciso, depois de identificá-la, decompô-la de modo a descrever as diversas construções morfológicas (no nível da palavra) e sintáticas (no nível da frase) de que o texto é feito, levando em conta a seleção, distribuição e inter-relação que essas construções mantêm entre si, bem como as relações semânticas que estabelecem umas com as outras.

Voltando à crítica de Lévi-Strauss à *Obra aberta*, podemos acrescentar que, mesmo que os procedimentos da crítica imanentista do estruturalismo dificilmente possam ser atribuídos, em termos idênticos, aos movimentos traçados por esse livro econiano, não deixamos de pensar que é até curioso o fato de que Lévi-Strauss, ao que parece, tenha recebido a *Obra aberta* como se esse fosse um ensaio sobre o livre intento interpretativo. De nossa parte, podemos considerar que esse livro consiste no exercício crítico-teórico explicitamente mais próximo de um estruturalismo ontológico – aquele defendido por Lévi-Strauss – do que qualquer outro texto de Eco (talvez ao lado apenas d’*As poéticas de Joyce*, livro ao qual *Obra aberta* se relaciona teórica e metodologicamente) – ou ao menos é isso que o autor nos leva a crer, tentando convencer-nos³⁹. Isso porque a noção de abertura empregada nesse livro de Eco – ainda que seja posta também como a indefinição última de toda obra de arte, e relacionada de maneira mais evidente às poéticas contemporâneas – é atravessada pela ideia de que o intérprete

³⁹ Em nossas “Considerações iniciais”, vimos como Eco é criticado por manter-se vinculado à corrente estruturalista tradicional no instante em que seus esforços são entendidos (pelos críticos) como tentativas de encontrar imanências textuais, tentativas essas autorizadas pela sua pesquisa semiótica – pesquisa que sucede, pois, a *Obra aberta*. Aqui, porém, é útil estabelecer a distinção sugerida por Eco (1968b) entre estruturalismo ontológico e estruturalismo metodológico, quando o autor afirma ser adepto do segundo tipo. Ainda que a apreciação geral sobre os estudos econianos – seja a que fazemos em nosso estudo, seja a que fazem os críticos – possa mostrar como controversa a posição de Eco junto a pesquisas que adotam métodos estruturais (e, portanto, admitem uma dada noção de *estrutura*), optamos por apresentar alguns aspectos que explicam, a partir de Eco, a distinção em tela não porque queremos prová-la verdadeira, mas porque ela introduz e justifica a base epistemológica que ele passa a adotar na “segunda fase” do seu percurso teórico-crítico, quando se filia, especialmente, à lógica pragmática peirceana. Nas páginas seguintes, pois, aquela distinção será retomada e servirá para situar as reflexões econianas no âmbito da semiótica.

deva buscar pela *verdade* imanente do texto. Na etapa *I.I*, pudemos perceber que, na *Obra aberta*, o ato interpretativo surge definido como o exercício que consiste em “reviver” a obra a partir da sua “perspectiva original” (ECO, 1962, p. 40). Eco, desse modo, toma a abertura poética nos mesmos moldes que Pareyson, para quem a interpretação consiste, em um primeiro momento, em refigurar o estilo, ou conteúdo, de que a obra, enquanto forma, é feita. Em Pareyson, está posta a ideia de interpretação enquanto um “equilíbrio entre o objeto respeitado e amado pelo fiel interpretante e a atividade que o intérprete realiza” (PAREYSON, 1954, p. 175)⁴⁰. Mesmo que seja um tanto desconcertante, não podemos negar que essa definição de interpretação sustenta o que está posto na *Obra aberta* acerca da iniciativa do intérprete, uma vez que esse livro nos leva a crer que a interpretação envolve mutuamente receptividade e atividade no âmbito de uma relação dialógica facilmente estabelecida entre obra e leitor, relação essa pressuposta pela própria abertura poética, quando a resposta do utente consiste em lidar com a mensagem que lhe surge imediatamente como ambígua⁴¹. Ademais, pistas bem mais explícitas sobre a identificação de Eco com o estruturalismo tradicional são encontradas em diversos trechos desse livro, como quando ele admite que utilizará o termo “estrutura” (e também “forma”) para referir-se à obra de arte enquanto um objeto considerado em termos da “sua analisibilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta” (ECO, 1962, p. 28). Nesse contexto, Eco deixa claro que a análise da estrutura envolve que a consideremos como um sistema de relações que inclui os seus diversos níveis, tais como os “níveis semântico, sintático, físico e emotivo; níveis dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.”.

Apesar disso, talvez possamos defender que o discurso de uma obra aberta assim definido estivera focado antes na elaboração de um modelo de abertura poética do que na descrição de uma atividade frutiva, de sorte que Eco apenas entregou ao intérprete a obra como uma estrutura – que era, ao mesmo tempo, “acabada e *fechada* em sua perfeição” e “também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de

⁴⁰ Nota-se que Pareyson, mesmo sem aparentemente dar muita atenção a isso, distingue dois aspectos da atividade de interpretação: o de “interpretante” e o de “intérprete”. Deduz-se que o “interpretante” é aquele modelo de análise que se mostra “fiel” ao conteúdo da obra e que é levado a cabo pelo “intérprete”, ou seja, a pessoa mesma do leitor. Vê-se, aí, que em Pareyson já estava germinada a ideia de um *leitor-modelo*, a qual será fundamental para as reflexões de Eco desenvolvidas anos depois, no domínio da sua teoria da cooperação interpretativa. Todavia, a noção de Eco não está baseada em um “equilíbrio fiel” entre a intenção da obra e a iniciativa interpretante do intérprete. Veremos que essa relação se desprende de uma noção de *verdade textual imanente* para ganhar um sentido novo, amparado pelo desenvolvimento do sistema semiótico econiano.

⁴¹ Em breve, a partir de Eco, veremos que também a *mensagem referencial* – a qual, a rigor, não tem o componente ambíguo – envolve um processo de interpretação.

sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1962, p. 40, grifos do autor) –, mas não disse ao intérprete o que essa estrutura exige para ser interpretada (isso, como já sugerimos algumas vezes, é priorizado por Eco em obras suas que preparam o campo de procedimentos interpretativos a partir das teorias semióticas). Foi por ter essas questões em mente que Eco, depois, admitiu (ECO, 1979) que a iniciativa do intérprete tal como ele a aborda na *Obra aberta* pode resultar antes em uma atividade espelhada e/ou submissa à forma do que em uma intervenção interpretativa própria do leitor e dependente dele unicamente, e por isso mesmo fez-se necessário devolver ao intérprete a sua *liberdade* – o que, portanto, Eco tentou realizar nos seus trabalhos seguintes.

Diante do exposto, é interessante observar, todavia, que, se tomarmos como modelo o percurso metodológico adotado por trabalhos estruturalistas *tout court*, percebemos como é peculiar a relação de Eco com o estruturalismo enquanto uma corrente teórica específica, haja vista que, se por um lado podemos encontrar reminiscências, na formulação geral da poética da obra aberta econiana, de noções e procedimentos típicos de um método estruturalista de análise, por outro Eco não era tido propriamente como um estudioso “estruturalista” aos olhos daquele importante representante dessa corrente.

Assim sendo – e também porque precisamos sempre ter em mente que a ampla produção intelectual econiana reúne, em um sistema unificado, reflexões originárias tanto do âmbito da estética filosófica quanto da semiótica contemporânea, sistema que já em si aponta para duas tradições bastante extensas⁴² – consiste em uma tarefa difícil delimitar o lugar que Eco ocupa, em meio ao ambiente estruturalista, desde a década de 1960. Para que tentemos delinear uma posição do autor nesse contexto, podemos, em princípio, passar a considerar essa questão a partir de uma distinção que talvez não tenha logrado clareza em nosso trabalho até aqui: a diferença entre o método estrutural e o estruturalismo. Entendemos como relevante fazer uma separação dessa ordem, principalmente por tratar-se de algo que Eco julga importante aplicar sobre o seu percurso teórico-crítico iniciado com a publicação de *A estrutura ausente* (ECO, 1968b), quando o estudioso italiano se autoproclama, primeiramente, como um adepto do “estruturalismo metodológico” ou “operacional”, defendendo com isso uma tomada de posição que vai ao encontro da sua proposta teórico-crítica ulterior, iniciada com as pesquisas

⁴² Kirchof fornece uma relação das principais influências aos estudos de Eco, cuja extensa variedade permitirá que somente algumas sejam por nós recuperadas. Diz ele que Eco “utiliza elementos que abrangem desde a filosofia medieval, Kant (o juízo estético e o juízo analógico, o esquema, entre outros), a teoria da informação, os formalistas russos, a escola de Praga (especialmente Jakobson), Saussure, estruturalistas como Hjelmslev (o *continuum*, a denotação e a conotação) e Greimas (o sema, a isotopia), além de Charles Sanders Peirce (principalmente a sua noção de *interpretante*, *abdução* e de *semiose ilimitada*) e Morris (especialmente sua noção de *intérprete*), entre vários outros” (KIRCHOF, 2003, p. 146, grifos e destaques do autor).

do campo da semiótica. Voltaremos a isso a seguir. Por ora, cumpre retomarmos aquela distinção⁴³.

Sobre o método estrutural, mencionamo-lo algumas vezes, referindo-nos simplesmente à metodologia de análise sobre os fenômenos (não apenas linguísticos, como também culturais de um modo geral) que os toma como objetos a serem reconstituídos “de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as ‘funções’) desse objeto” (BARTHES, 1963, p. 51, destaque do autor). Trata-se, pois, do que Barthes chamou de “atividade estruturalista”, definida antes como um tipo de léxico empregado do que por uma tendência crítica unificada, uma vez que os adeptos do uso do termo “estrutura” e derivados não se sentem solidarizados por uma mesma doutrina. A atividade estruturalista diz respeito ao modo de lidar com os fenômenos a partir da necessidade e o intento de explicar o funcionamento dos mesmos, ou seja, as suas estruturas, concentrando-se em examinar as leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam. Caracterizado dessa forma, o método estrutural permanece sendo adotado em qualquer pesquisa que considere os fenômenos a partir da possibilidade de individualizar-lhes características comuns, fazendo com que esses fenômenos sejam agrupados, se for o caso, em uma estrutura homóloga. O modelo estrutural assim entendido é considerado por Eco como sendo um “procedimento operativo” (ECO, 1968b, p. 312), que não tem pretensão ontológica e caracteriza tão somente um instrumento de pensamento útil para a compreensão dos objetos que estuda. Assim, para utilizar o modelo estrutural, não é necessário acreditar que a escolha por esse modelo é determinada pelo objeto – e então a própria noção de “estrutura” é instabilizada –, mas sim que esse modelo serve para o método que se queira utilizar. Isso está posto por Hjelmslev (1957 apud ECO, 1968b, p. 313) quando afirma que a adoção de um

⁴³ Mesmo que possamos atribuir especificações que distingam a atividade estruturalista (BARTHES, 1963) do estruturalismo, não devemos ignorar que, historicamente, ambos comumente se misturam, pois correntes teóricas que utilizam o método estrutural são quase que invariavelmente conhecidas como estruturalistas. Por isso, até o presente, não logramos encontrar nos manuais de teoria literária uma separação dessa ordem. Terry Eagleton (1983, pp. 142-143), por exemplo, afirma que a distinção entre método estrutural e estruturalismo não constitui uma diferença fundamental, de modo que o comportamento estrutural será sempre, para ele, um comportamento estruturalista. Conforme Eagleton, o método estrutural é, por necessidade, relacional: decompõe-se o objeto para compreender como cada um dos seus itens adquire significado em relação aos demais. O crítico, considerando o campo da literatura, dá o exemplo de um poema que, tomado pelo método estrutural, pode ser analisado como uma *estrutura* (que remete à *forma* pareysoniana) ao mesmo tempo em que tratamos cada um dos seus itens como significativos em si mesmos. Um estruturalista convicto que encontrasse as duas imagens, distintas, do sol e da lua nesse poema entenderia essas imagens unicamente a partir da relação que elas estabelecem entre si no interior da estrutura, pois ali elas explicam-se mutuamente; não precisaríamos sair do poema para compreender cada uma das imagens, inclusive não é recomendado que o façamos, pois seus significados são antes “relacionais” que “substanciais”. Em face disso, e se quiséssemos partir do que diz Eagleton para avaliarmos o conjunto do pensamento econiano, provavelmente Eco não escaparia do rótulo estruturalista. De qualquer modo, cumpre ressaltar que, no domínio do nosso estudo, optamos por mencionar a possível distinção entre o método estrutural e o estruturalismo porque ela torna-se frutífera se contrastada com a outra corrente teórica a qual Eco irá filiar-se: a semiótica. Essa nossa escolha far-se-á mais clara daqui a pouco.

modelo estrutural depende da eleição arbitrária do investigador ao invés de ser imposta pelo objeto da investigação. Em vista disso, o método estrutural é caro a Eco e independe de uma possível – mas questionável – filiação sua à corrente estruturalista.

Já o estruturalismo, citado por nós em alguns momentos, consiste em uma tendência teórica que teve origem na utilização do modelo linguístico saussuriano como paradigma para as ciências humanas. Sabemos que em seu *Curso de linguística geral* (1916) Saussure traz uma série de noções e dicotomias que se popularizaram em diversos discursos teóricos do século XX. Com base em Eagleton (1983, pp. 145-146), tentemos relembrar brevemente algumas delas: i) a linguagem é entendida como um sistema de signos que deve ser estudado através de um modo sincrônico (ou seja, enquanto um sistema completo de um determinado momento do tempo) e não de um modo diacrônico (o desenvolvimento histórico do sistema); ii) o signo linguístico é formado pelo *significante* (a imagem acústica ou seu equivalente gráfico) e pelo *significado* (o conceito ou significado) – como os quatro tipos impressos “g-a-t-o” que funcionam como o significante para o significado “gato” (animal, felídeo, mamífero); iii) os signos linguísticos são definidos conforme convenções culturais e histórias de um sistema linguístico, o que evidencia a arbitrariedade da relação entre significante e significado, uma vez que não há razão inerente pela qual as quatro marcas “g-a-t-o” devam significar “gato” – no sistema francês, por exemplo, temos “*chat*”; iv) por contiguidade, também é arbitrária a relação entre a totalidade do signo linguístico e o referente (entre “gato” e a criatura real, de quatro patas, peluda); v) o signo linguístico ganha significação na medida em que se difere dos outros signos (para Saussure, “no sistema linguístico, existem apenas diferenças”), por isso dizemos “gato” e não “pato”, de tal modo que não são relevantes as modificações do significante (por exemplo, da pronúncia) desde que se mantenha a diferença desse com os demais signos da cadeia; vi) porque os signos são definidos pelas diferenças, o significado não é imanente, mas sim funcional, resultante da sua diferença em relação aos demais signos; vii) a distinção entre *langue* (língua) e *parole* (fala) faz com que apenas a primeira seja objeto de estudos, visto que a língua pode constituir um sistema estruturado de signos, ao passo que a fala suscita variações ao sistema que não podem ser objetivadas.

Em suma, o entendimento geral de Saussure sobre os signos linguísticos, e, principalmente, o próprio conceito bipartido de signo (ente formado por significante e significado), envolviam um estudo sobre a língua que a tomava como um sistema no qual os elementos só podem ser definidos pelas relações de equivalência ou de oposição que mantêm entre si. Desse modo, o estruturalismo – tendência teórica que adota o procedimento

saussuriano assim entendido – procurou explorar as inter-relações por meio das quais o significado das estruturas relacionais é produzido dentro de uma cultura. Por conseguinte, essa tendência espalhou-se para outras áreas do pensamento que tomavam como pressuposta a convicção de que as unidades individuais de qualquer sistema só adquirem significado em razão das suas relações mútuas. É o caso, por exemplo, da linguística com Roman Jakobson e Louis Hjelmslev, da semiótica com Algirdas Julien Greimas, da antropologia estrutural com Lévi-Strauss, de estudos do campo da filosofia e da crítica literária com Michel Foucault e Roland Barthes e da psicologia com o primeiro Jacques Lacan.

Umberto Eco, por outro lado, diferentemente dos estudiosos que adotaram o modelo saussuriano, acabou se tornando, no âmbito dos seus estudos semióticos, partidário de teorias influenciadas não apenas pela pesquisa semiológica de Saussure e por alguns pós-saussurianos – como Hjelmslev e Greimas –, mas também e principalmente pela tradição semiótica que contava com o nome de Charles Sanders Peirce. Em vista disso, Eco apresenta-se como um semioticista cuja filiação teórica é ampla e baseada em autores de produções que guardam, entre si, tanto aproximações quanto distanciamentos. Nesse contexto, é comum o destaque para o ano de 1968 como o que marca a transição de Eco para a pesquisa na disciplina semiótica, quando ele passa a formalizar a sua identificação com a teoria formal dos signos. Eco lança *A estrutura ausente* – subtítulo não por acaso de “Introdução à semiótica” –, apresentando as primeiras direções que irá tomar rumo a um estudo semiótico próprio, mas que combina muitos elementos de teorias anteriores, especialmente a de Peirce. Nessa empreitada inicial, dois objetivos são traçados por Eco: desfazer-se da apropriação ontológica sobre as estruturas linguísticas e enfatizar a operacionalidade interpretante dos signos.

No início desse livro (1968b, pp. 7-8), Eco questiona a distinção entre a denominação da semiótica como um *campo* de estudos ou uma *disciplina*. Em resposta, tal polaridade perde sentido quando Eco diz que qualquer aproximação com estudos sobre os signos que almeje compreender o conjunto da cultura (isto é, a semiótica em sentido lato) requer tanto o reconhecimento de que se trata de um campo de interesses e, portanto, demanda a adoção de um ponto de vista específico, quanto precisa, para tornar-se inteligível, eleger um modelo que estabeleça parâmetros capazes de sancionar a inclusão ou a exclusão de vários tipos de estudos no/do campo da semiótica. Nesse bojo, Eco compreende que as suas pesquisas nessa área exigem um método dialético: para levar adiante uma investigação teórica é preciso propor uma teoria – isto é, um modelo conceitual que sirva de guia para o raciocínio que se queira desenvolver –, ao passo que essa mesma investigação teórica deve estar disposta a

individualizar as suas próprias contradições ou provocá-las quando não aparecem. Por tais motivos é que o campo de estudos da semiótica apresenta-se em toda a sua variedade e desordem, visto que lida ao mesmo tempo com a existência objetiva dos seus elementos (no sentido de que existem como aspectos da cultura) e com a sua própria natureza especulativa, que estuda as estruturas e os sistemas a partir de uma rede metodológica que funciona segundo uma hipótese operativa.

Identificado com esse modelo dialético e dando início à construção de uma perspectiva particular sobre a semiótica contemporânea, Eco passa a adotar, sobretudo, os fundamentos erigidos pelo que chamou de “segunda geração” das pesquisas semióticas do século XX. De acordo com o estudioso italiano, o último século vira a movimentação de duas tendências de semióticas textuais (embora o critério que as caracteriza não seja cronológico, mas sim teórico). Essas tendências, segundo Fidalgo (1998, p. 12), apontam para a inegável diferença “entre a semiologia enquanto tradição da semiótica europeia contemporânea e a semiótica enquanto tradição da semiótica anglo-saxônica contemporânea”. Eco (1979, p. 1) diz que a primeira geração abrange teóricos – especialmente os da escola francesa – que partem de Saussure e defendem uma linguística da frase e do código (a exemplo de Jakobson, como vimos na etapa *I.1*); já a segunda geração é formada por teóricos que se baseiam no filósofo estadunidense Peirce, veem a língua como um sistema estruturado que precede os eventos discursivos e estudam os discursos e os textos de uma língua já falada ou que pode vir a ser falada⁴⁴. Em vista disso, ainda que Peirce tenha contribuído com formulações sobre a compreensão dos signos que foram depois incorporadas pelos teóricos da primeira geração, ele é acomodado por Eco nessa segunda tendência crítica, a qual tem, na opinião do estudioso italiano, o mérito de atualizar as tentativas da primeira. Em resumo, o debate entre as duas gerações da semiótica contemporâneas esboça a seguinte oposição entre

- (i) uma teoria dos códigos e da competência enciclopédica – pela qual uma língua (sistema de códigos interconexos), num nível próprio e ideal de institucionalização, permite (ou deveria permitir) prever todas as suas possíveis atualizações discursivas, todos os possíveis usos e circunstâncias e contextos específicos e (ii) uma teoria das regras de geração e interpretação das atualizações discursivas (ECO, 1979, pp. 1-2).

⁴⁴ Como aponta Bertrand (2000), a primeira geração fundamenta-se nas teorias da linguagem e do discurso. Seu principal expoente é o linguista lituano radicado na França Algirdas Julien Greimas, filiado aos estudos de Saussure e Hjelmslev. A segunda geração, diferentemente, constrói suas bases teóricas a partir da filosofia e da lógica. Influenciada por Peirce, a tradição anglo-saxã da semiótica se atém ao modo de produção do signo e sua relação com a realidade referencial, distanciando-se das pesquisas acerca dos aspectos linguísticos estritamente formais.

Síntese de uma discussão que marcou os estudos semióticos textuais do nosso tempo, esse trecho alude a dois aspectos caros à argumentação sobre a posição de Eco em tal contexto: a sua crítica ao estruturalismo e a sua filiação à tradição semiótica peirceana. Assim, em primeiro lugar, percebemos ali, não sem notar o tom irônico característico desse autor, o contato pouco solidário de Eco com os prováveis intentos da semiótica de base estruturalista; e, em segundo lugar, o excerto evidencia a tendência escolhida por Eco em relação aos estudos da semiótica, os quais o levarão à sua teoria da cooperação interpretativa. Sobre os termos dessa teoria, falaremos mais adiante; por ora – e também para que possamos assentar o embasamento que a sustenta, visto que é formulada no âmbito do “terceiro momento” da trajetória teórico-crítica econiana –, cumpre comentar alguns dos principais aspectos da fase predominantemente semiótica de Eco, fase que, certamente, fundamenta todo o seu pensamento e os seus escritos, inclusive os literários⁴⁵.

De certo modo, podemos receber o livro *A estrutura ausente* (1968b) como a explicação de Eco acerca justamente do que acreditava ser a sua desvinculação do modelo saussuriano de pesquisa no campo dos estudos sobre os signos. O mesmo sugere Kirchof (2003, p. 185) quando diz que esse livro reflete a preocupação de Eco em “demonstrar a arbitrariedade da busca pelos universais da linguagem”. Para tanto, Eco toma como o principal motivador da incompatibilidade entre a semiótica e o legado saussuriano a própria noção de *signo*. Lidando, então, com os problemas referentes ao objeto maior da semiótica, foi fácil para Eco identificar falhas no estruturalismo e almejar adotar um tipo de pensamento sobre os signos em detrimento de outro.

Em linhas gerais, Eco considera que a definição de Saussure para o signo acaba tornando-se limitada frente aos estudos semióticos. Isso porque a semiótica – tida (por Eco e outros) como a ciência que estuda (todos) os signos – apoia-se no entendimento de que os eventos sígnicos não podem ser explicados simplesmente em termos do significado que é atrelado a um significante. A rigor, esse conceito de signo linguístico como sendo uma entidade de dupla face exprime apenas uma condição de substituição, quando o signo é alguma coisa que está para outra coisa, e, assim, ao ser originalmente aplicado no domínio da *langue*, opera como

⁴⁵ Lembremos que a principal fonte teórica de Eco (da sua produção intelectual como um todo) advém da semiótica, de modo que seus estudos nesse campo influenciam não apenas os seus textos teórico-críticos (sejam os que lidam explicitamente com questões da semiótica ou os demais, nos quais há componentes implícitos dessa natureza), como também os seus romances. Nessa esteira, é comum encontrarmos, nos textos literários econianos, referências a postulados teóricos seus sobre poética, narrativa, linguagem, interpretação e semiótica. A esse respeito, ver, por exemplo, os estudos de Brito Jr. (2006, 2010) e de Fioruci (2007).

participe em um sistema definido com base na identificação de objetos que, se não são tomados de modo imediato, são, ao menos, previamente estabelecidos.

Eco entende que tal definição de signo linguístico torna-se insuficiente mesmo no domínio dos estudos da linguagem propriamente ditos. Em um primeiro momento, a fórmula saussuriana pode, em parte, satisfazer o entendimento sobre uma estrutura linguística relativa à *langue*, mas exclui decididamente as demais funções sígnicas que indicam importâncias sobre rumores da *parole*. Nesse contexto, Eco cita (1968b, p. 11), por exemplo, os elementos de significação que dependem de diferentes tipos de vozes (variedade relativa a sexo, idade, saúde, local de origem etc., e torna-se relevante para a investigação biológica da comunicação, a exemplo dos diagnósticos médicos) e em aspectos paralinguísticos, como as características dos sons produzidos pelo falante (intensidade, tipo de controle dos lábios e da língua, respiração, ressonância, duração etc., bem como as variações de articulação que diferenciam a risada do gemido, o grito do sussurro, entre outros).

Vale lembrar, porém, que Saussure não ignorava a existência dos outros sistemas de signos. Para o linguista suíço, o que existe é uma diferença entre o sistema da língua para com os outros sistemas – ainda que esses sistemas sejam o da escrita, da língua de sinais dos surdos, dos ritos simbólicos, dos sinais militares etc. (SAUSSURE, 1916 apud ECO, 1968b, p. 19). Nesse contexto, Saussure tomava o sistema da língua como o mais importante dentre todos os demais, pois via-o como o amplo conjunto de signos que exprime ideias, constituindo assim o sistema fundamental para a comunicação humana. Mas Eco explica em seu *Tratado geral de semiótica* (1975, pp. 9-10) que a fragilidade do modelo linguístico de Saussure reside, sobretudo, na observação de que o linguista suíço não apresentara uma definição clara para *significado*; deixou-o, ao contrário, em constante oscilação entre ser uma imagem mental, um conceito e uma realidade psicológica unívoca. Diante disso, Eco ironiza ao dizer que a apreciação dessa ordem sobre os significados dos signos linguísticos pode ser plenamente percorrida pelos estudos da psicologia (como de fato dizia o apressado Saussure), mas não pela semiótica. Não é o caso, porém, de culpar Saussure por informações que ele não levava em consideração. Houve um esforço em formular um tipo de semiologia, mas essa ficou restrita à definição de signo enquanto um artifício comunicativo (que “exprime ideias”). Em sendo assim, o empecilho de tomar Saussure no âmbito dos estudos semióticos (a bem dizer, os estudos da segunda geração, na qual Eco inclui a si próprio) está relacionado à consideração acerca do método saussuriano, que elege como objeto o signo cuja definição é específica.

No âmbito da teoria de Saussure, portanto, os estudos sobre os signos contemplam apenas os eventos da *langue*, em que as relações de significação são tomadas como operações que dependem unicamente de um exercício mental através do qual o falante *reconhece* ao menos uma convenção entre o significante e o significado no instante em que esse falante toma contato com o signo linguístico assim entendido (uma entidade psíquica de duas faces). Destarte, foi a própria noção de signo fornecida pelo estruturalismo saussuriano que restringira em muito os estudos sobre as funções sígnicas, visto que, “na medida em que a relação entre significante e significado se estabelece com base em um sistema de regras (a *langue*), a semiologia saussuriana parecia uma rigorosa semiologia da significação” (ECO, 1975, p. 10)⁴⁶.

Mas não é exatamente no entendimento sobre o significado de um signo linguístico enquanto a criação de uma imagem verbal (ou uma “ideia”, um “conceito”) desse mesmo signo que Eco encontra os maiores problemas na teoria de Saussure⁴⁷. Há, no contexto dos estudos semióticos que Eco julga mais esclarecedores, a recusa em tomar os signos somente em termos da atividade comunicativa humana e em considerar a questão da comunicação como um procedimento que liga, por um reconhecimento mental imediato e definido, as duas faces do signo linguístico saussuriano. Em sendo assim, podemos sumarizar a crítica de Eco ao estruturalismo no campo da semiótica a partir de dois aspectos, os quais relacionam-se mutuamente: a concepção dual do signo e a limitação do objeto de estudo da semiótica baseado nessa mesma concepção. Quanto a esse segundo aspecto, ele pode ser esclarecido se considerarmos a incompatibilidade entre a definição dos objetos das pesquisas semióticas no âmbito de cada uma das duas gerações de semioticistas contemporâneos: para Saussure e seus seguidores, o estudo sobre os signos que almeje entender como um signo veicula uma ideia irá analisar apenas os signos biplanares produzidos pelo sistema da *langue* (o restante, produzido pelos outros sistemas, constitui simplesmente manifestações naturais – da natureza terrestre –

⁴⁶ Podemos dizer que há mesmo uma concorrência entre a semiologia e a semiótica. Essa diferença se funda, em linhas gerais, na variedade metodológica dos dois campos, que elegem diferentes meios para a análise dos objetos – embora a distinção não exista enquanto oposição direta entre ambos, visto que a semiologia propriamente dita, segundo Roland Barthes (1964, p. 11), teve uma história curta, cabendo quase toda no *Curso* de Saussure. Ainda assim, a semiologia que se desenvolveu a partir daí – a que, pois, difere da semiótica –, interessava-se principalmente pela “vida dos signos no seio da vida social” (BERTRAND, 2000, p. 12) e contou com nomes como o de Barthes para essa caracterização. A semiótica, por outro lado, preocupa-se, basicamente, com o sentido suscitado pelo signo, voltando-se, então, para os processos de significação eles próprios. Nesses termos, a semiótica remete a Greimas. Em sendo assim, e considerando o que já apresentamos, podemos falar que há tradições semióticas que têm, por assim dizer, o mesmo objetivo – de explicar as condições de produção e apreensão do sentido –, mas que advêm de bases teóricas diferentes (estamos falando daquelas duas “gerações” de semioticistas). A semiologia, por seu turno, relaciona-se a uma certa tradição semiótica a partir de uma mesma base epistemológica – a saussuriana –, mas opera segundo outros modelos de análise.

⁴⁷ Sobre esse aspecto, podemos antecipar que Eco concorda com um tipo de relação específica entre o signo e a percepção, ainda que, veremos, adote a noção tripartida de signo formulada por Peirce, e não a noção bipartida saussuriana – que é mantida, por exemplo, por Hjelmslev.

ou não-intencionais, a que não se reserva o nome de signos); ao passo que, para os discípulos de Peirce (dentre os quais está Eco), a semiótica tem por objeto as relações de semiose e suas variedades fundamentais, e, por isso mesmo, trabalha inclusive com os signos que não têm obrigatoriamente os componentes intencional (de emissão) e artificial (de produção) – ao contrário do que ocorre na semiologia saussuriana original, que exige, porque lida com a *langue*, esses dois componentes. A ampliação dos objetos concernentes à pesquisa semiótica peirceana acontece porque, em linhas gerais, ela admite o estudo sobre signos relativos a todos os fenômenos comunicativos possíveis – e por “fenômenos comunicativos” entenda-se não apenas os que envolvem interlocutores humanos diretos (há, por exemplo, a comunicação entre os animais e os sinais que comunicam, a nós, informações sobre as patologias da medicina). Em tal caso, vemos que a semiótica definida pelos critérios de Peirce pode ser aplicada à análise de “fenômenos sem emitente humano, embora tenham um destinatário humano, como sucede, por exemplo, no caso dos sintomas meteorológicos ou de qualquer outro tipo de índice” (ECO, 1975, p. 11). Nesse bojo, os estudos semióticos da segunda geração, que têm em Peirce a sua principal sustentação teórica, podem caracterizar exercícios de análise acerca tanto dos sistemas semióticos aparentemente mais “naturais” e “espontâneos” (nesse sentido, menos *culturais*) quanto dos processos culturais reconhecidamente mais complexos (ECO, 1968b, pp. 9-10)⁴⁸.

Mas é no primeiro aspecto (o da definição de signo) que encontramos a diferenciação fundamental entre o pensamento de Saussure e de Peirce. É por tornar-se partidário de Peirce que Eco avalia o modelo semiológico estruturalista como insuficiente, cuja perspectiva sobre a linguagem adquire, de acordo com Eco, um caráter ontológico. Já dissemos que no livro *A estrutura ausente*, como também lembra Kirchof (2003, p. 184), Eco procura botar em prática o que chamou de “estruturalismo operacional” (ou “metodológico”), na medida em que, ao dedicar-se à identificação de constantes a partir da manifestação dos fenômenos, não quer (mais) atribuir-lhes um valor de *verdade* (como sua *Obra aberta* possivelmente quis, talvez sem sabê-lo). Por detrás dessa escolha de Eco, explica Kirchof, já está delineado o propósito ético que vê o processo de significação como uma relação dialógica entre o signo e o intérprete, o que envolve, pois, a existência de mundos possíveis⁴⁹. Nesse contexto, não é interessante para Eco a pesquisa semiológica dedicada a encontrar os eventos da linguagem dotados de

⁴⁸ Em face dessa – por assim dizer – versatilidade da semiótica, alcançada pelo alargamento do seu objeto, é possível compreender também porque ela é bastante aceita em outros campos de estudo que não apenas o linguístico e o literário, tais como o das artes visuais, música, fotografia, cinema, mídia e comunicação, vestuário, religião, ciência etc.

⁴⁹ Mais adiante saberemos que esses “mundos possíveis” não têm correlação com o mundo possível da representação, baseado em compromissos ontológicos – mundo esse que está (e Eco concorda com isso) em anunciada crise. São, antes, o conjunto de convenções culturais do “mundo” da obra, o que o torna, pois, *limitado*.

universalidade, levando em conta que esse tipo de pesquisa apoia-se na oposição entre forma e conteúdo, vislumbrando assim a apreensão essencialista dos objetos que estuda.

Nem mesmo Hjelmslev, que não concordara com a distinção exata entre o significado e o significante – visto que, para o linguista dinamarquês, Saussure separa as faces do signo e as mantém como coisas diferentes –, conseguiu, segundo Eco, desfazer-se de um modelo ontológico de análise semiótica. Hjelmslev (1943) almejava abolir a noção saussuriana de signo ao substituí-la pelo que chamou de *função sígnica*, dependente do *código*, mas não pudera fazê-lo sem abdicar de uma entidade formada, ainda, por dois lados: o *plano da expressão* e o *plano do conteúdo*. Na etapa 1.1, comentamos sobre a identificação de Eco (na *Obra aberta*) com o modelo sígnico de Hjelmslev, que previa a relação das porções da expressão e do conteúdo para com o código, esse entendido por Hjelmslev como o conjunto estruturado dos signos convencionais (e convencionados). Nos anos seguintes, porém, Eco mostrou-se mais crítico ao projeto semiótico hjelmsleviano, que, na opinião do estudioso italiano, logra desenvolver um entendimento preciso sobre a semântica estrutural dos signos verbais (e, nesse sentido, remove da semiologia saussuriana o seu caráter social-psicológico, no qual Saussure insistia⁵⁰), mas, por outro lado, apresenta limitações quanto ao atributo comunicativo dos signos em geral, especialmente os signos que dificilmente são analisáveis em figuras da expressão correlacionadas a figuras do conteúdo. Eco afirma que, restritos ao modelo do linguista dinamarquês, não poderíamos ter como exemplos de signos a nuvem que anuncia o temporal ou o retrato da Mona Lisa – caso contrário, Hjelmslev precisaria admitir que “existem signos sem figuras da expressão e para os quais parece arriscado falar de figuras do conteúdo” (ECO, 1984, p. 26).

É sabido, contudo, que Eco mantém a sua identificação com a *função sígnica* hjelmsleviana, entendida como a relação de solidariedade entre forma e conteúdo, aceita por Eco especialmente porque essa relação depende de um código que a signifique. Eco adota integralmente essa proposta quando afirma que

os signos são o resultado provisório de regras de codificação que estabelecem correlações transitórias em que cada elemento é, por assim dizer, autorizado a associar-se com outro elemento e a formar um signo somente em certas circunstâncias previstas pelo código (ECO, 1975, p. 40 apud KIRCHOF, 2003, p. 174).

⁵⁰ Hjelmslev, estruturalista hábil, percebeu que Saussure estava equivocado ao enquadrar os estudos semióticos dentro da psicologia geral, pois a disciplina da linguística que Saussure desenvolvera acabara por revelar-se como “uma ciência da forma pura”, envolta pela “concepção da linguagem como estrutura abstrata de transformações”. Atento a isso, Hjelmslev aproveitou-se da natureza lógica da linguística saussuriana para estabelecer a sua própria noção de semiótica, uma que lida com certos traços essenciais da estrutura semiológica, os quais surgem para esse pesquisador como elementos de estruturas chamadas de *jogos*, análogas aos movimentos relacionais do jogo de xadrez (HJELMSLEV, 1943, p. 114, grifo do autor).

Assim, Eco vale-se da ideia de função sgnica, que articula, a partir do código, o significado (de um signo). Por outro lado, o autor rejeita a polaridade entre plano da expressão e plano do contduo – não porque esses planos não sejam, em certos casos, identificados, mas porque uma tal noção bipartida de signo, além de não satisfazer a apreensão sobre o funcionamento da construção semiótica de todos os signos concebíveis, pode veicular um modelo que desrespeite justamente o caráter transitório da significação (algo que acomete, de acordo com Eco, ao modelo ontológico do legado estruturalista). Em contrapartida, Eco (1968b, p. 39) pontua que esse método binário tem sua validade quando é utilizado com o intuito de explicar os fenômenos de um modo econmico.

Mas a semiótica, pensa Eco, não pode basear-se apenas em uma análise econmica dos eventos comunicativos. Para avançar nessas questões, o autor procurou apoio em outras perspectivas sobre as atribuições e os conceitos operativos da semiótica. Aqui, pois, entra em cena o conjunto das definições incorporadas nessa área a partir dos trabalhos dos teóricos da dita segunda geração de semioticistas. Nesse âmbito, foi central a noção tripartida do signo elaborada por Peirce.

Como ponto de partida desse assunto, precisamos de imediato introduzir a noção peirceana de signo, opondo-a, uma vez mais, ao signo da semiologia saussuriana. Saussure falava do signo (linguístico) como uma entidade psíquica composta por duas faces, propondo, em suma, um modelo combinatório de relações sgnicas possíveis. Diferentemente, Peirce insistia no entendimento sobre o processo da semiose como aquele que envolve uma ação ou influência que é ou implica uma cooperação de três sujeitos: o signo, seu objeto e seu interpretante (PEIRCE, 2005⁵¹). Uma série de considerações pode ser feita a partir disso. Para que não nos demorem e, ao mesmo tempo, não esqueçamos os principais aspectos dessa definição, a explicação que segue será organizada em breves seções.

I) Representação e determinação. Peirce entende a triade signo-objeto-interpretante como a que leva  nossa interpretação das coisas do mundo. Em sendo assim, o signo tem uma estreita ligação com a representação. Mas, em se tratando desse autor, é preciso salientar que a relação causal entre signo e sua respectiva representação não ocorre. Não há a sinalização de imanência no signo peirceano, de sorte que, devido ao caráter comunicativo e contingente dos

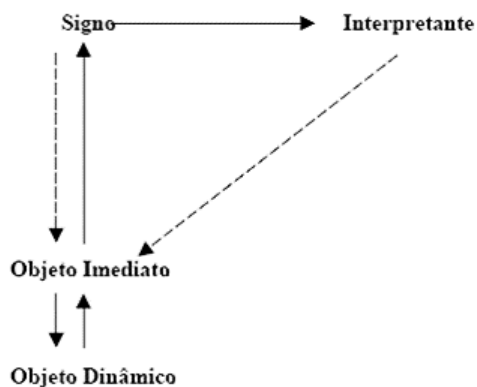
⁵¹ Esse texto consultado corresponde  versão em português dos *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss. Harvard University Press, Cambridge, MA), publicada pela editora Perspectiva. Em sendo coletânea, tornou-se oneroso aludir aos anos em que cada texto peirceano foi publicado. Por economia, então, citamos apenas a data da edição em língua portuguesa que tínhamos em mãos.

signos, qualquer contato com a esfera da semiose depende, sempre, de uma outra esfera que perceba o processo da semiose enquanto tal – e essa outra esfera é o intérprete. O signo, portanto, desencadeia a representação, mas só existe enquanto tal se for percebido como sendo “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2005, p. 46). Isso não elimina, porém, a determinação que orienta a percepção do signo e do objeto, visto que esses são codependentes e codeterminantes quando encontram-se na cadeia da semiose. Esse procedimento – da semiose – é, na caracterização das suas operações, mais simples do que possa parecer: para fazer-se inteligível (ou seja, “fazer sentido” para o intérprete), o *signo* “determina” o *interpretante*, e, ao determiná-lo, o *signo* transfere ao *interpretante* a tarefa de “representar” o *objeto* pela mediação do *signo* (MOREIRA, 2006, p. 36, grifos e destaques nossos). A circularidade dessa operação é requerida, mesmo porque cada signo resulta das relações que se estabelecem entre os elementos da semiose. Como exercício mental, porém, a semiose (que é, ainda não o dissemos, o próprio processo de interpretação dos signos) precisa efetuar os movimentos de determinação, visto que só assim é possível criar a representação que cada signo, em um dado instante, veicula.

II) Critério de interpretância. Ainda que Peirce proponha, à sua maneira, uma relação entre *signo* (expressão ou *representamen*; ou o signo mesmo) e *objeto* (referente desse signo) – relação que, à primeira vista, talvez sugerisse o signo como tendo um significado latente, composto por traços semânticos já descritos –, o processo da semiose só se concretiza com a ação de um *interpretante*. Esse conceito é citado por Peirce como o terceiro sujeito da semiose, mas que não encerra o processo no qual atua; o interpretante, na verdade, é o que cria a ideia (o toque, o efeito) do signo cuja produção está em curso, visto que o interpretante desempenha, podemos dizer, duas funções complementares: a primeira, de apresentar o signo como ele mesmo, operando – o interpretante – enquanto o elemento da semiose que possibilita o devir do signo; e a segunda, de gerar automaticamente um novo processo de semiose. Dizemos que essas funções se complementam porque, uma vez concluída a sua primeira função (em que o interpretante *desenvolve* um signo), o processo da semiose permanece funcionando, de modo que o interpretante cria outros interpretantes, exigindo assim a continuidade da semiose. Para Peirce, um signo somente pode ser signo a partir do momento em que possa traduzir-se em um outro signo no qual ele aparece completamente desenvolvido. Disso resulta ainda que o signo não necessariamente remete a um referente facilmente identificável e unívoco em termos de significado – e já aí parece óbvia que a interpretação depende, pois, da *semiose ilimitada*. Nesse bojo, Eco cita o exemplo da simples bengala do cego (simples porque, aparentemente, tem um

referente já dado), mas que “expressa genericamente a cegueira, pede passagem, postula compreensão por parte dos presentes [...]; expressa em suma uma nebulosa de conteúdos” (ECO, 1984, p. 26). Assim, qualquer signo carrega em si a possibilidade de comunicar várias ideias – aspecto esse que, na explanação teórica de Peirce, justifica o posicionamento do *signo* como ocupando um dos lugares dentre os componentes da semiose.

III) Dinamismo e semiose ilimitada. Peirce concebe a interpretação como um processo (não por acidente, pois, há o uso de termos que remetem a um trabalho em curso: “gerar”, “operar”, “movimentar” etc.). Em linhas gerais, a interpretação é assim entendida porque depende da própria dinamicidade do ser humano, cujo raciocínio não é estritamente recortado nem finito. Os signos, que marcam a compreensão das e sobre as coisas representadas, tampouco podem se apresentar de outro modo. Logo (e o termo emprestado da lógica também não surge aqui por acaso), o processo da semiose depende das relações sîgnicas que os significados estabelecem, e por isso o signo não é uma coisa que está no lugar de outra; o signo, ao contrário, é a própria semiose. Enquanto um procedimento mental, a semiose torna-se, então, a ação apreensiva (perceptiva) do signo, ação que se dá de maneira ininterrupta e dinâmica. Nesse mesmo contexto, o *objeto* representado nunca será tomado em todos os seus aspectos, mas apenas enquanto referência a um tipo de ideia (de resquício platônico) que cabe a esse objeto (PEIRCE, 2005, p. 46). Assim, o objeto da semiose será entendido como um objeto imediato – o que não é o mesmo que “definido”; é, antes, a ideia que se apresenta conforme (e com a forma de) uma certa configuração mínima que permite a sua apreensão e consequente consideração no processo interpretativo. A esse objeto imediato relaciona-se um objeto dinâmico, que está “fora” da semiose, mas que, de certo modo, devolve ao objeto imediato o seu sentido incompleto, dando início a uma nova rodada de semiose, e assim sucessivamente. De novo, o procedimento da interpretação diz respeito ao que Peirce entende por semiose ilimitada, cujo esquema geral pode ser visto na figura a seguir.



Fonte: Moreira, 2006, p. 38 (adaptado).

Mesmo sabendo que as definições de Peirce para a semiose envolvem muitos aspectos, geralmente agrupados em outras tríades⁵², o breve movimento feito acima acerca das principais atribuições que os signos adquirem nas formulações peirceanas já servira para indicar noções fundamentais à pesquisa semiótica de Eco e aos seus estudos posteriores (usualmente chamados de “pós-semióticos”)⁵³. Ademais, a noção tripartida do signo é compartilhada por outros estudiosos⁵⁴, o que indica a inserção do pensamento peirceano em uma dada tradição semiótica de que dispomos hoje, e que é diferente da tradição saussuriana, visto que o signo tripartido de Peirce surge como inovador em termos do que acrescenta ao conceito de signo com os seus *objeto e interpretante*, os quais ganham vida na atividade pragmática. Frente a isso, Eco entende que os signos, assim como sugeriu Peirce, “podem assumir características diversas segundo os casos e as circunstâncias em que os usamos” (ECO, 1973, p. 87).

Relacionando, sucintamente, essas formulações ao pensamento de Eco, podemos dizer, ao ligar alguns pontos, que um tal entendimento sobre os signos, de origem peirceana, possibilitara ao estudioso italiano vislumbrar uma espécie de “ausência de estrutura”, que indica um procedimento analítico para o qual os aspectos fundamentais da apreensão sobre as coisas do mundo – que se dá, pois, através dos signos – passam a ser elucidados com base no processo interpretativo e dinâmico da semiose, processo esse que, para todos os efeitos, rejeita uma abordagem ontológica. Desse modo, não é errado afirmar que a guinada semiótica de Eco no final da década de 1960 foi impulsionada, dentre outros temas, por noções como a do signo tripartido de Peirce, as quais motivaram Eco a se lançar nos caminhos da teoria da produção sígnica, iniciados com o seu sugestivo *A estrutura ausente* (ECO, 1968b).

Nesse instante do nosso trabalho, porém, torna-se inevitavelmente apressado o exame sobre algumas poucas influências teóricas que auxiliaram na configuração do sistema semiótico de Eco. Em todo caso, entendemos como necessária uma espécie de poda epistemológica para que, de uma vez por todas, nos dediquemos aos temas centrais à etapa atual do nosso capítulo,

⁵² Além da noção tripartida de signo, outras relações tricotômicas estabelecidas no interior da teoria peirceana são, por exemplo, as de: *primeiridade, secundidade e terceiridade; ícone, índice e símbolo; dedução, indução e abdução*. Eco, simpático a Peirce, vale-se de muitas delas.

⁵³ Inclusive o elemento central, o da interpretação, bebe da fonte peirceana. Quando Eco põe em prática o seu método estrutural, debruça-se sobre a noção de signo que se apresenta como “indissoluvelmente ligado ao processo de interpretação” (ECO, 1975, p. 3), definindo que “por interpretação (ou critério de interpretância) deve-se entender o que entendia Peirce ao reconhecer que cada interpretante (signo, ou seja, expressão ou sequência de expressões que traduz uma expressão anterior) não só retraduz o ‘objeto imediato’ ou conteúdo do signo, mas amplia sua compreensão. O critério de interpretância permite partir de um signo para percorrer, etapa por etapa, toda a esfera da semiose” (ECO, 1975, p. 60, destaques do autor).

⁵⁴ Charles Morris, por exemplo, propõe a tríade sígnica composta por *designatum, denotatum e veículo sígnico*, que ocupam os mesmos lugares, respectivamente, que *interpretante, objeto e signo* na configuração peirceana (ECO, 1973, p. 31).

a saber: as noções relativas à teoria da cooperação interpretativa econiana. Já explicamos muito antes que, para nós, percorrer certas noções da vasta produção teórico-crítica de Eco exige a realização de grandes saltos, sobrevoando, assim, muitos outros aspectos que, ou permanecem completamente não vistos, ou são apenas avistados de modo indireto, sem o devido foco. Em vista disso, e porque não quisemos deixar totalmente às escuras a fase semiótica desse autor, optamos por elucidar um número reduzido de elementos concernentes a ela, como a crítica de Eco à semiologia saussuriana, a sua desvinculação de uma tradição ontológica de semiótica e a sua filiação à tradição peirceana, e, mais pontualmente, o seu entendimento geral sobre os signos – amparando-se, por exemplo, na concepção de semiose dada por Peirce –, a ser retomado daqui a pouco. Além disso, a brevidade de tal movimento fez com que ficassem de fora as repercussões dos estudos semióticos econianos, mesmo que, levando em conta o que dizem os críticos, permaneçam questionáveis a verdadeira desvinculação de Eco do modelo estruturalista *tout court* (recordemos também, por exemplo, das críticas a Eco feitas por Jonathan Culler e Richard Rorty comentadas em nossas “Considerações iniciais”), bem como a sua fidelidade para com o conceito de semiose peirceano⁵⁵.

Isso posto, precisamos prosseguir de modo a reavivar os termos principais de que trata nosso estudo, voltando, então, aos temas da estética, mas agora a partir da teoria da cooperação textual econiana, a qual também se baseia na sua teoria dos códigos. Ainda assim, essas nossas ressalvas parecem não ter muita relevância frente à produção teórico-crítica desse autor, visto que, desde o início do seu percurso semiótico – embora viesse desenvolvendo pesquisas específicas e aprofundadas sobre a origem, o funcionamento, as relações, as transformações e as contingências que envolvem os signos –, em nenhum momento Eco abdica-se

⁵⁵ Relativo a isso, limitamo-nos a mencionar o possível impasse que surge justamente quando Eco transpõe a *semiose* de Peirce para os seus próprios textos, visto que alguns leitores consideram que o estudioso italiano apresenta uma versão incompleta ou reducionista desse processo. Em nome da busca por uma teoria da significação, Eco empresta o conceito de *interpretante* de Peirce para aplicá-lo ao seu conceito particular de interpretação, que, a um só tempo, expande os limites dos signos, mas mantém relações com outras porções derivadas do sistema semântico constituído. Em sendo assim, Eco possivelmente subverte a força metafísica do referente-objeto peirceano ao “insistir na convenção cultural e social como um critério para os signos” (NÖTH apud KIRCHOF, 2003, p. 232). Ora, já dissemos que Eco dá grande importância às convenções culturais (ou *contextos*) no domínio da atividade interpretativa, pois são elas que podem atuar em favor do controle das conjecturas dos intérpretes – e, tendo em vista os objetivos do nosso estudo, voltaremos a lidar com as mesmas daqui a pouco. Não é o caso, porém, de negar a relevância de certas dificuldades que acometem às reflexões do estudioso italiano; mas uma vez que Eco adota, com desenhos particulares, a noção de interpretante, não devemos deixar de retomar esse e os demais aspectos que o autor atribui à esfera da interpretação e aos modos de explicá-la. Em todo caso, é possível dizer, como fez Brito Jr. (2010, p. 21), que as reflexões de Eco assumem as feições de uma “dialética entre a semântica e a pragmática”, baseada em um “sistema semiótico que abstrai constantes do comportamento e dilui numa estrutura que hierarquiza os sentidos de acordo com as ocorrências concretas dos signos, dentro de circunstâncias prováveis que instruem o sujeito a selecionar tal ou tal interpretante”. Veremos daqui a pouco que essas ideias repercutem em conceitos econianos como o de *enciclopédia*.

completamente das questões sobre a interpretação dos produtos culturais humanos, em especial as narrativas ficcionais, uma vez que Eco publicara e publica ainda hoje livros ensaísticos e teórico-críticos que remetem, direta ou indiretamente, a elementos formulados nas suas reflexões estritamente semióticas. Nesses livros, são comuns, ainda, e de um modo que às vezes beira ao não convencional, a dedicação de Eco a análises da estrutura textual de obras que são consideradas “populares”, ou seja, que têm grande circulação e aceitação junto ao público variado⁵⁶. Destarte, é possível afirmar que o entendimento de Eco acerca da abertura poética depende antes da intencionalidade ficcional de uma obra do que de aspectos e valores prévios que possam, ao gosto dos críticos e do cânone, ser atribuídos a ela. Lembremo-nos (da etapa 1.1) que a abertura consiste em uma categoria explicativa e não em um rótulo aplicável a determinados textos. Nesse bojo, um texto se torna tanto mais “aberto” quanto forem as lacunas que deseja que o seu leitor preencha – e essa ideia, mais do que satisfazer uma definição amplamente aceita para a abertura poética, serve para que Eco consiga falar em benefício dos elementos da sua teoria da cooperação interpretativa, a qual passaremos a visitar na sequência.

Ao rumarmos, então, à suposta “terceira fase” da trajetória teórico-crítica de Eco, perceberemos que os temas da estética não apenas são por ele retomados como passam a integrar as linhas de pensamento cada vez mais particulares do estudioso italiano. Isso porque, sem perder de vista o pressuposto da abertura da obra artística e munido de considerações sobre a natureza e a função dos signos, Eco lança, nas décadas de 1980 e 90, livros como *Lector in Fabula*, *Limites da interpretação* e *Interpretação e superinterpretação*, os quais ditarão os pontos fundamentais das suas reflexões no que diz respeito aos processos de interpretação dos textos ficcionais. Essas obras evidenciam os esforços de Eco em lidar com o problema de que não apenas a interpretação depende da iniciativa do intérprete como também esse mesmo intérprete, para de fato “interpretar” (e não “usar”) a obra, precisa colocar-se em um profundo e específico elo com aquilo que Eco chamou de *intenção da obra* (*intentio operis*). Daí surge a noção de que o texto é um dispositivo concebido para produzir um certo *leitor-modelo*, o qual não será o mesmo que o leitor empírico, mas convertido em uma estratégia textual diante do objeto lido, gerando um modelo de leitura.

⁵⁶ Um exemplo é a leitura de Eco sobre o modelo narrativo adotado pelo britânico Ian Fleming, autor da série de treze romances protagonizados por James Bond (estudo apresentado em *O super-homem de massa*, de 1978). No caso em tela, Eco estava interessado em compreender os aspectos narrativos aparentemente responsáveis pelo sucesso comercial desses livros. Ao final de sua análise, Eco percebeu – em suma – que o estilo de Fleming correspondia ao trabalho de uma máquina que funciona a partir do emprego de frases simples e diretas, isto é, que suscitam regras restritas de combinação.

Considerando os termos pontuais destacados e grifados no parágrafo anterior, podemos afirmar que, de maneira geral, eles correspondem às principais ideias que Eco desenvolve no domínio da sua teoria da cooperação interpretativa. Sobre essa teoria, vale salientar que ela configura a que talvez seja a reflexão mais importante desse autor acerca da apreensão das obras de arte, e, por isso, trata-se de um movimento que dialoga diretamente com a questão da abertura poética. E embora o desenho desse modelo teórico-crítico ainda dependa de alguns acréscimos, a serem feitos de agora em diante, podemos dizer que, até aqui, já tenhamos passado por alguns momentos em que foram mencionadas as ideias gerais que o sustentam. Dissemos, especialmente na etapa *1.1*, que o entendimento de Eco acerca da interpretação depende da interação do intérprete com a obra. Também dissemos que essa interação não ocorre de um modo totalmente livre e, em última instância, alheio à estrutura significativa de que a obra é feita. Ora, Eco não somente está convencido da validade dessas duas assertivas – que estão postas, de certo modo, já na *Obra aberta* –, como elas impulsionam e incitam boa parte da sua produção intelectual, com destaque para a desenvolvida a partir dos anos de 1980, quando adquirem um caráter teórico⁵⁷. Nesse momento do nosso capítulo, cumpre, então, pormenorizar esses conceitos. Para tanto, consideraremos algumas noções fundamentais da teoria dos códigos ecoiana, visto que é a partir de uma aproximação com a análise semiótica mais formal apresentada por Eco que se pode introduzir os demais aspectos relativos à cooperação textual e ao controle interpretativo que perfazem as teses desse autor.

Em princípio, destacamos o entendimento que Eco tem sobre os signos. Uma definição poderia ser:

[o]s signos são o resultado provisório de regras de codificação que estabelecem correlações transitórias em que cada elemento é, por assim dizer, autorizado a associar-se com um outro elemento e a formar um signo somente em certas circunstâncias previstas pelo código (ECO, 1975, p. 40).

À luz do que expusemos anteriormente, é possível, então, dizer que uma tal definição evidencia que Eco concorda com o funcionamento dos signos em termos similares aos colocados por Peirce, e, ao mesmo tempo, avalia as relações que os signos mantêm entre si no domínio do código a partir da noção de *função sígnica* de Hjelmlev. Esses dois fundamentos estão, para

⁵⁷ Na introdução de *Os limites da interpretação* (1990, p. XXII), Eco elucida os pontos principais desse seu movimento crítico em direção à teorização sobre a cooperação interpretativa, contrastando-a com o início desse percurso: “[t]rinta anos atrás [falando da *Obra aberta*] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação”.

Eco, combinados, de sorte que o signo, justamente por prever uma gama extensa de interpretantes, adquire significados (contingenciais) a partir das seleções contextuais operadas no código. Em sendo assim, Eco desenvolve o seu sistema semiótico com base em um conceito de signo que não se restringe ao modelo lógico-filosófico peirceano, uma vez que depende ainda de um conhecimento sobre a produção dos signos da língua, considerada em suas regras e possibilidades combinatórias e como sendo de natureza essencialmente comunicativa. É mister salientar, então, que com essa definição de signo estamos aptos a compreender – de um modo ampliado, obviamente – toda a produção teórico-crítica de Eco no campo da semiótica. Conforme já ressaltamos, esse autor retém uma grande variedade de influências, mas também segue caminhos próprios, e esses caminhos, quando percorridos pela via da semiótica, estão todos orientados pela consideração de um signo cuja produção segue os preceitos da semiose ilimitada e cuja interpretação depende de convenções culturais estabelecidas.

Considerando a amplitude dos estudos semióticos ecoianos, é possível dizer, primeiramente, que Eco desenvolve uma noção de signo que intenta romper com o caráter prescritivo da semântica dos dicionários, em que os significados ficam restringidos aos provimentos lexicais apenas. Contrário a isso, ao considerar o signo nos moldes peirceanos – mais precisamente levando em conta o processo da semiose – e ao submeter as funções sígnicas aos contextos, Eco aposta, por exemplo, no que chamou de *sistema semântico global* (ECO, 1971, 1975). Esse conceito surge quando Eco considera o uso do código a partir de uma análise estrutural dos componentes de significação empregados em um enunciado ou em um conjunto de enunciados. Para ele, o sistema semântico global envolve uma estrutura n-dimensional na qual os sememas – que são as unidades mínimas de significação ou de representação do conteúdo – estão dispostos e conectados numa rede de liames, sendo que algumas unidades estão mais próximas entre si que outras⁵⁸. Essa rede é, em tese, a somatória das competências individuais dos sujeitos, e configura-se conforme o uso vai estabelecendo o nexos entre as

⁵⁸ Para chegar a esse sistema, Eco inspira-se no modelo de *rede semântica* proposto em 1968 por M. Ross Quillian (o *Modelo Q*), cuja definição geral é exatamente a de uma “massa de nós interligados por diversos tipos de liames associativos” (ECO, 1975, p. 111). Esse modelo, que teve origem no desenvolvimento da memória linguística dos computadores, baseia-se em operações segundo as quais cada lexema relaciona-se a um tipo de nó na memória que o define, o *type*. A definição de um *type* A prevê uma série de outros significantes, que são os seus interpretantes, chamados de *tokens*. A rede semântica ocorre quando um *type* tem à sua disposição muitos outros *tokens*, ao passo que cada *token*, quando entra na rede, passa a ser um novo *type* (ou já o *type* B), que por sua vez convoca uma série de outros *tokens*, e assim sucessivamente. Por exemplo, /planta/ como *type* poderia ter como *token* o termo /crescer/; o termo /crescer/, por sua vez, pode se tornar um *type* que tenha como um de seus *tokens* o termo /água/, etc. Como se vê, Eco toma esse modelo enquanto um exemplo do processo de interpretação, visto que “prevê a definição de cada signo graças à interconexão com o universo de todos os outros signos em função do interpretante, cada um deles pronto para tornar-se o signo interpretado por todos os demais. [...] Por um signo admitido como *type* é possível tornar a percorrer, do centro à periferia mais extrema, todo o universo das unidades culturais, cada uma das quais pode por sua vez tornar-se o centro e gerar infinitas periferias” (ECO, 1975, p. 111).

unidades. Diz-se que o sistema semântico global é uma estrutura n-dimensional porque, evidentemente, nenhum gráfico bidimensional poderia representar essa estrutura em toda a sua complexidade (ECO, 1975, p. 111).

Mas, de acordo com Eco, o processo da interpretação não consiste em reconstruir mentalmente toda uma rede de propriedades interconexas que constitui o seu sistema semântico global (ECO, 1979, p. 69). Relativo a isso, há o que Eco caracteriza como um tipo de *zona magnética* entre os signos que se instala pela força da natureza das conexões convencionalmente atribuídas a um lexema, de modo que alguns lexemas se aproximam e outros não⁵⁹. Assim, a rede semântica, ao mesmo tempo em que sugere a possibilidade bastante ampla de relações – tal como a ideia de semiose ilimitada –, também depende sempre de uma *seleção*, algo que envolve, pois, a escolha por algumas propriedades, deixando outras *adormecidas*, afeitas à *narcole*. Desse modo, é interessante o que afirma Brito Jr. quando diz que o sistema semântico global não passa de uma “ficção teórica” criada por Eco para reforçar a sua proposição de que “é possível captar a estrutura de um código num dado momento de seu uso, antecipando e prevendo interpretações” (BRITO JR., 2010, p. 46). Em vista disso, o sistema semântico global corresponde a uma noção que carrega o entendimento de que a interpretação envolve o processo ilimitado da semiose que pressupõe um controle interpretativo, sendo que esse controle é ditado pelas convenções do código aplicadas ao próprio lexema e a seus possíveis interpretantes. Em suma, o estudioso italiano entende que, no nível dos lexemas, os limites já se posicionam de modo a corresponder ao procedimento mental que envolve a compreensão de um enunciado.

Em tal contexto, a interpretação surge em seu sentido lato, indiferenciada em termos do uso comum ou do uso artístico da linguagem. Mas, sabendo que Eco vale-se da ideia de sistema semântico global para explicar também – quiçá principalmente – a interpretação da *mensagem estética*, acrescentamos o que ele toma de empréstimo de Peirce em relação à divisão dos processos lógicos inferenciais da *indução*, *dedução* e *abdução*. No entender de Eco, todos esses níveis servem à interpretação de um texto literário enquanto um modelo de relação pragmática, ou seja, um texto como um mecanismo essencialmente comunicativo e que inclui, ainda, a própria experiência estética. Daí surge a ideia de que

ler um texto estético significa a um tempo: (i) fazer *induições*, isto é, inferir regras gerais de casos isolados; (ii) fazer *deduições*, ou seja, verificar se o que foi hipotizado num certo nível determina os níveis subsequentes; (iii) fazer *abduções*, vale dizer, pôr

⁵⁹ Eco empresta de Greimas a definição de *lexema*, que é, a rigor, a unidade de sentido que inclui um ou mais sememas. Por exemplo, em /touro/ o lexema pode expressar “bovino + macho + adulto” (ECO, 1984, p. 187).

à prova novos códigos através de hipóteses interpretativas (ECO, 1975, p. 233, grifos do autor).

À parte das teorias cognitivistas que fazem uso desses procedimentos, é aqui mais importante, frente a esses níveis de inferência, saber que Eco afirma que a interpretação literária causa no leitor uma espécie de *tensão abdutiva*. Mas vamos por partes. Em primeiro lugar, dentre as três operações lógicas das inferências linguísticas, Eco dá destaque para a da lógica abdutiva, entendendo-a, do modo como foi postulada por Peirce, como o tipo de inferência interpretativa que melhor viabiliza a expansão semiótica. Difere-se, por isso, da *decodificação*, que carrega o sentido de um processo inferencial espelhado entre signo e referente. A abdução, ao contrário, tem a ver com o sentido de interpretação que já está presente na tradição hermenêutica: a interpretação que confere significados a amplas porções de conteúdo com base em decodificações parciais (ECO, 1975, p. 118). Em sendo assim, o movimento abduativo cumpre com o papel de originar um novo *significado*, uma nova qualidade combinatória dos elementos de uma dada porção textual. Caracterizada desse modo, a abdução adquire para Eco a atribuição de individuar uma *regra semiótica geral*, ligada ao dinamismo da semiose ilimitada e que, simultaneamente, remete a operações mentais que levam em conta a circularidade hermenêutica, da qual – acredita Eco – depende toda inferência interpretativa.

Em segundo lugar, retomando o que Eco entende por *tensão abdutiva*, sabemos que o autor suscita essa ideia ao lidar com o duplo caráter *inventivo* e *responsável* da leitura literária. De acordo com ele, todo contato com o texto estético envolve tanto uma invenção por parte do leitor quanto uma iniciativa desse mesmo leitor em compreender a constituição linguística desse texto. A *invenção* de que fala Eco é da ordem dos *incrementos do conhecimento conceitual* (ECO, 1975, p. 232), os quais atuam nas mudanças e ampliações do código. Consiste, portanto, em uma ideia de invenção que depende menos da suposta liberdade criativa e do gosto do leitor do que da habilidade com que esse leitor consegue desafiar a organização do conteúdo existente na obra, ressignificando-a. Disso surgem dois aspectos importantes. O primeiro deles é que uma leitura inventiva, conforme Eco, não será a que origina novos conteúdos mais ou menos inspirados na obra lida; a leitura só será inventiva quando suceder em benefício da reorganização das possibilidades do código de um determinado texto, lidando com toda a linguagem ali empregada. O segundo aspecto está relacionado ao desinteresse de Eco acerca da discussão formal que lida com o *gozo* ou o *prazer* estéticos como finalidades da leitura literária. Embora Eco saiba que o texto artístico pode suscitar sensações e efeitos diversos, o estudioso italiano prefere não resumir a participação do leitor ao simples hedonismo. Nesse contexto, a

tensão abdutiva prevê, antes de tudo, uma reciprocidade: convida o leitor a usufruir do texto ao mesmo tempo em que desafia o leitor a fazer funcionar a máquina gerativa de significados de que o texto é feito⁶⁰.

Em terceiro lugar, a noção de *tensão abdutiva* possibilita que a obra literária seja explicada com base nas suas regras, as quais, ainda que desafiem os usos corriqueiros da língua, são responsáveis pela organização própria da obra, que se deixa preencher pela cooperação textual. Assim, mais do que suscitar um efeito de estranhamento ou um sentimento impreciso – que pode, em última instância, podar a própria interpretação, de modo que ao leitor reste apenas a sensação de que está diante de algo novo, mas impenetrável –, a tensão abdutiva surge imperativa ao leitor, trazendo uma exigência para que esse leitor encontre modos de reorganizar a *estrutura* que disciplina a obra. Que fique claro, então, que a tensão abdutiva não nega a potência significativa e desafiadora da literatura⁶¹. O que Eco quer provar com isso é que a leitura de textos estéticos consiste em estar “diante de uma complexidade estrutural *que resiste, certo, à análise, mas não se lhe escapa*” (ECO, 1975, p. 232, grifos do autor).

Avançando nessas questões, passaremos a lidar com as *seleções contextuais* que o intérprete realiza durante o procedimento de leitura. Já vimos que a interpretação, conquanto possa envolver um mecanismo lógico abduativo, não depende da configuração de uma rede mental que inclua em suas incontáveis ramificações todas as possibilidades semânticas que o leitor conseguir identificar no texto. Diferentemente, na interpretação, diz Eco, “as propriedades do semema permanecem virtuais, isto é, permanecem registradas pela enciclopédia do leitor, o qual simplesmente se dispõe a atualizá-las à medida que o curso textual lho requeira” (ECO, 1979, p. 69). O conjunto das competências que detemos para realizar a atividade interpretativa constitui, então, o que Eco chamou de *enciclopédia*, ou também *código*. A enciclopédia inclui todos os registros de funcionamento dos aspectos de uma língua (e, desse modo, aproxima-se da ficção teórica sinalizada pelo *sistema semântico global*). Trata-se do conjunto complexo de significados e conhecimentos do mundo que nenhuma teoria (de dicionários) pode representar e prever, mas que, por constituírem conhecimentos contextuais, interagem na produção contingente da significação exigida por cada evento comunicativo. Em sendo assim, os conhecimentos enciclopédicos não se reduzem ao significado literal dos termos – não apenas porque os termos não têm significados presumidos e imutáveis, mas também porque “o

⁶⁰ Vale salientar que os aspectos relativos ao modo como Eco visualiza o leitor serão retomados e ampliados em nossos capítulos 3 e 4.

⁶¹ Soubemos, pela etapa 1.1, que Eco concorda com Chklóvski quando esse diz que a literatura provoca um efeito de *estranhamento* nos leitores, mas também vimos que isso é aceito por Eco em termos de um pressuposto e não como uma categoria analítica.

significado literal de um enunciado depende sempre dos contextos e das assunções fundamentais que não são nem codificáveis nem semanticamente representáveis” (ECO, 1984, p. 76).

Assim, as seleções contextuais de que fala Eco ajudam a compreender porque às vezes um determinado *objeto* (não necessariamente físico) pode *gerar* diversos sentidos (lembremos do exemplo da bengala mencionado anteriormente). Acontece que a pesquisa semiótica de Eco considera o referente (ou *objeto* da tríade peirceana) como um elemento que, para fins de reconstrução semântica dos signos, deve ser excluído *enquanto tal*, visto que a sua presença compromete a validade da própria teoria semiótica, pois o referente carrega um sentido de *verdade* que dificulta a sua funcionalidade na disposição rizomática da interpretação. Desse modo, Eco prefere substituir a ideia do referente e do objeto pela de *conteúdo cultural*. Essa substituição, que é mais analítica do que teórica (Eco não lida com um conceito de *conteúdo cultural* propriamente dito), justifica-se basicamente porque nem sempre o significante (ou o signo mesmo) encontra um referente no mundo real, visto que há *objetos* da semiose que se referem a entidades inexistentes, como o “unicórnio” ou a “beleza”. Com isso, portanto, o semioticista italiano transpõe o processo da semiose decididamente para o domínio dos contextos linguísticos e comunicativos. De acordo com esse autor:

[n]o quadro de uma teoria dos códigos, não é necessário recorrer à noção [...] de mundo possível; os códigos, enquanto aceitos por uma sociedade, constroem um mundo cultural que não é nem atual nem possível (pelo menos nos termos da ontologia tradicional): sua existência é de ordem cultural e constitui o modo pelo qual uma sociedade pensa, fala e, enquanto fala, resolve o sentido dos próprios pensamentos por meio de outros pensamentos, e estes por meio de outras palavras (ECO, 1975, p. 52).

Além de funcionarem como modelos de operação e de produção de significados, as competências enciclopédicas de que precisamos para criar enunciados possíveis de um certo código também permitem que compreendamos as unidades significantes individualmente. Em vista disso, a própria ideia de *contexto* abre-se para duas possibilidades: é o contexto no qual o enunciado acontece – e, nesse sentido, trata-se de um contexto circunstancial – e é (pode ser) também o contexto, por assim dizer, *de* um signo, que o revela em ao menos um significado, sendo que esse significado funciona como uma unidade cultural desse mesmo signo. Por conseguinte, uma noção de enciclopédia assim entendida (que contém todas as unidades culturais de uma língua) também lida com a percepção de que, isoladamente, um termo inclui e está apto a veicular toda a globalidade de informações que lhe diz respeito (ECO, 1979, p. 22). Nessa mesma perspectiva, é por falar em seleções contextuais e circunstanciais que Eco

não consegue deixar de recordar a embaraçosa tentativa de representar o significado de /árvore/ com o esboço gráfico de uma árvore, como haviam feito os discípulos de Saussure. Sequer é preciso apontar para todos os significados que o termo /árvore/ adquire no funcionamento da língua que o contém para trazer a lume a já bastante conhecida crise da representatividade linguística resultante da falácia referencial. Basta, aqui, que nos concentremos na observação, defendida por Eco, de que o termo permite, em seu contexto, um ou mais de um significado, o que implica que: a) o termo /árvore/, dependendo de como é usado, pode significar uma unidade física de uma árvore (um tronco lenhoso com galhos e folhas, talvez) ou pode indicar a disposição dos níveis de uma estrutura familiar (a árvore genealógica), etc.; e b) o termo /árvore/ contém esses e outros vários significados. Daí porque não há mensagem que não se abra para a interpretação simplesmente porque não há ocorrência de signos que não suscite um processo interpretativo, a ser realizado conforme os contextos em que esses signos contraem significado a partir de um código que os estrutura.

Nesse bojo, devemos lembrar (da etapa 1.1) que Eco entende por “mensagem” o *conteúdo* do enunciado. Realocando-a à nossa explanação atual, estamos aptos a dizer que a mensagem, enquanto evento comunicativo, exige, para ser interpretada, a seleção de termos que veiculam significado ao fazerem parte de um código – e nesse assunto, pois, há maior influência de Hjelmslev do que de Jakobson, uma vez que Eco formula a distinção entre *mensagem estética* e *mensagem referencial* com base no nível de ambiguidade da mensagem em sua totalidade (um texto, por exemplo) e não propriamente na distinção jakobsoniana acerca das funções da linguagem limitada ao âmbito dos enunciados⁶². Desse modo, em relação aos signos empregados no que Eco chamou de mensagem estética, o procedimento da interpretação orientado pela semiose, embora seja o mesmo para todos os signos, exige que se tenha mais presente a ideia de *texto*, ou seja, o conjunto de signos ordenado pelo código a compor uma obra. Isso não quer dizer que, no domínio da mensagem referencial, os signos não adquiram significado a partir das suas relações para com os demais signos e com o todo enunciativo; vimos, ao contrário, que as seleções contextuais dependem dessas relações e são elas – as seleções – que fornecem o significado que um dado signo retém no momento em que é produzido/interpretado. Mas, em se tratando da mensagem estética, Eco acredita que a disposição dos signos e as relações que eles mantêm entre si exigem uma organicidade maior, visto que a mensagem estética caracteriza-se pela sua autorreferencialidade e por desafiar as interpretações redundantes do uso comum. Nesse momento, então, é interessante que

⁶² Conforme apresentado na nota 33 (página 66).

destaquemos o que Eco fala sobre o *idioleto estético*, tido por nós como o conceito que pode dar conta de um entendimento sobre os modos de interpretação das obras literárias pela via da noção da semiose.

Eco fala pela primeira vez em idioleto estético em *A estrutura ausente* (1968b), quando são recentes as influências da teoria da formatividade de Pareyson e também a autorreferencialidade própria da função poética de acordo com Jakobson. Nesse instante do nosso estudo, essas informações são relevantes porque evitam a repetição de dois movimentos importantes percorridos na etapa anterior (1.1), nos quais vimos que Eco define a obra como forma, acabada e perfeita em si, e que a mensagem dessa obra (em última instância, o seu conteúdo) exige que o intérprete não apenas individue um significado para cada significante como também *se demore* ao interpretar esses significantes, visto que esses compõem um conjunto cuja característica principal é a ambiguidade (ECO, 1962). Surge daí, já no âmbito de um discurso semiótico, que “uma mensagem com função estética está estruturada de maneira ambígua, levando em conta o sistema de relações que o código apresenta” (ECO, 1968b, p. 123, tradução nossa). Inserida nesse contexto, a noção de idioleto estético intenta considerar a obra de arte como um texto feito por um código próprio, correspondente ao “idioma” que uma obra literária encerra e que inclui todas as regras internas através das quais as suas mensagens tornar-se-ão ambíguas e plurissignificativas. Assim, a ideia do idioleto estético seria mais próxima da de um tipo de “*subcódigo*, parasitário do grande código [e] que constitui um suplemento da cultura, e que, por isso, prescreve regras próprias de combinação de elementos a fim de formar funções sígnicas originais” (BRITO JR. 2010, p. 23, grifo do autor).

Mas o que Eco entende por “mensagem ambígua” (ou já “literariedade”)? De acordo com esse autor, uma mensagem ambígua/autorreferencial resulta extremamente informativa, visto que prepara o intérprete para múltiplas seleções alternativas. No âmbito da literatura, Eco (1968b, p. 126) dá o exemplo, bastante didático, do famoso enunciado escrito por Gertrude Stein: “a rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” (*/rose is a rose is a rose is a rose*⁶³). A partir desse exemplo, podemos notar, como pontua Eco, que a mensagem resulta ambígua precisamente por causa do *excesso de redundância* no uso dos significantes, excesso que, além de apresentar uma utilização do código indubitavelmente pouco habitual, chega a causar no intérprete uma tensão informativa. Basicamente, a mensagem torna-se redundante no nível dos significados denotativos, o que causa a ambiguidade na interpretação dos significantes, de modo que o intérprete deverá questionar se em cada uma das suas aparições o significante tem ou não

⁶³ Do poema “Sacred Emily” em *Geography and Plays* (1922).

o mesmo significado. Considerando outros níveis, Eco destaca que: i) ao menos uma informação no nível dos subcódigos definidores (científicos e filosóficos) pode ser despreendida do enunciado (como a definição de “rosa” na botânica), o que implica, pois, que a novidade do procedimento não impede de reconhecer esse significado denotado; ii) o intérprete pode reter ao menos uma informação no nível dos subcódigos alegóricos e místicos, nos quais a “rosa” conota vários significados simbólicos que são ali aludidos; iii) há ao menos uma informação dada pelo nível dos subcódigos estilísticos que remontam aos usos que “rosa” adquire em outras formações poéticas, sugerindo, por exemplo, a beleza da rosa; etc.⁶⁴.

Tal como o sistema semântico global, o idioleto estético encerra uma rede de liames que produz significados a partir das relações estabelecidas entre as suas diversas funções sígnicas. Em face disso, a noção de texto literário como estrutura fica aqui evidente, e nesse caso não se trata apenas da estrutura como sinônimo para a *forma* pareysoniana; é, também, o sentido de estrutura que caracteriza o método utilizado principalmente pelas correntes estruturalistas tradicionais – método do qual, sabemos, Eco não se esquivava. Assim, o idioleto estético corresponde ao modo como a obra de arte, em sua *estrutura* global, está organizada em termos da sua *estrutura* significante, de sorte que, à medida que a mensagem se torna mais complexa e se estabelece em uma autorreflexão, ela ao mesmo tempo apresenta vários níveis que articulam as soluções para essas dificuldades de acordo com o seu sistema de relações homólogas. Nesse contexto, a noção de idioleto estético é introduzida como a “regra que governa todos os desvios do texto, o diagrama que as torna mutuamente funcionais” (ECO, 1975, p. 230). O idioleto estético é, por assim dizer, a estrutura linguística particular e única de um texto literário, e, por ser estrutura, apresenta-se conforme uma organização e um arranjo de normas internas próprios. Disso entende-se que um texto literário é formado por várias funções sígnicas que veiculam ambiguidade, o que leva Eco a considerar esse tipo de texto como uma *superfunção sígnica*, formada pelo conjunto de mensagens que se dispõem de um certo modo e que, no plano do conteúdo, geram efeitos de indeterminação sobre a interpretação referencial dos signos empregados, os quais já podem por isso ser chamados de signos estéticos⁶⁵.

⁶⁴ Fica evidente, então, que o que diferencia a *mensagem referencial* da *mensagem estética* é, segundo Eco, o grau de suscetibilidade a novas interpretações que cada uma veicula. É por isso que a “redundância de interpretações” que define a mensagem referencial (ver nota 33 na página 66) depende antes da resposta estruturada do leitor a essa mensagem do que do simples emprego linguístico do código. Desse modo, o exemplo que acabamos de ver mostra como mesmo uma mensagem altamente redundante pode gerar possibilidades interpretativas variadas, desde que haja, pois, uma intencionalidade formativa que suscite, no leitor, ambiguidade e indefinição. O mesmo acontece em outras artes, como no caso “dos *readymde* de Marcel Duchamp e Andy Warhol” (ECO, 1968a apud BRITO JR., 2006, p. 97).

⁶⁵ Percebe-se que há diversos sistemas atuantes em um texto literário. Segundo Eco, é uma ideia como a de idioleto estético que consegue juntá-los em nome da unidade do texto, de sorte que “o idioleto estético não é um código

Ao avançarmos de uma análise sobre a mensagem estética para a consideração daquele que, para todos os efeitos, *emite* essa mensagem, vemos que já na noção de idioleto estético está prevista uma outra noção importante para Eco: a de *autor-modelo*. Isso se torna mais claro quando Eco afirma que o idioleto estético funciona como um tipo de “código privado e individual do falante” (ECO, 1968b, p. 128, tradução nossa), do qual se originam imitações, maneiras e usos estilísticos próprios e que podem também originar novas normas, como nos ensina a história da arte e da cultura. Essa definição, além de lembrar em muito o *estilo* nos moldes de Pareyson, visualiza a figura do autor como a de um emitente, ou seja, como um partícipe de uma dada situação comunicativa (ECO, 1979, p. 36). Assim, o idioleto estético alude tanto à possibilidade de encontrar, na obra, um estilo reconhecível próprio a ela (um estilo textual, de um *corpus* autoral ou de uma época histórica), quanto ao caráter enunciativo da narração, a qual pode ou não explicitar um “eu” enunciador. Em ambos os casos, pois, o autor passa a ser entendido não mais como um autor empírico (Eco refere assim o autor que assina o livro), mas sim como o autor-modelo, conceito esse que encerra o autor na condição de uma *estratégia* da obra. É válido salientar, contudo, que a ideia de autor-modelo não exclui a entidade emitente de um discurso. Evidentemente, o autor-modelo só *existe* se houver uma *presença*, ainda que mínima ou imprecisa, de *alguém* que está dizendo algo. A questão aqui é que não importa muito *quem* diz (nos casos de discurso em primeira pessoa, o sujeito em sua psicologia, intenção discernível, conjuntura histórica e social, etc.), mas que quem diz torna-se também uma *parte* do seu próprio discurso, e, principalmente, variando a natureza do discurso em questão, a participação do emitente também varia, de modo que, por exemplo, um enunciado proferido pela mãe ao filho pressupõe a configuração de um emitente que é diferente do emitente de um discurso político, cuja audiência é numerosa e diversificada, e assim por diante, até chegarmos à narração literária. Nesse contexto, Eco menciona Jakobson para elucidar os papéis dos emiteentes em diferentes situações enunciativas, visto que *emitente* e *destinatário* não são simplesmente polos opostos da enunciação; são, diz o linguista russo, elementos que acham-se presentes no texto enquanto *papéis actanciais* do enunciado, que têm característica agentiva, ou seja, como participantes ativos (*agentes*) da forma narrativa (ECO, 1979, p. 44).

No entender de Eco, reduzir a função do autor empírico de textos literários à função actante do autor-modelo contribui para que o caráter dialógico desses textos não se perca em nome de uma supervalorização da suposta intenção do autor empírico. Do mesmo modo, para

que governa uma só mensagem, mas um código que governa um só texto, e portanto muitas mensagens pertencentes a sistemas diversos. Por conseguinte, a obra de arte é, segundo a definição dos formalistas russos e das correntes derivadas, um *sistema de sistemas*” (ECO, 1975, pp. 230-231, grifos do autor).

que a atuação do leitor não viole a estrutura significativa da obra, é preciso que também o destinatário seja considerado no seu papel actancial. E aqui chegamos a que talvez seja a definição geral para a teoria da cooperação textual econiana: “antes de mais nada”, ressalta Eco, “como cooperação textual não se deve entender a atualização das intenções do[s] sujeito[s] empírico[s] da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado” (ECO, 1979, p. 46, acréscimos nossos).

A partir desse ponto, então, podemos passar a considerar também os conceitos de *leitor-modelo* e de *intenção da obra* como os que entram no *círculo hermenêutico* da interpretação literária. Embora só agora lidemos com esses conceitos diretamente, acreditamos que eles já tenham sido sugeridos pelas demais noções percorridas anteriormente. Sem repetirmos o que foi dito, limitamo-nos a revalidar os conceitos de *signo*, *sistema semântico global*, *enciclopédia*, *seleções contextuais*, *tensão abduativa* e *idioleto estético* a partir da tríade *autor-modelo*, *intenção da obra* e *leitor-modelo* (bem como – não os esqueçamos – dos *limites da interpretação*), e o fazemos não só porque essas noções preveem o entendimento sobre aqueles conceitos, mas também porque elas atualizam a definição sobre a interpretação literária em nome do modelo de teorização sobre a abertura poética e o controle interpretativo, modelo esse que, se não nos força a lidar com a pesquisa semiótica formal, ao menos apresenta a semiótica como um discurso filosófico sobre a produção e a compreensão das obras de arte, especialmente as de formato narrativo. Tal digressão é importante porque, mesmo que lidemos com categorias e conceitos próprios a uma pesquisa semiótica laboratorial, em nenhum momento devemos perder de vista os pressupostos da poética da obra aberta; Eco passeia pelos dois campos e exprime de cada um as considerações que julga mais importantes para aplicar nos seus próprios estudos sobre os produtos culturais. Nesse bojo, mais do que um discurso articulado que inclua as funções e os papéis das instâncias enunciativas de um texto estético, a teoria da cooperação textual econiana almeja contemplar os estudos literários naquilo que esses pensam sobre a atividade hermenêutica e sobre a participação do leitor em tal cenário. Em vista disso, e para que nosso estudo não se torne agora demasiadamente repetitivo (inclusive porque a questão da interpretação estética será retomada, segundo outros contornos, em nossos capítulos seguintes), a explicação que segue sobre a tríade hermenêutica e sobre os limites da interpretação será orientada pela concisão, pois contará com a bagagem que a precede, isto é, todo o trajeto apresentado até esse momento do nosso capítulo 1.

Umberto Eco, assim como muitos outros estudiosos, considera que o texto literário prevê e exige um tipo de atualização por parte do leitor. Nesse contexto, é também comum

afirmar que uma obra literária apresenta-se complexa em termos da sua significação pelo fato de estar entremeada pelo não dito (ECO, 1979, p. 36). Assim, a bela metáfora do conto literário como um *iceberg* criada por Ernest Hemingway também se estende, a seu modo, à literatura como um todo. A metáfora funciona bem aqui porque sinaliza a um só tempo para a pequena “ponta” significante que aparece na superfície do texto literário e para toda a sua parte “submersa” – que permanece não dita, subentendida e apenas aludida. Para além da beleza imagética dessa comparação, um estudo como o de Eco (que também está, por exemplo, em Ricardo Piglia) tenta evidenciar que é justamente o não dito do texto literário que *exige* uma atualização do seu conteúdo por parte do leitor⁶⁶.

Já sabemos que Eco concebe a literatura como um tipo especial de comunicação, e sabemos também que essa comunicação não se dá entre pessoas, mas entre um *emite*nte e um *destinatário* que fazem parte da própria máquina gerativa do *texto* em questão. O autor empírico não está excluído do processo, mas esse autor simplesmente não consegue prever o seu destinatário, não apenas porque o destinatário vem a se transformar no próprio público leitor, mas também porque a competência do destinatário não é necessariamente a competência do emitente, o que tensiona a aproximação entre os mundos do autor e do intérprete. Surge, então, um problema que a antiga teoria da informação não consegue resolver: se por um lado o evento enunciativo pode, como pensou Jakobson, ser definido em termos das categorias do emitente, mensagem e destinatário, por outro essas mesmas categorias não conseguem unificar as competências relativas ao código utilizado tanto para a produção como para a interpretação da mensagem. O código, que remete à noção econiana de *enciclopédia*, não se resume ao código linguístico, e por isso é que torna-se inviável lidar com uma uniformidade definitiva do seu sistema. Daí que, conforme Eco, para compreender uma mensagem verbal, “é preciso ter, além da competência linguística, uma competência variadamente circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiosincrasias etc.” (ECO, 1979, p. 38). Nesse cenário, como é possível falar também de um leitor empírico, cuja participação na leitura é, sim, requerida, mas essa leitura é tão variada quantos são os sujeitos? Sem apelar para a generalização, simplesmente não é possível individuar um perfil para esse leitor, dirá Eco. Frente a isso, o estudioso italiano lança mão da noção de leitor-modelo como a que consegue dar conta da interpretação literária em suas especificidades comunicativas, dizendo que a

⁶⁶ Em um livro como *Crítica y ficción* (2000), o crítico e literato argentino Ricardo Piglia fala em um *leitor-detetive*, representando com isso uma imagem de leitor participativo, em um sentido aproximado ao do leitor-modelo econiano. Nesse contexto, recomendamos o já citado trabalho de Fioruci (2007), que lida exatamente com a construção da figura do leitor em Piglia e em Eco a partir de uma análise de obras literárias e teórico-críticas de ambos esses autores.

interpretação envolve a realização do círculo hermenêutico assim entendido, ou seja, formado pelos seus autor-modelo e leitor-modelo projetados pela intenção da obra. Embora a circularidade possa causar algum incômodo, Eco não fornece outro modo de resumir esse processo. Em *Os limites da interpretação*, encontramos o seguinte trecho:

[u]m texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo (ECO, 1990, p. 15).

Tentemos simplificar essa complicada troca de papéis. Segundo Eco, o autor empírico, enquanto escreve, organiza as estratégias textuais da forma que achar melhor. Em meio a todas essas decisões, o autor invariavelmente deve referir-se a uma série de competências enciclopédicas que confirmam conteúdo às expressões que usa e que dão forma ao texto que vai construindo. Nesse processo, Eco afirma que o autor empírico – e aqui não importa se isso é fornecido por uma ordem consciente ou não – aceita que “o conjunto de competências a que se refere é o mesmo [conjunto de competências] a que se refere o próprio leitor”. Disso resulta, basicamente, que o autor empírico *prevê* o leitor-modelo do seu texto. Independentemente se o autor pensa em um tipo de leitor empírico, Eco sustenta, pois, que o autor empírico *prevê* (e, de certo modo, *cria*) um leitor-modelo que seja “capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1979, p. 39).

A essa altura, porém, já se torna mais clara a dispensa da intenção do autor empírico, uma vez que há uma *intentio operis* que precisa unicamente de um leitor-modelo que a atualize – quer o autor empírico tenha pensado nos movimentos possíveis desse leitor ou não. Desfazendo a aparente contradição, temos que, mesmo atuando gerativamente de modo a *construir* o seu leitor-modelo, toda a intencionalidade do autor empírico encerra-se naquilo que *produziu*, ou seja, o *texto*⁶⁷. No processo de leitura, portanto, não há como – e sequer é necessário – reconstruir com fidelidade aquilo que o autor empírico *quis dizer*, visto que esse procedimento, sobretudo nos casos de obras literárias, apenas caracterizaria suposições que surgem a partir do contato do leitor com o texto, mas que não são necessariamente *evocadas*

⁶⁷ Aqui remetemos nosso leitor à nota 15 (página 43), inserida no momento em que falávamos que o *estilo* pareysoniano mantém, mesmo que indiretamente, uma certa relação com a figura do autor empírico. Diferentemente, agora sabemos que, para Eco, a única função que o autor desempenha e que pode ser-lhe atribuída é a de manipular o autor-modelo da obra, passando à condição de ser unicamente uma estratégia textual.

e/ou *sustentadas* por esse texto; as suposições podem, por exemplo, ser frutos de meras idiosincrasias do leitor ou advir da dificuldade em se transitar pelos clichês da literatura a partir de associações entre autor, narrador e personagem, associações que não raro se mostram apressadas e arbitrárias. Por isso, em Eco – e em muitos outros antes e depois dele –, à intenção do autor não é dada praticamente qualquer importância, e, no caso de Eco, isso se deve especialmente ao seu entendimento de que as relações entre a forma literária e as intenções do autor ficam por conta de uma psicologia (cognitiva) que investiga os antecedentes da forma. Assim, a intenção por detrás da produção de um texto é algo que não pode ser esclarecido nem delimitado em sua totalidade, e um dos motivos para isso é que, como um construto da linguagem, um texto foge, de inúmeras maneiras, da suposta intenção originária que possa ter sido criada na e pela nebulosa mental do autor no momento da escrita. De acordo com Eco, portanto, “o texto está aí, e o autor empírico deve permanecer em silêncio” (ECO, 1992, p. 93)⁶⁸.

Nessa mesma perspectiva, sequer é preciso que nos demoremos explicando que também a intenção do leitor empírico é irrelevante para a interpretação. Intenções “extratextuais” (que não dizem respeito à *intenção da obra* a ser interpretada) não entram, por óbvio, no círculo hermenêutico. Isso não quer dizer, todavia, que o leitor não deva consultar o seu repertório particular de leituras para interpretar um novo texto, mas nesse caso estamos falando antes das competências enciclopédicas que o leitor carrega e que precisa ter para atender às exigências enciclopédicas da obra do que da mera inclinação do leitor a tomar a obra do modo como bem quiser. Entendemos que tal pensamento não significa que a iniciativa do leitor é podada; quando fala em “liberdade consciente” do leitor (ECO, 1962), Eco está dizendo que o texto prevê o seu leitor-modelo não porque *espera* que esse leitor exista de fato, mas indica que o texto realiza movimentos próprios de modo a *produzir* esse leitor, orientando-o de acordo com as competências de que o texto é feito e que, pois, suscita. Desse modo, “o texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 1979, p. 40)⁶⁹.

⁶⁸ Dada a irrelevância conferida por Eco à intenção do autor empírico – sendo que essa suposta *intenção* pode estender-se a uma postura autoritária ou, na melhor das hipóteses, figurar apenas mais uma das possibilidades de leitura sobre a obra (sabemos que, para alguns escritores, a pergunta “o que quer dizer isso no seu livro?” é tão inoportuna quanto constrangedora) –, o estudioso italiano considera que qualquer interpelação feita ao escritor exigirá dele que se transforme no leitor-modelo de sua própria obra. Assim, a pergunta que queira saber de um escritor “o quanto e em que medida ele, enquanto pessoa empírica, tinha consciência das múltiplas interpretações que seu texto comportava” terá como resposta algo que “não deve ser usado para validar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto”. Temos, então, que “o objetivo do experimento não é crítico, e sim teórico” (ECO, 1992, p. 86).

⁶⁹ De acordo com Eco (1994, pp. 21-23), a sua noção de leitor-modelo difere, por exemplo, do *leitor implícito* proposto por Wolfgang Iser (em *The implied reader*, de 1972). O leitor implícito de Iser é simplesmente o leitor pressuposto pela atividade de leitura que reconstrói os sentidos de um texto, ou seja, que revela a multiplicidade

Já que a voz e a opinião dos sujeitos empíricos da enunciação não servem para determinar a interpretação, Eco apoia-se, portanto, na noção de *intentio operis* como a que convoca o leitor e também o disciplina. Nesse sentido, a intenção da obra avizinha-se, por exemplo, à noção de idioleto estético, que corresponde ao conjunto de aspectos responsáveis por formar a obra em sua totalidade. Do mesmo modo, estão já aqui assinalados os pressupostos dos *limites da interpretação*, especialmente ao lembrarmos de como esses limites se comportam através das seleções contextuais operadas no domínio do código. Simplificando ao máximo o que, em termos teóricos, foi apresentado até agora, podemos falar em intenção da obra e em limites da interpretação com o seguinte movimento, que exige subdivisões. Para Eco, a interpretação: i) depende sempre de uma iniciativa do intérprete, de um “querer ver” alguma coisa na obra lida; ii) envolve a criação de um elo entre a iniciativa do intérprete e a obra, iii) é solicitada por essa obra, a qual encerra tudo o que é possível afirmar sobre ela própria; iv) depende das operações inferenciais que possibilitam a retenção dos significados dos signos (ou expressões, ou conteúdos) a partir dos contextos a que pertencem; v) deve guiar-se pelos limites que os contextos conferem aos significados, de modo que a iniciativa do intérprete não viole a cooperação interpretativa ao atribuir significados quaisquer aos signos.

Em adição, nesse ponto já podemos operar também com uma outra dicotomia que Eco eleva a acentuada importância: a de *uso e interpretação*. Ao lidar com esse assunto, as reflexões de Eco concentram-se nos textos “abertos”, ou seja, cuja ambiguidade é imputada pelo seu próprio mecanismo gerativo⁷⁰. Tal dicotomia surge no âmbito da discussão sobre os limites interpretativos, os quais, acredita Eco, são impostos ao leitor pela própria intenção do texto. De acordo com esse autor, a *abertura poética* não implica imediatamente uma deriva interpretativa.

potencial de associações que esse texto contém e suscita. O leitor, nesse contexto, é tão somente o intérprete cuja participação é requerida para que o texto adquira significado. Assim, é mais próximo do leitor/intérprete que Eco cita no seu *Obra aberta* (1962). Já a noção de leitor-modelo, proposta em *Lector in fabula* (1979), consiste, ao contrário, em “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1994, p. 22). Para Eco, portanto, o leitor-modelo não é apenas previsto pela obra, mas também construído e definido por ela, visto que faz parte da máquina gerativa do próprio texto.

⁷⁰ É compreensível que, em relação aos textos supostamente “fechados”, nos quais a mensagem referencial é abundante, a questão dos limites da interpretação não logre relevância, visto que esses textos geram um leitor-modelo cujos papel e funções são já bem definidos. Exemplos desse tipo poderiam ser de uma mensagem dirigida a crianças ou de um texto que se utilize com frequência de frases como “E a esta altura aconteceu algo terrível...” (ECO, 1979, p. 41). Em ambos os casos, o texto prevê e orienta o comportamento do seu leitor. Além disso, Eco entende que o texto “fechado” é mais receptivo ao “uso” do que o texto “aberto”, o que é autorizado simplesmente porque nenhum *prejuízo* pode ser ocasionado por uma aposta que amplie o exercício da semiose para além do que o texto “fechado” propõe. Assim, poderia ser interessante a interpretação de uma relação entre duas personagens de uma história policial que tomasse essa relação como sendo “kafkiana”. Conforme Eco, o texto policial suportaria esse “uso”, visto que com isso não se perde o entretenimento da história nem o gosto final da descoberta do assassino. Por outro lado, ler um texto “aberto” a exemplo d’*O processo* de Kafka como sendo uma história policial produziria “um resultado infelicíssimo” (ECO, 1979, p. 44).

Acontece antes o contrário disso: “um texto ‘aberto’ continua, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer” (ECO, 1990, p. 81, destaque do autor). O mesmo encontra-se, já sabemos, no âmbito da teoria dos códigos econiana, explicitado em um trecho como o que segue:

se a corrente das interpretações pode ser infinita, conforme Peirce nos mostrou, o universo do discurso intervém então para limitar o formato da enciclopédia. E um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legitimáveis – se não “legítimas”. Qualquer outra decisão de usar livremente um texto corresponde à decisão de ampliar o universo do discurso. A dinâmica da semiose ilimitada não o veda, e até chega a encorajá-lo. Mas cumpre saber se queremos exercitar a semiose ou interpretar um texto (ECO, 1979, p. 44, destaque do autor).

Nessa perspectiva, pois, “interpretar” a obra é mover-se de acordo com a *intentio operis*, ou seja, é postar-se como o leitor-modelo do texto, ao passo que “usar” a obra é violar aquela intenção. O mais importante sobre essa distinção é que ela não opera simplesmente no nível da língua ou dos demais mecanismos enunciativos básicos. Ela, ao contrário, diz respeito a toda a carga semântica de uma obra literária, a qual é presumidamente *aberta* e apta a suscitar uma infinidade de leituras. Desse modo, a dicotomia entre *uso* e *interpretação* se aplica à interpretação mesma da obra e não em relação aos *meios* que o leitor utiliza para acessar o texto⁷¹. Trata-se, pois, de uma daquelas operações que o modelo da abertura poética e controle da interpretação viabiliza quando se instaura um elo dialógico entre a intenção da obra e o trabalho do leitor-modelo.

Para caminharmos ao fechamento desse nosso capítulo, devemos tentar destituir do discurso semiótico e pós-semiótico econiano a sua aparente condição impositiva. Com tal movimento, porém, não pretendemos blindar o pensamento teórico-crítico de Eco, assegurando-o inatingível a quaisquer contradições e impasses. Queremos, na verdade, recuperar o estatuto filosófico e metodológico que Eco confere – ou tenta conferir – às suas pesquisas nos dois campos que foram aqui explorados: a estética e a semiótica.

Nesse momento, porém, não desejamos reiterar as justificativas que estão presentes já nas nossas “Considerações iniciais”. Limitamo-nos, agora, a retomar a explanação sobre aquela dicotomia – manifestadamente problemática, sabemos – entre *interpretação* e *uso*, de modo a

⁷¹ Esses *meios* básicos são os que fornecem os primeiros desenhos do leitor-modelo. Consistem, por isso, já na própria escolha da língua (que exclui obviamente quem não tem qualquer familiaridade com ela), na escolha de um tipo de informação enciclopédica (como fazem os autores que citam obras suas anteriores sem rerepresentá-las nessa nova ocorrência), na escolha de um dado patrimônio lexical ou estilístico (como oferecer sinais de gênero e idade que selecionam a audiência), dentre outros (ECO, 1979, p. 40). Tais aspectos ajudam a construir o processo de identificação do leitor com a obra (que pode ainda ser o leitor empírico), e aqui os problemas de interpretação e uso estão mais próximos do engano do que da violação da intenção da obra.

mostrar que ela não inaugura uma prática imperativa, apesar de poder causar, inicialmente, uma impressão dessa ordem. Destacamos, então, que, embora Eco estabeleça energeticamente essa dicotomia, em nenhum momento o estudioso italiano consegue – ou quer – individuar uma regra através da qual poder-se-á chegar à “boa” ou à “má” interpretação. Com isso, e para não tornar o seu discurso improdutivo, Eco só tem uma alternativa a adotar: dada a ausência de critérios e categorias pré-estabelecidos que denotem boas leituras, é mais fácil, ao contrário, reconhecer as más (ECO, 1990, p. 291). Em sendo assim, Eco inspira-se no princípio da falseabilidade popperiano, o qual mostra-se suficiente para demonstrar que a interpretação não tem critérios públicos e que depende, na verdade, de um procedimento analítico a partir do qual será possível dizer que uma determinada interpretação, ao ser contrastada com a *intentio operis*, é ruim (ECO, 1992, p. 29).

Mas a afirmação de que não há critérios para uma boa interpretação é só em parte verdadeira para Eco, caso contrário não falaria em limites da interpretação e não formularia as demais noções com as quais recheamos as páginas anteriores. Assim, o escopo de Eco na sua teoria da cooperação interpretativa é justamente defender a ideia de que a semiose ilimitada, a despeito da sua sugestão pela infinidade, pode ser considerada em termos do que ela *não é* e especialmente do que ela *não pode* ser (ECO, 1990, p. 291), tendo em vista que uma obra literária não é indiferente às convenções culturais que lhe permitem existir.

Nesse contexto, podemos acrescentar, ainda, que Eco estende a pertinência de um diálogo entre a semiose ilimitada e os limites da interpretação até as ocorrências mais extremas, como no exemplo de um texto na garrafa, ou seja, quando o contexto de produção da mensagem é potencialmente inacessível. De acordo com o estudioso italiano, nem mesmo esse tipo de texto, sem indícios de autoria, escapa ao controle interpretativo. Daí que, para Eco, na verdade, o texto na garrafa adquire uma função de metáfora – como um construto que frequentemente está a serviço do plano teórico, apesar de tal achado ser vez ou outra noticiado no mundo dos fatos –, e por isso trata-se do exemplo que lhe parece ser o mais ilustrativo, pois remete à própria definição, tão cara a ele, do texto *aberto*, isto é, aquele texto escrito para gerar e confiar múltiplos atos de interpretação e que, por isso mesmo, pode suscitar vários – mas não *quaisquer* atos de interpretação. Diante do texto “aberto”, pois, resta apenas ao leitor a função de atuar como um leitor responsável (ou seja, um leitor-modelo) e considerar menos a intenção potencialmente inacessível do autor e as suas próprias intenções discutíveis do que escolher como o lugar da interpretação as intenções que esse texto formula em suas estratégias internas.

Com o reforço de Eco, temos o seguinte movimento interpretativo possível diante do *texto na garrafa*:

[a] mensagem da garrafa é uma alegoria, escrita por um poeta: o destinatário fareja na mensagem um segundo sentido oculto baseado num código poético privado, válido apenas para aquele texto. Neste caso, o destinatário poderia levantar várias hipóteses conflitantes, mas acredito piamente que existam certos critérios “econômicos” com base nos quais certas hipóteses serão mais interessantes que outras. Para validar sua hipótese, o destinatário provavelmente deverá fazer certas hipóteses prévias sobre o possível remetente e o possível período histórico em que o texto foi produzido. Isso nada tem a ver com a pesquisa sobre as intenções do remetente, mas certamente tem a ver com a pesquisa do quadro cultural da mensagem original (ECO, 1992, pp. 49-50, destaque do autor).

Encaminhando-nos para o final desse capítulo, é válido reiterar que o movimento citado acima – que condensa as noções mais importantes aplicadas à teoria da cooperação textual econiana – satisfaz o espírito mesmo do modelo teórico-crítico econiano sobre o qual se dedica a nossa dissertação. Recordemo-nos, então, que esse modelo aproxima-se de uma abordagem, baseada na semiótica, que busca analisar e descrever as estratégias formais/textuais relativas tanto à produção quanto à circulação e interpretação das obras de arte. E justamente por ter como base a semiótica é que esse modelo ganha contornos de um discurso filosófico, uma prática social (ECO, 1990, p. 3), bem como, em se tratando de Eco, direciona-se para lidar a um só tempo com a abertura e o controle interpretativo, visto que a trajetória econiana pelos caminhos da semiótica tem como guia uma noção de semiose ilimitada que não se deixa seduzir pelo infinito.

Capítulo 2

Leituras críticas: experiências de interpretação

Esse capítulo tem por objetivo principal apresentar algumas experiências interpretativas de textos literários diversos, produzidas por leitores críticos especializados inseridos em um determinado sistema literário. São exemplos de exercícios de produção de sentidos que, acreditamos, condizem com o modelo teórico fundamentado no capítulo precedente. Em certo sentido, pois, o presente capítulo propõe uma continuidade teórica em relação ao capítulo anterior, no qual quisemos formular um apanhado conceitual que nos aproximasse de ideias centrais de Umberto Eco no que tange à sua proposta teórico-crítica erigida no âmbito da poética da obra aberta e dos limites da interpretação.

Esses exemplos serão dispostos em dois momentos. O primeiro deles compreende a exposição de uma pequena quantidade de situações em que atos interpretativos são avaliados pelo próprio Umberto Eco em alguns de seus textos não literários. Conforme consta em nossas “Considerações iniciais”, essa escolha tem por intuito manter uma apreciação coerente sobre o modelo teórico-crítico desse autor. O segundo momento consiste na inserção de um exemplo que não advém dos escritos econianos, tratando-se, pois, de um exercício de interpretação que tomamos a liberdade de considerar como sendo uma boa aposta interpretativa.

Para cumprir com o objetivo geral desse capítulo – o de oferecer uma continuidade teórica em relação ao capítulo anterior a partir de exemplos de experiências interpretativas, os quais ali faltaram –, pensamos, então, em apresentar essas leituras críticas visando defrontá-las, explicitamente ou não, com os pressupostos econianos sobre o ato interpretativo, de modo a obter informações gerais sobre os procedimentos de interpretação levados ali a cabo. No capítulo precedente, falou-se, dentre outras coisas, sobre a diferença entre *uso* e *interpretação* que elaboram a distinção segundo a qual Eco compreende as más e boas *respostas* às múltiplas estratégias textuais que um texto literário veicula como uma condição da sua *abertura*. Relativos a isso, falou-se sobre a defesa do texto como o *locus* interpretativo, tido como uma *forma*, uma *estrutura*, que contém em si todas as potencialidades e convenções sígnicas, bem como sobre a função do leitor-modelo em corresponder às expectativas do texto a partir do que esse elabora em suas estratégias internas, sendo o leitor-modelo, por conseguinte, também uma estratégia. Inserido nesse contexto, o presente capítulo, através da adição de exemplos, visa

estabelecer uma certa “aplicabilidade” do modelo teórico referente à abertura e ao controle. Desse modo, a figura do leitor (inclusive – ou até principalmente – o leitor especializado), quando esse está exercendo a atividade de leitura de um determinado texto, ao menos no que diz respeito aos exemplos aqui apresentados, será tomada como a figura mesma de um leitor-modelo, nos termos que essa noção ecoiana adquire. Assim, partimos, sobretudo, da ideia de que, ao considerarmos um texto produzido por um leitor como sendo a “resposta” que ele deu à obra por ele recebida, há diversos casos em que se observa, “nas entrelinhas”, um tipo de “senso de fidelidade” à obra literária analisada; bem como, em outros casos, o contrário disso.

De modo a percorrermos o primeiro momento desse capítulo – quando lidamos com exemplos de atos interpretativos mencionados por Eco em seus próprios escritos teórico-críticos e ensaísticos –, prossigamos, então, para os poucos exemplos, curtos e pontuais, que escolhemos apresentar, relacionados, principalmente, a leituras de textos narrativos, os quais são, nas palavras de Eco, semioticamente mais ricos de “problemas” e por isso são de “maior valia” (ECO, 1979, p. 54).

Em *Interpretação e superinterpretação* (1992), Umberto Eco menciona a análise que Geoffrey Hartman, desconstrucionista da Universidade de Yale, nos Estados Unidos, fez de alguns versos dos *Lucy's Poems*, do poeta britânico William Wordsworth⁷², versos que, conforme somos informados por Eco, falam explicitamente da morte de uma menina. Essa análise é apresentada por Eco como sendo uma boa aposta interpretativa – não porque ela evidencia um processo interpretativo que é manifestadamente correto, mas porque é certamente difícil, na opinião do estudioso italiano, afirmar que ela esteja errada. Em tal caso, portanto, não sendo possível recuperar no horizonte do autor (Wordsworth) os sentidos por ele empregados, o leitor (o leitor-modelo que Hartman encarna) encontra alusões que podem ser consideradas como válidas porque a perspicácia e a sensatez do leitor-modelo dialogam com o texto, que de algum modo sustenta tais alusões.

O exemplo de Eco apoia-se na interpretação de Hartman⁷³ sobre os seguintes versos:

*I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;*

⁷² HARTMAN, Geoffrey. (1985). *Easy pieces*. Nova York: Columbia University Press.

⁷³ Nesse e nos exemplos seguintes, sempre que fizermos referência ao nome próprio do leitor em situação de intérprete, estaremos aludindo, na verdade, ao leitor-modelo da interpretação sobre a qual se está falando, de sorte que o nome do leitor empírico denote apenas um modo de unir a experiência do leitor-modelo à pessoa que lhe dá suporte no momento da leitura, cumprindo com o nosso intuito de evitar ambiguidades sobre as eventuais repetições do termo “leitor-modelo”.

*She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees.*⁷⁴

A leitura de Hartman, conforme o trecho dela trazido por Eco (HARTMAN, 1985, pp. 149-50 apud ECO 1992, pp. 71-72), aponta para uma série de motivos relacionados à morte da personagem que é narrada nos versos. Hartman concentra-se em encontrar uma dupla articulação entre um jogo de palavras subliminar que beira ao funesto e um outro jogo que sugere uma imagem cósmica, animadora, fazendo do poema um lamento, uma elegia pastoral. O primeiro jogo é erigido por palavras como “*diurnal*” (“diurno”) que se dividiria em “*die*” (“morrer”) e “*urn*” (“urna”), e “*course*” (“curso”) sugerindo “*corpse*” (“corpo”). O segundo jogo é introduzido pelo poder eufemístico da palavra “*grave*” (“túmulo”) que é insinuada pela ideia de “gravitação” conferida, conforme ele, pelo verso “*Rolled round in earth's diurnal course*”. Outra inferência que pertence ao jogo de palavras ausentes encontrado por Hartman vem de “*tears*” (“lágrimas”) como uma palavra subvocal, “pronunciada sem ter sido escrita”. Para esse leitor, é uma palavra que rima com “*fears*”, “*years*” e “*hears*”, mas que é evocada mesmo pela última sílaba poética do poema: “*trees*”, do qual “*tears*” seria também um anagrama. É essa última ideia que Hartman reconhece como sendo a que gera o tom lamentoso do poema, que torna a metáfora viva, guardando a imagem da menina para sempre na elegia do poeta.

Quando Eco debruça-se sobre as conjecturas de Hartman, trazidas acima, é perceptível que o estudioso italiano analisa-as com rigor. Isso faz com que Eco entenda que algumas decisões de Hartman são, na verdade, da ordem de paráfrases, que tomam A por B com base no encontro de similaridades entre ambos. Assim, se por um lado Eco admite que os termos “*die*”, “*urn*”, “*corpse*” e “*tears*” possam ser sugeridos por outros termos que aparecem no texto (quais sejam, “*diurnal*”, “*course*”, “*fears*”, “*years*” e “*hears*”), por outro lado sustenta que “*grave*” é introduzido por Hartman como uma sugestão de “gravitação” que não aparece no texto, tratando-se, pois, de uma palavra produzida a partir de uma decisão parafrásica do leitor. Ademais, Eco chama atenção para o fato de que “*tears*” não constitui um anagrama oculto de “*trees*”, como quer Hartman, pois um anagrama depende da formação de duas ou mais palavras que têm exatamente as mesmas letras dispostas de um modo diverso⁷⁵. Sendo assim, a

⁷⁴ *Eu não tinha medos humanos:/ Ela parecia uma coisa que não pode sentir/ O toque dos anos terrenos./ Nenhum movimento ela tem agora, nenhuma força;/ Também não ouve nem vê,/ A rolar no curso diurno da terra/ Com rochas e pedras e árvores.* (ECO, 1992, p. 71).

⁷⁵ Cogitamos a possibilidade de que, no tocante a esse aspecto, Eco tenha se apressado em rejeitar o anagrama sugerido por Hartman. Aqui, presume-se que quando Hartman fala de um anagrama “*tears-trees*” ele esteja

interpretação de Hartman configura, para Eco, uma contínua oscilação entre similaridades fônicas em termos *in praesentia* e entre similaridades fônicas em termos *in absentia*, e, ainda que dependa antes da capacidade do leitor para encontrar significados ocultos nos versos do que de evidências da superfície textual do poema, a leitura, apesar disso, convence, ou, de qualquer modo, não sugere a imagem de esbanjamento interpretativo, uma vez que, mesmo sendo “generosas demais”, as conjecturas se encaixam com o texto a que se referem (ECO, 1992, p. 73).

Nesse momento, não podemos deixar de perceber que Eco quis também (quicá exclusivamente) de algum modo ironizar – como o faz com frequência – com a tendência que chamou de “esotérica” tomada por alguns críticos desconstrucionistas, cuja atividade crítica apoia-se em repetidas tentativas de encontrar o significado oculto dos textos. A ironia é completada quando Eco diz que mesmo os representantes dessa tendência, dentre eles Hartman, não fogem ao jogo hermenêutico que não exclui “regras interpretativas” (ECO, 1992, p. 70), algo que, já sabemos, é amplamente defendido por Eco. É nesse contexto que Eco recupera a leitura de Hartman sobre os versos de Wordsworth. Deixando as supostas provocações de lado, é interessante, aqui, notar que Eco aceita o exercício de Hartman como sendo um exercício de “interpretação” (e não de “uso”), mesmo que para isso o estudioso italiano precise adotar uma comparação que dependa de uma resposta tornada afirmativa pelo negativo (aplicando o velho princípio popperiano), pois, afirma Eco, se nada prova que o texto sugira “túmulo” e “lágrimas”, nada, porém, os exclui (ECO, 1992, p. 73). Desse modo, Eco salienta que um leitor sensível está autorizado a concordar com as conjecturas de Hartman porque o texto, ainda que potencialmente, as contém e as suscita, e porque o poeta pode ter, inclusive inconscientemente, criado “harmônicos” ocultos para o tema principal. Em tal caso, Eco precisa aceitar que Hartman, enquanto leitor-modelo dos versos citados de Wordsworth, estabeleceu um elo dialógico entre a *intentio lectoris* e a *intentio operis*, e desse elo conseguiu extrair interpretações que condizem com a sua iniciativa de leitor-modelo, ou seja, a de justamente fazer conjecturas sobre a intenção do texto, com o intuito, pois, de encontrá-la⁷⁶.

pensando na fonética e não na ortografia. Apegado à diferença ortográfica, Eco desfez facilmente a sugestão. Mas, se considerarmos a transcrição fonética dos dois termos, teríamos algo como “*tirs-tris*”, o que caracteriza, ao menos, um anagrama fonológico – que pode, de fato, não ser fonético, mas em tal caso é necessário perguntar o que pode ser tido como foneticamente idêntico, afinal.

⁷⁶ Esse mesmo exemplo é citado pela conferência de Jonathan Culler acrescentada ao livro *Interpretação e superinterpretação* (in: ECO, 1992). Ali, Culler diz que a interpretação de Hartman corresponde a uma leitura que serviu, na sua origem (HARTMAN, 1985), para exemplificar um modelo de leitura tradicional sobre o que é conhecido como “sensibilidade” ou “sensitividade literária”, quando um leitor busca, ao ouvir os versos, encontrar neles ecos de outros versos, palavras ou imagens. Em sendo assim, Culler defende que esse exemplo tratava-se menos de um caso de “interpretação” de Hartman do que de um simples “exercício tradicional admirável de

Um segundo exemplo por nós destacado está no livro *Os limites da interpretação* (ECO, 1990) e que também refere-se a uma leitura feita por Hartman. Dessa vez, trata-se da análise que esse leitor faz de um outro poema de Wordsworth, intitulado *I Wander Lonely as a Cloud*⁷⁷. O que Eco faz (novamente) é em parte uma provocação, segundo a qual Hartman teria agido como um desconstrucionista “moderado” ao abster-se de ler o verso “*A poet could not but be gay*” como um leitor contemporâneo, caso esse leitor encontrasse tal verso nas páginas da revista *Playboy* (ECO, 1990, p. 84). Acontece que, dentro do contexto da crítica especializada, Eco entende que a moderação de Hartman é esperada e mesmo necessária, pois um leitor sensível e responsável teria o dever de levar em conta o plano de fundo cultural e linguístico da época de Wordsworth para não correr o risco de creditar ao termo “*gay*” alguma conotação de homossexualidade, uma vez que o termo empregado advém do contexto no qual a sinonímia prevê apenas palavras como “alegre” e “jovial”. Tal processo interpretativo revela, portanto, uma transação – antes árdua que automática – entre a competência de leitura e de conhecimento de mundo de Hartman e o tipo de competência que o poema (ou mais especificamente esse verso em relação ao poema) postula a fim de ser lido conforme sua coerência interna.

É válido salientar, ainda, que também Hartman, acerca do verso destacado, não teria a obrigatoriedade e ainda menos a necessidade de especular sobre o que havia passado pela cabeça do poeta quando esse escrevera aquele verso, pois o procedimento pouco diria sobre a possível significação de “*gay*” à luz dos tempos atuais, já que esse é um problema que se coloca especificamente a nós, e não a Wordsworth. Mesmo assim, Eco não aponta para a obviedade dessa questão porque está preocupado justamente em confirmar, a partir da leitura feita por Hartman, a validade da sua distinção entre *uso* e *interpretação*. Nesse bojo, Eco afirma que tanto o leitor desavisado que traduzisse o verso não como algo próximo a “Um poeta só poderia ser alegre”, mas atribuísse ao poeta citado no verso o predicado homossexual e assim o entendesse, quanto o texto parodístico que fizesse essa mesma leitura com o intuito de demonstrar como um texto pode ser lido em relação a diferentes contextos culturais, estariam,

sensibilidade literária para identificar ‘sugestões’ escondidas na linguagem do poema e por trás dela” (CULLER, 1992, pp. 133-134, destaque do autor). De nossa parte, acreditamos que podemos entender a situação segundo dois pontos de vista, possivelmente complementares: ou Eco quisera apenas evocar a ideia de um leitor-modelo criado por Hartman, ou o estudioso italiano pretendia ironizar o fato de que um desconstrucionista pudesse adotar um tal controle interpretativo, limitando-se à *intentio operis*. A despeito de uma eventual postura provocativa e, por vezes, maçante do estudioso italiano, aqui deve prevalecer a apreensão sobre o procedimento de leitura levado a cabo pelo leitor-modelo de Hartman e que Eco avalia como sendo um caso de “interpretação”, mesmo que ela possa insinuar uma liberdade criativa bastante acentuada.

⁷⁷ HARTMAN, Geoffrey. (1980). *Criticism in the Wilderness*. New Haven: Yale UP. p. 28.

conforme Eco, simplesmente “usando” o poema, isto é, extrapolando os limites da intenção do texto. Já o que Hartman fez é a “interpretação”.

Mas e quando o contexto de produção de um texto se instaura sob o signo do anonimato e da incerteza? E se encontrássemos o poema com o verso “*A poet could not but be gay*” e com os outros versos que o compõem inscritos em um papel colocado dentro de uma garrafa entregue pelo mar às areias da praia? Nesse caso – como já previra o final do nosso primeiro capítulo –, Eco recorre mais uma vez à tentativa de recuperar aspectos da intenção do texto. Se, ainda assim, se quisesse levantar a possibilidade de que “*gay*” comporte uma interpretação *queer*, Eco afirma que a intenção do texto condicionaria a leitura do poema, na qual prevaleceria a ideia de que se trata de um poema contemporâneo escrito por um autor que talvez estivesse imitando o estilo de um poeta romântico (ECO, 1990, p. 85), e esse último fato auxiliaria no controle da interpretação feita pelo leitor. Em tal caso, mais uma vez, reafirmam-se as conjecturas sobre as intenções do texto, em total detrimento das intenções do autor empírico, completamente inalcançáveis – com o perdão do pleonasma – em seu exemplo mais exemplar: um texto à deriva completa de autoria.

Como outro exemplo, temos um que advém de um ato interpretativo levado a cabo por um leitor do romance econiano *O nome da rosa*. Esse exemplo consta no ensaio “Entre autor e texto”, inserido no livro *Interpretação e superinterpretação* (ECO, 1992), ensaio no qual Eco dedica-se a comentar sobre a irrelevância da intenção do autor empírico frente ao exercício interpretativo, já que aquilo que o autor *quis dizer* em nada pode interferir na interpretação posterior, que depende unicamente da relação entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*.

O exemplo que destacamos desse ensaio surge exatamente em uma situação em que, conforme Eco, verifica-se a supervalorização da intenção do autor empírico em detrimento da observância sobre a intenção da obra. Trata-se de um caso em que o autor de um romance – Eco, no caso – ao ser interpelado pelo seu leitor, chega até a passar por um tipo de constrangimento porque, diante da sua plateia, não *reconheceria* como *seu* aquilo que *disse*. Vejamos como o problema se coloca; para isso, acreditamos que valha a pena citar o trecho na íntegra.

Certa vez, durante um debate, um leitor perguntou-me o que eu queria dizer com a frase “a suprema felicidade consiste em ter o que se tem”. Fiquei desconcertado, e jurei que nunca escrevera tal frase. Tinha certeza disso, e por muitas razões: primeiro, não acho que a felicidade consista em ter o que se tem, e nem o Snoopy assinaria uma banalidade dessas. Em segundo lugar, é improvável que um personagem medieval supusesse que a felicidade consiste em ter o que ele realmente tinha, pois, para a mentalidade medieval, a felicidade era um estado futuro a ser alcançado através do

sofrimento atual. Por isso repeti que nunca escrevera aquela frase, e meu interlocutor olhou para mim como para um autor incapaz de reconhecer o que escrevera. Mais tarde, deparei com a tal citação. Aparece durante a descrição do êxtase erótico de Adso na cozinha. Esse episódio, como o mais obtuso de meus leitores facilmente adivinharia, é inteiramente constituído de citações do Cântico dos Cânticos e de místicos medievais. Em todo caso, mesmo que o/a leitor/a não descubra as fontes, pode imaginar que esses textos descrevem os sentimentos de um jovem depois de sua primeira (e provavelmente última) experiência sexual. Se retermos a frase em seu contexto (quero dizer, no contexto do meu romance, não necessariamente no contexto de suas fontes medievais), descobriremos que a frase diz: “Oh, Senhor, quando a alma está em êxtase, a única virtude consiste em ter o que se vê, a felicidade suprema é ter o que se tem”. Desse modo, a felicidade consiste em ter o que se tem, não em geral e em cada momento da vida, mas apenas no momento da visão extática (ECO, 1992, pp. 92-93).

Nessa passagem, notamos que, ante a pergunta do leitor, a qual aparentemente revela uma idiossincrasia inicial levada ao extremo da interpretação, é desnecessário conhecer a intenção do autor empírico, pois a intenção do texto, recuperada no seu contexto interno, é patente. Ademais, é interessante perceber o espanto e até mesmo o desconforto do autor empírico ao ter-lhe atribuída uma *afirmação*, feita no texto literário que assina, da qual negue a autoria por discordar dela inteiramente, seja por não concordar com ela no plano pessoal (e, se preferirem, ideológico), seja por voltar imediatamente ao contexto da mentalidade medieval reconstruído, de onde ela surgiu, e verificar que lá também tal afirmação contundente não seria possível. Quando, depois, Eco soube que se tratava na verdade de uma frase de uma personagem de um romance seu, o autor pôde compreender, superando assim o embaraço inicial, que a pergunta do leitor manifestava uma violação da cooperação interpretativa sobre a intenção da obra em questão. Além disso, frisamos o fato de que a frase do texto literário destacada pelo leitor trata-se da fala de uma personagem do romance, e, mesmo que Adso seja o narrador da obra, precisamos ter em mente que a sua frase não significa, essencialmente, o que o autor Umberto Eco pensa.

No âmbito desse exemplo, podemos supor que o tipo de violação da cooperação textual ocorrido é menos uma incapacidade de refutar o autor empírico do que uma dificuldade em *separar* o autor empírico das instâncias actantes na textualidade da obra. Ademais, de toda essa situação, fica evidente para nós que o exemplo trazido por Eco serviu não para desqualificar o leitor por meio da sua pergunta motivada por uma interpretação equivocada, mas para demonstrar a negligência do leitor empírico naquele momento para com o texto em virtude da importância excessiva atribuída à suposta intenção do autor. Em outras palavras – e para adotar o modelo teórico econiano –, esse exemplo evidencia uma experiência pontual de “uso” do leitor empírico em questão, uma vez que ele não tenha conseguido extrair uma interpretação que o leitor-modelo desse trecho deveria encontrar segundo a *intentio operis* ali percebível.

Na continuidade desse primeiro momento do capítulo, quando lidamos apenas com exemplos de atos interpretativos mencionados por Eco no decorrer das suas discussões de cunho teórico-crítico, acrescentamos outros três exemplos, agora sobre o exercício de tradução, a que Eco também se dedica. Tais exemplos estão no livro *Quase a mesma coisa* (ECO, 2003), em que o estudioso italiano traz algumas experiências de tradução (as quais compõem, inclusive, o subtítulo da obra) a partir da sua trajetória como tradutor, revisor de tradução e, principalmente, autor traduzido que colabora com o tradutor. Tomamos por válida a inserção de exemplos advindos de experiências tradutórias porque, conforme Eco, a tradução é um tipo de interpretação, na qual há uma dimensão ética que envolve não a busca pela intenção do autor da obra a ser traduzida, mas pela “*intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural onde nasceu” (ECO, 2003, p. 14, grifos do autor)⁷⁸.

O primeiro desses exemplos é de um tipo de problema basilar que surge no domínio da atividade tradutória: o da tradução literal. Conforme Eco, entender a tradução (em tal caso, a tradução entre línguas naturais) como a passagem de um enunciado de uma língua para outra, considerando tal passagem como uma substituição de um sistema por outro, pode deixar de lado o problema de que a tradução literal não serve para todo tipo de enunciado. Nesse contexto, as ferramentas de tradução disponíveis na *internet* são um prato cheio para que percebamos os absurdos de algumas traduções automáticas, baseadas em significados definidos por um conjunto de dicionários que compõem os seus bancos de dados. Eco (2003, pp. 30-31) também viu nesses *sites* um lugar interessante para verificar alguns problemas que surgem de experiências tradutórias automáticas, e não hesitou em lançar um trecho do início do *Gênesis*⁷⁹ no mecanismo de tradução do AltaVista, hoje extinto⁸⁰. Desse experimento, selecionamos apenas um dos versos ali traduzidos, justamente o que carrega os mal-entendidos mais

⁷⁸ Embora não seja explorado em nosso estudo, é interessante o tratamento que Eco dá para a tradução em *Quase a mesma coisa*, pois aplica ao processo tradutório as noções mais importantes da sua teoria da cooperação interpretativa. Um entendimento sobre a *fidelidade* na tradução, por exemplo, ganha os mesmos contornos da interpretação do leitor-modelo: “[a] conclamada ‘fidelidade’ das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável [...]. A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa” (ECO, 2003, pp. 425-426, destaques do autor). Além disso, Eco emprega textualmente nesse livro as ideias de leitor-modelo, *intentio operis*, *uso* e *interpretação*, dentre outras.

⁷⁹ No caso em tela, trata-se da versão em inglês clássica da Bíblia (a Bíblia de King James, que data de 1611).

⁸⁰ O buscador AltaVista, que incluía um mecanismo de tradução automática, surgiu em 1995 e foi o mais utilizado na *web* até perder mercado para o Google a partir dos anos 2000. Foi comprado pela empresa Yahoo! em 2003, mas desativado em 2013, quando passou a incorporar o buscador Yahoo! Search. Disponível em: <<http://www.publico.pt/tecnologia/noticia/as-buscas-no-altavista-chegaram-ao-fim-1599558>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

evidentes: para o AltaVista, o verso “*And the Spirit of God moved upon the face of the water*” tornou-se, em espanhol, “*Y el alcohol del dios se movió sobre la cara de las aguas*”. Diante disso, Eco infere que, do ponto de vista lexical, o Altavista não está errado, mas falha ao “não saber que a palavra *spirit* adquire sentidos diversos se for pronunciada em uma igreja ou num bar”⁸¹, bem como em “entender *face* [“superfície”] como *cara* [“face”] (que em inglês seria antes *countenance* [“semblante”])” (ECO, 2003, pp. 31-32). Mesmo que possamos, hoje em dia, encontrar uma tradução automática menos grotesca do que a fornecida pelo antigo AltaVista, levando em conta a perceptível evolução da inteligência artificial dos instrumentos de tradução *online*, não deixamos de considerar pertinentes as ressalvas de Eco sobre o caráter vulnerável desse tipo de operação tradutória, uma vez que tal operação revela ter carências quanto às chamadas *seleções contextuais* que orientam, dentre outras coisas, o tradutor a escolher a palavra “espírito” ao invés de “licor”.

Um outro exemplo, que tem a vantagem de não ser reduzido à falibilidade do exercício de tradução automática, pois depende antes de uma decisão interpretativa do seu tradutor, é o que Eco menciona sobre a tradução da expressão em inglês “*you’re just pulling my leg*”. Em tal caso, uma tradução, por exemplo, para o italiano que dissesse “você está puxando minha perna” estaria incorreta, pois não recupera o sentido que a frase adquire no contexto de partida. Assim, uma saída seria “*mi stai prendendo per Il naso*” [você está me sacaneando] (ECO, 2003, pp. 14-15, as frases em língua portuguesa são trazidas na nota da tradutora⁸²).

O terceiro caso por nós destacado de interpretação tradutória consiste em um processo de negociação mais laborioso e dependente de uma decisão radical do leitor. Ao avaliar diferentes traduções para o italiano da cena de *Hamlet* (III, 4) em que Hamlet, gritando “*How now! A rat?*” [“Que é isso? Um rato?”⁸³], desembainha a espada, perfura a cortina e mata Polônio (ECO, 2003, p. 98), Eco encontrara a tradução de “*rat*” para “*topo*”, decisão que, conforme ele, perde uma porção do sentido no texto fonte, mas, ainda assim, consiste, possivelmente, na melhor escolha. Eco explica que “*rat*” em inglês significa não apenas um roedor, do gênero *Rattus*, que é anatomicamente diferente do camundongo (do gênero *Mus*), mas que, por conotação, pode ser atribuído a alguém que se considera desprezível, além de que há a expressão “*to smell a rat*”, que significa sentir cheiro de complô (ou seja, estar desconfiado

⁸¹ “*Spirit*” é um termo comum para designar bebidas destiladas. É empregado mais no contexto do inglês falado no Reino Unido, e usualmente vem como sinônimo para “licor”.

⁸² Percebe-se que a tradução para o português feita por Eliana Aguiar também precisou passar por uma adequação contextual, haja vista que, em termos literais, a expressão no italiano, que traduz a do inglês, diria algo como “Você está me pegando pelo nariz”. De nossa parte, acrescentamos que “você está pegando no meu pé” poderia ser outro modo de exprimir a ideia da expressão em tela.

⁸³ A versão consultada pela tradutora Eliana Aguiar é a de Millôr Fernandes (L&PM, 1988).

sobre uma suspeita de conspiração). Considerando o contexto da obra shakespeariana, Eco entende que o termo “*rat*” pode prever uma ambiguidade entre a referência ao animal e a alusão a uma pessoa detestável, inclusive porque em *Richard III* o termo é usado com esse segundo sentido. Se há uma tal ambiguidade no “*rat*” de Hamlet, porém, o mesmo não seria suscitado pelo termo “*ratto*” no italiano, “que não tem essas conotações e, ademais, poderia sugerir a ideia de ‘veloz’” (ECO, 2003, p. 98, destaque do autor). Por outro lado, o grito tradicional quando algum falante de italiano se assusta ao avistar um roedor é “*un topo!*”, e nesse aspecto Eco especula que se baseara a interpretação dos tradutores, levando em conta que o uso desse termo recupera uma parte importante do sentido empregado no texto fonte. Em sendo assim, Eco entende que a melhor escolha continua sendo “*topo*”, a qual, ainda que perca todas as conotações negativas de “*rat*”, fornece ao leitor italiano uma reprodução mais convincente do “grito de surpresa e de (falso) alarme de Hamlet” (ECO, 2003, p. 98).

Com base nos breves exemplos apresentados até agora, podemos perceber que os procedimentos que Eco utiliza para apreciar os exercícios de interpretação obedecem aos preceitos teóricos que constam nos seus textos não literários, e isso se aplica quer aos livros dedicados a desenvolver esses preceitos (ex.: ECO, 1979, 1990, 1992), quer em um livro como o seu *Quase a mesma coisa*, no qual o caráter experimental das impressões econianas é, por esse autor, mais realçado. Mesmo assim, a postura de Eco frente aos processos de leitura de textos artísticos tende a, no geral, priorizar um movimento que não está interessado em pautar-se nos critérios que definem uma “boa” aposta interpretativa; são, antes, baseados em um movimento contrário: Eco, no geral, aponta para os aspectos que eventualmente denotariam uma “má” interpretação, e tira, pela via da comparação negativa, as evidências que caracterizam (ou caracterizariam, conforme o caso) uma “boa” leitura, voltando-se para a identificação dos “excessos” que ela deixou (ou deveria deixar) de cometer. Não estamos, agora, lidando com nenhuma informação nova sobre o pensamento econiano. No capítulo anterior, mostramos que a noção de “interpretação”, nos termos de Eco, é colocada no interior do círculo hermenêutico, onde ela deve, impreterivelmente, ser realizada. Nesse bojo, para que avaliemos se uma leitura é ou não convincente – ou seja, se essa leitura nos convence naquilo que estabelece a partir do seu diálogo com a *intentio operis* –, é preciso compará-la com a obra que está interpretando e checar, pois, se as conjecturas do leitor logram extrair da obra aquilo que ela, na sua latência, de algum modo autoriza. Para Eco, como vimos, reconhecer a intenção da obra é reconhecer uma estratégia semiótica, e a única maneira de provar as hipóteses resultantes da intenção do leitor-modelo é checá-las com o texto enquanto um todo coerente. Feitas as checagens das

leituras, é possível, então, apontar para as boas e as más interpretações, ou seja, as que são ou não sustentadas pela *intentio operis*. Mas, na ausência de critérios pré-determinados que classifiquem uma boa ou má aposta interpretativa, como ressaltamos no final de 1.2, Eco precisa assumir que a única saída consiste em perceber se uma interpretação está deficiente ou incompleta. Assim, no interior da proposta econiana sobre abertura poética e controle da interpretação, o modo mais simples pelo qual se pode, conforme Eco, distinguir os exemplos de “interpretação” depende da aplicação de um modelo negativo de análise, quando a avaliação atenta para os exageros que uma conjectura interpretativa não comete; se os comete, estamos diante de um exemplo de “uso”.

Compreendemos que a partir da consideração dessa posição adotada por Eco pode surgir a ideia de que, ao final e ao cabo, poucas são as pessoas aptas a avaliar os atos interpretativos com tal rigor crítico, uma vez que somente leitores com um vasto repertório cultural conseguiriam, em boa parte dos casos, lidar exemplarmente com as duas estruturas significantes que têm diante de si: a leitura e a obra literária a que essa leitura se refere (a exemplo da informação de que “*gay*” no século XVIII não tinha o mesmo sentido que hoje o termo pode suportar). Se assim fosse, Eco poderia ser considerado antes como um escritor exibicionista do que como um estudioso de campos teóricos específicos. De modo algum corroboramos com essa ideia; já dissemos que não podemos culpar Eco pela sua própria erudição, a qual ele não tem por que deixar de acessar e usufruir. De qualquer modo, o modelo de avaliação sobre o qual Eco se baseia depende sempre de uma *igual* capacidade interpretativa, de tal sorte que, por exemplo, ao ler a interpretação que Hartman fez de alguns versos dos *Lucy's Poems* de Wordsworth, Eco assume tão somente a função do leitor-modelo de Hartman, que, por sua vez, é leitor-modelo dos versos do poeta romântico inglês, além de Eco se transformar, diante desses níveis, também no leitor-modelo dos versos que Hartman interpreta, para poder, assim, analisar o exercício levado a cabo pelo crítico desconstrucionista. Em sendo assim, não precisamos mais remeter à pessoa de Eco, nomeadamente um leitor especializado, pois sempre terá uma noção de leitor-modelo que o substitua, e o mesmo se aplica a Hartman. Se tomarmos isso como verdadeiro, estaremos novamente lidando com os termos referentes ao modelo teórico econiano, e não será preciso questionar se esse modelo é válido para qualquer situação, mas justamente se ele funda uma relação possível que explique atos comunicativos da fruição artística, em que a obra e o intérprete, presumidamente, dialogam em busca dos sentidos de que uma obra é feita, ou, mais precisamente, que suscita (pode suscitar). A confusão geral surge, possivelmente, do uso indiscriminado, aqui, do nome próprio do leitor em questão (Eco,

Hartman) quando, na verdade, a referência correta liga-se ao leitor-modelo, ou seja, à estratégia textual que resultará em uma dada leitura (uma interpretação) do texto literário cuja *intentio operis* o leitor-modelo visita (diante disso, reforçamos o que está posto nota 73, página 108). Para tentar resolver esse impasse, enfatizamos, então, que o procedimento de Eco ao analisar as apostas interpretativas de outros leitores trata-se de um procedimento teórico, cujo objetivo é nenhum outro que oferecer sustentação prática aos pressupostos teóricos dos escritos não literários desse autor. De nossa parte, como dissemos, fazemos um movimento semelhante a esse, mas, em certo sentido, estamos em um nível acima de Eco, pois analisamos os modos pelos quais o autor sustenta as suas teses com base em exemplos, inspirados, muitas vezes, em interpretações de terceiros.

Ainda no que tange ao entendimento de Eco acerca da dicotomia entre *uso* e *interpretação*, cumpre reforçar a percepção de que ele não assume uma postura inquisidora frente aos exemplos de “uso”. Ademais, Eco sabe que muitos são os atos interpretativos resultantes unicamente de leituras idiossincráticas, frutos das decisões particulares dos leitores, com pouca ou sem qualquer atenção dada à *intentio operis*, e que esses atos são também essenciais para o conhecimento sobre a história da crítica literária e a história dos sistemas artísticos em geral. O que Eco prioriza, no fundo, é uma compreensão ampla das convenções sógnicas que compõem as estruturas significantes das sociedades; são, pois, os jogos semióticos em si que mais interessam a ele. Nesse momento, precisamos considerar Eco como um tipo de filósofo da linguagem, para quem os efeitos de sentido produzidos pelos e a partir dos atos comunicativos, sejam esses cotidianos ou poéticos, convertem-se em material que serve para os mais variados juízos sobre o funcionamento da linguagem estética e da faculdade cognitiva humana. Em tal contexto, Eco não poderia negar que equívocos e erros também cumprem papéis importantes para a composição da história da humanidade. No caso de Eco, porém, não se trata de valorizar o erro como algo que, de algum modo, pode levar ao acerto. Para a satisfação dos críticos ao estudioso italiano, vemos que esse autor, nesse assunto, adquire mesmo uma postura “conservadora”, pois as suas teorias da compreensão dos signos têm em alta conta a distinção entre “boas” e “más” respostas que um intérprete pode dar para um dado signo, e, além disso, Eco claramente valoriza a noção de “interpretação” em detrimento da de “uso”, de modo que apenas a primeira demonstra a agudeza do leitor em lidar com as estruturas significantes à sua volta.

À parte disso, podemos considerar, por outro lado, que, no instante mesmo em que prioriza os processos interpretativos que mantêm relações recíprocas com a intenção da obra,

Eco esteja oferecendo um referencial teórico profícuo para que lidemos com algumas das questões mais atuais (em meio ao dito ambiente pós-moderno) sobre os embaraços e infortúnios históricos que reportam a eventos de linguagem oriundos de violações da *intentio operis*, ou, quando não há propriamente *textos* envolvidos, de violações dos usos convencionados do código. Em tais casos, a abordagem econiana procura explicar que cada evento desse tipo explora, a seu modo, a potencialidade comunicativa da linguagem com o intuito de promover, de uma maneira mais ou menos evidente, uma manipulação abusiva dos signos disponíveis, e, assim, instalar um determinado tipo de interpretação ou, em certos casos, certos tipos de discursos “ideológicos”⁸⁴.

Os escritos não literários econianos comumente dedicam-se a esses casos, e, por isso, carregam exercícios de análise interessantes, os quais buscam explicar, a partir da adoção de um aparato teórico e metodológico específico (advindo da semiótica econiana), alguns dos atos comunicativos que nos rodeiam, e com frequência ficamos surpresos ao descobrir, através de Eco, que há situações em que as conjecturas equivocadamente estabelecidas pelos seus intérpretes são decisivas para determinar o curso de certos eventos históricos, bem como os demais efeitos daí decorrentes. Naturalmente, alguns desses casos trazem consequências factuais mais graves que outros, correspondendo a situações de todo tipo.

Um exemplo, da ordem de uma interpretação que, hoje, surge como errada e caracteriza um evento jocoso da história, é por nós destacado do texto “Marco Polo e o unicórnio” inserido no livro econiano *Kant e o ornitorrinco* (ECO, 1997). O evento está relacionado à descrição que Marco Polo fez de um animal até então nunca visto por ele, mas que, por analogia, com base nos conhecimentos disponíveis na sua cultura, designa-o como um unicórnio⁸⁵.

Dentre as narrações inseridas em seu famoso livro *As viagens de Marco Polo*⁸⁶, cuja veracidade plena é algumas vezes questionada, há ao menos uma que soa bastante verdadeira, a não ser pelo fato de descrever um rinoceronte de Java e não um unicórnio. Conforme ressalta

⁸⁴ Para Eco (1975, p. 245), a “ideologia” pode ser definida segundo uma categoria semiótica, em que é tida como a união de uma certa porção de significantes a uma porção específica de conteúdo, reificando, portanto, a matéria que depende de ambos. Aqui, pois, o termo “ideologia” está previsto como uma estrutura; as motivações e a gênese ideológicas constituem um outro estudo, diferente do feito por Eco.

⁸⁵ Marco Polo é conhecido por ter sido um dos primeiros ocidentais a chegar à Ásia. Ao lado do pai e do tio, o jovem veneziano desembarcou na China em 1271, e nas quase duas décadas seguintes ficou aos cuidados da corte do rei mongol Kublai Khan. Aos serviços do imperador, Marco Polo percorreu muitos territórios do mundo asiático e árabe. Voltou para a Itália em 1296, quando passou a integrar as tropas venezianas em uma guerra contra Gênova, mas acabou sendo preso. Durante os dois anos em que esteve encarcerado, narrou suas memórias a um escritor de Pisa chamado Rustichello, que transcreveu os relatos da viagem de Marco Polo pelo Oriente.

⁸⁶ A primeira tradução para a língua portuguesa impressa, intitulada *Livro de Marco Polo*, data de 1508.

Eco (1997, p. 69), a enciclopédia de Marco Polo incluía a imagem de um unicórnio como sendo um quadrúpede com um chifre acima do nariz. Amplamente vinculada na idade média, a figura do unicórnio remetia a um animal de cor branca, gracioso e esbelto como um cavalo, que porta um chifre no topo da cabeça e que se deixa capturar por uma virgem. Ao avistar o animal desconhecido, e motivado pela necessidade de acrescentá-lo ao universo dos seres vivos cognoscíveis por ele, Marco Polo é levado, a partir das características que detém sobre os unicórnios, a tomar o novo animal como um tipo especial daquela espécie, pois, ao mesmo tempo em que o bicho encontrado guarda algumas semelhanças com a figura tradicional do ser lendário (para nós, mitológico), possui atributos físicos e comportamentais diferentes daqueles descritos pela tradição medieval. Logo, o jovem Marco Polo se apressa em dizer-nos que esses unicórnios são bastante estranhos: têm pelo de búfalo e pata de elefante, o chifre é de cor preta e pouco gracioso, a língua é espinhosa e a cabeça parece a de um javali. São, portanto, bestas com uma aparência desagradável, e também agressivas, de modo que estão dispostas antes a pisotear as donzelas do que deixarem-se dominar por elas.

Como bem aponta Eco (1997, p. 69), apesar dessa sucessão de equívocos interpretativos, que hoje compreendemos facilmente, não podemos dizer que Marco Polo mentiu. Ele disse a *verdade* que a sua enciclopédia previa e sustentava. Ademais, conforme Eco acrescenta quando comenta sobre esse exemplo em seu livro *Serendipities* (ECO, 1998)⁸⁷, Marco Polo provavelmente não tinha um repertório cultural e intelectual muito amplo, pois sua condição de jovem mercador e viajante não lhe conferiria uma bagagem de leituras extensa, onde talvez ele pudesse encontrar uma referência a um animal com feições similares a um unicórnio mas que não fosse saído de uma lenda. Por outro lado, Eco supõe que Marco Polo viajou para o Oriente já com a intenção de encontrar por lá um unicórnio, uma vez que, nunca tendo sido avistado um animal como esse na Europa, as lendas correntes diziam que eles deveriam habitar países exóticos, como o reino de Preste João, na Etiópia (ECO, 1998, p. 55).

Em sendo assim, o registro de Marco Polo é o primeiro a provar para o Ocidente que unicórnios foram algum dia avistados, mas que são na verdade muito diferentes daqueles apresentados pela tradição milenar. Marco Polo, então, se precipita na intenção de corrigir a descrição vigente dos unicórnios ao dizer que são do modo como ele os viu e não como a lenda conta. Nesse contexto, o viajante mostrou-se inábil para afirmar que havia se deparado com animais (para ele) incomuns; conforme Eco, Marco Polo não pôde falar sobre o desconhecido,

⁸⁷ Esse volume ainda não conta com versão em português. Foi originalmente publicado em inglês, traduzido por William Weaver, sob o título *Serendipities: Language and Lunacy*.

limitando-se a referir-se ao que já sabia ou esperava encontrar. Assim, o jovem veneziano foi vítima da sua biblioteca limitada, pois não logrou intuir sobre o sistema signficante em que a noção de rinoceronte está inserida. Trazendo o exemplo para o que vimos apresentando, a interpretação de Marco Polo configura, no âmbito do que nos interessa destacar, uma situação especial de “uso”, tendo em vista que a decisão particular do viajante prevalece sobre a leitura da conjuntura originária que contém o objeto alvo da sua interpretação – ainda que, podemos objetar, a situação pareça ser de “uso” agora, e não exatamente para Marco Polo, que não escolheu *fugir* ao contexto verdadeiro que fala em rinocerontes, pois simplesmente o ignorava.

Um segundo exemplo, por nós destacado, no qual uma sequência de “usos” de eventos da linguagem delinea as formações discursivas de um fato específico que foi, a seu modo, anexado à memória do mundo, advém dos famosos *Protocolos dos sábios de Sião*, o documento forjado pela polícia secreta do Czar russo Nicolau II em 1897 para acusar os judeus de arquitetarem a dominação do mundo ocidental, e que acabou sendo utilizado em prol do antissemitismo do século XX⁸⁸. Esse exemplo dos *Protocolos* é citado por Eco no seu livro ensaístico *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), e caracteriza um *problema* decorrente da tendência humana em transpor para o mundo da realidade factual as ideias que circulam e operam apenas no mundo ficcional⁸⁹. Aqui, todavia, tomaremos esse exemplo como um caso específico de uma sucessão de elos mal formados entre a intenção do leitor e a intenção do texto.

Os *Protocolos* são o resultado de uma sequência de histórias inventadas que, depois de centenas de anos, e na maior parte desse tempo sendo consideradas como histórias factuais, chegaram ao alcance, por exemplo, dos nazistas, alimentando (e, de certo modo, *fundamentando*) o ódio contra os judeus. Depois de extensa pesquisa sobre as origens dos *Protocolos* – as quais remetem à perseguição aos Templários na França do século XIV, ao surgimento da Irmandade Rosa-Cruz no século XVII, à expansão da Maçonaria Templária do século XVIII e da suposta relação dessa com a Revolução Francesa, ao interesse de Napoleão Bonaparte pela ordem secreta maçônica e às conspirações políticas do czar Nicolau II –, Eco chegou àquelas que talvez sejam as principais fontes ficcionais desse documento, que incluem desde uma apropriação caluniosa da obra *Joseph Balsamo* de Alexandre Dumas até livros de

⁸⁸ Cumpre salientar, pois, que esse exemplo caracteriza um evento em tudo diferente do exemplo anterior. O equívoco em tom jocoso de Marco Polo se contrapõe ao evento infinitamente mais nocivo a que agora nos referimos.

⁸⁹ Segundo Eco, trata-se de “uma história espantosa que sem sombra de dúvida sempre foi ficcional – porque foi baseada em citações explícitas de fontes ficcionais – e que no entanto muitas pessoas infelizmente assumem como verdadeira” (ECO, 1994, pp. 137-138).

Eugène Sue (*O judeu errante* e *Os mistérios do povo*). Tentemos resumir essas descobertas econianas⁹⁰.

Em relação à referência a Dumas, trata-se, conforme explica Eco (1994, p. 141), de um romance popular, intitulado *Biarritz*, escrito em 1868 por John Retcliffe, pseudônimo de Hermann Goedsche, um “funcionário do Correio alemão que já havia publicado panfletos de caráter político caluniosos e difamatórios”. Esse livro empresta uma cena de *Joseph Balsamo* na qual se apresenta a reunião de Cagliostro com os seus confidentes imediatos para planejar o Caso do Colar de Diamantes⁹¹. Na versão de Retcliffe, todavia, o grupo que se reúne é composto por representantes das doze tribos de Israel, cuja pauta a ser debatida é a preparação, contada em detalhes, da conquista do mundo pelos judeus. Eco acrescenta que, da publicação desse livro de Retcliffe, seguiram algumas menções manifestadamente factuais, embora com propósitos variados, sobre o encontro citado.

Cinco anos depois, um panfleto russo (“Os judeus, senhores do mundo”) reutilizou a mesma história como se fosse verdadeira. Em 1881, o período francês *Le contemporain* publicou a história uma vez, afirmando que provinha de uma fonte irreprochável, o diplomata inglês sir John Readcliff. Em 1896, François Bournand voltou a citar os discursos do grão-rabino (a quem chamou de John Readcliff) em seu livro *Les juifs, nos contemporains* [*Os judeus, nossos contemporâneos*] (ECO, 1994, p. 142).

Eugène Sue, por sua vez, teve, segundo Eco, uma participação ainda maior em um tipo especial de publicidade das acusações aos judeus. O romance *O judeu errante* (1845), por exemplo, configura, para Eco, uma encenação mais explícita sobre a conspiração jesuítica de dominação mundial, tendo em vista que o protagonista, monsieur Rodin, é a própria “encarnação da conspiração” (ECO, 1994, p. 141). Além disso, Eco aponta que, em *Os mistérios do povo* (1849), a personagem Rodin (figura ficcional) retorna, e para ele é entregue um documento enviado pelo diretor da ordem, padre Roothaan (figura histórica), no qual constam os detalhes criminosos do plano diabólico dos jesuítas.

⁹⁰ O panorama completo – cheio de datas, locais, nomes e personagens – está nos *Seis passeios...* (ECO, 1994, pp. 137-145).

⁹¹ A personagem faz referência a Giuseppe Balsamo, figura histórica a quem se credita a verdadeira identidade de Cagliostro, um alquimista maçom e charlatão italiano que ganhou a simpatia do rei Luís XVI em virtude das suas habilidades mágicas e por causa das histórias que contava, mas que perdeu o seu prestígio por ter tramado o episódio do colar da rainha, tendo sido preso e depois expulso da França. Conforme consta, Cagliostro comandou um plano, envolvendo cerca de quinze pessoas, para fazer com que o cardeal Louis de Rohan, então apaixonado pela rainha mas a quem ela detestava, autorizasse a compra de um colar de diamantes no valor de 1,5 milhão de libras para presentear a rainha, famosa pela vida luxuosa e extravagante que levava. A fraude só foi descoberta quando as dívidas na joalheria chegaram ao palácio real. O rei Luís XVI então mandou prender Rohan, Cagliostro e os seus demais cúmplices.

Como uma significativa repercussão factual dessas obras, Eco cita um panfleto escrito por um tal de Maurice Joly acusando Bonaparte de agir conforme aparentemente agiam os judeus conspiradores descritos por Sue – ou seja, orientando-se pela forma clássica de que “os fins justificam os meios”. Comparando esse panfleto e os livros do romancista francês, Eco encontra no primeiro várias páginas que trazem “extensas e inconfessas citações de Sue” (ECO, 1994, p. 141). Anos depois, uma cópia do panfleto de Joly é encontrada pela polícia czarista russa e vem a servir como a principal fonte para os *Protocolos*: foi preciso nada mais que a troca de alguns nomes, retirando as referências a Bonaparte e atribuindo o conteúdo do texto aos judeus. Daí para esse documento cair nas mãos de antissemitas e se tornar artefato de difamação contra os judeus não demorou muito.

O que instiga boa parte da reflexão econiana sobre esse assunto é que, no caso dos *Protocolos*, trata-se de um texto que assume feições nitidamente ficcionais. Escritos como se fossem um manifesto semítico, é notável a existência de uma variedade de fontes narrativas que dificultam – ou ao menos deveriam dificultar – a percepção de uma *verdade* única nesses textos. Isso porque os *Protocolos* são permeados por diversas marcas intertextuais, as quais acusam a influência de obras romanescas e de demais aspectos da sociedade francesa oitocentista. Além disso, os sábios, supostos autores desse documento, parecem ter ideias e objetivos ambíguos e contraditórios e assumem e expõem seus projetos malignos sem o menor pudor, afirmando coisas como: “temos uma ambição ilimitada, uma cobiça voraz, um desejo impiedoso de vingança e um ódio intenso” (apud ECO, 1994, p. 143). Na concepção de Eco, isso tudo é material suficiente para caracterizar uma obra ficcional. Para a História, porém, a verdade ficcional nem sempre consegue distinguir-se da verdade real.

Vale mencionar, ainda, corroborando com esse exemplo, que Eco pesquisou toda a trajetória dos *Protocolos* para escrever o seu romance *O cemitério de Praga* (2010), em que tematiza as origens do antissemitismo na Europa, bem como produziu, a partir desse romance, o ensaio *Construir o inimigo* (2011), no qual o estudioso italiano discute a invenção dos inimigos sob o ponto de vista da criação de um jogo semiótico, uma vez que esses inimigos não existem ontologicamente. No romance, tal ideia ganha força no momento em que o inimigo construído é invisível; os *Protocolos* e determinados contextos políticos e ocultistas anteriores a esse texto atribuem aos judeus estigmas e imagens negativas, *criando-os* como monstros. No livro ensaístico, a mesma discussão logra de explicações e exemplos, onde o debate semiótico

amplia as questões de *uso* e de *interpretação* para uma compreensão mais profunda sobre os discursos intersubjetivos e coletivos das sociedades⁹².

De modo a darmos continuidade ao percurso desse nosso capítulo, passaremos agora a apresentar um exemplo de leitura específico em relação aos anteriores, e que constitui aquele segundo momento a compor a presente etapa. Assim, entendemos que seja interessante apresentar, de agora em diante, uma outra experiência de leitura, a qual tem ao menos duas vantagens em relação aos exemplos anteriores, destacados a partir dos escritos econianos. Primeiramente, trata-se de uma leitura crítica de um texto completo – um poema, no caso em tela –, o que viabiliza uma apreciação mais ampla das conjecturas interpretativas dessa obra feitas pelo leitor-crítico em questão. A segunda vantagem diz respeito ao fato de que, justamente por ser a leitura crítica de um poema, isto é, de uma peça literária inteira (uma forma, pronta e acabada), abre-se a possibilidade de apresentar um exercício mais extenso de interpretação, o qual exige também uma força inventiva maior por parte do leitor-crítico e depende, igualmente, do seu repertório de leituras e da sutileza de seu espírito. Em sendo assim, entendemos essa leitura crítica, produzida na forma de um ensaio, como uma aposta interpretativa convincente, a qual, ainda que não seja a única leitura possível do poema analisado – cuja *abertura* impede uma tal conjectura última –, trata-se de um movimento de análise criativo e cuidadoso, interessado em revelar o que está escondido sob a superfície textual da obra. De nossa parte, cabe, aqui, apresentar e comentar os principais elementos dessa leitura, cumprindo, então, com o objetivo de evidenciá-la como uma iniciativa de “interpretação”, conforme o uso econiano do termo.

Contudo, ressaltamos que não aplicaremos mais as noções econianas ao movimento seguinte (a não ser implicitamente). Limitamo-nos, nesse caso, a visualizar o caráter teórico de conceitos como os dicotômicos *intentio operis* e *intentio lectoris* e considerá-los enquanto as estratégias que caracterizam a também noção de *interpretação* econiana, aproveitando tal conjunto de ideias para apresentar esse nosso último exemplo como um todo. Optamos, assim, por encerrar o capítulo com as nossas palavras de apreciação à leitura crítica em questão, deixando que nosso leitor avalie a justeza dessa escolha.

⁹² Apenas mais um acréscimo: aparentemente, o tema do *falso* continua alimentando as reflexões de Eco. *Numero zero* (Bompiani, 2015), seu mais novo romance, tematiza sobre “os limites da informação” e a força manipuladora das mídias jornalísticas que criam verdadeiras “máquinas para enlamear”, conforme disse Eco em entrevista à revista italiana *L'Espresso*. A narrativa se passa na Itália de 1992, ambientada em uma redação de jornal (fictícia) que precisa lidar com a série de escândalos de corrupção revelada pela famosa operação “Mani Pulite” (“Mãos limpas”), que causou uma implosão no sistema político do país, envolvendo os nomes de centenas de políticos italianos. Disponível em: <<http://espresso.repubblica.it/attualita/2015/01/12/news/umberto-eco-parla-con-roberto-saviano-di-numero-zero-1.194654>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

O título do ensaio que passaremos a visitar chama-se, oportunamente, “Ensaio sobre *Maçã* (do sublime oculto)”, de Davi Arrigucci Jr, inserido em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990). Dentre os nove ensaios que compõem o livro, cada qual analisando um poema de Bandeira, escolhemos lidar com o ensaio em que Arrigucci Jr. visita o poema intitulado *Maçã*, escrito por Bandeira em 1938. Em nossa opinião, esse ensaio oferece uma leitura rica em detalhes percorridos e em referências a outras obras e eventos artísticos, e impressiona pela habilidade com que o crítico as articula, voltando-se, sempre, para o poema bandeiriano de apenas nove versos.

De modo a passarmos à apreciação do exercício crítico de Arrigucci Jr., trazemos, primeiramente, o poema de Bandeira na íntegra.

Maçã

*Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário*

És vermelha como o amor divino

*Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente*

*E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.*

Em sua crítica a esse poema, Arrigucci Jr. não traz nenhuma introdução ao seu texto: como *introdução* traz o próprio poema de Manuel Bandeira transcrito, para, depois, na forma de tópicos, apresentar a sua leitura. Essa estratégia, além de ser claramente favorecida pela extensão da obra visitada, pode ser pensada também como o estabelecimento de um princípio da cumplicidade entre crítico e o leitor da crítica (nós todos, no caso), quando aquele traz o seu objeto de análise para o leitor como uma forma de induzir esse a perceber por si mesmo a coerência das considerações levantadas. Em sendo assim, a presença do poema completo auxilia o crítico na sua tática de convencimento, de revelações compartilhadas com os que o leem. Prossigamos, pois, à nossa apresentação da crítica em si.

No primeiro tópico-subtítulo, “Olhar e fascínio”, Arrigucci Jr. já sinaliza a abordagem visual do poema que ele irá desenvolver, utilizando um método comparatista ao enfatizar que *Maçã* trata-se de uma *natureza-morta*, aludindo ao gênero de representação originário das artes plásticas, em especial da arte pictórica. Para o crítico, a maçã de Bandeira faz com que salte aos

nossos olhos “a plenitude de sua cor” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 21)⁹³. O discurso que segue é permeado de palavras visuais, tais como “espectador”, “movimento do olhar”, “ângulos de visão”, e fala como Bandeira, através dos recortes dos versos, orienta o leitor nesse movimento panorâmico inscrito no poema.

Em seguida, o crítico aponta para a representação subjetiva em torno da maçã, que, encontrando-se solitária no quarto, retirada da natureza, parece tão pobre e sozinha quanto o interlocutor que ali se encontra, de cujo “movimento do olhar se acompanha pela leitura” (p. 23). Assim, Arrigucci Jr. aponta para a importância do espaço na configuração do poema, em que o quarto representa a própria interioridade, a subjetividade do sujeito, por ser o lugar onde a vida pode ser observada no seu íntimo. A maçã, que domina a paisagem do quarto, adquire, pois, “um traço de humanidade” (p. 23), principalmente por ser descrita como partes do corpo feminino. O crítico expõe, então, que o olhar desse observador, lançado do interior do quarto, penetra no miolo da fruta, revelando, desse modo, a própria interioridade do observador, sustentada por uma visão sua que é solitária, íntima e meditativa, e intensificada pela presença da maçã que perdura em igual situação.

Depois, a leitura do crítico conduz a um breve reconhecimento sobre o simbolismo da fruta, quando Arrigucci Jr. refere-se ao fruto proibido, enraizado como um lugar-comum da tradição cristã-medieval. No entanto, o crítico deixa claro que sua leitura não se limitará a essa análise dos símbolos, o que nos conduziria a “uma interpretação imediata do conjunto” (p. 24), mas vai além na identificação das representações ocultas do poema, as quais giram em torno da revelação do seu simples pormenor. Esse pormenor é, portanto, o “centro de todo o interesse” (p. 25), e sobre o qual o crítico discorrerá nas próximas páginas. A fim de encontrar o ocultado, Arrigucci Jr. parte basicamente para a análise da imagem estática de *Maçã*, trabalhando o poema como um quadro que, a partir de seus dados mínimos, oculta toda a sua vasta e complexa carga interpretativa. Para o crítico, é a partir da fruta, da maçã, ou melhor, da sua representação dada por Bandeira, que se desvendarão os pormenores dessa obra.

Tendo isso em mente, no segundo subtítulo, “Evocação de Cézanne”, Arrigucci Jr. faz um mapeamento histórico do uso e da significação da maçã em pinturas de natureza-morta, sobretudo as famosas pinturas do francês Paul Cézanne. O crítico diz que a atual ideia de “natureza-morta” e também da “maçã” nas artes plásticas pertence ao modelo burguês de valorização do espaço e do alcance facilitado aos objetos e alimentos domésticos. Arrigucci Jr. também utiliza para a sua formulação interpretativa o dizer de outro teórico da arte, do campo

⁹³ Nas próximas referências de trechos extraídos desse ensaio, citaremos apenas a página de onde os destacamos.

da pintura, Northrop Frye, que “encara a natureza-morta como o gênero onde se exprimem os princípios formais da pintura, onde se equacionam as regras da gramática da pintura” (p. 27). Nesse bojo, ao tratar, em um momento anterior, *Maçã* como natureza-morta, Arrigucci Jr. acaba vinculando sua ideia à colocação de Frye, dizendo que esse poema apresenta os princípios da própria arte literária, ou da própria arte como um todo, enquanto uma simplificada representação da imobilização da vida, pronta para ser observada e dinamizada. Em seguida, o crítico vale-se de mais duas formulações teóricas (Shapiro e Baudelaire) para fortalecer a produção de sentidos que a simples (e humilde) maçã representa nas artes, seja a representação do erotismo, seja a intimidade do artista. Nota-se que a menção a vários críticos de arte importantes serve tanto como afirmação em favor das suas interpretações, quanto aponta para a erudição do crítico, desenvolvido em meio aos estudos não apenas da crítica literária como também pictórica.

Em “Método”, o próximo subtítulo, o crítico faz uma análise do procedimento da escrita de Bandeira, procedimento que, além de abordar a natureza-morta em outros poemas, é orientado pela palavra de ordem dos poetas de dizer apenas o essencial, o que confere a eficiência poética à escrita. Novamente Arrigucci Jr. compara tal composição centrada no essencial do escritor à do pintor, pois os dois, segundo o crítico, escolhem a melhor maneira de dispor os elementos que compõem a sua obra. Ambos veem-se limitados pelo espaço poético, e, ao retirar os objetos do seu lugar habitual para colocá-los em uma outra cena (marca sensível ao gênero da natureza-morta), o artista faz com que cada elemento da cena adquira uma grande carga expressiva, de modo que a técnica do pintor (e do poeta) passe a ser pautada pelo “arbitrio para dispor dos objetos” (p. 29).

Depois, o crítico aproxima a poesia de Bandeira ao Cubismo, dada a técnica utilizada pelo poeta recifense, em que a visão dá-se pela disposição de lados diversos – como encontramos nos primeiros versos do poema. Arrigucci Jr. aponta, porém, que a obra de Bandeira aproxima-o sobretudo do Modernismo. Aqui, o crítico novamente compara o poeta a Cézanne, não apenas em certas obras, mas também em relação ao estilo em sentido amplo, quando diz que tanto Cézanne quanto Bandeira sabiam como selecionar e organizar os elementos poéticos, bem como procuravam fazê-lo. Desse modo, a associação do poeta ao movimento modernista aponta mais significativamente, segundo Arrigucci Jr., para o grande conhecimento e trato da linguagem no estilo bandeiriano de escrita poética, capaz de desvendar nas palavras sentidos ocultos, além de relacionar a poesia com outras artes.

A partir do subtítulo seguinte, “Construção”, Davi Arrigucci Jr. dá conta dos procedimentos da feitura de *Maçã*, partindo tanto de uma interpretação metafórica quanto de uma análise minuciosa da composição linguística e prosódica desse poema.

Na primeira seção de “Construção”, “Assimetria”, o crítico, retomando a ideia de que *Maçã* é como um quadro, volta-se para a recepção da obra, ou seja, para o movimento que o leitor faz ao lê-la. Essa mudança de foco do crítico acontece porque, nessa seção, ele dá conta da forma da poesia, aquilo que é, portanto, bastante sensível ao leitor. Um primeiro aspecto formal levantado é o que o crítico traz a partir da consideração de Mário de Andrade sobre a obra de Bandeira, a qual é tida pelo ícone da vanguarda paulista como uma leitura tipográfica, pois, ao ler o poema, o leitor percebe “o perfil anguloso dos versos livres” (p. 32). Isso resulta, segundo Arrigucci Jr., em uma leitura irregular, porém não menos prazerosa.

Analisando a estrutura visível do poema, Arrigucci Jr. volta-se inicialmente para a composição contrastante dos versos livres da primeira estrofe, versos os quais são por ele apontados como um dístico quase isolado do poema, pois o terceiro verso rompe com os dois primeiros. Depois, o crítico observa o movimento do olhar resultante dos três grupos de versos nos quais, segundo ele, o poema está organizado: no primeiro grupo, composto pelos três versos iniciais, há a visualização externa da maçã; formado pelos versos centrais, o segundo grupo faz ver a maçã em seu interior; e, no terceiro grupo, os versos finais posicionam a maçã em contraste com o quarto.

Olhando agora para o estudo dos significados das palavras e dos versos do poema, Arrigucci Jr. aponta para a oposição semântica entre os dois primeiros versos:

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

O crítico observa que a ideia dada por “*murcho*”, que remete à vida pecendo, opõe-se semanticamente ao segundo verso, que sugere a ideia do iniciar da vida. Esse é, conforme ele, um exemplo da assimetria semântica entre os versos. Outra representação assimétrica é encontrada pelo crítico na união de palavras em “*seio murcho*”, onde o adjetivo subverte a ideia de “*seio*”, ligado ao ato de alimentar a vida, tornando a descrição metafórica da maçã como um segmento cíclico, ou seja, a maçã é naturalmente designada à morte, como também à vida. A maçã, então, já mostra-se bastante complexa, visto que carrega a representação da vida e da morte, orientando-se por um ciclo natural de vida.

Seguindo na compreensão da construção da forma do poema, Arrigucci Jr., na próxima seção do seu texto, “Arquétipos”, volta-se para a configuração de um modelo de maçã, da definição arquetípica da mesma. Esse arquétipo é identificado pelo crítico especialmente através do verso “*És vermelha como o amor divino*”, que aparece isolado em meio aos demais blocos de versos do poema. Em tal verso, Arrigucci Jr. aponta para a dupla articulação presente entre a forte referência ao erotismo na primeira parte do verso – tanto porque recupera a fruta com o pronome presumido pelo verbo quanto porque há o uso da palavra de intenso sentido erótico “*vermelha*” –, e entre a menção ao “*amor divino*” que fecha o verso, quando se funda a comparação entre as suas duas faces significativas. Aqui, conforme o crítico, o amor ganha, então, “a dimensão transcendente do sagrado” (p. 35). Para Arrigucci Jr., a cor da maçã lhe dá a plenitude, já que mostra-a tanto pela sua superfície (aspecto sensível, ligado à sedução da figura) quanto mais a fundo (o seu lado oculto, com a sacralização da cor em “*amor divino*”).

Para elucidar tais colocações, Arrigucci Jr. relembra a trajetória da maçã na literatura, especialmente a maçã vinculada ao amor, a qual, por sua vez, nunca se desvincula do erotismo e do corpo feminino. Estudada já na perspectiva da produção pastoril, em que o ser humano é uma figura simples ao lado da natureza, a maçã é, então, assinalada como um motivo simplificado (encontrado depois em Cézanne e Bandeira, por exemplo), mas não menos complexo. Ela é simples, segundo o crítico, pois esconde, pela camada da sua superfície, o que está no seu interior, remetendo à compreensão de que “o maior valor é o que se oculta” (p. 37). Em outras palavras, a maçã é simples porque não ostenta o seu valor. A maçã é atraente porque se esconde, o que cria ao redor dela um aura de sensualidade e mistério, conferindo-lhe, assim, conforme Arrigucci Jr., um fascinante motivo artístico e literário, e, sobretudo, poético. Além disso, o crítico aponta que a maçã, elemento da tradição clássica, ganha ainda mais poder representativo com o Cristianismo do século IV, quando a fruta é colocada como um dos símbolos do amor divino. Diante disso, Bandeira, segundo Arrigucci Jr., parece reconhecer na maçã a metáfora visual da sagrada cor da paixão divina, imagem que é, também, enraizada no pensamento popular brasileiro.

Na seção seguinte, “Entranha”, Arrigucci Jr. volta-se novamente para a compreensão formal e estrutural do poema, retomando a tensão entre o exterior e o interior da fruta, isto é, entre “o ostensivo e o latente” (p. 39), entre a sedução superficial (da superfície) e o amor sagrado profundo. Assim, o crítico nota que o interior da maçã aparece também no interior – no meio – do poema, com os versos:

*Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente*

Esse três versos centrais, visualmente menores que os dois primeiros e formando a figura visual de um trapézio, dão conta da parte mais íntima da fruta, o seu centro. Depois, o crítico chama a atenção para a pontuação da estrofe, a qual não é demarcada em nenhum momento, o que indica o flutuar dos versos livres e o recorte tipográfico, sendo que a disposição dos elementos torna-se significativa para a interpretação do poema.

A questão da humildade da fruta retorna com a união semântica de “*pequenas pevides*”, “*vida*” e “*infinitamente*”. Nesse sentido, Arrigucci Jr. assinala para a contradição do menor contendo o maior, ou seja, “o infinitamente grande é visto na perspectiva do infinitamente pequeno”, sendo que a vida, “o maior de todos os mistérios”, encontra-se nas infinitamente pequenas pevides, na parte ínfima da maçã. Assim o crítico completa: “[n]as pequenas pevides se oculta o sublime” (p. 41).

A seguir, o crítico parte para a sonoridade do terceto – no instante em que “o sublime se deixa ouvir” (p. 41), quando a vida palpita nas entranhas da maçã. Ele defende que a sonoridade, gerada pela repetição das consoantes surdas e sonoras e pelo corpo assonante das vogais “ii”, funciona como uma corrente vital entre as sílabas e os sons. Descrevendo tecnicamente a dinâmica sonora desse grupo de versos, Arrigucci Jr. diz que, neles, “as oclusivas dentais surdas e sonoras, (t) e (d), inauguram um movimento de conluio dos sons com o sentido”, bem como “a oclusiva bilabial surda (p), que faz parte decisiva para o movimento” – o verbo “palpitar”, no caso –, “se repete cinco vezes nos três versos, e duas vezes em posição simétrica”, fazendo assim “ecoar a pulsação essencial” (p. 41). Conforme a leitura do crítico, acompanhamos esse movimento nos referidos versos (por ele marcados):

*DenTro De Ti em Pequenas PeviDes
PalPiTa a viDa ProDigiosa
InfiniTamenTe*

Em seguida, a consideração de que a vida é um mistério, ou um milagre, retorna quando da menção ao adjetivo “*prodigiosa*” que acompanha “*vida*”. Segundo Arrigucci Jr., esse adjetivo é importante para dar à vida e às sementes a noção do maravilhoso, do sobrenatural, e a percepção das pequenas pevides mostra o paradoxo entre o esplendor da vida e a humildade evocada pela pequenez das sementes. Nesse sentido, a maçã é o paradoxo da vida e da morte, pois, mesmo “murcha”, ela abriga em si a vida, em forma de pevides.

No fim dessa seção, Arrigucci Jr. remete, suscintamente, ao crítico Georges Brandes, que percebeu a união entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno em Shakespeare. Com isso, percebemos que a menção a Brandes reforça a observação de Arrigucci Jr. acerca da obra de Bandeira no que tange ao estilo humilde e ocultador das grandezas do poeta brasileiro.

Na última seção da “Construção” do poema, “Desentranhar a poesia”, Arrigucci Jr. chama a atenção para a disposição silábica dos três versos finais:

*E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.*

Esses versos, de acordo com o crítico, sugerem, agora, uma regularidade, contrariando a assimetria dos primeiros versos. Nessa última estrofe, os versos contêm entre cinco e sete sílabas, mas com o acento regularmente distribuído na primeira sílaba da maioria das palavras. Além da simetria rítmica, o crítico observa a contagem silábica dos adjetivos e substantivos, sempre compostos por duas sílabas. Isso tudo, segundo ele, aponta para uma ordem tranquila da vida da fruta, colocada em um quadro estático, uma imagem pictórica. Por isso, a fruta, na última estrofe, não é vista apenas por seus ângulos, mas em contraposição ao ambiente, e é a isso que remete o verbo “quedar-se”, ou seja, a maçã repousa, imóvel, na mesa, entregando-se humildemente à vontade humana.

Encaminhando-se para as considerações finais e voltando-se para o poema como um todo, o crítico percebe que o leitor é guiado pelo poema a percorrer dois momentos: de um instante de máxima intensidade, de profundo conhecimento da fruta, para uma quietude final, uma simplicidade corriqueira. Isso remete a um contraste entre o momento sublime da paixão e a humildade cotidiana. Assim, Arrigucci Jr. conclui que “o estilo humilde parece ser a única forma de expressão possível para uma natureza que se realimenta da fonte escondida no sublime” (p. 44).

Como uma breve análise da interpretação realizada pelo crítico nesse ensaio, observamos, panoramicamente, que a leitura de Davi Arrigucci Jr. parte exatamente de um primeiro contato com o poema – ou, como ele o vem tratando, com a obra de arte observada, a natureza-morta. Em sendo assim, uma “primeira impressão” é o seu ponto de partida para compor o que desenvolve no início do ensaio, na etapa “Olhar e fascínio”, em que o deslumbre é praticamente simultâneo à leitura do poema. Depois, ele parte para a comparação direta do poema com outras obras, sendo essas principalmente as de um pintor conhecido por suas naturezas-mortas, Paul Cézanne, cujo nome surge-nos praticamente instantâneo à menção desse

gênero de pintura. Sem em momento algum deixar de mencionar o caráter pictórico de *Maçã*, Arrigucci Jr. vai gradativamente direcionando a sua leitura para os aspectos da linguagem inscritos no poema. Temos acesso, então, a análises dos procedimentos gerais da obra, do seu caráter de centrar-se no “essencial” e da sua ligação com o Modernismo (na etapa chamada “Método”), bem como de procedimentos da mensagem poética, evidenciados seja pelos simbolismos e analogias, seja pela exploração de aspectos semânticos, sintáticos e rítmicos do poema (trazidos todos nas seções de “Construção”). Por último, em um movimento que vai da “Entranha” do poema – que constituem o seu interior e os aspectos nesse contidos – ao “Desentranhar a poesia”, Arrigucci Jr. sintetiza a sua leitura crítica ao dizer que no modo humilde e simples da maçã, comentado até então, “se pode reconhecer uma ética, para a qual o valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente” (p. 44).

Na conclusão de todo o percurso interpretativo de Arrigucci Jr. sobre o poema *Maçã* (percurso o qual, salientamos, só conseguimos reproduzir em parte), o oculto, finalmente, é revelado (ou, mais precisamente, o crítico encontrou aquilo que buscava, apresentando, a nós, o seu achado). Assim, através dos esforços interpretativos de Arrigucci Jr. sobre essa obra, podemos descobrir o poema de Bandeira como uma obra que, dentre outros efeitos, sintetiza a própria força representativa do fazer poético: na poesia, “o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha” (p. 44).

Ao final do ensaio de Arrigucci Jr., vemos como os esforços desse leitor, ou do seu leitor-modelo, produziram uma interpretação acurada e consistente, mesmo que, certamente, o crítico não tenha almejado esgotar as possibilidades de leitura do poema bandeiriano, cuja *intentio operis* prevê inúmeros diálogos com toda e cada *intentio lectoris*.

Capítulo 3

O papel do leitor(-modelo)

No vasto campo do entendimento sobre as artes, com o tempo, o leitor como sendo um intérprete-executor veio para anunciar a falácia da *autoridade*, da centralidade no artista. Descobriu-se, também, e de uma vez por todas, que a arte é dialógica. Como consequência, o leitor (nome pelo qual chamamos a figura que não é, no caso, o autor⁹⁴) toma, enfim, a parte que lhe cabe na construção da cultura humana na dupla faceta representativa e comunicativa que a constitui.

Embora as teorias que apontam para o papel do leitor e a imprescindibilidade de considerá-lo tenham surgido há poucas décadas, fortalecidas pelas demandas ideológicas do século XX, sequer é preciso, porém, restringir as funções do leitor aos modos de percepção das formas de arte contemporâneas – sobre as quais comumente afirma-se que a participação do leitor, além de requerida, é já uma *parte* constitutiva da obra. A própria arte mimética, por exemplo, não escapa àquele dialogismo; ela apenas pressupõe um grau diferenciado, exclusivo, de invenção do leitor.

Contudo, mesmo diante de um modo de fazer artístico que se orienta por regras definíveis como “realistas”, é difícil estipular, no plano teórico, qual o grau de invenção solicitado por uma obra mimética ao leitor e quais são as atribuições dessa interação leitor-obra. O leitor que nunca viu uma maçã talvez não entenda alguns aspectos mínimos da simbologia de uma se essa estiver representada em um quadro de natureza-morta; ele perceberá a maçã de outro modo, provavelmente tentando ajustá-la aos conhecimentos que tem sobre os objetos, mas aí será uma apreensão diferente, que perde alguns traços significativos e ganha outros. Tal incerteza responsiva, porém, não compete apenas ao leitor que não compartilha do mesmo sistema de representações que a obra utiliza para construir-se; a incerteza vale inclusive para o leitor que conhece a maçã, mas não tem familiaridade com as convenções que os significados da tradição de naturezas-mortas, enquanto um gênero artístico, apresenta, e das quais, de algum modo, essa tradição depende, embora possivelmente esse leitor consiga individuar alguns

⁹⁴ Para fins de simplificação, empregaremos ao longo desse capítulo apenas o termo “leitor” para designar o que também se chamaria de “intérprete”, “observador”, “destinatário” etc., que contrasta, conforme dissemos, com a figura do autor.

sentidos para a maçã como sendo um tema de um quadro. Considerando o exposto, deparamo-nos, pois, com o seguinte impasse: é arriscado prever o comportamento do leitor. A tentativa pode ser legítima, mas pecará pela insuficiência que a sua pretensão pela generalidade suscita.

Tendo em vista a complicada tarefa de lidar com o leitor que não é, por assim dizer, *previsto* pela obra, então deveríamos afirmar, retomando o exemplo supracitado, que aquele leitor mais habituado a interpretar um quadro de natureza-morta é o único que consegue manter o diálogo exato que esse quadro *quer* produzir? Acreditamos que tampouco uma resposta afirmativa a isso soaria razoável. Temos em mente o seguinte: simplesmente não é possível imaginar um leitor real que atenda à multiplicidade de exigências de sentido de uma obra de arte, cuja *abertura* não admite a definição última. Em parte do capítulo anterior, exploramos o exemplo da interpretação de Davi Arrigucci Jr. sobre um poema com fortes características miméticas. Todavia, enquanto líamos alguns dos principais aspectos desenvolvidos pelo crítico na sua leitura do poema bandeiriano, parecia-nos – e esperamos que algo próximo tenha ocorrido com o nosso leitor – que tal interpretação permitiria a menção a muitos outros aspectos e temas – todos os quais não se conseguirá, pois, apontar –, de sorte que essa leitura se estabelecerá como virtualmente inesgotável. Assim, mesmo acompanhando a interpretação feita por um leitor especializado e mesmo que essa interpretação tenha sido realizada sobre uma obra que, aparentemente, apresenta-se sob o signo da simplicidade representativa, permanece a sensação de que muito ainda poderia ser dito sobre o poema em questão. Se não foi dito por economia ou por esquecimento não se trata, porém, de uma indagação para nós agora importante.

Com esses exemplos, portanto, quisemos ilustrar uma problemática que se origina a partir de qualquer tentativa de considerar a existência física do leitor (e suas funções, atribuições, papéis etc.) de modo a traçar com fidelidade toda a suposta gama de interpretações que alguém pode desenvolver acerca de uma obra de arte. Obviamente, uma tal empreitada tem poucas chances de convencer-nos do seu sucesso – seja porque a abertura poética pressupõe uma relação com o leitor que prescinde de verdades imanentes ao mesmo tempo em que estabelece incontáveis *verdades*, seja porque toda interpretação só acontece de modo contingencial e de acordo com o objeto que se quer, em um dado momento, interpretar. Assim, e apesar de a figura do leitor ter adquirido ao longo dos anos algumas denominações (já foi “ouvinte”, “destinatário”, “espectador”, “receptor”, “intérprete”, “outro”), o leitor continua sendo um dos elementos mais estranhos à/da teorização sobre a literatura, visto que não consegue manter-se como um ponto fixo a ser descrito em sua totalidade. Como resultado, o

impasse teórico evidencia, em última instância, um leitor *sem forma e sem alma*. Mas de que modo, então, podemos falar do leitor?

Há maneiras de descrever a estranha figura do leitor que o tomam como sujeitos inseridos em uma determinada cultura. Para certos estudiosos da filosofia do sujeito – ou da própria filosofia da linguagem –, essa parece ser uma boa alternativa. Em todo caso, o contato do sujeito-leitor com culturas diferentes da sua não impede que ele queira ou precise dar sentidos ao que vê. Marco Polo estava equivocado sobre o rinoceronte, mas não podemos afirmar que ele interpretou o unicórnio de um modo errado. Nesse contexto, interpretar o unicórnio de um modo errado seria retirar o seu chifre e dizer que continua sendo um unicórnio. Marco Polo fez a interpretação que a sua cultura permitiu, e não pode ser culpado pela diferença entre culturas, visto que ocupa apenas uma.

Mas então Umberto Eco foi intransigente ao dizer que Marco Polo falhou em não perceber que o rinoceronte e o unicórnio não eram a mesma coisa? Já dissemos, em outras ocasiões, que não podemos culpar Eco pela sua erudição; mas podemos, por contraste, culpar Marco Polo pela sua ignorância? Certamente que não, e, aqui, não se trata de isentar Eco da denúncia, mas apenas porque o nosso entendimento desse exemplo se dá por outro caminho. Com efeito, a trajetória teórico-crítica de Eco demonstra ter um único tipo de interesse no leitor, visto que prefere considerá-lo em termos de um *agente* que se investe em uma determinada *atividade*, a qual envolve um *processo* que depende de *procedimentos* bastante específicos e, na maioria das vezes, descritíveis. Dentro dessa versão redundante do círculo hermenêutico, Marco Polo é apenas o leitor que não conseguiu dialogar corretamente com a representação do rinoceronte em Java.

Notadamente, portanto, as teorias econianas desenvolvem um modo *sui generis* de caracterizar o leitor, modo que inclusive prioriza as considerações sobre o leitor que trava contato com obras de arte, em especial com textos literários. Nesse contexto, temos que, por um lado, Eco não dá importância às *intenções* do leitor empírico. Conhecendo um pouco do *modus operandi* econiano, percebe-se que ele desiste – se é que alguma vez já tentou – de investir em qualquer estudo sobre a psicologia da leitura ou sobre a psicologia dos leitores. Fala somente no leitor-modelo, a única alusão ao leitor que, em sua opinião, pode ser objetivada. Por outro lado, praticamente todo o sistema semiótico econiano lida com uma noção de interpretação que diz respeito tanto à expansão semiótica quanto às convenções sógnicas estipuladas por uma determinada cultura que são responsáveis por controlar os significados – e, aqui, no domínio do *código*, não há, portanto, como excluir os sujeitos. Desse modo,

expansão e limites delimitam a ilha semiótica econiana – embora a expansão seja pressuposta e os limites, de certo modo, *impostos* –, e o leitor *funciona* segundo a mesma organicidade dessa ilha que habita⁹⁵.

É, pois, nessa relação entre limite e abertura, entre forma e invenção, que Eco visualiza o leitor. Eventualmente por economia, mas nos parece que, no geral, mais por desinteresse, Eco não se dedica a pensar sobre o leitor enquanto um sujeito inserido em uma determinada cultura e, portanto, influenciado – e até mesmo *limitado* – por ela. Aquela filosofia do sujeito não logra interferir nos postulados econianos. Frente a isso, talvez Eco devesse pedir desculpas por referir-se a Marco Polo pelo nome. Mas aí a dizer que Eco *errou* ao *culpar* Marco Polo por esse não deter um conhecimento enciclopédico específico significa tomar o discurso de Eco de um modo apressado e reducionista. É provável que a pureza das teorias acabe mesmo sendo questionada em virtude dos exemplos de que elas se utilizam, de sorte que, ao almejarem a clarificação com um exemplo pontual, talvez percam o seu caráter abrangente. Nesse caso, concordamos com Eco quando diz, lá na nossa epígrafe, que a experiência pode abrir mão dessa pureza. Mas, o *mais* interessante é que há, segundo Eco, coisas de que a experiência não pode abrir mão. Para lidar com essa questão, Eco não opta por devolver a liberdade à experiência; ele quer, uma vez mais, demonstrar a imprescindibilidade do limite atribuído a ela⁹⁶.

Aqui, porém, surge a que possivelmente seja a principal dificuldade ao pensamento econiano, envolvendo a já embaçada figura do leitor. Sabemos que Eco rejeita a ideia de considerar o leitor empírico, mas apega-se a um construto teórico que apoia-se sobre um resíduo de leitor empírico: a noção de leitor-modelo. Dizemos que trata-se de um “resíduo” porque Eco depende de um tipo de projeção de leitor empírico para poder falar em leitor-modelo. Se fosse mais simpático do que é à metafísica, Eco poderia eximir-se dessas questões referenciais, falando apenas em um modelo ideal e generalizado de leitor. Mas, no geral, o autor prefere

⁹⁵ Inspiramo-nos aqui na bela metáfora trazida pelo livro do cientista brasileiro Marcelo Gleiser, *A ilha do conhecimento* (2014). Como o título sugere, o conhecimento é caracterizado pelo autor como uma ilha, rodeada pelo oceano do desconhecido. Conforme o conhecimento avança em expansão, a ilha cresce. Ao contrário do que se possa pensar, o fato de que a ilha se expande não significa que ela um dia conseguirá abarcar tudo que existe, eliminando o desconhecido. Na verdade, a metáfora funciona no sentido oposto: quanto mais abrangente for a ilha e mais extensos forem seus limites, mais fronteiras com o desconhecido ela terá, o que significa que também aumenta a interface com o desconhecido. Assim, o processo de chegar a conhecer nunca termina e, sobretudo, recomeça tanto mais conhece algo novo. Com isso, portanto, Gleiser pretende evidenciar que o conhecimento – e especialmente o conhecimento das ciências, que, conforme ele, ainda relutam em reconhecer os seus limites – trata-se de um processo contínuo, um esforço ininterrupto de aproximação com o mundo, de modo que, a cada nova resposta, imediatamente outras perguntas surgem. Pensando novamente em Eco, compreendemos, porém, que a filosofia econiana parece dar mais atenção aos limites do que aos processos de expansão propriamente ditos, e, se assim for, a metáfora em tela só se aplica a partir de um modo específico de considerá-la: o modelo nos moldes econianos, precisamente.

⁹⁶ Estamos parodiando as palavras de Eco que reproduzimos na nota 57 (página 89).

caminhos filosóficos estipulados no *material*, no sentido de que são iluminados por estudos quase científicos e laboratoriais, estudos esses que não raro discorrem detalhadamente sobre os procedimentos de produção e interpretação dos objetos os quais elege descrever⁹⁷. Justamente por escolher trilhar esses caminhos é que Eco não consegue desviar-se de um sério impasse, o qual pode ser explicitado em uma pergunta: qual é a verdadeira função do leitor (empírico) em um processo de interpretação literária que se define unicamente a partir da intenção da obra? Sem repetirmos o que está posto em nossas “Considerações iniciais” – quando os *limites* da interpretação de textos literários são desafiados por uma noção totalmente indefinida dos *contextos* –, nesse momento acrescentamos um outro modo de visualizar essa mesma problemática, a partir do gancho do leitor.

O antigo censor de Eco, Richard Rorty, é eficiente em apontar para o epicentro da dificuldade em tela. Rorty (1992 apud BRITO JR., 2010, pp. 251-252) sustenta que só é possível que um leitor comprove que sua leitura de um texto de fato *respeita a intentio operis* se essa leitura for, depois, confrontada com a totalidade da obra a que se refere, ou seja, com cada palavra, frase, parágrafo, enfim, a composição da estrutura de um texto que considere as suas unidades individualmente e também conforme as relações que estabelecem entre si e com o seu conjunto global. Obviamente, Rorty não quer que um movimento como esse seja feito, pois logo se mostraria tanto improdutivo e cansativo quanto virtualmente impossível, haja vista que lida com um texto *aberto* por definição. O que o pragmatista almeja demonstrar ao adotar ironicamente esse posicionamento é que a obsessão por limites textuais que sirvam para validar ou invalidar uma determinada interpretação simplesmente rebaixa a posição do leitor para a de um mero *decodificador* da obra. Por conseguinte, o efeito estético, a fruição, a invenção e até mesmo a *iniciativa* do leitor se perdem em nome de uma noção de interpretação que põe a *intentio operis* no centro do círculo hermenêutico (nota-se, pois, que, nesse bojo, continuar falando em “círculo” tornaria a respectiva declaração contraditória, tendo em vista que o círculo não deve prever um elemento central fixo). Considerada assim, portanto, a noção de

⁹⁷ Exercícios interpretativos mais extensos são encontrados em alguns textos teórico-críticos de Eco, como os dois exercícios que, nas palavras do autor, “colocam à prova” (ou, sabemos, almejam de fato *provar*) as propostas teóricas apresentadas no seu *Lector in fabula*: uma análise do início do romance de Cyrus Sulzberger, *The Tooth Merchant*, e outra da novela *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais. Os dois exemplos surgem na parte final do *Lector in fabula* e contam, nos apêndices, com os textos originais (no caso do *The Tooth Merchant*, o excerto). Essas duas iniciativas de interpretação são bastante cuidadosas e descritivas em termos de estruturas narrativa e discursiva (níveis textuais, quem narra e de qual ponto de vista, tópicos discursivos, mecanismos sintáticos de referência etc.), de previsão sobre inferências do leitor-modelo, de limites e das operações de cooperação que os textos estimulam etc. Já nos textos ensaísticos eonianos, há uma quantidade maior de exemplos, dentre os quais citamos os ensaios que compõem o livro *As poéticas de Joyce* (1966), o ensaio “Eugène Sue: o socialismo e a consolação”, inserido no livro *O super-homem de massa* (1978), e os textos de *Sobre a literatura* (2011).

interpretação econiana comprometeria o próprio entendimento sobre a abertura poética, uma vez que o leitor-modelo funcionaria tão somente como uma estratégia que, supostamente, a obra cria e veicula, fazendo com que a ideia de abertura se anule em nome de todos os modos de moderar o leitor que a própria obra estipula internamente. Juntando esses aspectos, podemos resumir a crítica de Rorty da seguinte maneira: ao considerar a definição que Eco dá para a *intentio operis* – atribuindo a ela tanto a função de ser o *locus* sobre o qual deve se dar toda a interpretação quanto a de ser a fonte de controle para essa mesma interpretação –, a possibilidade de se pensar em um papel do leitor-modelo se esvai, de tal modo que já sequer é necessário descrever o leitor-modelo em termos da noção da intenção do texto. Nesse ponto, Rorty conclui: “[Eco] pensa mais na intenção do texto que na produção de um leitor-modelo, inclusive ‘um leitor-modelo autorizado a fazer infinitas conjeturas’”. Nesse mesmo ponto, fazemos um acréscimo, retomando a metáfora da ilha semiótica econiana: na ótica de Eco, o leitor experimenta a liberdade de ir e vir na superfície terrosa da ilha, mas não lhe é concedida a possibilidade de sair dela.

Sem dúvida, a dificuldade apontada por Rorty é responsável por instalar alguns pontos críticos no pensamento de Eco, para os quais o estudioso italiano ainda não apresentou uma resolução – e, em verdade, é provável que nunca venha a fazê-lo. Detendo-se quase que exclusivamente no campo da semiótica (do entendimento de Eco sobre a semiótica, vale dizer), está muito claramente colocado e continuamente reiterado nos textos econianos o seu convencimento sobre a validade do seu modelo teórico-crítico sobre a abertura poética e os limites da interpretação, o que o impede, portanto, de visualizar as questões citadas como um *problema* de fato. Isso não significa que Eco desconheça os aspectos da sua produção intelectual que Rorty, Culler e outros criticam. Eco toma notícia de todas essas críticas, e inclusive se lança em debates, abordando-as (ex.: ECO, 1992), mas mantém a sua posição, que é sempre a mesma – precisamente a que procuramos delinear nessa dissertação, conforme designa a nossa tese. Geralmente, Eco defende-se dizendo que, se há poucas garantias que o leitor-modelo esteja de fato dialogando corretamente com a *intentio operis* – como defendem os seus censores –, haveria ainda menos garantias desse tipo caso a tentativa de diálogo fosse eliminada em benefício da deriva interpretativa. Eco, portanto, quer algumas garantias. Retomando uma vez mais aquela metáfora: Eco teme pelo que pode acontecer ao leitor-morador da ilha ao abandoná-la, ficando perigosamente à deriva.

Não cabe aqui retomarmos a explanação teórica, presente em nosso capítulo 1, que clarifica essa posição de Eco. Ainda assim, ao sabermos que Eco desenvolve os seus estudos

semióticos com base em uma noção de *signo* cujo significado depende da sua regularidade de usos que é, então, retida pelo código, é sempre possível indagar se o entendimento que Eco tem sobre a *interpretação* não está de fato mais próximo de certo *convencionalismo* e, portanto, caracteriza mais um processo dedutivo do que abduutivo (da matriz peirceana). Em verdade, Eco não esconde a sua inclinação pelo método lógico adotado pela tradição semântica que se dedica ao “estudo dos significados dos termos fora de qualquer contexto” (ECO, 2007, p. 529) – o que vale o mesmo que dizer que todo significado é convencionalizado pelo contexto⁹⁸. Nesse bojo, parece-nos legítima a contestação crítica que aponte para os perigos que uma tal filosofia da linguagem pode trazer, quando os significados talvez terminem funcionando como categorias fixas que impeçam a sua transformação – transformação essa que, sabemos, se dá através dos próprios usos, com o tempo, e é particularmente importante em se tratando das obras literárias, as quais desafiam os usos da linguagem cotidiana (algo que Eco não ignora, pelo contrário: afirma no seu modelo de *obra aberta*). Ademais, estamos cientes de que as aparentes contradições suscitadas por alguns dos raciocínios estéticos e semióticos de Eco, uma vez consideradas em profundidade, podem trazer consequências devastadoras, inclusive comprometendo o seu pensamento como um todo⁹⁹.

Em todo caso, não cogitamos, aqui, tomar esses problemas como conclusivos. Não compete aos nossos objetivos discorrer sobre as contradições que o conjunto do pensamento

⁹⁸ No mesmo trecho (ECO, 2007, p. 529), Eco evidencia a tendência convencionalista da semântica assim entendida ao citar como exemplo de teoria que dela se vale a “teoria carnapiana dos postulados de significado”. Rudolf Carnap foi um filósofo alemão do século XX que estudou sobre a metodologia das ciências e da lógica. No *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, encontramos que, para Carnap, “o trabalho da matemática consiste em fazer deduções, segundo regras determinadas, a partir de outras proporções assumidas como fundamentais por convenção e chamadas de *axiomas*. Carnap estendeu esse princípio a toda a lógica considerando-a um conjunto de convenções sobre o uso dos signos, bem como de tautologias que se fundam nessas convenções [...], dando lugar assim ao *convencionalismo* típico da filosofia contemporânea” (ABBAGNANO, 1971, p. 329, grifos do autor).

⁹⁹ O estudo de Brito Jr. (2010) desenvolve em detalhes os embaraços que a teoria da cooperação interpretativa formulada por Eco pode causar às discussões estéticas desse autor. Em linhas gerais, as conclusões de Brito Jr. apontam para a dificuldade que Eco tem em transitar coerentemente pelos elementos da teoria da literatura quando aplica, neles, as noções de uma teoria semiótica própria. Em outras palavras, Eco corre sérios riscos de minar os esforços da sua poética da obra aberta – incluindo a ideia de *abertura poética* e a função do leitor/intérprete em tal perspectiva – ao insistir em considerar a interpretação a partir de um conhecimento estritamente semiótico sobre a linguagem e os seus usos. Em sendo assim, Eco falha em não reconhecer que “não há meios de fundar a intersubjetividade e, conseqüentemente, os limites da interpretação do texto literário em garantias empíricas – como se a experiência do mundo fosse comum a todos e, por isso, determinasse a estrutura conceitual na qual a linguagem supostamente se apoiaria – ou na experiência comum da linguagem – como se houvesse um campo autônomo de sentido para o qual as mensagens apontam no momento mesmo em que são proferidas ou interpretadas” (BRITO JR., 2010, p. 259). Resulta daí que, fechado em seu sistema semiótico, Eco deixa de lançar olhares para a “convergência de estados afetivos” (BRITO JR., 2010, p. 268) que é responsável pela verdadeira produção da leitura de um texto (ou seja, a atividade mesma do leitor), visto que a simples competência semiótica, sozinha, não dá conta da compreensão estética, inclusive porque, em última instância, deter-se apenas nesse tipo de competência pode encadear um processo interpretativo tão econômico quanto o que empregamos diante dos eventos comunicativos mais corriqueiros e prosaicos, eventos os quais, segundo o próprio Eco, diferem-se dos usos sofisticados e complexos da linguagem que supostamente caracterizam a mensagem estética.

econiano apresenta. Desse modo, mesmo que as noções de abertura poética e limites da interpretação lidem basicamente com a leitura literária como um objeto que Eco analisa quando está trancafiado no seu laboratório avançado de pesquisas semióticas – um modo de designar o escritório particular de Eco, citado por ele repetidas vezes em alguns de seus livros –, entendemos que não precisamos abandonar as considerações econianas acerca da interpretação e, sobretudo, do leitor, o qual é o elemento principal desse nosso capítulo e assaz importante à nossa dissertação. Ademais, mesmo que Eco dê pouca atenção à figura do leitor real, não nos é vedado dizer que esse leitor, em outros contextos, pode ser pensado a partir da proposta econiana em tela, a qual inclui, a seu modo, um tipo especial de leitor que é fundamental para as pesquisas do estudioso italiano. Já dissemos muito antes que parte dessa dissertação vai ao encontro da possibilidade de trilhar um caminho que considere o leitor tanto a partir de um construto teórico específico – no caso, o leitor-modelo de Eco – quanto como um sujeito-leitor em formação, ambientado em contextos de ensino de literatura nos quais a aplicação de um discurso sobre leitura literária e consenso se faça coerente e fecundo.

Mas quando falamos acima em “figura do leitor” não queríamos direcionar o nosso capítulo para um caminho que há pouco sinalizamos como sendo problemático e, daquele modo, improdutivo. O leitor de que trata essa etapa da dissertação será considerado em termos conceituais e não, pois, relativo a uma ou mais pessoas que leem habitualmente textos literários. A ambiguidade do título do presente capítulo auxilia-nos a explicar tal escolha, visto que alude ao leitor geral (ou seja, qualquer leitor, tanto hipotético quanto real) e também ao leitor-modelo como referência à noção econiana de leitor que é convertido em uma estratégia semiótica. Assim, esse capítulo sustenta um objetivo duplo: satisfazer, ao mesmo tempo, uma certa demanda de papéis que competem ao leitor quando estabelece relações frutivas com textos literários e alguns modos pelos quais esse leitor pode efetivar-se na leitura, tomando sua parcela na construção de uma interpretação. Repetindo algumas palavras que sintetizam o objetivo desse capítulo lá nas nossas “Considerações iniciais”: ele consiste em visualizar o leitor em formação como um *leitor-modelo em potencial*, que se torna leitor-modelo de fato no momento em que enfim lê a obra literária.

Em certo sentido, portanto, também esse capítulo, tal como o anterior, propõe uma continuidade teórica em relação ao nosso longo capítulo 1. A diferença fundamental – e que instaura, a nosso ver, a importância da presente etapa – é que agora o foco está na instância do leitor, ou, mais precisamente, nas atribuições que, no âmbito do pensamento econiano, lhe são conferidas. Nesse instante, pois, uma espécie de retificação faz-se pertinente. Dissemos

anteriormente que Eco não se dedica a formular um conceito de leitor que se aplique fora do processo da semiose. O leitor empírico, para Eco, não constitui um interesse fundamental. O que não havíamos dito é que, por outro lado, Eco tem vários escritos dedicados exclusivamente à descrição das possibilidades de atuação do leitor de textos literários, e, mais importante, nem sempre esse autor faz questão de enfatizar que se trata da categoria potencialmente incômoda do leitor-modelo (embora não devamos esquecer que o leitor-modelo funciona, em Eco, como uma espécie de conceito-adesivo, que não se desprende das alusões desse autor ao sempre hipotético leitor). A questão é que, no plano teórico, o leitor-modelo adquire a função que a semiótica econiana prevê para ele, operando junto aos demais conceitos de que a interpretação depende quando é considerada como um processo de semiose. Já no plano ensaístico (ou *crítico*) econiano, o leitor surge em meio a exemplos e experiências pontuais de interpretação, e seus papéis são tão variados quanto são os valores empíricos que Eco atribui a uma determinada situação de interpretação. É por isso que o leitor-modelo, embora esteja preso a um discurso teórico-crítico específico e tenha igualmente as suas especificidades, transporta-se repetidamente para as experiências de leitura que, somadas, são bastante elucidativas acerca do entendimento de Eco sobre o *modus operandi* do leitor¹⁰⁰.

Em sendo assim, esse nosso capítulo inspira-se exatamente nessa mobilidade que o leitor experimenta nos textos não literários de Eco aqui estudados, de modo a apresentar a *concepção de leitor* que sustenta a nossa dissertação. Por isso, dizer que esse capítulo cumpre com o objetivo de desenvolver um tipo de continuação em relação ao que está posto em nosso capítulo inicial, de caráter predominantemente teórico, preenche apenas uma parte do objetivo duplo que nos orienta nesse momento. A outra parte, sobre a qual também já aludimos, compete à intenção de darmos contornos àquele leitor para quem as questões relativas ao letramento literário são assaz pertinentes.

Em vista disso, ousamos inferir que nosso estudo encontra um modo de contemplar o leitor a partir das discussões sobre abertura poética e controle interpretativo que não suscita aqueles mesmos *problemas* passíveis de serem apontados nos discursos estéticos e semióticos de Eco quando esses fazem o mesmo, isto é, definem o leitor e suas atribuições. Em outras palavras, entendemos que uma prática pedagógica – dentre outras – que leve em conta noções como *uso* e *interpretação* pode ser aplicada em contextos reais de ensino de literatura sem que a própria função do leitor ali inserido experimente sérias contradições. Daí que, para *ampliar* o

¹⁰⁰ Não deixamos escapar, no entanto, que a compreensão que Eco tem sobre a *construção* do leitor tem muitos débitos para com o *Eco romancista*, de modo que o *Eco teórico* obtenha nessa outra faceta de si mesmo uma fonte confiável sobre a manipulação do leitor que uma obra literária presumidamente realiza.

alcance coerente de uma relação dialógica entre a *intentio operis* e o leitor-modelo, foi necessário, portanto, *reduzir* a noção de leitor-modelo ao leitor em formação, cujo contato com a literatura é ainda incipiente e logra, pois, de uma abordagem sobre a interpretação amparada por *limites*. Assim, se por um lado o discurso geral de Eco – no qual o leitor (qualquer leitor, inclusive o especializado, ou principalmente esse) é considerado a partir da sua *atuação controlada* diante do texto literário – pode dar origem a alguns impasses irresolutos, que, considerados rigorosamente, talvez comprometam a coerência das principais ideias das quais esse discurso se alimenta, por outro lado o nosso discurso – em que esse leitor descrito por Eco diz respeito unicamente ao leitor menos familiarizado com a leitura literária – deixa-nos, acreditamos, em uma posição bem menos conflitante do que a posição ocupada pelo estudioso italiano nesse mesmo assunto. Isso porque tomamos como certa a relevância de uma pesquisa que lida com a interpretação literária como sendo um processo de produção de significados atrelado unicamente à estrutura significante da obra artística se essa pesquisa for tomada enquanto um tipo de aparato metodológico destinado a operar no âmbito do ensino de literatura, ensino cuja função (uma delas) é a de possibilitar a formação das habilidades leitoras dos alunos – habilidades medidas, em grande parte, segundo os usos convencionados da linguagem. Com isso, almejamos ressaltar o sentido de formação como um *processo* que essa nossa perspectiva sobre o leitor suscita: ideia de formação do leitor como um processo permanente e contínuo, diferentemente de um leitor definido previamente (por teorias da recepção, por exemplo) e da leitura como sendo resultado de algo já preestabelecido. Tais ressalvas não indicam que a nossa tese mudou; elas apenas reforçam os aspectos que caracterizam o movimento propositivo de análise que essa tese intenta realizar, visto que o presente capítulo é o que faz, no âmbito dessa dissertação, a principal costura entre os elementos do modelo econiano – cujo objetivo principal talvez seja o de explicar o processo de interpretação de textos literários – e algumas das diversas habilidades constituintes de um certo *perfil de leitor* que tire proveito dos preceitos do modelo em questão (precisamente o leitor-modelo configurado por Eco).

Os escritos de Eco consultados para esse fim serão os ensaísticos. Notadamente, quando fala, neles, sobre o leitor, Eco não deixa de enfatizar uma noção como a de leitor-modelo, mas a insere em um modo de escrita mais leve, descontraída até, apoiada em muitos exemplos. Também não há a preocupação do estudioso italiano em esgotar o entendimento sobre um determinado procedimento interpretativo. As observações de Eco nesse sentido são mais sugestivas, ou mesmo provocativas, e organizam-se a partir de um único trecho da mensagem de que o exemplo é por ele extraído. Aqui, portanto, as nossas exposições

subsequentes serão elaboradas de um modo similar ao desses escritos ensaísticos econianos. Para tanto, consideramos adotar como texto-fonte unicamente o livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), no qual Eco apresenta seis ensaios¹⁰¹ que abordam, dentre outros aspectos, os diferentes modos pelos quais os leitores podem *passear* pelos *bosques* dos textos literários.

Começamos pela sugestão dada pelo título da publicação. No contexto desse livro, as ideias contidas no termo “bosque” funcionam para Eco como uma metáfora para textos narrativos, e são emprestadas do escritor argentino Jorge Luis Borges, segundo quem “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p. 12¹⁰²). Essa imagem dá algumas dicas de como Eco concebe o pequeno universo de uma obra literária que é compartilhado com o seu leitor. Em primeiro lugar, há o limite espacial, de um lugar específico, que caracteriza o bosque como ele mesmo. Depois, há alguém que anda pelo bosque, que pode, segundo Eco, guiar-se por trilhas existentes ou, na falta delas, escolher qualquer direção e segui-la até um ponto determinado, ou, ainda, simplesmente vagar por ali.

Considerando o bosque como o texto literário e o andarilho do bosque como o leitor que interage com esse mesmo texto, estamos, pois, diante de uma maneira de representar o processo hermenêutico iniciado com a criação do elo dialógico entre a *intentio operis* e o leitor-modelo. Uma vez iniciado esse processo – ou seja, uma vez que o leitor *entra* no texto –, o texto convida o leitor a mover-se, a tomar decisões. Assim, essa interação envolve dois modelos de ação. Em primeiro lugar, o texto exige que o leitor realize diversos movimentos – como ocorre em um texto que funciona de modo a confundir o leitor, levando-o a encontrar-se e a perder-se, repetidamente. Em segundo lugar, o leitor precisa fazer certas escolhas que o ajudem a avançar cada vez mais no texto, o que ele faz – presume-se – optando pelos caminhos mais razoáveis. Em verdade, é Eco quem presume que seja assim, pois aqui também está pensando nos limites da interpretação como os que o leitor escolhe firmar para dar melhores rumos à sua leitura. Com a imagem do texto-bosque, portanto, Eco reaviva os termos que dizem respeito ao trabalho cooperativo do leitor de textos literários, dando igual importância ao movimento circular segundo o qual se diz que há múltiplas direções que o leitor pode tomar e que esse leitor faz escolhas econômicas com o intuito de tomar as melhores direções.

¹⁰¹ São as seis conferências apresentadas por Eco no ciclo das *Charles Eliot Norton Lectures*, que acontece ao longo de um ano acadêmico na Universidade de Harvard, em Cambridge, nos Estados Unidos. O ciclo existe desde 1926 e convida pessoas de renome em suas respectivas áreas de atuação (literatura, música, artes plásticas ou teoria literária) para falarem de temas à sua escolha.

¹⁰² Por economia, citaremos apenas o número da página nas referências subsequentes de trechos extraídos desse livro.

Há, naturalmente, diversas maneiras de perceber que um texto literário exerce o papel de controle acerca dos caminhos que o seu leitor pode seguir – não que seja vedado ao leitor seguir caminhos diferentes, mas que é mais proveitoso que siga alguns e não outros. Para elucidar esse processo, Eco afirma que não são apenas os textos “abertos” os que constroem o leitor-modelo. No plano ficcional, embora a construção do leitor-modelo seja, comumente, menos exata, as histórias que começam com “Era uma vez...” sinalizam para a projeção de um leitor-modelo que deve ou ser uma criança ou um adulto que esteja disposto a aceitar a entrar em uma história que extrapola as leis do mundo factual. Que um texto comece como um conto de fadas e em seguida revele-se como uma paródia não exclui, igualmente, a projeção de um leitor-modelo que saiba mover-se de acordo com essas transformações. Em tais casos, portanto, o autor do texto procede de modo a estimular efeitos precisos no seu leitor. Em textos mais “abertos”, por sua vez, há, em cada caso, uma concorrência de instruções que produzem o leitor-modelo. Sabendo disso, Joyce afirmou que o leitor[-modelo] do seu *Finnegans Wake* deve ser “um leitor ideal acometido de uma insônia ideal” (p. 23)¹⁰³.

De acordo com Eco, um dos modos mais eficientes de compreender como um texto cria o seu leitor-modelo consiste em observar a *rapidez*, típica à narrativa literária. Essa rapidez, porém, tem pouco a ver com o tempo do relógio. Decorre, na verdade, da própria característica da literatura de ser *alusiva*, solicitando ao leitor que preencha os *espaços em branco* que ela deixa propositalmente. Segundo Eco,

qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. [...] Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca (p. 9).

Trata-se, a rigor, do *tempo da narrativa*, o que tampouco resume-se ao tempo cronológico que a história cobre – seja um dia ou milhares de anos. O tempo narrativo depende de uma série de artifícios responsáveis por gerarem um efeito de flutuação, de intensa

¹⁰³ Aqui, a distinção entre textos “abertos” e “fechados” funciona, aparentemente, apenas em termos da intenção do autor empírico em criar para o seu texto um certo tipo de leitor-modelo (e, nesse sentido, está em consonância com o exposto na nota 70 na página 103). Em *Lector in fabula* (ECO, 1979, p. 41), Eco explica que, nos textos “fechados”, o leitor é tido como um *target*, ou seja, um determinado público para quem a mensagem é direcionada, como bem definem os publicitários. Já os textos “abertos” postulam leitores dos quais se exige competências mais variáveis e amplas. Mantendo o exemplo da obra de Joyce, citamos Eco: “o *Finnegans Wake* espera contar com um leitor ideal, que disponha de muito tempo, tenha muita perspicácia associativa, com uma enciclopédia com limites indefinidos, mas não *qualquer* tipo de leitor. Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas. O Leitor-Modelo de *Finnegans Wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas” (ECO, 1979, p. 43, grifo do autor).

mobilidade, que acomete o leitor. Podem ser artifícios que ora remetem o leitor a momentos passados na leitura (*flashback*), ora inserem um fato futuro na cronologia da narrativa (*flashforward*). Os tempos verbais empregados são especialmente eficientes para gerar essa movimentação. Eco por muitos anos dedicou-se à leitura de *Sylvie*, de Gérard de Nerval, e, como o leitor-modelo especializado dessa obra, identificou nela um jogo estonteante de transições temporais que se deve em muito ao uso alternado de verbos no pretérito perfeito e verbos no pretérito mais-que-perfeito que são mascarados pelo uso constante do pretérito imperfeito (p. 47).

Outro grupo de artifícios que concerne ao tempo da narrativa pode ser explicado em termos dos dois níveis narrativos básicos de uma obra literária, os quais são comumente chamados de *história* e *enredo*. Nesse caso, diz Eco, o texto gera igualmente dois níveis de leitor-modelo. O leitor do primeiro nível é o que se concentra na história. Esse tipo de leitor quer simplesmente saber “como a história termina (se Ahab conseguirá capturar a baleia [em *Moby Dick* de Herman Melville] e se Leopold Bloom encontrará Stephen Dedalus depois de cruzar com ele algumas vezes no dia 16 de junho de 1904 [em *Ulisses* de James Joyce])”. O leitor do primeiro nível, pois, precisa ler a história apenas uma vez. Já o leitor do segundo nível é aquele “que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo fez para guiar o leitor”. Trata-se do leitor que almeja conhecer todas as estratégias da obra de modo a tornar-se um leitor-modelo maduro, sendo necessário “ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente” (p. 33). O leitor do primeiro nível é capaz de contar a história da *Odisseia* de Homero que tenha começo, meio e fim, estabelecendo uma linearidade que cubra os seus principais eventos. O leitor do segundo nível é aquele que lê a *Odisseia* e não se atrapalha por ela começar *in medias res*, quando Ulisses já é prisioneiro de Calipso (pp. 39-40).

Um terceiro aspecto do tempo da narrativa remete, finalmente, ao *tempo de demora* com o qual um texto literário trabalha e que, segundo Eco, confere paciência ao leitor – algo que não necessariamente implica que toda obra literária requeira um leitor moroso. Para elucidar esse ponto, Eco parte do pressuposto de que o texto narrativo *exige* alguma demora para ser percorrido, tal como o bosque. Passar rapidamente pelo bosque pode fazer com que se crie uma ideia geral sobre ele, mas demorar-se nele – “contemplando os raios de sol que brincam por entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras” (p. 56) – possibilita que o leitor se aventure em muitos *passeios inferenciais* durante

o seu vagar¹⁰⁴. Essa ideia significa simplesmente que o leitor, enquanto passeia pelo texto – enquanto lê, percorrendo as palavras na página –, vai arriscando algumas hipóteses sobre o que virá na sequência. Para tanto, o leitor precisa voltar-se para a “sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias” (p. 56). Enquanto lê, portanto, o leitor vai dando continuidade à cooperação textual ao estabelecer as relações necessárias entre o texto e a enciclopédia (que é, pois, tanto a enciclopédia do texto – “parasita” da Enciclopédia do mundo – quanto a enciclopédia do leitor, visto que a cooperação textual depende do elo entre a *intentio operis* e o leitor-modelo). Nesse bojo, “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (p. 58). São esses tipos de processos inferenciais que impedem que, terminando de ler a frase “Certa manhã, ao despertar de sonhos agitados, Gregor Samsa se viu transformado num inseto gigantesco”, o leitor feche o livro e fique se perguntando como e por que a personagem se transformara em inseto e o que comera no dia anterior (p. 11). Ao passar pela primeira frase da *Metamorfose* de Kafka, o leitor na verdade querará saber o que acontece com Gregor Samsa no restante da história, o que significa saber como a história irá atender, frustrar e/ou modificar suas expectativas.

Contudo, Eco sabe que nem todo leitor tende a movimentar-se segundo um certo princípio de razoabilidade inferencial. Mas essa ressalva pouco serve para aqueles processos inferenciais que são antes mais custosos que automáticos. No mais das vezes, são procedimentos assim que os textos “abertos” exigem, especialmente os contemporâneos, que, por serem tão entretecidos do não dito e dos vazios, requerem que os passeios inferenciais dos leitores sejam ainda mais aventureiros. Não é, pois, aqui que o problema se instala. Eco está falando de casos mais sérios de incompatibilidade do leitor com a obra, casos em que até a própria entrada no texto-bosque pode ser barrada pela dificuldade com que o leitor tem para conseguir dar o primeiro passo à frente, ao invés de tomar um rumo em sentido oposto. Eco conta o caso de um grupo de leitores que se esqueceu ou não percebeu que estava lendo um texto publicado na seção de um jornal italiano tradicionalmente dedicada “às letras e às artes” (p. 127). O leitor desse jornal deveria saber que o texto intitulado “Como matei Umberto Eco” escrito por Giorgio Celli não era uma notícia, mas um texto ficcional, uma vez que estava publicado no único espaço do jornal que não tem compromisso algum com a verdade. O autor do conto, professor de entomologia e amigo de Eco, queria produzir uma história que

¹⁰⁴ Eco fala em *passeios referenciais* já em seu *Lector in fabula* (ECO, 1979, pp. 99-100), quando está interessado em descrever os movimentos abduativos feitos pelos leitores de textos narrativos (os quais aqui não são os *bosques*, mas sim evidentemente o que Eco chama de *fábulas*).

descrevesse um crime perfeito. Inventou como personagens dois sujeitos chamados Celli e Eco, e a história conta que Celli entregou a Eco um tubo de pasta de dente contaminada com uma substância química que atrai vespas sexualmente. Depois de escovar os dentes, um resquício da pasta que ficou na boca de Eco fez com que um enxame de vespas sexualmente excitadas competisse pelo seu rosto, deixando tantas ferroadas para trás que Eco não resistiu e morreu. Aqui termina a história, mas Eco (o nosso autor empírico) garante que, na manhã em que o jornal foi publicado, ao dirigir-se ao café próximo à sua casa, foi recebido com alegria e alívio pelos garçons depois de perceberem que o assassinato narrado não acontecera. Em uma situação como essas, portanto, os leitores deixaram escapar as convenções do jornal que dizem – porque seguem o padrão – que não se deve *levar a sério* as matérias da página literária, as quais a experiência diz que se tratam de exemplos de narrativa intencionalmente ficcional.

Eco sabe, também, que há aquele tipo de leitor egocêntrico, que procura no bosque coisas que estão apenas em sua própria memória (p. 16). É o leitor que esquece as regras do jogo e sobrepõe as suas próprias expectativas de leitor empírico às expectativas da obra – o que inclusive remete (não esqueçamos) às expectativas que o autor queria que o leitor-modelo tivesse. Ocorreria com um leitor do seu romance *O pêndulo de Foucault*, que, por ser amigo de infância do autor empírico, acreditou que duas personagens chamadas “tio Carlo” e “tia Catarina” eram os seus próprios tios, casados e com os mesmos nomes. Esse leitor enviou a seguinte mensagem de reprovação ao autor: “[c]aro Umberto, não me lembro de ter lhe contado a história patética dos meus tios, mas acho que foi uma grande indiscrição de sua parte usá-la em seu romance” (p. 15). Deixemos que Eco explique o restante da confusão.

Bem, em meu livro conto alguns episódios relacionados com um “tio Carlo” e uma “tia Catarina”, que vêm a ser os tios do protagonista, Jacopo Belpo, e que de fato existiram na vida real: com algumas alterações conto uma história de minha infância que envolve um tio e uma tia – os quais, no entanto, tinham outros nomes. Respondi a meu amigo dizendo que tio Carlo e tia Catarina eram parentes meus, não dele, e que portanto eu detinha o *copyright*; eu nem sabia que ele tinha tios e tias. Meu amigo pediu desculpas: ficou tão comovido com a história que julgou reconhecer alguns incidentes ligados a seus tios – o que não é impossível, pois em época de guerra (e a uma delas remontavam minhas lembranças) coisas parecidas acontecem com tios diferentes (p. 15, destaques do autor).

Basicamente, esse tipo de leitor (elucidado pelos dois exemplos anteriores) tem dificuldades de estabelecer uma *relação* propriamente dita com a obra. É, pois, ainda o leitor empírico, que não chegou a se converter em estratégia semiótica, e que, por isso, “usa” a obra ao invés de “interpretá-la”. Com efeito, o leitor de fato “interpreta” um texto literário – ou seja, atende às expectativas da obra –, quando quer encontrar nela não as verdades que o seu mundo

cotidiano contém, mas as verdades que a obra encerra em si e que lhe conferem coerência interna.

Nesse bojo, há, conforme Eco, uma norma básica para lidar com as obras de ficção: o leitor precisa tomar parte em um *acordo ficcional*. “O leitor”, diz Eco, “tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (p. 81). Assim, o leitor precisa aceitar que, na história da Chapeuzinho Vermelho, há um lobo que fala. No mundo *real*, o leitor sabe que os lobos, ao menos no seu estágio atual de evolução, não possuem um aparelho fonador suficientemente desenvolvido para que articulem palavras, tampouco têm a consciência linguística para se comunicarem por intermédio de um código verbal. Entretanto, uma vez que o leitor aceite o acordo ficcional assim entendido, saber que no mundo real o lobo é incapaz de falar não impedirá a apreensão do mundo ficcional onde lobos falam e conversam com crianças. O leitor entende, pois, que a experiência de um acordo ficcional torna possível atribuir um valor de *verdade* à obra, ao mesmo tempo em que dispensa o contraste *tout court* entre os mundos ficcionais e o mundo real. Isso acontece porque “[a] obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-lo a sério” (p. 84).

No entanto, desconsiderar as leis do mundo real para aceitar as leis do mundo ficcional não implica que o mundo ficcional não tenha como *plano de fundo* o mundo real. O leitor sabe que se vier a encontrar um lobo numa visita sua ao Canadá ele não poderá estabelecer uma conversa com o exemplar de lobo selvagem. Participe em um acordo ficcional, esse leitor já está ciente também da impossibilidade de transpor as *verdades* da ficção para os contextos reais da experiência corpórea. Mas, em um estágio anterior, o acordo só pode acontecer se as partes assintam que o lobo citado na história da Chapeuzinho Vermelho é cognoscível, ou seja, o lobo precisa existir no mundo real para poder aparecer no mundo ficcional. Assim, tanto a obra nas artes é feita a partir do que se conhece no plano do real quanto o leitor, para conseguir interpretar essa obra, precisa saber uma porção de coisas que o plano do real permite conhecer. A escrita ficcional, pois, escolhe e manipula uma série de competências enciclopédicas do mundo real; são, então, essas competências que o escritor utiliza para compor uma história e enchê-la de conteúdo. Ao leitor, por seu turno, é exigido que compartilhe ao menos de algumas competências enciclopédicas de que a obra literária é feita. Retomando o exemplo do unicórnio de Marco Polo (capítulo 2), é possível compreender a limitação da interpretação do jovem viajante veneziano como sendo uma falha, uma lacuna na sua competência enciclopédica sobre os animais não lendários, visto que não incluía o dado importante sobre a existência de

rinocerontes. Em casos mais sofisticados, porém, em se tratando de um leitor como o de *Finnegans Wake*, é inclusive possível pensar que o leitor precisa deter mais competências do que aquelas que o autor empírico utilizou para produzir a obra, visto que ela é de um modo tão explícito “aberta” que o leitor, para interpretá-la, tem de ser o mais *ideal* possível (embora nem Eco nem nós esperamos que um tal leitor de fato exista).

Imprescindíveis a qualquer interpretação, as competências enciclopédicas – ou o próprio conhecimento do *mundo real* – prestam, pois, um papel fundamental na leitura literária, a qual precisa lidar com o jogo de significação estruturado no não dito da literatura. No que diz respeito, por exemplo, ao plano linguístico de uma obra literária, o caráter alusivo da mensagem estética possibilita que haja, dentre outras coisas, uma redução ou economia na quantidade de palavras empregadas. Na ficção, só é relevante que o leitor seja informado que a carruagem da Cinderela é puxada por ratos porque ela não é puxada por cavalos. Sabemos, através de Eco (pp. 89-90), que em *Sylvie*, de Nerval, também há uma carruagem, mas nenhuma menção a cavalos, visto que há a alusão aos cavalos da carruagem que, à escolha do escritor, torna dispensável o fornecimento de certos detalhes. Há, assim, aquele tipo de competência inferencial que permite que a interpretação se dê sem qualquer prejuízo em relação aos elementos ausentes da cadeia significante da obra. Cumpre, então, ao leitor *preencher* as lacunas que o texto deixa propositadamente disponíveis – “afinal”, ressalta Eco, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho” (p. 9). E, obviamente, a competência inferencial do leitor não é requerida apenas na interpretação da mensagem estética; quando alguém diz “cheguei hoje de viagem” não é necessário que se pergunte ao interlocutor se esteve fora por um tempo.

Nesse sentido, Eco afirma que o mundo ficcional é, por assim dizer, um mundo pequeno, reduzido (em quantidade de palavras, por exemplo, mas também em relação às competências enciclopédicas de que se utiliza formativamente), embora seja necessário conhecer muitas coisas para tornar esse mundo significativo. O pacto ficcional, portanto, trabalha com uma série de cláusulas que dizem respeito à verossimilhança do mundo da obra (para lembrarmos de Aristóteles), entendido como um pacto bilateral que se firma entre a obra e o leitor, sendo que o comportamento do leitor deve corresponder aos termos estipulados pela outra parte. Quando lemos que Josef K. entra em um prédio em um determinado ponto da cidade e sai do prédio em outro ponto da cidade é preciso saber que o autor-modelo de Kafka constrói o mundo d’*O processo* como sendo “não euclidiano, mutável e elástico” (p. 91), para o qual o leitor não deve atribuir as mesmas leis de deslocamento do mundo real. Segundo Eco:

[p]ara ler uma obra de ficção é preciso ter alguma noção dos critérios econômicos que norteiam o mundo ficcional. Os critérios não estão lá – ou melhor, como em todo círculo hermenêutico, têm de ser pressupostos mesmo quando se tenta inferi-los a partir das evidências do texto. Por essa razão, ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fieis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo (p. 118).

Por fim, acrescentamos alguns comentários sobre a *experiência* nos moldes econianos, que adquire ao menos dois sentidos, diferentes, mas complementares: a experiência como a apropriação individual sobre as coisas do mundo e a experiência como motivadora para dar forma às coisas do mundo por meio de esquemas narrativos. Em relação ao primeiro tipo, Eco afirma que nosso relacionamento perceptual com o mundo depende principalmente da nossa relação com os conhecimentos de outros e, portanto, com histórias anteriores. Disso evidencia-se que, primeiramente, a experiência que nos leva a conhecer o mundo não se dá somente no domínio sensorial imediato – é preciso confiar em outras maneiras de decidir o falso e o verdadeiro que não seja apenas através dos nossos próprios olhos e ouvidos; depois, há um certo *princípio de confiança* que permite que aprendamos com o que outras pessoas nos contam. Nesse sentido, Eco diz que, se dependêssemos unicamente da nossa experiência direta, sequer saberíamos que Napoleão Bonaparte existiu. Mas somos informados que Napoleão não apenas existiu como foi o imperador da França, perdeu a guerra, morreu em 1821 etc. Anteriormente, sugerimos que para *ler* o mundo ficcional é necessário *confiar* naquele mundo como tendo a sua própria verdade. Agora, uma vez que atribuímos à experiência uma condição que depende da confiança que damos à *verdade* do mundo real que nos é informada por outros, vemos que mesmo no mundo real o princípio de confiança é tão importante quanto o princípio da verdade (p. 95). Daí que a experiência individual consiste no conjunto de conhecimentos que adquirimos pelos nossos sentidos e pela assimilação que fazemos das histórias que nos antecedem; é, pois, a nossa enciclopédia (a qual, por sua vez, é subsidiária da Enciclopédia Total que pode muito bem substituir a ideia de *mundo real* – ou uma versão da Biblioteca de Babel borgeana). Com isso, Eco quer evidenciar que “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação dos mundos ficcionais” (p. 96), o que demonstra, como quer esse autor, que a interpretação de textos literários se dá sempre com base nas possibilidades e os limites da *enciclopédia*, pois é com elementos dela retirados que uma obra é elaborada e, depois, lida.

No que diz respeito ao segundo sentido da experiência em Eco – como motivadora para dar forma às coisas do mundo real através das narrativas –, o autor refere-se à própria

função que desempenham todas as histórias que nos cercam, isto é, a função de oferecer uma certa unidade, um certo ordenamento, uma *forma* no tumulto da experiência humana (p. 93). Nesse contexto, Eco está pensando tão somente no seguinte: o texto narrativo encerra um mundo próprio, cujas estratégias servem, antes de tudo, para ordená-lo internamente. É o texto-bosque, que se apresenta bem delimitado, tem um autor e uma mensagem e guia o leitor de modo a decifrá-la (talvez não por todos os caminhos concebíveis, mas certamente, diz Eco, por alguns). Já o mundo real, na opinião desse autor, carece de ordenamento e até hoje não se tem certeza se há uma mensagem a ser decifrada sobre ele – alguns duvidam e outros se convencem, por exemplo, de que Deus é o autor-modelo do mundo. Além disso, o conhecimento que buscamos no mundo é ilimitado, assumindo uma forma contínua de interrogação, visto que é um mundo cujos caminhos ainda não foram totalmente mapeados e cuja estrutura não pôde (ou pode) ser descrita em sua totalidade. Já no mundo de um texto literário, segundo Eco, a interrogação, “embora potencialmente infinita, [...] é limitada pelo formato resumido da Enciclopédia que uma obra de ficção demanda” (p. 122). Vejamos outras palavras de Eco que reforçam o exposto:

[a] competência enciclopédica exigida do leitor (os limites impostos ao tamanho potencialmente infinito da Enciclopédia máxima, que nenhum de nós jamais possuirá) é limitada pelo texto ficcional. [...] Um texto ficcional sugere algumas capacidades que o leitor deveria ter e estabelece outras. Quanto ao mais, continua sendo vago, porém naturalmente não nos obriga a explorar toda a Enciclopédia máxima (pp. 120-121).

É, portanto, nesse mundo mais *confortável* da ficção que Eco acomoda o leitor. No entender de Eco, é mais fácil viver no mundo ficcional do que viver no mundo real. A nossa existência no mundo real é incômoda, pois temos que lidar a todo o instante com a “tacanheza metafísica” (p. 121) que não nos permite decidir se o mundo real é infinito e ilimitado ou se é finito e limitado. Nesse bojo, não é errado afirmar que Eco considera o mundo real bem menos atraente e promissor por ser tão *indefinido*. Na ficção, ao contrário, já sabemos (Eco sabe) que o mundo é *indefinido*, mas *limitado*, o que, ao que parece, beneficia o leitor que, pelo mundo real, vagueia sem rumos em uma paisagem sem contornos. Assim, ao entrar no bosque (no texto ficcional), o leitor enfim pode exercer o seu papel plenamente – papel que, ainda não o revelamos de modo objetivo, é o de fazer conjecturas. No texto-bosque, o leitor *vive* satisfeito, pois pode fazer conjecturas sobre *alguma coisa* em vez de *nada* (p. 122).

Tendo chegado ao final desse capítulo, não deixamos, porém, de denunciar que aquela questão de como o leitor empírico pode transitar pelo bosque sem carregar consigo os desejos

e vícios da vida real (questão apontada, de certo modo, por Rorty) é mesmo ignorada por Eco. Em verdade, nem poderia ser diferente, pois Eco nunca segue um caminho que o faça contemplá-la. Os trajetos econianos são outros, nos quais a percepção que leva à fruição precisa ser guiada mais pelas regularidades da *razão* do que pelos abalos e inconstâncias da *emoção*. Mas tal afirmação vaga não pode nos servir, aqui, de arremate, até mesmo porque nos devolve à problemática principal que alguns críticos a Eco despertam, dizendo que o estudioso italiano simplesmente não se desvincula do logocentrismo, tão impróprio aos tempos atuais. Se considerarmos que Eco prioriza os fatos da razão (ou outro nome que se queira dar a isso, incluindo o de *limite*) em detrimento das experiências emotivas, adotando, assim, uma posição dualista e racionalista, diremos que ele não consegue mesmo lidar com o estético de um modo satisfatório, pois fica mais preso ao cognitivo. Contudo, se, diferentemente – e levando em conta o recém-percorrido acerca da *vida mais confortável* de que o leitor usufrui no mundo ficcional –, considerarmos que Eco, no que diz respeito à atividade de leitura, sequer pensa em uma dualidade dessa ordem, devemos retificar aquela vaga afirmação ao colocá-la sob a luz do entendimento de que, para Eco, é como se a razão e a emoção compusessem, no nível individual, a mesma experiência que orienta o leitor pela tentativa constante de localizar-se no mundo por meio das formas narrativas. Essa reparação é possibilitada quando sabemos que Eco compreende o universo ficcional segundo a perspectiva de que a ficção presta um serviço generoso, quase terapêutico, auxiliando-nos diante das fragilidades da existência. Assim, a ótica econiana vê beleza nos limites, os quais nos dão pequenas doses de prazer que a vida real não tem se preocupado em proporcionar¹⁰⁵.

Mas, resta, por último, saber o que a *subjetividade* pode significar para Eco. Não temos, porém, uma definição econiana exata para isso, embora algumas pistas nos tenham sido dadas, algumas das quais vimos rastreando ao longo do nosso trabalho. Contudo, não queremos adiantar, agora, o que constituirá um tema importante em nosso quarto e último capítulo. Por ora, somos levados a pensar que o leitor de textos ficcionais é, para Eco, um sujeito que gostaria

¹⁰⁵ Ainda que agradável, esse argumento não deixa passar despercebida a ingenuidade que o fundamenta. A questão pode ser suscitada, uma vez mais, em termos da recusa de Eco em aceitar as tendências filosóficas contemporâneas quando essas denunciam a falência dos sentidos fixados para os usos da linguagem. Em nossas “Considerações iniciais”, vimos que a indefinição dos *contextos*, sobre a qual tematiza a desconstrução, causa o principal ponto de tensão aos limites da interpretação econianos. Em vista disso, o argumento de Eco é “ingênuo” porque o verdadeiro problema que surge nesse assunto hodiernamente não diz respeito à impossibilidade de individuar interpretações sobre os textos literários, mas à ideia de que essas interpretações não dependem de contextos que são dados pelo código; são, antes, contextos cabíveis à própria realidade do texto. Não queremos, porém, reativar os termos dessa polêmica, uma vez que, no âmbito da nossa dissertação, estamos mais interessados em delinear a figura do leitor que encontre espaço em meio a um discurso que tenha validade pedagógica ao lidar com a leitura literária a partir da proposta teórico-crítica de abertura poética e controle interpretativo.

de nunca ter de deixar o bosque, ou seja, que é mais feliz no mundo ficcional do que no mundo real (p. 147). É o leitor, portanto, que goza das supostas vantagens que uma interpretação semiótica nos moldes econianos pode conferir à leitura do texto literário, de modo que esse texto se configure, ao mesmo tempo, “aberto” e passível de ser, afinal, interpretado – ação que, de acordo com Eco, pressupõe necessariamente a escolha de alguns caminhos que, por convenção, se mostram mais prósperos que outros.

Capítulo 4

A autonomia do leitor(-modelo)

Ao longo do nosso capítulo 1, lidamos com algumas das principais influências teóricas e filosóficas para o desenvolvimento do percurso teórico-crítico de Umberto Eco no que diz respeito aos campos da semiótica e estética, nos quais o estudioso italiano vem trabalhando desde os anos de 1960. De lá, talvez possamos destacar os nomes de Peirce e Pareyson, ainda que diversas outras influências sejam admitidas. Até o ponto atual de nosso estudo, e levando em conta também as demais etapas percorridas, nota-se, porém, que os temas concernentes às relações do sujeito empírico com a literatura foram apenas tangenciados, assumidos em termos de pressupostos (com exceção, talvez, de algumas observações dessa ordem em nosso capítulo antecedente). Em linhas gerais, portanto, vimos que há um autor que escreve uma obra, utilizando-se de uma série de competências enciclopédicas, e que, uma vez lançada, essa obra passa a ser considerada como um produto acabado, que agora só o leitor pode reivindicar e interpretar, desde que respeite a obra nessa sua formatividade. Em tal perspectiva, as categorias de autor-modelo, intenção da obra e leitor-modelo funcionam na composição de um modelo abstrato sobre a interpretação, modelo que isenta Eco de ser questionado acerca da existência e da atividade de autores e leitores do mundo real.

Considerando os objetivos de nosso estudo, há, contudo, uma questão que ainda não contemplamos e para a qual, aparentemente, esse autor só presta auxílio de maneira indireta. Trata-se da questão da autonomia do leitor, que não pode ser esquecida somente porque não é explicitamente abordada nos livros econianos. Assim, e a despeito da blindagem que Eco tenta criar para si mesmo em relação a esse assunto – porque não fala em leitores empíricos, mas não exatamente porque impossibilita um sentido de autonomia para esse leitor (como tentaremos defender nesse capítulo) –, é preciso reavivar a discussão sobre a possibilidade de atuação do leitor no âmbito de uma apreensão das obras de arte que é baseada na indefinição dos significados e nos limites da interpretação. Isso porque o caráter pedagógico de uma abordagem que considere o ensino de literatura a partir da perspectiva econiana assim entendida – uma abordagem, pois, como a nossa – precisa, porque lida com sujeitos-leitores, vislumbrar ao menos um entendimento sobre a ação autônoma desse leitor; caso contrário, a sua relevância formativa será questionada.

Na etimologia simples, a palavra “autonomia”, do grego, divide-se em *auto*, igual a “de si mesmo”, e *nomia*, relativo a “lei”. Retomando a palavra, temos um sentido próximo a *direito de reger-se segundo leis próprias*¹⁰⁶. Essa definição básica pode ser satisfatória para entender minimamente alguns contextos nos quais a autonomia é evocada, quando, por exemplo, um grupo de pessoas que vive em um determinado lugar do mundo atesta ter o direito de existir de maneira autônoma, ou defende suas causas para chegar a ter essa garantia. Em tal caso, essas pessoas estão simplesmente outorgando a si mesmas o direito de se autogovernarem, de determinarem as regras e as políticas que serão aplicadas no conjunto do grupo. Ao mesmo tempo, pois, a autonomia conquistada exclui do exercício de poder os que não pertencem àquela comunidade – sejam os comandantes anteriores, agora expulsos ou derrotados, sejam os grupos vizinhos, cuja autonomia é própria e, em suas atribuições, distinta.

Contudo, uma vez pensada no âmbito do indivíduo – e, em nosso caso, do leitor –, há o entendimento de que o problema da autonomia é de tal modo complexo face aos debates da educação – e particularmente do ensino de literatura – que não podemos contemplá-lo sem efetuar um recorte, o qual seja capaz de elucidar os pontos mais importantes à nossa pesquisa. Acontece que, se por um lado a autonomia do leitor é assaz relevante em qualquer trabalho que se dedique a pensar de algum modo sobre a prática de leitura literária em contextos reais de ensino, por outro lado a questão mesma da autonomia do aluno-leitor evoca uma discussão tão extensa quanto delicada, tendo em vista que a busca pela autonomia do aluno consiste em um desafio para os educadores e pesquisadores da área, desafio que se coloca de um modo mais evidente nos tempos atuais, em que a falência das perspectivas de formação totalizantes já foi decretada. Porque não temos tempo nem espaço para discorrer sobre os aspectos que circundam o *problema* da autonomia do aluno na educação e porque nos dedicamos a estudar algumas das principais obras teórico-críticas econianas, foi preciso, então, pensar em um certo *tipo* de autonomia que, ao mesmo tempo, condiga com o legado de Eco e satisfaça uma apreensão sobre a autonomia que seja significativa para o nosso trabalho, no qual o universo do ensino é também visado.

Em um primeiro momento, a concepção de autonomia elaborada pelo filósofo moderno Immanuel Kant surgiu como a que pode suprir ao menos uma parte da exigência explicitada acima. Lembramo-nos aqui de Kant por dois motivos: primeiramente, por termos percebido que a orientação que Eco fornece acerca da interpretação tem muitos débitos em

¹⁰⁶ AUTONOMIA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* [CD-ROM], Instituto Antônio Houaiss, 2009, ISBN: 85-7302-396-1. Acesso em: 10 dez. 2014.

relação ao modo como Kant entende a autonomia do indivíduo racional, especialmente no que, em Eco, concerne ao pressuposto ético que orienta o processo hermenêutico quando se cria o elo dialógico entre a intenção da obra e o leitor-modelo, em que o leitor precisa estar atento à forma¹⁰⁷; depois, por percebermos que a própria definição tradicional de autonomia – e, por isso, a definição mais comumente encontrada nos manuais de filosofia ocidental – é kantiana¹⁰⁸. Assim, Kant é tanto uma influência sensível para Eco (possivelmente na mesma proporção que os supracitados Pareyson e Peirce)¹⁰⁹ quanto concede, para nós, uma certa noção de autonomia que satisfaz uma demanda específica das nossas reflexões.

Em um segundo momento, no entanto, acreditamos que a autonomia do leitor, se pensada à luz das teses econianas aqui visitadas, permite uma configuração mais versátil para a autonomia do leitor do que a autonomia pensada por Kant, tendo em vista que Eco dá, afinal, bastante atenção à experiência individual como aquilo que nos leva a conhecer as coisas do mundo, o que distancia Eco de Kant à medida que o aproxima de uma perspectiva, digamos, “empirista”, baseada e dependente das experiências da linguagem que se acumulam a partir dos nossos hábitos semânticos e pragmáticos.

Assim, ao longo das próximas páginas, tentaremos – não sem certas manobras teóricas, é verdade – expor seja um movimento no qual uma determinada noção de autonomia (que não se resumirá à autonomia kantiana) possa ser relacionada às noções econianas de *intentio operis* e *intentio lectoris*, seja uma possibilidade de projetar esse movimento no âmbito do ensino de literatura, uma vez que tomamos por válida uma abordagem de ensino que não negue a força inventiva da leitura literária ao impor-lhe limites – na esteira, portanto, do que Eco defende na formulação geral daquele seu modelo, que tem por base o discurso de uma poética da obra aberta –, tendo em vista que o aluno em formação, cujas práticas leitoras vivenciam um processo de desenvolvimento, pode lograr proveito de uma tal abordagem.

De modo a darmos os seguimentos necessários às exigências mencionadas, cumpre, então, percorrer os dois momentos que buscam organizar as nossas explicações. O primeiro momento trará a aproximação geral ao conceito de autonomia de matriz kantiana, que corresponde à própria formulação clássica do conceito. Em tal momento, além de visitarmos a

¹⁰⁷ Em nossas “Considerações iniciais”, vimos, inclusive, que a influência kantiana em Eco é um dos principais aspectos que contribuem para que esse autor seja acusado, especialmente por Rorty, de estar preso ao logocentrismo.

¹⁰⁸ Por exemplo, uma busca pelo verbete “autonomia” em três dicionários de filosofia – Fleming (1868, p. 60), Mora (1941, p. 161) e Abbagnano (1971, p. 97) – evidenciara o sabor kantiano que carrega as respectivas definições para a autonomia oferecidas.

¹⁰⁹ Textos econianos como *As formas do conteúdo* (1971), *Tratado geral de semiótica* (1975) e *Kant e o ornitorrinco* (1997) reforçam essa sugestão.

definição geral para o conceito em si, veremos que a autonomia kantiana traz um tratamento importante sobre a educação à medida que a considera em termos da tutela e da disciplina necessárias para o processo de formação moral que conduz o indivíduo à sua própria autonomia. O segundo momento apresentará alguns aspectos que possibilitam o reconhecimento da filiação econiana à noção de autonomia kantiana, e, depois, procurará esboçar um entendimento sobre a autonomia que dê mais atenção à subjetividade do leitor contemporâneo, quando apresentaremos as principais críticas ao modelo *ético* da autonomia kantiana e tentaremos articular um modelo de autonomia que seja *dialógico*, condizente com o discurso de uma proposta teórico-crítica que fale de abertura poética e limites da interpretação. Passemos, então, ao primeiro momento a ser percorrido.

Em um estágio inicial de análise sobre a concepção da autonomia em Kant, é preciso salientar que, embora o filósofo alemão confira à racionalidade humana o seu caráter inato¹¹⁰, a qualidade autônoma da razão do homem livre não é algo que se torna evidente tão logo pratiquemos qualquer ação. Dizer que toda e qualquer manifestação prática do ser humano é autônoma porque é realizada pelo ser racional não condiz com o pensamento kantiano, tendo em vista que do homem moderno é exigida uma responsabilidade, participação ou iniciativa para apropriar-se da autonomia que é sua. Assim, Kant afirma que o uso da razão está inseparavelmente ligado à noção de autonomia, a qual aparece, nas reflexões desse autor, sempre profundamente penetrada por uma certa concepção moral – e que, em sendo assim, distancia-se do livre-arbítrio da tradição cristã como a vontade humana à semelhança da vontade divina. Para Kant, é a autodeterminação e a liberdade que conferem aos seres racionais

¹¹⁰ A reflexão kantiana em um livro como *Crítica da razão pura* (1781) toma a razão como uma faculdade humana inata. A razão surge como fundamento para a filosofia kantiana (raramente Kant discute a razão em si mesma), à medida que certas categorias mínimas do pensamento, do tempo e do espaço são consideradas como inerentes à faculdade racional do homem. Aliás, o entendimento não se dá sem essas categorias da razão pura. Há, é claro, a dimensão empírica na teoria de Kant, que ajuda a formar, através da razão, as categorias para o pensamento; por outro lado, é outra faculdade humana – a do juízo – a que possibilita a passagem do mundo sensível para o mundo inteligível. Daí que a razão pura não é determinada empiricamente, visto que se define pela sua capacidade de produzir conhecimentos independentemente de toda experiência. A razão humana, portanto, é mesmo uma faculdade inata, mas a ela cabe ser o repositório dos juízos sintéticos *a priori*, o que também implica dizer que sem a faculdade do juízo a razão humana está mais propensa a ser unicamente fonte de equívocos e ilusões. Em nosso estudo, todavia, a ideia de racionalidade aplicada perpassa mais a *razão prática* kantiana (que não se opõe à *razão pura*, visto que, no mundo das ações, a razão pura se manifesta em nós como realmente prática); ou seja, consideramos aqui a razão enquanto o princípio de nossas ações, pois é nesse âmbito que se pode falar na vivência do homem no mundo da liberdade e na sua autonomia. Trata-se, então, da razão que atua no mundo sensível, mas que não é limitada pela causalidade que rege o mundo fenomênico, tendo em vista que à razão prática se aplica o princípio da moralidade universal: “na *Crítica da Razão Prática*, Kant demonstra que a razão pura é prática por si mesma, ou seja, ela dá a lei que alicerça a moralidade, a razão fornece as leis práticas que guiam a vontade” (ZATTI, 2007, p. 27). Esses temas serão retomados na sequência.

a sua dignidade e que os diferenciam do restante da natureza. Daí que a ideia de dignidade individual é também ela inseparável da ideia de autonomia.

A autonomia pensada por Kant diz respeito ao cumprimento de um dever em função da reverência pela lei moral. Agir racionalmente, portanto, implica seguir os preceitos de uma lei moral que é própria: “[p]ara que haja autonomia, a moralidade não pode estar fora da vontade racional do homem” (ZATTI, 2007, p. 24). Contudo, essa “lei própria” não é, de forma alguma, uma lei subjetiva, no sentido de corresponder a um impulso individual qualquer, pois, sendo assim, torna-se incompatível com as leis morais universais. A moralidade kantiana é uma lei que não é imposta de fora, pois é ditada pela própria natureza da razão. A razão, por sua vez, só existe em si quando corresponde a uma aplicação geral, e não particular. Nesse sentido, Taylor explica que

uma coisa não pode ser uma razão para mim agora sem ser uma razão para todos os agentes numa situação relevantemente semelhante. Assim, o agente de fato racional age com base em princípios, razões que são entendidas como gerais em sua aplicação (TAYLOR, 1989, p. 465 apud ZATTI, 2007, p. 25).

A partir disso, podemos comentar duas das principais noções empregadas na moral kantiana: a de *heteronomia* e a de que a moral é definida pelo seu *imperativo categórico*. Ambas são complementares num sentido negativo, pois cumprir com um imperativo categórico é, por contraste, negar a ação heterônoma. Ou, dito de outra forma, agir de maneira autônoma implica ter a moralidade como um princípio categórico.

Também a noção kantiana de heteronomia corresponde, no geral, à definição tradicional desse conceito. William Fleming, no seu *The vocabulary of philosophy* (1858), define a heteronomia como as leis que são impostas pela natureza ou resultam das ações do sujeito motivadas pelos seus impulsos. Inserida em seu contexto, podemos dizer que essa tal formulação kantiana surge, basicamente, como uma reação a certas posições de sua época, as quais ele denominou heterônomas por dependerem da vontade, de causas e/ou interesses externos, ou seja, que não se fundam no próprio indivíduo. São posições que buscam entender a racionalidade a partir não de uma base moral própria do sujeito racional, mas a partir dos *objetos*, ou seja, as leis que dependem de uma determinação imposta pelo exterior ou por algum tipo de interesse subjetivo – e que, por isso, está fora do modelo racional/moral do sujeito, que é universal. Portanto, aquilo que alguns de seus contemporâneos tinham por princípios autônomos era, para Kant, nada mais que princípios advindos de uma vontade heterônoma, pois

em relação a tais princípios a lei era dada por objetos exteriores a nós, isto é, que não vêm da nossa razão fundada na moralidade¹¹¹.

Essa questão – de leis universais e leis heterônomas – é formalizada por Kant quando atribui à autonomia o princípio de um *imperativo categórico*. A fórmula geral do imperativo categórico, que aparece em obras como a *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1785), é a seguinte: “age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal” (KANT, 1785, p. 223). Desse modo, a autonomia da vontade promulga leis universais que são isentas de todo interesse. No mesmo sentido, Kant considera que o princípio supremo da moralidade é essa autonomia da vontade, uma vez que suas leis, que emanam do imperativo categórico que a constitui, reclamam a obediência ao puro dever. Conforme André Lalande,

a autonomia da vontade para Kant é a característica da vontade pura enquanto ela apenas se determina em virtude da própria essência, quer dizer, unicamente pela forma universal da lei moral, com exclusão de todo motivo sensível (LALANDE, 1926, p. 15 apud ZATTI, 2007, p. 16).

Em Kant, portanto, há uma separação estrita entre a moralidade que orienta a razão e que nos faz autônomos e a *imposição* da emoção e dos desejos como *leis* que ferem a racionalidade, pois abrem-se para a arbitrariedade do *imperativo hipotético*¹¹². Na perspectiva kantiana, é a essa ideia de autonomia, explicada em função do imperativo categórico, que se relaciona a noção de dignidade humana: “a autonomia é pois o fundamento da dignidade da natureza humana e de toda a natureza racional” (KANT, 1785, p. 235). Assim, a autonomia confere ao sujeito uma participação na legislação universal. Mas Kenny (1998, p. 376) ressalta que o ser humano, para Kant, não tem um fim em si mesmo, pois é somente um membro do reino dos fins – uma associação de seres racionais sob leis comuns a todos. Em Kant, portanto, a moralização humana se dá a partir de um processo racional, aplicado universalmente. No reino dos fins, continua Kenny, somos todos legisladores e súditos ao mesmo tempo.

Para o legado kantiano, a importância desse pensamento diz respeito, sobretudo, à centralidade conferida ao sujeito quanto à construção de si mesmo e à sua participação no

¹¹¹ Estamos aludindo aqui às divergências dos pensamentos de Kant com o de outros iluministas. Assim, cabe salientar que, embora Kant possa ser chamado de iluminista, ele afasta-se do Iluminismo em diversos aspectos, alguns dos quais serão comentados mais adiante.

¹¹² Diferentemente do imperativo categórico, que é único – no sentido de ser composto pelas *máximas* gerais e estáveis –, os imperativos hipotéticos são vários. Conforme Anthony Kenny (1998, p. 374), o imperativo hipotético trabalha com a possibilidade de ações guiadas pela condição a ser executada para se chegar a um fim: *se quiser atingir um determinado fim, age dessa ou daquela maneira*. Há muitos imperativos hipotéticos porque o ser humano pode eleger vários fins para alcançar. Porém, o único imperativo constituído de moral, e que converge para ela, é o categórico, pois nele o dever moral é um fim em si mesmo.

mundo; são as fontes morais internalizadas nos seres humanos como agentes racionais, que convivem uns com os outros. Diante do exposto, podemos afirmar, então, que a autoimposição moral kantiana designa, de certo modo, uma condição de sobrevivência e dignidade aos sujeitos, condição que garante a existência de qualquer sociedade, ou, em sentido mais amplo, da humanidade e da civilização¹¹³.

Voltando às considerações sobre a autonomia, vemos que a autonomia, para Kant, só é atribuída a alguém cujo exercício racional orienta-se pela lei moral. Assim, além de demonstrar que a autonomia é restrita a determinados agentes e ações – em contraste com as práticas heterônomas –, Kant acrescenta à noção de autonomia a lei moral que adquire o *status* de um imperativo categórico, que se funda na universalidade. Nesse ponto, interessa-nos ressaltar o que Kant acrescenta ao princípio autônomo quando prioriza a *formação moral* como a que conduz o indivíduo à sua autonomia. Aqui, Kant se refere à importância do ensino e do aprendizado, os quais dão ao homem a sua própria razão. Essas reflexões constam, sobretudo, em *Sobre a Pedagogia*, obra singular na produção de Kant¹¹⁴, na qual perpassa a ideia de que é a educação, por meio do exercício racional, que leva os sujeitos à sua autonomia.

Primeiramente, podemos destacar uma importante noção particularizada por Kant sobre a natureza humana. Ao dizer que os seres “precisam ser formados pela educação, precisam de sua própria razão para se tornarem homens” (ZATTI, 2007, p. 17), o filósofo moderno afirma que os nossos instintos não nos determinam. Desse modo, o homem nasce “um

¹¹³ Cumpre salientar que esses preceitos kantianos tiveram importância no estabelecimento dos *direitos naturais* como uma característica fundamental da idade moderna. Nas sociedades anteriores à modernidade, segundo Taylor (1989, p. 25), os direitos convencionados concediam posses diferenciais, como ter o direito de participar de certas assembleias, de dar conselhos ou de cobrar taxas. Com o tempo, a revolução na teoria do direito natural começaria a integrar o pensamento moral, em que a linguagem dos direitos agora exprimia também as normas morais universais. Como resultado, coisas como a vida e a liberdade, que supostamente todos têm, passaram a ser considerados em termos de *direitos naturais*. Essas ideias formaram as bases do jusnaturalismo moderno, no qual se acentua a defesa dos direitos naturais, inatos e racionais do homem, para cuja tutela se formou, pelo pacto, o governo. Com isso, o ser humano abandona o *estado de natureza* no qual se encontrava. Matteucci (1998, p. 274) salienta que foram Hobbes e Rousseau quem mais se dedicaram a analisar o estado de natureza, sendo que Hobbes estudou a dinâmica das paixões do homem em estado puro, orientadas para o entendimento das causas do estado de guerra (a disputa pela vantagem, a desconfiança pela segurança, a glória pela reputação – paixões operadas no nível individual, do “um contra todos”), ao passo que Rousseau examinou a formação instintiva do homem, que na sua origem apresentava uma felicidade sem paixões (teoria do *bom selvagem*). É só na transição para o estado social e político moderno que o homem experimenta, enfim, um processo *civilizatório*, visto que passa a integrar o contrato social criado, tácita ou expressamente, entre a maioria dos indivíduos que dele fazem parte. Desse modo, vemos que o surgimento das sociedades modernas deve muito ao princípio kantiano da moralidade como essência da racionalidade humana. Daí que a moralidade como um pilar subjetivo da modernidade não se detém, pois, no que é proibido, mas no próprio lugar do sujeito.

¹¹⁴ *Sobre a Pedagogia* é um livro que reúne artigos resultantes dos cursos de pedagogia ministrados por Kant entre 1776 e 1787. Foi publicado originalmente em 1803 por Theodor Rink, seu discípulo. Não se sabe se Rink publicou os artigos integralmente e na ordem como foram escritos, embora se saiba que Kant autorizara a publicação. Para fins de referência bibliográfica, o livro será citado com a data de publicação da edição brasileira de 1996, pela Editora Unimep.

nada” e é somente a educação que possibilita com que faça uso livre da sua própria razão¹¹⁵. Nesse contexto, ainda que Kant não fale em uma natureza humana essencialmente má, ele reconhece que o homem não nasce isento de vícios. Mas, mesmo que o homem tenha alguma disposição inata para seguir os seus impulsos e paixões, ao mesmo tempo ele nasce com a lei moral dentro de si. Tal é, pois, a posição decisiva de Kant em relação ao papel da educação: o de, exatamente, orientar o ser humano para a sua autonomia, isto é, que sua existência não se submeta a uma essência determinada – seja por outrem, seja pelos seus impulsos que tomam direções erradas. Em *Sobre a Pedagogia*, Kant afirma: “a única causa do mal consiste em não submeter a natureza a normas. No homem não há germes senão para o bem” (KANT, 1996, p. 24).

Daí a importância da educação: ela “deve disciplinar para impedir que a selvageria, a animalidade, prejudique o caráter humano” (KANT, 1996, p. 26). O ser humano, afirma Kant, habita dois mundos: o sensível e o inteligível. É por (também) habitar o mundo sensível que o homem precisa de uma educação que lhe garanta a humanidade (a qual configura o caráter inteligível do homem – a sua racionalidade, portanto). Nesse bojo, faz-se sumamente necessária a *disciplina*, que educa para a obediência. Essa obediência, porém, possui dois aspectos: “o primeiro deve ser a obediência absoluta das determinações de um governante, e o segundo é a obediência à vontade que o próprio sujeito reconhece como racional e boa” (KANT, 1996, p. 82).

Kant acredita, então, que a disciplina é fundamental para a criança, uma vez que permite, aos poucos, a internalização de uma obediência que ela deve a si mesma – e é nesse momento que a criança alcança a sua liberdade. Kant não nega que, no estágio inicial, uma obediência passiva seja necessária, pois favorece, na criança, a disciplina sobre a sua própria vontade. Ao ultrapassar o estágio de obedecer passivamente (fundada na autoridade do outro), a criança passa a aplicar uma obediência voluntária, que nada mais é que a obediência à razão, a si mesma, descobrindo assim a sua autonomia. Nesse contexto, pois, a disciplina não deve servir para castrar a liberdade da criança. É porque a criança precisa de orientação para não deixar-se corromper pelas inclinações sensíveis que a disciplina se faz imprescindível ao processo inicial da conquista da autonomia. Assim, para não haver um simples adestramento, é necessário que a liberdade e a dignidade da criança sejam respeitadas. Ademais, “a vontade da

¹¹⁵ De certa forma, conforme Zatti (2007, p. 17), o projeto pedagógico de Kant segue o projeto pedagógico de Rousseau, para quem “o impulso do puro apetite é escravidão, e a obediência à lei que se estatuiu a si mesma é liberdade” (ROUSSEAU, 1762, p. 43 apud ZATTI, 2007, p. 17).

criança não pode ser quebrada, o que acarretaria um modo de pensar escravo e, portanto, heterônomo” (ZATTI, 2007, p. 33).

Há, pois, um elemento paradoxal na busca pela autonomia através da educação, na teoria kantiana. É por meio da disciplina aplicada à vontade que a criança consegue chegar ao domínio da sua razão e assim ter autonomia. Mas, para ser autônoma, não pode ser submetida ao adiestramento e à vontade de outrem, pois isso caracteriza a imposição de leis heterônomas. De certa forma, para tentar resolver essa questão, o pensamento de Kant sobre a educação – e, conseqüentemente, sobre a autonomia – “não se funda na disciplina, embora ela seja necessária para ‘domar as paixões’ e ‘abrir espaço para a razão’” (ZATTI, 2007, p. 33, destaques do autor). Por isso, Kant não opõe a disciplina à autonomia; ao contrário, é com a disciplina que o homem se faz autônomo, pois aprende a guiar a sua vontade pela razão. Assim, essa inserção da disciplina na visão antropológica kantiana dualista – segundo a qual o homem é, ao mesmo tempo, um ser animal (irracional) e racional – simplesmente “auxilia o entendimento do papel da disciplina que é converter a animalidade em humanidade” (ZATTI, 2007, pp. 32-33).

Como se vê, tanto a autonomia mesma quanto a autonomia que é alcançada pela formação moral estão voltadas para o tratamento correto que o homem precisa dar à sua racionalidade. A razão, portanto, é o elemento fundamental da filosofia moral kantiana. Historicamente, trata-se de uma confiança decidida na razão humana proclamada tanto por Kant quanto pelo Iluminismo – mas, como salientamos em nota, de maneiras diferentes. A filosofia iluminista, conforme Zatti (2007, p. 18), “propõe um despreconceituoso uso crítico da razão voltada para a libertação em relação aos dogmas metafísicos, aos preconceitos morais, às superstições religiosas, às relações desumanas e tiranias políticas”. É Kant quem fornece a definição mais conhecida para o Iluminismo (do alemão *Aufklärung*, por vezes traduzido como “Esclarecimento” ou “Ilustração”), dizendo que se trata da saída do homem de sua menoridade, da qual é culpado¹¹⁶. Porém, nesse contexto, o lema *Sapere aude* (“ouse saber”) é evocado por Kant antes como o lema da sua própria filosofia prática – “que busca a moralização da ação humana através de um processo racional” (ZATTI, 2007, p. 19) – do que como o lema do Iluminismo propriamente dito. A razão da qual o ser humano deve *ousar* fazer proveito é, para Kant, algo de maior amplitude que as “duas razões” iluministas (a *razão científica* e a *razão instrumental*), conforme veremos brevemente a seguir.

¹¹⁶ “Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento” (KANT, 1783, pp. 63-64).

A razão científica iluminista vem inserida em uma filosofia que acredita no progresso por meio do uso crítico e construtivo da razão. Nesse bojo, a faculdade da razão não é considerada como uma simples faculdade inata, cujas ideias viriam antes da apropriação da experiência – ao contrário do que dizia Kant –, pois, na visão desses pensadores, somente através da experiência – a saber, da observação seguida de descrição – é que se manifesta a essência absoluta das coisas (ZATTI, 2007, p. 19). A razão iluminista será aquela do empirista inglês John Locke, para quem a razão não se trata de um conteúdo fixo, mas sim de uma faculdade limitada à experiência e fiscalizada pela experiência, como uma faculdade cuja compreensão depende do seu exercício e aplicação. Considerada desse modo, a razão científica dos iluministas tem proximidade com a física de Isaac Newton, pois não se preocupa com as essências, hipóteses nem com as conjecturas sobre a natureza última das coisas, uma vez que seu interesse está todo nas evidências empíricas. Está, pois, interessada em procurar as leis do seu funcionamento e em submetê-las à prova. Para esses filósofos iluministas, a razão converte-se em autonomia exatamente quando o homem adota a razão científica como a única capaz de dar-lhe o entendimento sobre as coisas do mundo (e não mais o misticismo das religiões, por exemplo). Na verdade, o termo “adotar” não é aqui apropriado, pois, para os iluministas, havia um acordo perfeito entre a natureza racional e a razão: se podemos explicar tudo pela razão, inclusive – ou principalmente – a natureza, então a razão é em si algo natural. Nesse contexto, “o homem autônomo para o iluminismo, diferentemente do que para Kant, é esse homem imanente, que por meio de sua razão pode a tudo submeter à investigação científica” (ZATTI, 2007, p. 20).

Para tal conjuntura empirista, a educação também é vista como tendo o papel essencial de formar o indivíduo na sua autonomia. Mas, ao contrário da pedagogia kantiana, o ideal iluminista aplicava à pedagogia o aspecto de uma ciência, tão exata quanto a geometria, capaz de produzir bons cidadãos na figura de homens esclarecidos e autônomos. Na verdade, a pedagogia iluminista tinha o claro objetivo de elevar o homem ao racional, retirando-o da ignorância e da superstição. Mas, segundo Falcon (1986, pp. 62-63 apud ZATTI, 2007, p. 21), essa pedagogia acabava muitas vezes por promover uma distinção intelectual estrita, no momento em que só a pedagogia “poderia propiciar a eliminação, no futuro, do abismo que separava os espíritos bem-pensantes, moralmente bem-formados e socialmente bem-educados da plebe ignorante, supersticiosa, inclinada aos maus costumes e mal-educada”.

Em virtude da sua “crença profunda na inteligibilidade racional do domínio humano” (ZATTI, 2007, p. 20), o homem da concepção iluminista é considerado apenas em sua

existência física, sem haver qualquer distinção entre alma e corpo. Assim, a noção da razão científica coexiste com a noção da *razão instrumental*, sendo essa orientada para a autopreservação e satisfação da vida humana. Na busca pela felicidade, os iluministas valorizavam a realização dos desejos e a diminuição dos sofrimentos. Entendiam essas experiências sensualistas como uma outra espécie de autonomia, pois o homem autônomo corresponde positivamente à espontaneidade das suas vontades. Por tais motivos, a ética do iluminismo é utilitarista, uma vez que baseia o julgamento das ações em função das consequências que elas geram.

A razão kantiana, por sua vez, é radicalmente diferente de ambas as razões iluministas. Kant opõe-se à razão científica quando busca destituir o predomínio absoluto do pensamento físico e da filosofia naturalista (processo que é comumente considerado como a “revolução copernicana” da filosofia de Kant). No lugar da natureza como uma realidade absoluta, tal como ela se apresentava enquanto o objeto da física na época, Kant coloca o “eu” como o centro ao redor do qual os objetos giram. Destarte, na perspectiva kantiana, “a natureza não é mais considerada coisa em si, mas sim o sistema regular daquilo que o ‘eu’ se representa” (ZATTI, 2007, p. 26, destaque do autor).

Não há, contudo, o abandono da ciência em nome da supremacia da razão individual. O que Kant propõe, na verdade, é um tipo de inversão, a partir da qual o conhecimento das ciências não deve ser tomado com a única medida para as concepções de mundo e da vida humana. Assim, as ciências não podem impor as leis que formam a autonomia do sujeito, pois Kant defende que a lei moral vem de dentro e não se determina por qualquer ordem externa. Na perspectiva kantiana, portanto, as leis morais não são definidas “pelo impulso da natureza ‘em mim’, mas apenas pela razão prática que exige uma ação de acordo com princípios gerais” (ZATTI, 2007, p. 26, destaques do autor). Do contrário, prossegue Zatti, qualquer “concepção moral que derive seus propósitos normativos de uma ordem cósmica ou de uma ordem dos fins da natureza humana acarreta a abdicação da responsabilidade de gerar a lei por nós mesmos e cai na heteronomia”. Percebe-se, então, que a posição de Kant é no sentido de conservar o princípio autônomo, em que a razão se dá a si mesma a lei, não podendo guiar-se pela lei que lhe seja exteriora.

A concepção distinta entre autonomia e heteronomia é também o que torna evidente o contraste entre o pensamento kantiano e a razão iluminista guiada pelo utilitarismo. A razão instrumental iluminista considerava a autonomia em função da legitimidade conferida à espontaneidade do homem na sua busca e encontro da felicidade. Já Kant entendia a autonomia

como o que possibilita o crescimento do ser humano “em racionalidade, moralidade e liberdade, não em felicidade” (ZATTI, 2007, p. 27). Pertencente à abordagem utilitarista, a felicidade, eleita como um fim, corresponde ao estabelecimento de uma busca e um objetivo claros, tanto que deles espera-se obter algum resultado. Há, assim, nada mais que uma motivação para solucionar um interesse próprio qualquer. Trata-se, portanto, de uma correspondência com o imperativo hipotético. Acontece que a autonomia, disse Kant, não se deixa fazer por meio de interesses externos à moralidade; há autonomia somente em respeito ao imperativo categórico e à orientação racional que a constitui. É nesse entendimento que está baseada a tese geral de Kant para descartar a felicidade no domínio da autonomia.

Permanecendo em Kant com o intuito de finalizar essa análise sobre as suas ideias que dão contorno à noção moderna de autonomia, vemos que o esclarecimento, para ele, não diz respeito à apreensão de saberes empíricos, tampouco à prática espontânea do indivíduo sábio; o esclarecimento é tão somente a ascensão racional do homem livre, que alcança a sua autonomia por meio da reverência à lei moral que é também sua. Ademais, o esclarecimento é um dos princípios fundamentais da pedagogia kantiana. O filósofo alemão sabe, contudo, que o caminho que conduz à maioridade não é simples, pois Kant (1783, p. 64) admite que a menoridade é de tal modo associada ao ser humano que para ele se torna quase uma natureza. Nesse bojo, a liberdade humana surge como uma *condição*, pois só é alcançada pela formação que visa o autônomo. É o acesso à razão, a partir do esclarecimento, que possibilita ao indivíduo libertar-se da sua ignorância e, ao mesmo tempo, que o conduz a um nível superior de cultura, educação e “humanidade”.

É por isso que a autonomia nunca será, para Kant, o mesmo que autossuficiência. O ser humano, disse o filósofo, ocupa os dois mundos, o sensível e o inteligível, mas é justamente porque o homem deve almejar habitar o mundo inteligível que ele precisa, no decorrer do processo, subordinar-se a alguns tipos de práticas formativas. É assim que a educação corresponde a uma das formas de realização da filosofia prática kantiana: por meio da formação da criança, a educação contribui para que, na fase adulta, ela possa agir de acordo com a lei moral e, assim, possa ser autônoma. Destarte, cabe afirmar que a noção kantiana de autonomia, sendo contrária à autossuficiência, é admitida em contextos de obediência, mas somente a obediência construtiva, que ofereça ao sujeito a formação que possibilitará a ele fazer uso da própria razão, passando assim a obedecer a si mesmo como um ser autônomo cuja percepção é livre para tomar para si as leis morais universais.

Sendo assim, a definição de autonomia que mais usos teve ao longo do tempo diz respeito a uma noção que pressupõe a tomada de um caminho que é universalmente aceito – no caso de Kant, pela ética e pela moral. Isso significa que, embora o aspecto “subjetivo” do “livre-arbítrio” esteja posto (inclusive pelo “si mesmo” que compõe uma parte do termo), o horizonte pelo qual a autonomia assim entendida pode ocorrer é sempre fixo. Resulta daí que a “subjetividade” em Kant funciona antes como uma premissa do que como um processo; a subjetividade é uma premissa na medida em que o sujeito transcendental que serve de suporte para as ideias kantianas não é o sujeito contingente. Desse modo, ainda que Kant seja responsável pela elaboração da noção clássica de autonomia, formulando uma noção de autonomia que inaugura uma importante linha de pensamento da era moderna, trata-se de uma concepção que gerou grandes controvérsias nos debates filosóficos posteriores, inclusive a ponto de certos debatedores apontarem para a impossibilidade de que uma autonomia absoluta como a kantiana pudesse de fato ser pensada e, então, efetivada. Assim, e mesmo que Kant possa ser inocentado das acusações de desenvolver uma concepção instrumentalista e cientificista da razão – com a qual os seus contemporâneos decididamente contribuíram –, há uma série de outras questões que a versão kantiana para a autonomia não logra desenvolver. Algumas dessas questões serão apontadas juntamente aos nossos comentários que dão, a partir de agora, início ao segundo momento do presente capítulo.

Mas, antes mesmo de retomarmos o pensamento de Umberto Eco, destacamos rapidamente a proximidade que o ideal de autonomia de Kant tem, de certo modo, com as nossas considerações acerca do ambiente pedagógico para o qual o presente estudo se direciona. Isso não significa, porém, que acreditemos na autonomia absoluta que, no entender de Kant, é alcançada pela educação à medida que zela pela formação moral – algo que, na contemporaneidade, estaria entre o utópico e o falso. Há, contudo, uma correspondência entre os contextos de ensino de literatura para o qual projetamos nossas reflexões e o que Kant define como a função da educação: de fazer com que os alunos se “descubram” como sujeitos – mas, para nós, não apenas na sua racionalidade (que em Kant, lembremos, tem um sentido positivo, conferindo a dignidade própria aos seres humanos), como também e principalmente na intersubjetividade da vida comum¹¹⁷. Desse modo, ainda que o ideal de autonomia kantiano não

¹¹⁷ É proposital o nosso contraponto entre a “subjetividade” em Kant, tomada enquanto premissa, e essa “intersubjetividade da vida comum”. Queremos, com isso, pontuar o seguinte: o entendimento kantiano de autonomia, no momento em que se constitui como um imperativo categórico, cabe a todo ser humano, independentemente da transitividade da sua existência; o que é diferente da intersubjetividade dos sujeitos tal como entendida hoje em dia, para os quais há a interferência de diversos aspectos que operam no processo de construção identitária de cada um. Mas, em nosso estudo, não entramos nessas questões de identidade subjetiva. Para nós, consiste apenas em considerar que o sujeito visado pela semiótica é marcado por essa intersubjetividade: porque a

consiga abarcar a complexidade dos seres humanos, cuja razão pura é hoje uma certeza que pouco se sustenta filosoficamente, há essa relevante contribuição do filósofo alemão para a valorização do cenário escolar se levarmos em conta o que ele afirma sobre a função formativa da educação e a importância de uma pedagogia pautada pela disciplina, que *guia* o aluno para o seu próprio desenvolvimento humano e social.

Voltando a Eco, salientamos, primeiramente, que não faremos uma comparação ponto a ponto entre as ideias de Kant e as possíveis ideias ecoianas correspondentes – tanto porque a influência de Kant em Eco é bastante acentuada, dando-se principalmente no domínio de uma teorização sobre as faculdades cognitivas envolvidas na percepção da linguagem (e que nosso trabalho optou por não abordar diretamente¹¹⁸), quanto porque Eco desenvolve uma noção de interpretação que sincretiza diversas influências, o que o aproxima de Kant apenas em uma dada parcela (resumida, em nosso capítulo, em termos do princípio ético que orienta a atividade hermenêutica). Destarte, somente algumas anotações são, para a nossa pesquisa, pertinentes.

Uma delas diz respeito à forma especial de *liberdade* que Eco confere ao leitor: a “liberdade consciente” já citada algumas vezes (surgida na *Obra aberta* e reforçada com os estudos pós-semióticos desse autor). Assim, a liberdade do leitor não será, para Eco, o mesmo que o livre usufruto, tendo em vista que o leitor precisa ser guiado por um senso de *fidelidade* na sua relação com a obra, ou mesmo certa *responsabilidade* para com a *intentio operis*. Há, pois, um horizonte fixo para a interpretação, que é limitado pelo próprio texto. Isso condiz, de certo modo, com a ideia geral da autonomia kantiana, a qual estará sempre a serviço de uma imposição moral estabelecida pela razão. Aqui, porém, precisamos ter cuidado para que o jogo de palavras não anule a comparação. Em relação ao que Eco define acerca do processo hermenêutico, é possível afirmar que o texto consiste em um *objeto* a ser interpretado, sendo que a conduta consciente do leitor diz respeito, em última instância, às suas ações, que podem ser verbalizadas, escritas, enfim, organizadas – e, aqui, não faz diferença se muitas coisas se mantêm apenas no pensamento, visto que os aspectos guardados na memória serão acionados posterior e repetidamente. Kant, por seu turno, fala de uma *razão prática* que não precisa de atividades e procedimentos humanos para se concretizar, uma vez que, como já destacamos da fala de Zatti (2007, p. 27), “a razão pura é prática por si mesma, ou seja, ela dá a lei que alicerça

semiótica lida com o contexto é que a contingência é arrastada para dentro da teoria, o que se estende à própria caracterização do sujeito que habita esse mundo dos signos. Assim, no caso da semiótica, a intersubjetividade é mais um *processo* do que uma *premissa*, o que confere à reflexão uma dimensão social que transcende o aspecto metafísico da autonomia kantiana, como buscaremos apresentar a seguir.

¹¹⁸ Nesse assunto, novamente o estudo de Brito Jr. (2010) é para nós uma referência, pois dedica muitas páginas à análise da compreensão que Eco tem sobre a percepção semiótica e estética e as relações que essa compreensão guarda com a filosofia kantiana.

a moralidade [...]”, e acrescenta: “[l]eis práticas são princípios práticos objetivos, regras válidas para todo ser racional”.

Estamos, pois, lidando com dois discursos – o semiótico-pragmático e o filosófico –, o que requer certo cuidado para que relações entre ambos sejam apontadas. Essa ressalva, contudo, não nos afasta da herança ética que orienta o entendimento econiano sobre a interpretação e a operação do círculo hermenêutico. Além disso, a comparação entre a autonomia kantiana e a liberdade do leitor em Eco reafirma-se quando passamos a considerar o elucidativo conceito da heteronomia elaborado pelo filósofo alemão. Para Kant, conforme o dito, leis heterônomas são as impostas por outrem ou pelos impulsos individuais, impulsos que não se deixam regular moralmente pela razão e são, por isso, fonte de heteronomia. Em Eco, é possível repetir a estrutura do raciocínio kantiano quando substituimos os termos: na interpretação de um texto literário, são irrelevantes as intenções do autor e do leitor empíricos, pois elas são matéria da psicologia dos autores e leitores e não determinam a constituição significativa de um texto, cuja matéria é a linguagem. Nesse instante, portanto, Eco dá o mesmo tratamento de Kant às coisas que *vêm de fora* e que não dizem respeito à interpretação – com a diferença de que Kant fala em autonomia.

Nesse mesmo sentido, também podemos traçar um paralelo entre a rejeição kantiana acerca da instrumentalização da razão iluminista – quando ela é utilizada para alcançar *objetivos* (como a felicidade) e perde, portanto, a sua universalidade, a qual é atrelada unicamente à moral e à liberdade – e a dicotomia *uso vs. interpretação* econiana – em que o leitor “usa” um texto quando age conforme as próprias aspirações e não com as *intenções do texto*, rompendo, então, o elo dialógico entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*. Assim, se Kant, ao contrário do que defendiam os seus contemporâneos, nega que a autonomia possa adquirir um papel utilitarista – que tenha, pois, objetivos a não ser alcançar a si mesma –, Eco, a seu modo, nega que a interpretação deva seguir pelo caminho “utilitarista” de servir para cumprir qualquer intento do leitor, quando a sua própria vontade é guiada antes pela arbitrariedade do que pela atividade de “interpretar” o texto, deixando assim de estar atento à forma significativa da obra. Nesse assunto, já sabemos que o estudioso italiano não dá atenção aos aspectos que remetem ao gozo estético como o conjunto de reações afetivas que surge na interação do leitor empírico com a obra, visto que são questões que extrapolam o que Eco sustenta acerca da interpretação propriamente dita.

Diante do exposto, vemos que a autonomia kantiana tem certa correspondência com a dimensão ética que Eco atribui ao processo interpretativo. Mas, ao darmos prosseguimento aos intentos do nosso capítulo, podemos afirmar que a definição kantiana para a autonomia não é a

que melhor representa o ideal de autonomia que visualizamos em nosso estudo e também não corresponde, em sua totalidade, ao comportamento autônomo que Umberto Eco prevê para o leitor.

Acontece que, ao defender que somos autônomos na medida em que obedecemos à lei que damos a nós mesmos, preservando a independência em relação a qualquer causa alheia ou objeto, Kant oferece-nos uma autonomia absoluta, em que somos submetidos a um tipo de formalismo da lei moral, tendo em vista que uma tal noção de autonomia deixa muito pouco espaço para os tipos de reações emocionais que constituem em muitas situações a reação moral. Em suma, a teoria da autonomia de base moral kantiana estabelece a obrigação em nossas habilidades cognitivas, deixando de levar em conta nossas conexões afetivas e emocionais. Por conseguinte, oferecer ao sujeito uma autonomia moldada por esse sentido absoluto termina por recusar as instâncias da intersubjetividade como fonte de formação do ser humano. Mas essa questão, vale dizer, é contemporânea, tendo em vista que a noção kantiana de sujeito assume a mesma atribuição monológica que caracteriza o sujeito moderno; é preciso, pois, ter presente que a filosofia do sujeito, central à modernidade, dizia que ele não mais precisava referir-se a um outro ser ou a uma outra existência (Deus) para definir-se, compreender-se ou justificar-se. Àquele tempo, portanto, houve o surgimento de uma responsabilidade plena e total do sujeito, em que tudo passara a depender dele, firmando, então, as bases mais sólidas do etnocentrismo. Uma vez contrastado com as demandas subjetivas hodiernas, porém, o sujeito da modernidade, na medida em que praticamente¹¹⁹ não faz referência a uma segunda pessoa para constituir-se, já não consegue dar conta das questões da alteridade, as quais são essenciais para os debates do nosso tempo.

Mas aqui deparamo-nos com uma aparente contradição. Dissemos há pouco que Eco desconsidera as emoções e os desejos dos leitores empíricos para dar conta das noções de autor-modelo e leitor-modelo. Além disso, no capítulo anterior, especialmente na nota 99 (página 139), apontamos para as críticas feitas a Eco porque ele estipula um modelo de interpretação que dá pouco espaço para elementos da psicologia do leitor, tendo em vista que privilegia a obra em sua formatividade. Comparando esses aspectos com os principais pontos críticos da filosofia kantiana acerca da autonomia comentados acima, compreendemos que Eco poderia ser acusado de oferecer uma visão absoluta sobre a interpretação, assim como Kant apresenta

¹¹⁹ Embora a intersubjetividade não tenha sido tematizada por Kant, Zatti (2007, p. 66) diz que a referência kantiana à universalidade do imperativo categórico sugere uma possível abertura a um tipo de concepção dialógica do sujeito. Algo próximo a isso também é dito por Comte-Sponville (2002, p. 23) quando atribui ao imperativo categórico o agir guiado por um senso de alteridade, de modo que o sujeito tem dentro de si a moralidade plena que isenta-o de deixar-se levar pelos próprios impulsos.

uma autonomia absoluta. Essa é uma questão que, sem dúvida, tem a sua pertinência, mas que segue, aqui, em aberto. De nossa parte, formular uma argumentação ampla sobre essa questão distanciaria-nos dos objetivos traçados para o nosso trabalho, objetivos que fizeram com que as dificuldades suscitadas pelo pensamento econiano fossem apenas apontadas e pouco discutidas. Levando em conta, então, esses mesmos objetivos, tentaremos desfazer a contradição supracitada ao voltarmos-nos para o distanciamento que a noção de interpretação econiana tem em relação à autonomia kantiana, distanciamento que, aqui, reafirma a diferença que existe entre esses autores. Por conseguinte, nesse momento é preciso ter em mente que aproximar os dois discursos – o kantiano e o econiano – depende de uma escolha do pesquisador e não de uma filiação direta do segundo com o primeiro. Não esqueçamos, portanto, que a autonomia de Kant tem o caráter de uma lei universal, de uma condição da racionalidade humana, da qual o sujeito se distancia apenas em circunstâncias atípicas que fogem à moralidade que lhe é própria. Eco, por sua vez, fala em interpretação a partir de um embasamento semiótico, o qual nos remete aos conhecimentos sobre os signos e, portanto, à experiência que faz expandir a enciclopédia. Desse modo, mesmo que o modelo da interpretação econiana dependa de uma relação ética estabelecida entre os elementos da tríade criada pelo círculo hermenêutico (autor-modelo, *intentio operis* e leitor-modelo), trata-se de um modelo que preserva a importância da iniciativa dos intérpretes, tendo em vista que cabe ao leitor realizar os *passeios referenciais* que amarram as informações para o progresso de uma interpretação.

Em sendo assim, podemos pensar que Eco desenvolve alguns pontos de análise sobre a atividade hermenêutica que suscitam incertezas a respeito da sua adesão completa à racionalidade pura que lateja em Kant. Nesse bojo, temos a impressão de que Eco esteja, na verdade, menos atento aos conceitos da filosofia do sujeito de base kantiana do que está (ou aparenta estar) em relação às demandas da semiótica, para a qual é vital a aquisição de conhecimento pela experiência, aquisição que é realizada também no domínio do estético (como vimos mais diretamente em nosso capítulo 3). Se assim for, Eco dá no mínimo duas atenções diferentes ao problema da subjetividade do leitor. Em primeiro lugar, Eco estaria retirando da teoria do conhecimento kantiana o seu sentido abstratamente transcendental e reinterpretando-a no sentido do “historicamente culturoológico”, assimilando-a, pois, como uma teoria semiótica *per se* – do mesmo modo como Eco disse que acontecera com a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer¹²⁰. Portanto, ao falarmos sobre o leitor em meio a

¹²⁰ Cassirer foi um dos mais importantes pós-kantianos do século XX, cujo projeto filosófico, apresentado em um livro como *A filosofia das formas simbólicas* (1923), é descrito por Eco no seguinte trecho: “[Cassirer] assimila a própria teoria kantiana do conhecimento (reinterpretada em sentido não abstratamente transcendental mas

considerações sobre a teoria da cooperação textual econiana, não devemos esquecer que a interpretação, nesse contexto, remete às noções de *signo*, *sistema semântico global*, *enciclopédia*, *idioleto estético* etc., as quais funcionam no interior de uma certa versão pragmática da interpretação – uma versão que, ao contrário do que defende o pragmatismo de Richard Rorty, concede ao leitor apenas a via da liberdade consciente (que é consciente acerca da operacionalidade dos signos e dos contextos referentes ao plano semântico de um texto, precisamente) e não a via do franco desfrute. Em segundo lugar, e apesar de não levar em conta aspectos da psicologia dos leitores, o sujeito que a semiótica econiana prevê só pode ser esse sujeito contemporâneo marcado pela intersubjetividade. Não basta para a semiótica o pressuposto de que os sujeitos se entendem através dos contextos historicamente negociados simplesmente porque há a premissa de matriz kantiana de que o entendimento entre os sujeitos é mutuo em função da natureza racional de que compartilham. Na semiótica, a exemplo do que defende Eco, é porque os usos da linguagem são contingentes que se torna necessário falar em contextos. É nessa dupla perspectiva, pois, que talvez seja possível marcar o principal distanciamento de Eco em relação a Kant, tendo em vista que Eco, ao privilegiar os debates semióticos por excelência, dá aquele tratamento “culturoológico” para certas premissas da filosofia kantiana.

Considerando o exposto acima, é possível afirmar que, se existe uma noção mais ou menos delineada de autonomia do leitor permeando as teses de Eco, essa noção só pode ser elucidada em termos do seu modelo teórico-crítico, e, portanto, voltada para o estudo dos jogos semióticos. O leitor empírico, para Eco, é, antes de tudo, um sujeito que se comunica, e as obras de arte são produtos que dependem desse leitor e solicitam a sua participação para efetivarem-se como bens culturais. Para interpretar uma obra, portanto, o leitor precisa compartilhar do mesmo *código* de que essa obra é feita, pois assim poderá criar o *diálogo* que funda o processo hermenêutico. Apesar da evidente circularidade desse raciocínio, ressaltamos que a autonomia outorgada para o leitor nesse contexto diz respeito a uma autonomia intersubjetiva, que surge numa relação de mutualidade – ainda que, em se tratando de Eco, a alteridade prevista envolva sujeitos que existem apenas no plano teórico. As intencionalidades comunicativas de autor-modelo e leitor-modelo são transmitidas pelo tecido textual, sendo que, nos casos em que há uma tessitura mais sofisticada, quando a esteticidade é intencional, a comunicabilidade é

historicamente culturoológico) a uma teoria semiótica: a atividade simbolizante (que se exercita antes de mais nada na linguagem verbal, mas também na arte, na ciência e no mito) não serve para nomear um mundo já conhecido, mas para produzir as mesmas condições de cognoscibilidade daquilo que é nomeado” (ECO, 1984, p. 203).

mais alusiva e requer maiores esforços de interpretação por parte do leitor empírico – ente que já é, nesse momento, o leitor-modelo.

Daí porque o título de nosso capítulo sinaliza para a autonomia do leitor-modelo, uma vez que a figura do leitor é aqui igual à que tínhamos no capítulo anterior: não se trata de um leitor pessoalizado, mas tão somente de uma noção de leitor que seja relevante no âmbito da teoria da cooperação interpretativa econiana. Para esse modelo de leitor (que é, não o olvidemos, sustentado sempre por um leitor empírico), a interpretação surge com uma dimensão ética, intrínseca (e, nesse sentido, kantiana), ao mesmo tempo em que depende do conjunto de competências que são requeridas pelos textos narrativos, e nesse ponto as competências são apenas “potencializadas” no leitor-modelo – mas encontram-se, como fonte, somente no leitor empírico, que as adquire pela experiência. O leitor-modelo econiano pode ser caracterizado, portanto, como “dependente” de um leitor empírico que tenha uma forte orientação ética sobre a interpretação; mas esse leitor empírico não é portador das *verdades*, uma vez que as encontra apenas nas *relações*, circunstanciais e transitórias, que estabelece com os demais seres do mundo nos momentos em que se transforma em estratégia semiótica e *dialoga* com as demais estratégias que encontra. Forçando os termos, podemos dizer que o leitor-modelo de Eco é uma certa instância do leitor empírico que consegue gozar – plena, mas conscientemente – da atividade dialógica da interpretação. O leitor-modelo é, pois, um “sujeito” cuja condição de “vida” é essencialmente dialógica, para quem a natureza monológica não é possível, uma vez que a sua existência mesma – do leitor-modelo – só efetiva-se no elo dialógico que cria com a *intentio operis*. Forçando um pouco mais os termos, dizemos que a autonomia do leitor-modelo é uma autonomia que tem o seu horizonte fixado pela *intentio operis*, mas que só se realiza através da relação desse leitor-modelo com a obra, o que isenta o leitor-modelo de portar uma autonomia absoluta e própria. Voltando à comparação com Kant, temos que, para Eco, a autonomia do leitor-modelo (e empírico) se assemelha à autonomia kantiana – pois a autonomia é *condição* ética que age no processo de interpretação de modo a buscar percorrer os caminhos da obra e não simplesmente satisfazer os caprichos do leitor –, mas, ao mesmo tempo, é uma autonomia que depende totalmente da estrutura significativa da obra e, portanto, não se encerra, absoluta, no leitor. Claramente, estamos às voltas com o argumento do círculo hermenêutico econiano, que contém tudo o que diz respeito à interpretação – inclusive, conforme o nosso argumento, uma certa noção de autonomia do leitor(-modelo).

Desse modo, é possível pensar sobre a autonomia do leitor empírico se ela corresponde exatamente à passagem do ser-para-a-experiência para o ser-da-experiência. Explicamos: o

leitor empírico importa na medida em que é ali que se situa a experiência da literatura (sem um leitor de fato, digamos, não existe a leitura). Nesse sentido, esse leitor de fato é um sujeito aberto à experiência da leitura, e, daí, ele é atravessado por uma série de contingências que eventualmente o levam a “falhar” ou a “desviar-se” na sua tentativa de passar a ser o leitor-modelo. Esses casos são, portanto, os casos de uma “psicologia” ou “sociologia” da leitura, como o próprio Eco sinaliza em suas obras, afirmando que não se deterá neles. Então, o sujeito aberto para a experiência é autônomo (no sentido kantiano) apenas quando ele “recusa” essas contingências e assume o papel de ser o sujeito da leitura, ou seja, o sujeito cuja experiência é, já, a do leitor-modelo. De pura “abertura” a obra passa a ter um sentido; nesse processo, o leitor passa “autonomamente” (isso é, sem tutela, interna ou externa, sem influência) para o lado de um “fechamento” do ser na sua condição final de leitor-modelo. Todo o resto é ou desvio ou demora. O sujeito só é plenamente autônomo no momento em que adquire essa condição. Além disso, podemos dizer que essa passagem de chegar de um leitor a outro depende de uma liberdade, na medida em que apenas no exercício pleno da liberdade é que se pode chegar a ser, sem tutela ou interferência, o leitor-modelo. Do contrário, se a liberdade é tolhida, então o leitor já estará contingenciado por uma “utilidade” prática que responde ao chamado da “necessidade” (ideologia, prazer, etc.). Tal é, pois, o mais profundo kantianismo aplicado a Eco, mas que, acreditamos, é ressignificado na formulação semiótica da interpretação econiana.

Compreendemos, todavia, que Eco não lida com os *problemas* da verdadeira autonomia do leitor, ou seja, aquela autonomia debatida por muitos estudos atuais sobre a educação – a exemplo dos debates concernentes às práticas que podem prejudicar ou beneficiar a formação crítica dos alunos. Sabe-se que a única liberdade concedida por Eco ao leitor é uma liberdade controlada, ou, se quiserem, “relativa”, sobre a qual claramente incide o ideal ético da autonomia kantiana (o que pode, em certa medida – como advertiu Rorty na crítica reproduzida no capítulo 3 –, tornar problemática a própria menção à participação do leitor no interior das reflexões sobre abertura poética e controle¹²¹). Mas, uma vez que a questão da

¹²¹ Na perspectiva de Eco, se há espaço para reflexões sobre a fruição literária ou para a leitura inventiva, fica claro que esse espaço deve ser pensado segundo a noção de *interpretação* e não de *uso*. Já aludimos a isso em outros momentos do nosso estudo, como quando, no capítulo 1, comentamos sobre a tensão abduativa que acomete ao leitor no seu contato com um texto literário. No presente momento, um melhor contorno a esse assunto pode ser dado a partir da revisitação à distinção entre leitor de primeiro nível e leitor de segundo nível (ECO, 1994), apresentada no capítulo anterior. Ainda que Eco não esteja falando de prazer ou não prazer estéticos quando fornece a distinção em tela, quer nos parecer que ela reforça o entendimento do estudioso italiano sobre os registros afetivos que a leitura estética, na organicidade do seu mundo possível, pode suscitar. Nesse bojo, entendemos que o leitor de primeiro nível só se torna leitor de segundo nível quando “interpreta” o texto, de modo que o seu maior deleite é transformar-se no leitor-modelo privilegiado daquele texto. A abertura não prediz o contrário disso: o texto de fruição é aquele “texto que considera como constitutiva da própria estratégia (e, portanto, da própria interpretação) a estimulação ao ‘uso’ mais livre possível” (ECO, 1979, p. 43, destaque nosso). Assim, podemos

autonomia do leitor é colocada por nós e não por Eco – ele esquivava-se de todos os modos possíveis de pensar sobre ela, apegando-se, unicamente, às *leis* da semiótica de que é, há anos, partidário –, precisamos formular uma concepção de autonomia que, em nossa opinião, não se traduza em uma instrução dogmática. Assim, a autonomia que aqui nos interessa é a que vincula uma noção de *liberdade* capaz de efetivar a atividade de leitura como individual e pessoal, liberdade que, nos contextos escolares, não pode ser podada, sob pena de instaurar a indesejada educação autoritária.

Nesse momento, então, poremos em prática mais algumas “manobras teóricas” anteriormente anunciadas. Isso porque entendemos que não precisamos, agora, introduzir outra noção de autonomia que possa, enfim, ser aqui aplicada: é nas próprias reflexões econianas que encontramos o *tipo* de autonomia caro à nossa pesquisa. Para tanto, temos por necessário retomar uma vez mais o caráter filosófico e especulativo do modelo teórico-crítico econiano, modelo no qual a interpretação, ao invés de seguir formalismos e padrões, depende, na verdade, das boas decisões do leitor – note-se, da sua conduta autônoma.

Seremos breves, no entanto. Em suma, por estar a serviço da semiótica, tudo o que Eco define em termos de interpretação depende de um conhecimento do código e dos contratos firmados pelos usuários desse código. O contexto dita os significados – e nesse ponto não faz muita diferença se os contextos são previamente dados ou construídos com base nas intenções do leitor, visto que o leitor confirma a prerrogativa de estar “equipado” com uma enciclopédia a que vão sendo anexados os conteúdos através da intervenção das suas próprias experiências de linguagem. Segundo Eco, são essas competências que o leitor possui que lhe mostrarão que alguns caminhos interpretativos são mais aceitos que outros, tendo em vista que a enciclopédia registra os signos em seus contextos, contribuindo para que o leitor evite, conscientemente, aquelas inferências abusivas de significação. Mas, uma vez que são inexistentes os critérios anteriores e estabelecidos para a interpretação e que a abertura poética esteriliza uma imposição desse tipo, a operação de controle interpretativo depende, no mais das vezes, de um simples princípio de negação (o tal princípio popperiano), por meio do qual o leitor saberá que algumas de suas abordagens são mais adequadas que outras. Isso tudo, vale lembrar, depende da eficiência do elo dialógico criado entre a *intentio operis* e o leitor-modelo em cada situação

dizer que o entusiasmo e as emoções (de caráter hedonista) são aflorados pelas obras artísticas apenas no leitor de primeiro nível, o qual quer simplesmente saber como a história termina, quando ele pode, ao final, ver-se satisfeito ou decepcionado frente às suas contínuas expectativas sobre o texto, ou ter outras sensações diversas. O leitor de primeiro nível, pois, coincide ainda com o leitor empírico, que está na fase “utilitarista” da leitura. Mas o leitor que de fato “interpreta” (e não “usa”) o texto surge quando o leitor empírico converte-se em um leitor de segundo nível (ou seja, o leitor-modelo), que é a estratégia textual que o texto prevê e quer que seja criada para que os seus espaços em branco do não dito sejam preenchidos pelo destinatário.

comunicativa estabelecida, gerando um processo de interpretação. Assim, e justamente por evidenciar essa contingência histórica e subjetiva da interpretação, é que a autonomia do leitor lida antes com as limitações do seu repertório do que com a faculdade inata racionalista do seu fazer interpretativo. Marco Polo não tinha problemas cognitivos severos que não lhe permitissem perceber o rinoceronte; ele tanto criou uma imagem clara do animal avistado que o descreveu em detalhes, embora o déficit da sua enciclopédia tenha sido responsável por fazê-lo cometer a gafe de acreditar que unicórnios habitassem a Ásia.

Porque a nossa enciclopédia é assaz limitada é que a maior exposição possível às experiências de leitura (dos textos e do mundo) nos é tão benéfica. Não que com a exposição “suficiente” alcancemos nossa autonomia plena como leitores – não sabemos como se configura e do que precisa a “exposição necessária” para chegarmos a um tal ideal de enciclopédia, tampouco acreditamos que uma “autonomia plena” seja verificável (divergindo, pois, de Kant). Eco concorda conosco, pois admite que não acredita na materialização do leitor ideal, como *deveria ser* o leitor de *Finnegans Wake*. Deixemos que Eco fale por si mesmo uma vez mais:

quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social não entendo apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo.

O ato de ler deve evidentemente considerar todos esses elementos, embora seja improvável que um leitor sozinho consiga dominar todos eles. Assim, o próprio ato da leitura é uma transição difícil entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo do leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula a fim de ser lido de forma econômica (ECO, 1992, pp. 79-80).

Assim, tanto é verdade, para Eco, que a atividade hermenêutica dos textos literários exige do leitor um vasto conhecimento enciclopédico, quanto a enciclopédia é, por definição, incompleta. A partir disso e retomando o tema da autonomia do leitor, precisamos cumprir, então, com o último intento do nosso capítulo: ressaltar a importância formativa da noção de interpretação econiana face ao ensino formal de literatura, isto é, quando o leitor está iniciando o processo de construção da sua própria enciclopédia e da sua própria consciência estética.

Aqui, porém, já se torna menos relevante encontrar outras semelhanças ou diferenças entre Eco e Kant acerca da dimensão ética do ato interpretativo, tendo em vista que, na presente dissertação, é nosso o argumento de que certa pedagogia dos limites pode ser incentivada em

se tratando da leitura literária realizada por leitores em processo de aprendizagem. Inclusive porque, ao elegermos como um de nossos objetivos o de projetar as discussões sobre a interpretação de textos estéticos que permite limites para os contextos de ensino de literatura, lidamos, direta ou indiretamente, com uma série de outras influências teóricas e filosóficas que dizem respeito aos grandes temas da educação e que, portanto, nos levam para longe de Eco. Considerando, por exemplo, o tema de nosso presente capítulo, sabemos, com Theodor Adorno (1959), que o ideal de autonomia kantiano simplesmente não pode ser alcançado na educação, pois a formação se converteu em *pseudoformação* em uma sociedade que já não é capaz de fornecer respostas civilizatórias mais profundas, bem como, com Paulo Freire (1996), que os caminhos da educação devem ir ao encontro da autonomia como um importante componente intersubjetivo dos alunos. Tais discussões sem dúvida embasam as nossas miradas para o ensino de literatura, mas que são consideradas, aqui, enquanto pressupostos, o que nos isenta de recuperá-las formal e textualmente.

Em conclusão, vemos que a autonomia do leitor-modelo no âmbito da teoria da cooperação textual econiana veicula mesmo uma noção ética de interpretação dos textos literários, mas essa noção está atrelada a um senso de controle que não está descrito em manuais de leitura ou não é estabelecido por quaisquer regras; sustenta-se, antes, unicamente pelos exemplos, o que evidencia o caráter especulativo e experimental do modelo. Nesse bojo, a interpretação preserva, então, a sua condição dialógica, a qual se funda em cada elo formado entre o leitor e a obra que o leitor tem em mãos.

Compreendemos que esse modelo e as dicotomias que o compõem dizem pouco aos leitores especializados, para os quais os limites da interpretação possivelmente não apresentem relevância teórica. Por outro lado, temos motivos para acreditar que a teorização econiana sobre a interpretação literária que autoriza limites possa ser acalentadora para o leitor que está dando os seus primeiros passeios inferenciais, oferecendo-lhe leituras significativas que são ao mesmo tempo frutos de experiências individuais e interpretações legitimadas pela comunidade de leitores da qual aquele leitor faz parte. Que o leitor consiga, com o tempo, realizar mais e melhores passeios inferenciais que venham a tornar obsoleto o modelo econiano não torna, porém, inválido o processo já percorrido; mostra, ao contrário, a importância de uma formação leitora que transita entre a abertura e o limite. Assim, no horizonte de uma prática de ensino comprometida com a formação autônoma dos alunos, tanto melhor que o aluno-leitor, com o tempo, acabe ficando, se assim acreditar, à frente das teorias econianas, pois indica que esse leitor vai dissipando a condição de ser tão somente um leitor-modelo para ser também outros

tipos de leitor, sentindo-se cada vez mais confortável diante das provocações dos textos literários, os quais adquirem formas tão variadas quanto são os mundos possíveis do universo infinito da ficção.

Considerações finais

Talvez Umberto Eco exija demais do leitor. Exige que o leitor saiba que, no século XVIII, a palavra “*gay*” não admitia o significado que hoje essa palavra pode suportar. Eco não aceita, pois, que se leia o verso de Wordsworth “*A poet could not but be gay*” impondo ao poeta – o citado no verso ou mesmo o autor – uma condição sobre a sua sexualidade. Quer, ao contrário, que o leitor comporte-se de modo a retirar do verso somente aquilo que esse está apto a gerar. No entendimento de Eco, porém, uma leitura “correta” do verso em questão não pretende oferecer um senso de respeito ao autor empírico Wordsworth; para Eco, as questões da interpretação literária não se colocam em termos de intenções entre pessoas, mas se detêm no plano semiótico apenas, dentro do qual, segundo ele, há limites que orientam a construção histórica dos signos, bem como, por conseguinte, há limites que orientam os usos e a interpretação. Nesse aspecto, Eco é taxativo: é possível extrair muitas coisas de um signo, mas não é possível extrair dele *qualquer* coisa. Em sendo assim, Eco quer que o leitor respeite o plano de fundo cultural e linguístico dos signos estéticos, e não uma suposta autoridade que possa vir a prescindir desse plano. De maneira sintética, podemos dizer que, para o estudioso italiano, as convenções sógnicas limitam tudo o que diz respeito às formas narrativas, inclusive – quiçá principalmente – as formas artísticas.

Em tal caso, não é a abertura poética, presumida e já bem aceita entre nós, que incomoda a Eco – *abertura* sobre a qual os autores empíricos podem ou não estar plenamente conscientes, pois que ela é matéria da linguagem (e não de uma suposta porção de linguagem que os formalistas chamavam de “*linguagem poética*”, na qual Eco não acredita), que integra e permuta os sentidos. Na verdade, Eco sente-se coagido por atos interpretativos que deixem de ser uma interpretação colada ao signo e passem a atribuir sentidos que supostamente esses signos, na sua circulação, não têm. É por ver as coisas dessa maneira – afirmando, não isento de polêmica, que há sentidos que um signo não pode suportar (dar suporte a) – que Eco estabelece a dicotomia entre *uso* e *interpretação*. “Interpretar” um texto é criar um elo dialógico entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, ou seja, proceder de modo a ser o leitor-modelo daquele texto. “Usar” um texto é fazer com que a intenção do leitor empírico (que, sabemos, não é o mesmo que a *intentio lectoris*) solape a *intentio operis*, e assim qualquer diálogo entre as duas estratégias se torna impossibilitado, visto que o leitor deixa de converter-se na estratégia

para o qual o texto quer que ele convirja. Para reforçar o exemplo, acrescentamos que, por extensão, Eco não gostaria que o leitor atribuisse desavisadamente a concepção atual do termo “*gay*” à pederastia da Grécia Antiga; se o leitor o fizesse, o emprego do termo poderia turvar o seu entendimento sobre a filosofia de nomes importantes da tradição ocidental, para quem a virtuosidade dependia de uma educação compartilhada – inclusive íntima e sexualmente – entre os membros da *pólis*. Com base em tais exemplos, é possível imaginar Eco dizendo ao leitor que ele precisa igualmente se ater aos limites através dos quais interpreta os contextos, de modo que há um sentido do termo “*gay*” quando esse é empregado em um cartaz alçado em meio a uma Parada do Orgulho Gay que é diferente do sentido de “*gay*” inscrito em um poema inglês do século XVIII, ao passo que o leitor não deve empregar a conotação contemporânea de “*gay*” quando faz referência aos hábitos de certos filósofos antigos, a menos que esteja pontuando uma diferença entre essas duas noções – quando, portanto, está diante de duas ocorrências distintas do termo e a reserva quanto ao “uso” não se aplica. Há, pois, sempre uma decisão no sentido negativo a ser feita (lembremo-nos do princípio popperiano que orienta a interpretação), de modo que o leitor, na busca pelos sentidos que um termo ou um texto pode conter, deva saber que não encontrará *qualquer* sentido para o signo ou o texto que tem diante de si.

Dissemos, há pouco, que Eco exige muito do leitor, visto que, para proceder à leitura responsável, o leitor deve ter um vasto conhecimento sobre o código e usá-lo com discernimento. No entanto, para alguns críticos (personificados, em nossa dissertação, em Culler e Rorty), Eco exige do leitor muito pouco: que fique com as convenções linguísticas estabelecidas e se restrinja a elas. No geral, esses críticos dizem que Eco apega-se à ideia de que os signos (ou textos), colados a um determinado contexto, possam ser recuperados tal e qual esse contexto supostamente os estipula.

Sem ocuparmos o lugar do juiz, consideremos o seguinte: talvez os distintos polos dessa discussão estejam falando a partir de posições que mantêm, entre si, mais distâncias que proximidades. Eco, de um lado, agarra-se ao discurso da semiótica e faz dele um mecanismo verdadeiro, que exprime interpretações amplamente aceitáveis porque estão baseadas justamente nas convenções sógnicas que a comunidade assim reconhece. No outro lado, está Culler (o representante da desconstrução), que não quer jogar fora os estudos semióticos, mas pensa que os modos de lidar com os bens culturais fundam-se antes na irregularidade do que na definição, o que inclui especialmente os contextos de produção sógnica; e perto de Culler está Rorty (falando em nome dos seus colegas pragmatistas), que recusa qualquer estudo que saia em busca de verdades imanentes e que negue o valor do uso afeito à decisão do leitor acerca

das obras que esse consome. O debate, como se vê, não logra chegar a um consenso; trata-se, antes, de um embate, no qual as forças contrárias mantêm seus postos, em resistência. Culler, forte oponente, diz que Eco deixa-se guiar por uma tendência obsessiva de enxergar limites em tudo. Mas então Eco afirma que há, por certo, limites em tudo. Munido do discurso da semiótica, Eco sente-se muito seguro no lugar que ocupa. Daí que somos nada mais que espectadores de uma disputa entre diferentes discursos, e o que cada debatedor faz, simplesmente, é defender a sua posição – o que em nenhum momento desmerecemos (não se trata de uma crítica ao ego), pelo contrário: ponderamos que organicidade e coerência são os principais aspectos que atuam em benefício da inteligibilidade de um discurso, bem como possibilitam com que distingamos certas linhas de pensamento em meio ao vasto repertório filosófico contemporâneo.

Diante desse cenário de divergências – e porque não conseguimos (ou sequer podemos e queremos) oferecer uma resolução à disputa supracitada –, resta-nos lutar pela coerência de nosso estudo e reintroduzir aquela boa e velha arguição: e em contextos de ensino de literatura? Não parece legítima a intenção de que os alunos iniciantes na atividade de leitura literária sejam orientados, dentre outras, por uma abordagem pedagógica que se valha do discurso sobre abertura poética e controle interpretativo? Não é importante que os alunos desenvolvam competências que os permitam examinar e compreender o funcionamento e a produção das convenções sígnicas construídas e reiteradas pela comunidade de leitores de uma certa obra? Para essas duas provocações, temos uma posição clara: certamente que sim. Já dissemos algumas vezes – e em ocasiões diversas – que Eco não pode ser culpado pela sua erudição. Nesse momento, reiteramos essa colocação para afirmar que é tarefa nossa, enquanto educadores, buscar os conhecimentos que permitam tornar mais relevante o processo de desenvolvimento das competências e práticas leitoras dos alunos. Ademais, sequer é preciso enfatizar que um tipo de conhecimento não substitui outro. O aluno pode saber que “gay” remete ao predicado homossexual assim como pode saber que “gay” adquire, em determinados contextos, um sentido de jovialidade. Mas, para isso, precisa entender que há um sentido contemporâneo para “gay”, enquanto há outro sentido romântico, diferente, para o mesmo termo. Por contiguidade, assim como sabe que “gay” soa ofensivo conforme o contexto em que é produzido, o aluno também pode descobrir que a relação de filósofos antigos com os mancebos da *pólis* vinculava uma noção de virilidade que é impensada em sociedades como a nossa, brasileira, hoje em dia. Tal jogo de significados e contextos é, pois, o que viabiliza ao aluno realizar escolhas que possam, enfim, ajudá-lo a *atribuir* diferentes (mas não quaisquer)

sentidos aos termos e textos que lê. Ora, se esse entendimento ampliado sobre os signos, que envolve muitos planos culturais ou contextuais, não servir também para que a compreensão de um determinado signo seja alargada e eventualmente os paradigmas cabíveis a esse signo sejam destruídos, então Eco pode ser condenado ao logocentrismo. Mas nós, aqui, vendo por um certo ângulo – esse que marca a nossa posição no presente estudo –, não encontramos Eco trancafiado no já obscuro século das luzes. Consideramos que “exigir” uma consciência semiótica parece configurar uma demanda legítima de um projeto situado em meio aos demais projetos que provam que a linguagem serve para muito mais do que apenas ligar os objetos do mundo a veículos de representação linguística ou para que conheçamos a *verdade*, visto que a linguagem orienta-nos para a *ação*, o que convém para atualizar a verdade quando incorporamos as dimensões de utilidade e valor, como bem dizem os pragmatistas à semelhança de Rorty.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. (1971). *Dicionário de filosofia*. 2 ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, Theodor. (1959). Teoria da semicultura. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci & Cláudia B. M. de Abreu. *Revista Educação & Sociedade*, ano XVII, dez. 1996. Campinas: Papirus. pp. 388-411.
- _____. (1971). *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ARRIGUCCI JR., Davi. (1990). Ensaio sobre *Maçã* (do sublime oculto). In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 21-44.
- BARTHES, Roland. (1963). A atividade estruturalista. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. (1964). *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BERTRAND, Denis. (2000). *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- BONDANELLA, Peter. (1997). *Umberto Eco and the open text: semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- BOSI, Alfredo. (1988). *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. (Coleção Espírito crítico).
- BRITO JR., Antonio Barros de. (2010). *Nem tudo vale: teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco*. 276f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- _____. (2006). *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. 254f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- CAESAR, Michael. (1999). *Umberto Eco: Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- CALABRESE, Omar. (1984). *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1985.
- CASSIRER, Ernst. (1923). *A filosofia das formas simbólicas*. Parte I. A linguagem. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHKLÓVSKI, Viktor. (1917). A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). (1970). *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

COMTE-SPONVILLE, André. (2000). *Apresentação da filosofia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COSSON, Rildo. (2006). *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

CROCE, Benedetto. (1912). *Breviario de estética*. Trad. José Sánchez Rojas. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. (Colección Austral).

CULLER, Jonathan. (1982). *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1997.

_____. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. (1992). *Interpretação e superinterpretação*. Trad. n.i. Rev. trad. Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 129-146.

_____. (1999). *Teoria literária*. Uma introdução. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca.

EAGLETON, Terry. (1983). *Teoria da literatura*. Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. (1959). *Art and beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press.

_____. (1962). *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. (1964). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. (1966). *Le poetiche di Joyce*. Dalla “Summa” al “Finnegans Wake”. Milão: Bompiani.

_____. (1968a). *La definición del arte*. Trad. n.i. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

_____. (1968b). *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Trad. Francisco Serra Cantarell. 3. ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

_____. (1971). *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Edusp e Perspectiva, 1974.

_____. (1973). *O signo*. Trad. Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Presença, 1977.

_____. (1975). *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson César C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. (1978). *O super-homem de massa*. Retórica e ideologia no romance popular. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. (1979). *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (1983). *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. (1984). *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

_____. (1990). *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. (1993). *Interpretação e superinterpretação*. Trad. n.i. Rev. trad. Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 6 reimp. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1997). *Kant y el ornitorrinco*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Editorial Lumen.

_____. (1998). *Serendipities: Language and Lunacy*. Trad. William Weaver. New York: Columbia University Press.

_____. (2002). *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rev. téc. Rafaella Quental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011. (Livro vira-vira 1).

_____. (2003). *Quase a mesma coisa*. Experiências de tradução. Trad. Eliana Aguiar. Rev. téc. Rafaella Quental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011. (Livro vira-vira 2).

_____. (2007). *Da árvore ao labirinto*. Estudos históricos sobre o signo e a interpretação. Trad. Maurício Santana Dias. Rev. téc. Antonio Barros de Brito Jr. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. (2011). *Construir o inimigo: e outros escritos ocasionais*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Gradiva.

ELIOT, Thomas S. (1920). Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FALCON, Francisco J. C. (1986). *Iluminismo*. São Paulo: Editora Ática.

FIDALGO, Antonio. (1998). *Semiótica: a lógica da comunicação*. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior.

FIORUCI, Wellington Ricardo. (2007). *Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia*. 240f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis.

FLEMING, William. (1858). *The vocabulary of philosophy: mental, moral, and metaphysical*. London, Glasgow: Richard Griffin & Co.

GLEISER, Marcelo. (2014). *A ilha do conhecimento. Os limites da ciência e a busca por sentido*. Rio de Janeiro: Record.

HARTMAN, Geoffrey. (1980). *Criticism in the Wilderness*. New Haven: Yale UP.

_____. (1985). *Easy pieces*. Nova York: Columbia University Press.

HJELMSLEV, Louis. (1943). *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. (1957). Por uma semântica estrutural. In: _____. *Ensaio linguísticos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ISER, Wolfgang (1972). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

JAKOBSON, Roman. (1921). *Noviéichaia rúskaia poésia – nabrossok piérvi (A novíssima poesia russa – esboço primeiro)*. Praga: Tipografia A Política.

_____. (1960). Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Bilkstein & José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. (1973). *Questions de poétique*. Dir. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil.

JAKOBSON, Roman & LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962). “Les Chats” de Charles Baudelaire. *L’Homme*, v. 2., n. 2. pp. 5-21. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366446>. Acesso em: 12 jan. 2015.

KANT, Immanuel. (1781). *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. (1783). Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: _____. *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

_____. (1785). *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores).

_____. *Sobre a Pedagogia*. Trad. Francisco Cock Fontanella. Piracicaba: Editora Unimep, 1996.

KENNY, Anthony. (1998). *História concisa da filosofia ocidental*. Trad. Desidério Murcho et al. Lisboa: Temas e Debates, 1999.

KIRCHOF, Edgar Roberto. (2003). *Estética e semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS.

LALANDE, André. (1926). *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. Fátima Correia et al. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1967). Entrevista. In: CARUSO, Paolo. (Org.). (1969). *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault e Lacan*. Milão: Múrsia.

LOPES, Marcos Carvalho. Isso não é uma mula: O debate entre Umberto Eco e Richard Rorty nas *Tanners Lectures*. *Revista Redescrições*, Revista online do GT de Pragmatismo, ano 3, n. 4, 2012, pp. 33-57. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/ano3_04/3_lopes.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2014.

MORA, Jose Ferrater. (1941). *Diccionario de Filosofía*. Tomo 1 – A - K. 5. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

MOREIRA, Solange S. (2006). O ícone e a possibilidade da informação. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, Florianópolis. pp. 30-42. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p30>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

PAREYSON, Luigi. (1954). *Estética*. Teoria da Formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RORTY, Richard. (1979). *A Filosofia e o espelho da natureza*. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. (1992). A trajetória do pragmatista. In: ECO, Umberto. (1992). *Interpretação e superinterpretação*. Trad. n.i. Rev. trad. Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 105-127.

ROUSSAU, Jean-Jacques. (1762). *Do contrato social*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os pensadores).

SAUSSURE, Ferdinand de. (1916). *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, Isidoro Bilkstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). (1970). *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TAYLOR, Charles. (1989). *As Fontes do Self: A construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral & Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

TYNIA NOV, Yuri. (1927). Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). (1970). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. pp. 105-118.

ZATTI, Vicente. (2007). *Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

ZILBERMAN, Regina. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática. (Série Fundamentos).