

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

**NEM TUDO VALE:  
TEORIA DA COOPERAÇÃO INTERPRETATIVA E  
DOS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO SEGUNDO  
UMBERTO ECO**

**ANTONIO BARROS DE BRITO JUNIOR**  
(sob a orientação de Márcio Orlando Seligmann-Silva)

Campinas, fevereiro de 2010

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

B777n Brito Junior, Antonio Barros de.  
Nem tudo vale : teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco / Antonio Barros de Brito Junior.  
-- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Márcio Orlando Seligmann-Silva.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Eco, Umberto, 1932-. 2. Teoria da interpretação. 3. Semiótica. 4. Teoria literária. I. Seligmann-Silva, Márcio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Not “anything goes”: Umberto Eco’s theory of interpretative cooperation and the limits of interpretation.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Umberto Eco; Theory of interpretation; Semiotics; Theory of literature.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva, Prof. Dr. Andrea Lombardi, Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão e Prof. Dr. Roberto Zular.

Data da defesa: 19/02/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

**ANTONIO BARROS DE BRITO JUNIOR**

**NEM TUDO VALE:  
TEORIA DA COOPERAÇÃO INTERPRETATIVA E  
DOS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO SEGUNDO  
UMBERTO ECO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Departamento de Teoria e História Literária (DTHL) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária. Este exemplar corresponde à versão definitiva, defendida em 19 de fevereiro de 2010.

**COMISSÃO JULGADORA:**

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva (orientador – IEL/Unicamp)

Prof. Dr. Andrea Lombardi (UFRJ)

Prof. Dr. Roberto Zular (USP)

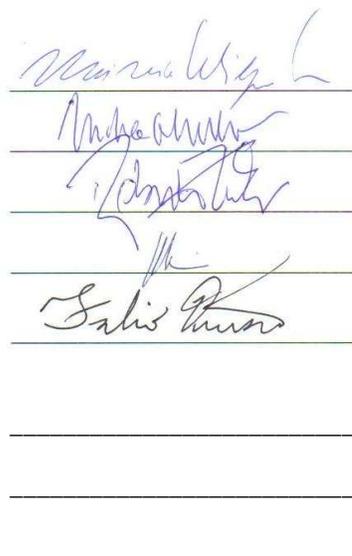
Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora (IEL/Unicamp)

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão (IEL/Unicamp)

Profª. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges (UFMG)

Profª. Dra. Andréia Guerini (UFSC)

Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo (IEL/Unicamp)



Handwritten signatures of the jury members, corresponding to the names listed on the left. The signatures are written in blue ink on horizontal lines. The first signature is for Márcio Orlando Seligmann-Silva, followed by Andrea Lombardi, Roberto Zular, Antonio Alcir Bernárdez Pécora, and Fábio Akcelrud Durão. The remaining three names (Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, Andréia Guerini, and Mário Luiz Frungillo) have empty lines next to them.

Campinas, fevereiro de 2010

*para Wilma,  
cujo carinho inspirou-me.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, os agradecimentos vão, obviamente, para a família: aos meus pais, Antonio e Adenir – apoiadores carinhosos e essenciais –, ao meu irmão Cristiano e às minhas irmãs Juliana e Melissa. Não posso deixar de lembrar de minha avó Olinda, que sempre torceu pelo sucesso do neto, e de minhas sobrinhas Ana Giulia (Giulica) e Giovanna (Kiki), que, mesmo sem entender o que o tio faz, perdoam-no por ter que ficar tanto tempo em Campinas. Depois, é preciso recordar a importância dos amigos Célio, Pablo, Laudino, Renato, Ângela, Branco, Marina, Edson, Rodolfo, Rogério, Maria Cláudia e Luciana, que ora promoveram debates acalourados em torno de questões da tese, ora contribuíram com aquela necessária parcela de descontração. Agradeço, também, aos colegas de trabalho da CPG do IFCH, que, apesar de entrarem nessa trajetória apenas recentemente, encheram-me de entusiasmo e não permitiram que eu abandonasse, por nenhum momento sequer, os objetivos acadêmicos. A eles – Júnior, Rodrigo e Omar – e a elas – Neide, Maria Rita, Chris, Maria José, Sônia e Ema – vai o meu reconhecimento.

Uma pessoa em particular merece uma menção especial: a Wilma. Tão longe e mesmo assim tão perto, desde o começo até o final do doutorado, jamais permitiu que eu abaixasse a cabeça diante das dificuldades profissionais, acadêmicas e sobretudo pessoais que surgiram pelo caminho. Seu carinho, amor e dedicação representaram muito, no que diz respeito ao amadurecimento pessoal. Certamente, esse sentimento todo se reflete subjetiva e academicamente na figura do autor desta tese. A ela, portanto, deixo marcada aqui a lembrança e a gratidão por todos os momentos juntos.

Como esta tese é fruto de uma década de permanência no IEL-Unicamp (período que engloba a graduação e o mestrado), é óbvio que as pessoas que compõem o Instituto ficaram marcadas na convivência diária. Cláudio, Rose e Miguel (da Secretaria de Pós-Graduação); Gilmar (da Direção); Cidinha, Oscar, Haroldo, Bel e Adreilde (da Biblioteca); Esmeraldo (da Publicações); Wilson (da Informática); Geraldo (da Secretaria de Graduação); Creusa e Célia (da Secretaria de Pesquisa); todos estes nomes merecem ser lembrados. Alguns professores desempenharam um papel determinante na formação acadêmica; por isso, cito as professoras Míriam V. Gárate e Maria Betânia Amoroso e os professores Francisco Foot Hardman e Luiz Carlos da Silva Dantas (*in memoriam*), cujas

aulas deixam sempre uma indelével impressão de dedicação à docência.

Não posso deixar de agradecer ao companheiro e amigo Márcio Seligmann-Silva, orientador e parceiro desde a iniciação científica (2002). O leitor desta tese certamente constatará o quanto a sua orientação foi importante. Somos gratos, também, aos professores que compuseram a banca de qualificação, a saber, os professores Alcir Pécora e Fábio Durão, que com suas valiosas opiniões podem ser considerados parceiros, nesta tese. Saúdo também os demais professores que compõem a comissão julgadora do trabalho: Prof. Dr. Andrea Lombardi e Prof. Dr. Roberto Zular; a eles o meu muito obrigado pelo aceite e pela participação.

Finalmente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que subsidiou a pesquisa durante os meses de julho de 2006 a fevereiro de 2009, agradecemos, apesar das ressalvas quanto às suas políticas de fomento à pesquisa – ressalvas que, aliás, estendem-se às políticas públicas para a Educação (nos três níveis, superior, médio e fundamental) do Governo do Estado de São Paulo, na última década e meia.

# RESUMO

Esta tese trabalha com a teoria da cooperação interpretativa e a teoria dos limites da interpretação na obra teórico-crítica de Umberto Eco. Dividida em quatro capítulos, a tese procura recobrir a extensão dos escritos de Eco, abordando, ao mesmo tempo, a sua teoria dos códigos (da década de 1960 e 1970) e a sua teoria da produção dos signos, esboçada majoritariamente nos livros *Tratado geral de semiótica* (1975) e *Kant e o ornitorrinco* (1997). Objetivamos estudar, em primeiro lugar, o conflito existente entre a ideia da indeterminação dos sentidos afirmada nas obras pré-semióticas (sobretudo o livro *Obra aberta*, de 1962) e a concepção posterior de que a interpretação do texto literário depara-se com limites instituídos pelo código e pelo que Eco chama de “unidade fundamental dos comportamentos”. Em segundo lugar, tentamos mostrar qual é o lugar ocupado por Eco no quadro mais geral das reflexões sobre a interpretação literária; destacam-se, neste momento da tese, as comparações com os teóricos da desconstrução. Em seguida, em meio a essa comparação, percebe-se que Eco volta-se para a teoria da produção dos signos com o intuito de fortalecer suas teses a respeito dos limites da interpretação. Nos dois capítulos finais, portanto, dedicamo-nos, por um lado, a apresentar as ideias de Eco relativas à percepção, à conceitualização do mundo e à intersubjetividade e, por outro lado, problematizamos, do ponto de vista da reflexão estética, o alcance de suas teses, no que diz respeito à interpretação do texto literário. Analisamos, também, a noção de abdução, destacando o papel que ela desempenha na aproximação das duas abordagens semióticas desenvolvidas por Eco em sua obra teórica – a saber, a semiótica como teoria da cultura e a semiótica como produção de signos – e, sobretudo, a importância que ela tem na formulação da teoria dos limites da interpretação de Eco. Em meio às análises, concluímos que a teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação de Eco compromete, em grande medida, o aspecto estético da interpretação do texto literário.

**Palavras-chave:** Umberto Eco; Teoria da Interpretação; Semiótica; Teoria Literária.

# ABSTRACT

The thesis deals with the theory of interpretative co-operation and the theory of the limits of interpretation within Umberto Eco's theoretical works. Inside its four chapters the thesis aims to cover Eco's writings, by means of the approach of his theory of the codes (from the 1960's and the 1970's) and his theory of sign production, delineated in the books entitled *A Theory of semiotics* (1975) and *Kant and the platypus* (1997). First of all, our purpose is to study the conflict between the idea of the indeterminacy of the interpretation affirmed earlier in Eco's pre-semiotic works and the idea according with the interpretation of the literary text stumble upon specific limits imposed by the code and by what Eco calls "behavior fundamental unity". Secondly, we try to show what is the place Eco occupies within the debate about the limits of interpretation, in the realm of the Theory of Literature; at this point, we give special attention to the comparison between Eco's thoughts and the ideas of the thinkers linked to deconstruction trend. After the comparison, we note that Eco turns himself to the theory of sign production in order to make his own beliefs stronger. Therefore, in the last two chapters, we dedicate ourselves, on one hand, to present Eco's reflections on the perception and the conceptualization of the world and the intersubjectivity, and then, on the other hand, we try to render problematic, from the point of view of aesthetics, the range of Eco's ideas on what concerns the literary interpretation. Hence, we analyze the concept of abduction, stressing the role it plays in the merging of both of Eco's semiotic approaches – semiotics as theory of the culture and semiotics as sign production – and, above all, the weight it has in Eco's writings when it comes to the formulation of the thesis according to which there are limits for the literary interpretation. We finish the thesis asserting that Eco's theory of the interpretative co-operation and theory of the limits of the interpretation put in jeopardy the aesthetic features of literary communication.

**Key-words:** Umberto Eco; Theory of Interpretation; Semiotics; Theory of Literature.

# SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>xi</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A obra literária do ponto de vista da teoria dos códigos de Eco</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2 – A cooperação interpretativa e os limites da interpretação do ponto de vista da teoria dos códigos</b>	<b>67</b>
<b>CAPÍTULO 3 – Percepção e teoria da produção dos signos de Eco: desdobramentos semióticos e literários</b>	<b>125</b>
3.1. Introdução ao problema: a forma literária e a percepção estética	125
3.2. Sincronia na diacronia: a percepção e as regularidades do sentido	151
<b>CAPÍTULO 4 – Abdução: limites da interpretação ou limites do código?</b>	<b>207</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>265</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>271</b>

*A relação entre filosofia e literatura é uma luta. O olhar dos filósofos atravessa a opacidade do mundo, apaga sua espessura carnosa, reduz a variedade do que existe a uma teia de relações entre conceitos gerais, estabelece as regras pelas quais um número finito de peões movimentando-se sobre um tabuleiro esgota um número talvez infinito de combinações. Chegam os escritores, e as abstratas peças de xadrez – reis, rainhas, cavalos e torres – são substituídas por um nome, uma forma determinada, um conjunto de atributos reais ou equinos; no lugar do tabuleiro, estendem campos de batalha poeirentos ou mares borrascosos; eis que as regras do jogo saltam pelos ares, eis que uma ordem diferente daquela dos filósofos se deixa descobrir aos poucos. Isto é: quem descobre essas novas regras do jogo são, novamente, os filósofos, que voltaram para a desforra, para demonstrar que a operação que os escritores cumprem pode ser reduzida à deles, filósofos, e que as torres e os bispos determinados não passavam de conceitos gerais disfarçados. Assim continua a disputa, cada uma das partes certa de ter dado um passo adiante na conquista da verdade ou, ao menos, de uma verdade, e ao mesmo tempo consciente de que a matéria-prima de ambas as construções é a mesma: palavras. [...] A oposição literatura/filosofia não exige um solução; ao contrário, só se considerada permanente e sempre nova ela nos dá a garantia de que a esclerose das palavras não se fechará sobre nós como uma calota de gelo.*

Italo Calvino, “Filosofia e literatura”.

*[...] mas a experiência e a prática da comunicação, ao longo das idades, têm vindo a demonstrar que a síntese não passa duma ilusão, é assim, salvo seja, como uma invalidez da linguagem, não é querer dizer amor e não chegar à língua, é ter língua e não chegar ao amor:*

José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

*Não é necessário ser um pensador profundo a fim de desenvolver as concepções morais mais verdadeiras; mas eu afirmo [...] que a fim de bem raciocinar, a não ser de um modo meramente matemático, é absolutamente necessário possuir não somente virtudes como as da honestidade intelectual, da sinceridade a um real amor pela verdade, mas sim as concepções morais mais altas.*

Charles Sanders Peirce, *Semiótica*.

# INTRODUÇÃO

Em 1954 Umberto Eco defendeu a sua tese de doutorado sobre o pensamento estético de Santo Tomás de Aquino. Desde então Eco notabilizou-se por sua vasta obra teórica e crítica (além de seus cinco romances de considerável êxito comercial), que contribuiu para que ele fosse eleito o segundo intelectual vivo mais influente do mundo.<sup>1</sup> Destaca-se nessa copiosa obra a variedade de temas abordados: de questões de estética e arte contemporânea, teoria e crítica literária e semiótica, até a história e a filosofia da linguagem, além de uma minuciosa análise da cultura de massa. A obra de um intelectual tão multifacetado e tão erudito pode render uma infinidade de possíveis teses. É evidente, porém, que entre as teses possíveis não seria razoável elaborar uma que pretendesse lidar com todos esses temas ao mesmo tempo. Nesse sentido, um recorte faz-se necessário de antemão – ainda que toda a bibliografia deva ser percorrida, por questões de honestidade intelectual; e, no que diz respeito à presente tese, optamos por estudar em especial um dos temas abordados por Eco, qual seja, a teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação do texto literário. Seja dito desde já: mesmo esse recorte abrange grande parte da obra econiana, de modo que um percurso mais extenso é-nos exigido – o que torna o trabalho um tanto quanto intimidante. Porém, a despeito do *tour de force* que nos espera, cremos que apenas levando em conta a quase totalidade das obras de Eco é que será possível dar conta dos objetivos propostos. Isso porque, como qualquer leitor pode notar, os problemas em torno da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação nunca

---

<sup>1</sup> Nessa eleição, Eco ficou atrás apenas de Noam Chomsky, batendo nomes como, por exemplo, os de Richard Dawkins (3º), Jürgen Habermas (7º), Salman Rushdie (10º) e Eric Hobsbawm (18º). A eleição foi conduzida pelas revistas *Prospect*, da Inglaterra, e *Foreign Policy*, dos EUA, no ano de 2005, mediante votação pela internet. Evidentemente, este tipo de eleição apresenta uma série de “vícios” que relativizam o peso do resultado obtido. Além da possibilidade de fraude, pode-se, por exemplo, produzir “campanhas” para angariar votos – ou um mesmo internauta pode votar diversas vezes – e, inclusive, eventualmente países ou regiões menos desenvolvidos tecnologicamente são mal representados no universo de votantes. Afora isso, o resultado pode refletir a projeção momentânea de um ou outro intelectual devido a algum protagonismo recente (o lançamento de um livro ou um episódio biográfico marcante, por exemplo). Nesse sentido, não se pode dar muito crédito à pesquisa – sobretudo depois do resultado de uma nova eleição, feita em 2008, ainda mais impressionante, que colocou em primeiro lugar Fethullah Gülen (!) e jogou Eco para a modesta décima quarta posição, atrás de Orhan Pamuk, que ficou em quarto, novamente Noam Chomsky, o décimo primeiro, e Al Gore (!), o décimo segundo, evidenciando ainda mais a fragilidade do método. De qualquer modo, citamos este dado apenas como uma mera curiosidade em torno da personalidade de Eco. (Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Top\\_100\\_Public\\_Intellectuals\\_Poll](http://en.wikipedia.org/wiki/Top_100_Public_Intellectuals_Poll).)

aparecem, na obra de Eco, desacompanhados de uma elucubração sobre a natureza e a função dos signos e dos textos, o que nos obriga a uma incursão pelos livros que tratam de semiótica. Além disso, no quadro mais abrangente da teoria estética – que é onde Eco frequentemente situa tais problemas –, algumas considerações teóricas ou práticas assumem novas feições, devendo, por isso, ser elaboradas com mais detalhes, mediante a rememoração das ideias delineadas por Eco nas suas primeiras obras, datadas das décadas de 1950 e 1960. Destacam-se, pois, as relações que as concepções ecoianas a respeito da interpretação do texto literário entretêm com suas considerações a respeito do que ele próprio denominou *obra aberta* – conceito que designa a produção artística e literária tipicamente vanguardista. O que se nota é que a informalidade e a indeterminação de sentidos previstas no modelo da obra aberta entram, de certo modo, em conflito com o postulado segundo o qual a interpretação tem limites. Por mais que Eco tente mostrar que ambas as convicções são solidárias e coerentes na continuidade de seu pensamento, o que se nota todavia é que entre a defesa do modelo da obra aberta (com sua conseqüente valorização da indeterminação dos sentidos) e a defesa dos limites da interpretação (com seu apelo à objetividade, à “cientificidade”), existe uma aporia aparentemente insolúvel: para que se possa arbitrar sobre quais são de fato os limites da interpretação de qualquer texto é preciso considerar que, pelo menos em alguma medida, os sentidos de uma obra literária, em que pese a sua suposta abertura original, devem ser determinados, reconhecíveis intersubjetivamente, compartilhados coletivamente e alcançáveis mediante um tipo de engajamento cognitivo (uma epistemologia, em outros termos?) que revele o(s) sentido(s) latente(s) e, ao mesmo tempo, faça coincidir signo e interpretante, obra e interpretação, autor-modelo e leitor-modelo (nos termos de Eco), do ponto de vista intersubjetivo. Estudar essa aporia consiste, portanto, em um dos objetivos desta tese.

Porém, não é possível dar cabo desse objetivo sem antes compreender qual é o papel da semiótica em meio à discussão estética feita por Eco em seus livros. Isso porque, como dissemos, toda e qualquer consideração feita pelo semioticista italiano parte de uma teoria semiótica madura, inspirada, por um lado, no contato com o estruturalismo francês (destaque-se a sua relação pessoal com Barthes e o grupo da revista *Communications*, nos anos 1960), e, por outro lado, apoiada no pragmatismo de Peirce. Aliás, essa dupla herança é responsável por uma dicotomia que surge naquelas obras de Eco que são dedicadas ao

estudo do signo. Trata-se da dicotomia entre uma semiótica voltada para a análise do signo do ponto de vista sincrônico – isto é, o estudo do signo em relação com a estrutura que lhe respalda (o signo “frisado” no sistema global de unidades semânticas capaz de expressar e conceitualizar o mundo), levando-se em conta a dupla articulação, a saber, os eixos sintagmático e paradigmático – e uma semiótica que se volta para a produção e a consolidação dos signos no âmbito do código e, por conseguinte, no seio da cultura – abordagem que abarca principalmente o estudo do modo pelo qual a experiência do mundo é organizada ou representada através de um material semiótico e que, parece-nos, guarda alguma relação com o método diacrônico, como buscamos mostrar aqui. Por conta disso, preferimos, nesta tese, balizar a nossa reflexão por essa dicotomia, consagrando a cada uma das abordagens teóricas de Eco análises que ponham em discussão, em primeiro lugar, a natureza e a função dos signos no âmbito da cultura e no âmbito da percepção; em segundo lugar, a relação existente entre esses aspectos e o âmbito estético; em terceiro lugar, a possibilidade de se determinar, com maior ou menor grau de certeza analítica, os parâmetros para a cooperação interpretativa dos textos literários, em que pese a sua postura subversiva frente às regularidades semióticas do código; e, finalmente, quais os limites dessa cooperação nos níveis cognitivo e estético, desde a percepção da forma significativa do texto até a validade da interpretação no plano intersubjetivo. Com isso, cumprimos uma dupla função: da mesma forma que desenhamos o quadro geral do pensamento econiano, vamos *pari passu* problematizando algumas questões que são cruciais para a teoria da literatura *tout court* – porém, com vistas não tanto à resolução de certos pontos problemáticos da obra teórica de Eco (ou mesmo da disciplina como um todo), mas sim buscando uma melhor compreensão de sua postura frente às correntes teóricas de seu tempo, sejam aquelas inspiradas nos mesmos paradigmas que Eco acolhe, sejam ainda aquelas que entram francamente em confronto com a maioria de seus postulados teórico-críticos. Objetivamente, então, cabe a nós, neste trabalho, mostrar qual é o lugar que Eco ocupa no tocante à teoria literária do século XX, sobretudo no que diz respeito aos problemas da interpretação e à tarefa da crítica. Contudo, não pretendemos, com esse objetivo, traçar exaustivas comparações entre as ideias de Eco e seus contemporâneos; interessa-nos, sobretudo, salientar alguns dos aspectos que diferenciam Eco dos demais, sem necessariamente pontuar sua contribuição específica. Dessa forma, esperamos que o

leitor consiga depreender qual posição Eco ocupa na vasta constelação de teóricos da literatura sem a necessidade de confrontá-lo incessantemente com as demais posturas teóricas conhecidas, evitando, assim, que a leitura do trabalho torne-se enfadonha. Mesmo assim, houve momentos em que o contraponto fez-se absolutamente necessário; esses momentos coincidem com os pontos do texto em que levamos em conta a crítica que Eco faz acerca do que ele chama de “semiose hermética” (Eco 1990 e 1992). Neste caso específico, não seria possível não pontuar quem são e como pensam os partidários dessa corrente teórico-crítica, a fim de que ilustrássemos melhor, inclusive, o alcance das ideias de Eco.

Enquanto as comparações avançam e conforme a posição pessoal de Eco ganha contornos mais nítidos, percebemos que, na verdade, o surgimento e o desenvolvimento da dicotomia acima mencionada não são casuais. Com efeito, a introdução na obra de Eco de uma teoria da produção dos signos (introdução de certo modo tardia, uma vez que ela acontece na metade da década de 1970, com a publicação do *Tratado geral de semiótica*) atende a um interesse pessoal do semioticista italiano. Quer dizer: à medida que Eco percebe que a semiótica entendida como lógica da circulação cultural dos signos – isto é, considerada nos seus aspectos puramente “formais”, na relação entre uma das metades do triângulo semiótico, aquela que liga o *representamen* ao interpretante e que exclui, portanto, o referente – enfatiza o aspecto convencional e arbitrário do signo, nutrindo, por isso, a ideia segundo a qual “só existem interpretações e não fatos” (parafrazeando a formulação de Eco em *Kant e o ornitorrinco*, que, por sua vez, recobra uma frase de Nietzsche) – ideia que subjaz as formulações teóricas do paradigma desconstrucionista ao qual Eco se opõe –, então o que se nota é que fica praticamente impossível sustentar que a interpretação do texto literário tem limites próprios, determinados em parte pela sua organização material dos signos e em parte pela configuração sistêmica do código. Diante disso, Eco busca na teoria da produção dos signos a ancoragem necessária para solidificar a sua teoria da interpretação, em detrimento daquela postura relativista da “semiose hermética”. Aparecem, então, com mais destaque as questões em torno da percepção, sob dois vieses distintos: de um lado, Eco encara a percepção como o fundamento do signo, na medida em que, de acordo com ele, o mundo, com seus recortes preferenciais e seu isomorfismo, “imprime” na mente dos indivíduos certos esquemas mínimos, certos tipos

cognitivos, que são a base para o conhecimento empírico (e, também, não-empírico) posterior; de outro lado, Eco sustenta que a linguagem tem a capacidade de veicular, de algum modo, a “lembrança” de um ícone primário original ou de um tipo cognitivo “decantado” na mente através de sucessivas percepções dos objetos, como se os signos reconfigurassem a percepção do mundo no plano mental (categorial ou eidético). Com isso, Eco procura dar à tese de que a interpretação tem limites contornos mais claros, a partir da convicção de que, a despeito do caráter arbitrário e imotivado do signo, as circunstâncias concretas de sua produção e circulação definem, com maior ou menor rigor, os princípios básicos de cooperação interpretativa. Ora, na medida em que a semiótica está enraizada na percepção, e uma vez que a percepção é modulada pelas “linhas de força” do empírico, então, para Eco, num nível fundamental, a linguagem não pode escapar aos esteios do mundo empírico, de modo que a interpretação apresenta regularidades que são, em última análise, constitutivas da suposta relação simbiótica entre o uso e a produção dos signos e o entendimento mútuo dos usuários do código. Com essa ideia, Eco parece dar um passo rumo ao pragmatismo, conservando, ao mesmo tempo, um pé naquilo que poderíamos chamar de “metafísica do sentido” (ou, nos termos de Derrida, *logocentrismo*). Quer nos parecer que o semioticista italiano fica a meio caminho entre a adoção definitiva do pragmatismo segundo o qual o contexto é o que define o horizonte provável de possibilidades interpretativas de um texto (concepção da qual Rorty, um dos intelectuais que debatem com Eco, seja talvez o melhor exemplo) e uma espécie de “kantismo enrustido”, que determina que tanto a percepção como a interpretação são atividades cognitivas que dependem em grande medida de esquemas, de instruções pré-categoriais. Na verdade, como tentaremos mostrar aqui, essa hesitação de Eco – que é, no fundo, intencional, uma vez que o seu modelo teórico leva em conta uma dialética entre a semântica e a pragmática – leva-o a assumir uma pragmática com feições tipicamente semânticas; trata-se de uma “pragmática sem comportamento”, um sistema semiótico que abstrai constantes do comportamento e o 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. Eco, portanto, demonstra a convicção de que os hábitos comunicativos pressupõem esquemas cooperativos que servem tanto à produção como à interpretação dos textos (literários, inclusive) – é isto o que ele denomina

de *enciclopédia*. E o que Eco chama de “unidade fundamental do comportamento” – noção presente desde seus escritos pré-semióticos do final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960 – é o que, segundo ele, delimita a interpretação. Essa “unidade fundamental”, por sua vez, não encontra apenas nas convenções sociais seu nascedouro; é também no mundo e na sua organização pré-categorial, que se ancoram os limites do signo, da linguagem e do discurso. Essa conclusão de Eco aponta-nos para dois fatores que esta tese buscará explorar: por um lado, Eco parece não abandonar definitivamente os pressupostos estruturalistas, mesmo quando embarca no pragmatismo peirceano; por outro lado, o semioticista italiano parece tender muito mais ao kantismo do que à primeira vista poder-se-ia notar, seja quando o assunto em questão é a linguagem, a representação e o conhecimento do mundo, seja, ainda, quando se trata de pensar questões de ordem eminentemente estética.

Acreditamos, inclusive, que esse objetivo específico constitui, talvez, a principal contribuição desta tese ao inventário crítico da obra de Eco. Todos estes anos de contato com a bibliografia sobre o semioticista italiano<sup>2</sup> revelaram-nos a carência de um estudo que abrangesse suas reflexões sobre a obra aberta e a teoria da percepção subjacente à teoria da produção de signos. O que se nota é que são abundantes os estudos em torno do papel do referente, da metáfora, da percepção e da produção de signos, de um lado, e os trabalhos sobre os conceitos mais claramente literários (como os de leitor-modelo, mundos possíveis etc.), de outro. Neste esforço de integrar essas duas abordagens, chamando a atenção para seus desdobramentos no campo da teoria literária, é que esta tese ganha sua originalidade. E, para dar conta de todos os objetivos arrolados acima, foi preciso estruturar o texto da seguinte forma.

No primeiro capítulo, traçamos a evolução do pensamento estético de Umberto Eco. Partimos de suas primeiras formulações, que são inspiradas na teoria da formatividade de seu orientador, Luigi Pareyson, e que carecem ainda dos aportes da semiótica, e chegamos a

---

<sup>2</sup> Estamos falando dos anos que precederam a pesquisa que subsidiou esta tese, oportunidade na qual desenvolvemos duas pesquisas, ambas com a orientação do Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva: a primeira, em nível de iniciação científica, contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 02/03015-4), e tratou da relação entre os romances de Eco e sua produção intelectual; a segunda, que também contou com o apoio da mesma Fundação (processo nº 03/11624-3), teve como tema a teoria da obra aberta como possível modelo para um conceito de vanguarda literária. Esta última pesquisa foi realizada no âmbito do curso de Mestrado em Teoria Literária da Unicamp e gerou a dissertação intitulada *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco* (Brito Jr. 2006).

seu pensamento estético calcado no estruturalismo. Destacam-se, neste ponto, a comparação das ideias de Eco com a de seu orientador e o conceito de *idioleto estético*. Este conceito desempenha um papel crucial na teoria da interpretação de Eco: em primeiro lugar, ele define o texto literário como uma forma autorreferencial, uma mensagem estética que subverte os códigos semântico e pragmático a fim de chamar a atenção para a sua própria organização enquanto um “idioma” próprio; na verdade, trata-se de uma espécie de subcódigo, parasitário do grande código que constitui um suplemento da cultura, e que, por isso, prescreve regras próprias de combinação de elementos a fim de formar funções sógnicas originais. Em segundo lugar, o idioleto estético pressupõe a ideia que percorrerá o restante da obra teórica de Eco, no que diz respeito à estética: o texto, pela sua própria forma, impõe restrições aos seus intérpretes. Vale a pena destacar, então, que a evolução do pensamento econiano absorve as proposições de Pareyson – sobretudo no que tange à possibilidade de “recriação” da obra na interpretação, como se a leitura recuperasse os passos que levaram a obra a assumir aquela forma específica –, ressitando-as no quadro do estruturalismo, onde a noção de código (com sua previsibilidade e sua isocronia) acolhe perfeitamente a ideia de formatividade.

Na continuidade do capítulo, chamamos a atenção pela primeira vez para a contradição inerente no pensamento de Eco. Sublinhamos, portanto, o fato de que a presença marcante da semiologia estrutural entra em conflito com a ideia de obra aberta, uma vez que, de acordo com essa postura teórica, tende-se a encarar a *obra* literária como *texto*. Jogamos com as palavras apenas para indicar que, ao tratar o texto como um idioleto, Eco tende a considerá-lo como um objeto decomponível e analisável mediante uma “gramática”, o que relativiza o peso estético e subjetivo do processo criativo e enfatiza o arranjo formal, mais ou menos como se se tratasse de uma forma imotivada, prevista e autorizada pelo código. Colocando de outro modo: se o texto é um idioleto, se ele se apresenta como uma “língua”, então o ponto esteticamente mais relevante incide sobre a combinatória de signos, de modo que à crítica cabe uma posição subalterna, a saber, a de revelar uma “verdade” inerente à obra. Como tentamos mostrar em seguida, Eco reflete com precisão algumas das primeiras ideias de Roland Barthes – datadas da década de 1960, ponto culminante do método estruturalista em literatura –, na medida em que rebaixa a autorreferencialidade da obra, tão propalada e prestigiada nos seus primeiros livros, à

condição de mero “repositório simbólico”, ao qual se pode consagrar o mesmo tratamento científico que é dado à linguagem.

A partir dos esclarecimentos dados no primeiro capítulo, buscamos, no segundo capítulo, orientar a discussão para os problemas específicos da teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, ainda sob a perspectiva da teoria dos códigos. Abordamos, então, o livro *Lector in fabula* (1979), em que Eco formula seus principais conceitos relativos à teoria da interpretação. Cuidamos de apresentar os conceitos de *autor-modelo*, *leitor-modelo* e *intentio operis*, mostrando o papel que eles desempenham na formulação da tese de que a interpretação do texto literário se dá numa constante vigilância, por parte dos sujeitos empiricamente envolvidos na comunicação estética, dos papéis actanciais supostamente inscritos no texto e avalizados pelo código. De acordo com Eco, interpretar o texto significa obedecer às intenções do texto – abstração teórica que traduz, entre outras coisas, a possibilidade ideal de concordância e conformidade entre os três elementos envolvidos na interpretação, leitor, autor e texto. Assim, a interpretação é bem-sucedida somente se o leitor se atém aos sentidos preferenciais corroborados pela *enciclopédia*. As práticas que deliberada ou indeliberadamente violam esse princípio cooperativo culminam no que Eco chama de *uso* do texto. A partir daí, concentramo-nos em mostrar que a concepção de Eco sacrifica, uma vez mais, o aspecto estético em favor do aspecto cognitivo, em literatura. A comparação com o conceito de *implied reader* (leitor implícito) de Iser pretende revelar, portanto, que as apostas teóricas de Eco só têm efeito quando se considera o texto como entidade abstrata (ideal). Na verdade, os postulados de Eco parecem ter um alcance efetivo apenas na medida em que levam em conta a interpretação como um exercício de adequação do texto ao hábito, à estrutura; qualquer coisa que se diferencie disso parece um ato de vaidade que afronta, em algum grau, a organização do código e, conseqüentemente, o consenso coletivo em torno do modo como conceitualizamos o mundo e as experiências estéticas. Iser, pelo contrário, parece mostrar-nos que é apenas na concretude das interpretações, no reconhecimento dos sujeitos envolvidos e das circunstâncias ao redor do ato da leitura, que podemos pensar, em primeiro lugar, em cooperação interpretativa, e, em segundo lugar, em uma “verdade” do texto. Aliás, Iser, neste aspecto, é ainda mais incisivo: a interpretação é um processo que se dá através das antecipações, retenções e abstrações da obra, feitas pelo leitor com base no

contexto específico de recepção (que molda o texto conforme progride). Comparativamente, Eco pensa a interpretação como uma espécie de “acúmulo” informativo linear, como se da organização estrutural dos elementos da obra se depreendesse o sentido (mais ou menos como a articulação sintática e semântica, em linguística). Na nossa opinião, fica claro que a oposição entre interpretação e uso, na obra de Eco, acaba levando indiretamente à noção de que a interpretação, independentemente de sua variabilidade, tende sempre à *denotação*. Para Eco, a pressão exercida pelo contexto leva, naturalmente, a uma espécie de “literalidade” do sentido – mesmo que o sentido denotativo do *texto* seja o conotativo do *código* e da *enciclopédia*. Mais uma vez, cava-se um abismo entre o prazer estético e a árdua ambição cognitiva de fazer coincidir texto e enciclopédia.

Ainda no segundo capítulo – e decorrente do estudo da dicotomia econiana entre uso e interpretação –, partimos para o confronto das teses de Eco com a corrente crítica da “semiose hermética”. Diante do fato de que Eco não nomeia os seus “antípodas”, consideramos necessário apresentar, em linhas gerais, quais são os teóricos implicados nessa rubrica. Nesse sentido, as obras de Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman e Stanley Fish ganham destaque, ao lado das formulações de Eco. Nosso principal intuito é evidenciar, através da comparação, a diferença entre o peso que é dado à noção de contexto em cada corrente teórico-crítica. De 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). Com isso, a própria noção de linguagem estética, por um lado, e conseqüentemente a ideia de que existem *a priori* limites fixos para a interpretação, por outro, perdem força, na desconstrução.

Concluimos o segundo capítulo, portanto, demonstrando que as críticas indiretamente lançadas pelos teóricos da desconstrução aos postulados de Eco levam o semiótico italiano a lançar-se em busca de novos argumentos que respaldem a sua tese de que a interpretação tem limites. E abrimos o terceiro capítulo justamente com a análise da principal obra em que Eco delineia esses argumentos, a saber, o livro *Kant e o ornitorrinco*, de 1997.

O terceiro capítulo – que inaugura o estudo da teoria da produção dos signos na tese – está dividido em duas partes. Na primeira, fazemos uma introdução aos problemas suscitados, do ponto de vista da estética, por uma abordagem que leva em conta a percepção e a regularidade dos sentidos. De início, mostramos que, no seio de uma teoria da produção de signos, não se pode encarar o texto como um mero veículo de uma ou mais interpretações determinadas pelo cotejamento da estrutura significativa com as acepções consagradas pela enciclopédia. Aqui, mais do que nunca, o texto está marcado por sua autorreferencialidade: ele jamais se apaga diante de sua interpretação, ele não se torna opaco frente aos sentidos apreendidos. O texto, portanto, coloca-se como o horizonte primeiro e último do processo interpretativo. Ele desencadeia a cognição do leitor, suas analogias, o deslocamento isotópico (de acordo com Eco) pela tessitura de significantes, a retenção e antecipação dos sentidos (tal como Iser descreve), enfim, todo o universo de conhecimentos possíveis instaurados pela leitura; ao mesmo tempo, é a sua presença incontornável que permite com que as interpretações, as conjecturas, sejam validadas coletivamente, de modo que o texto é, também, o ponto de convergência das interpretações. Essa introdução é necessária por duas razões: em primeiro lugar, porque a presença da teoria da percepção na semiótica de Eco inspira toda uma reflexão acerca da natureza do texto do ponto de vista formal. Qual é, de fato, a forma de um texto? Como podemos reconhecer nessa forma os padrões comunicativos que nos obrigam a pensar em tais ou tais interpretações, excluindo uma gama de outras conjecturas possíveis? Existe, na forma significativa do texto e na relação intrínseca entre os seus signos, uma guia para a interpretação? Essas perguntas inquietantes devem ser colocadas antes de partirmos para a compreensão do modo como Eco encara a relação entre a objetividade do texto e a sua respectiva contrapartida mental (isto é, a interpretação) – e lançamos mão de dois exemplos, dois pequenos poemas, para ilustrar a relação que a percepção mantém com os

signos do texto literário. Isso porque, em princípio, o texto literário parece desafiar quaisquer paradigmas fixados pelo código; de acordo com o próprio Eco, a comunicação literária é marcada pela criatividade, pelo deslocamento metafórico através da cadeia de liames que compõe o código. Nesse sentido, é preciso observar de que modo o texto literário embaralha o código e de que modo é possível fazer sentido dessa comunicação original com base nos mesmos pressupostos teóricos que subjazem a comunicação referencial. Em segundo lugar, vale a pena fazer essa digressão porque não queremos perder de vista os problemas eminentemente literários, uma vez que, como o leitor perceberá, a segunda parte do terceiro capítulo dedica-se quase que exclusivamente às noções de Eco quanto à percepção e a formação dos signos.

Começamos a segunda parte do terceiro capítulo com uma reflexão sobre o “ser”, consideração que abre o livro *Kant e o ornitorrinco*. Em meio a essa discussão, procuramos pontuar qual é a relação entre a linguagem e o “ser” (o que marca a presença do “ser” na linguagem?); além disso, nosso objetivo é mostrar quais são as origens do pensamento ecoiano a respeito do “ser”, da linguagem e da percepção. Destaca-se, portanto, a herança peirceana e kantiana de Eco. O restante do capítulo pauta-se pela análise das ideias de Eco, traçando o paralelo com as contribuições oriundas dos outros dois filósofos. No final das contas, tentamos mostrar que a adoção das ideias de Peirce – embora algumas delas sejam kantianas em alguma medida – entra em conflito com a proeminência que é dada a algumas ideias de Kant (sobretudo ao conceito de *esquema*). Neste conflito, notamos que algumas das noções mais caras à semiótica de Eco ficam comprometidas: o par objeto dinâmico e objeto imediato e o trio *representamen*, objeto e interpretante parecem não mais se sustentar filosoficamente, na medida em que Eco pende para o kantismo em detrimento do pragmatismo peirceano. Portanto, o que se nota – e procuramos esclarecer – é que quando Eco pensa em termos de esquemas perceptivos, dando ao conceito de ícone primário de Peirce um tratamento assaz kantiano, ele abraça uma concepção referencialista da linguagem, contrariando a abordagem culturalista desenvolvida nas décadas anteriores. Vemos, portanto, que Eco advoga que a intersubjetividade não é um fenômeno linguístico; antes disso, ela é a condição precípua da comunicação e da interpretação. Essa concepção, no fundo, acaba evidenciando um argumento circular: por um lado, compreendemo-nos mutuamente porque o código é intersubjetivamente compartilhado – graças às regularidades

da percepção; por outro lado, podemos caracterizar filosófica e cientificamente a intersubjetividade (ou seja, podemos estipular a existência de um *código*) porque nos compreendemos mutuamente. Encerramos o terceiro capítulo com essa consideração, apontando para o fato inegável de que essa ideia de Eco compromete o aspecto estético da interpretação literária.

No quarto e último capítulo, buscamos aprofundar a teoria da produção de signos de Eco no que toca exclusivamente à interpretação do texto literário. Damos especial destaque ao conceito de *abdução* e ao papel que ele desempenha na conjunção entre o já devidamente conceitualizado pelo código e a forma literária inusitada. Na incursão por este conceito (tanto na obra de Eco, quanto na obra de Peirce – que é de onde o semioticista italiano o retira), percebemos um aspecto assaz relevante: a abdução está ao mesmo tempo na base dos procedimentos científicos e dos procedimentos artísticos. A abdução, devido ao seu caráter de “conhecimento provisório”, devido ao seu parentesco com a intuição, carece da solidez analítica que marca os procedimentos dedutivos e indutivos. Nesse sentido, como delinear os limites da interpretação com base num procedimento lógico que se mostra provisório e hesitante? Para escapar da aporia, Eco firma mais uma vez o pé no kantismo. Isto aparece mais claramente nos conceitos de *mímese*, *hipotipose* e *verossimilhança*. Tratam-se de conceitos que não são expressamente trabalhados por Eco em sua obra; com efeito, pode-se, inclusive, atribuir essa nomenclatura à nossa reflexão sobre as ideias ecônianas. De qualquer forma, como pretendemos mostrar ao longo de todo o último capítulo, essas noções aparecem com bastante clareza na obra de Eco, independentemente do fato de terem ou não uma nomenclatura definida. Não antecipemos, nesta introdução, os argumentos que perfazem o núcleo do quarto capítulo; indiquemos apenas que nas noções de *mímese*, *hipotipose* e *verossimilhança* escora-se a tese de Eco de que a interpretação tem limites determinados, em que pese o caráter indeterminado da abdução. Em outras palavras: mediante essas noções, Eco intenta fundir as duas abordagens, a semiótica enquanto teoria da cultura e a semiótica enquanto produção dos signos. Quer nos parecer que, com isso, Eco tenta dar forma à relação quase sempre equívoca entre a conjectura do intérprete (provisória, intuitiva), o texto literário (sempre presente, orientando a cognição) e a comunidade de intérpretes (a validade intersubjetiva da conjectura): ao ignorar o contexto concreto onde a abdução se dá, Eco fia-se nas regularidades linguísticas a fim de

estabelecer a homologia da interpretação; assim, a coincidência entre interpretação e texto e a convergência das interpretações de dois ou mais leitores – ou seja, a validade da abdução – não dependem tanto da influência das circunstâncias, mas sim da intersubjetividade adquirida anteriormente através da percepção e categorização do mundo, que se manifesta no aspecto mimético da linguagem. A conclusão apresentada, ao final do capítulo, não poderia ser outra: retirar da abdução a sua força intuitiva significa esvaziar a interpretação literária daquele aspecto estético que, em primeiro lugar, define a comunicação literária. Esse comprometimento do aspecto estético é o que motiva as nossas considerações finais, quando apontamos para os possíveis desdobramentos das conclusões obtidas na pesquisa da obra teórico-crítica de Umberto Eco.

Por fim, um esclarecimento: as datas das obras seguem o ano de publicação da edição original, no idioma em que foram escritas. As únicas exceções são feitas aos textos que pertencem a coletâneas, em que é dada preferência para o ano de publicação da edição e não do original. Optamos por esse critério para valorizar a cronologia de publicação das obras, com o intuito de economizar em esclarecimentos de ordem histórica a respeito de cada item bibliográfico. Além disso, decidimos citar as traduções em detrimento dos originais sempre que encontramos à disposição as edições portuguesas ou brasileiras das obras. Nem sempre foi possível cotejar a tradução com o original; porém, nos casos em que foi possível (como fizemos, por exemplo, com a maior parte da obra de Eco), constatamos que não havia problemas na tradução – e isso reforçou a nossa decisão de privilegiar as edições em português. Com isso tentamos facilitar o acompanhamento das obras estudadas por parte de nossos leitores, dando-lhes a possibilidade de encontrar as edições mais acessíveis que lhes permitam tomar conhecimento do nosso objeto de estudo. As exceções ficam por conta dos textos que não têm tradução para o português; nestes casos, optamos por conservar o idioma original em vez de estampar na tese uma tradução livre.

Esclarecido isto, passemos, sem mais delongas, à leitura da tese.

# CAPÍTULO 1

---

## A OBRA LITERÁRIA DO PONTO DE VISTA DA TEORIA DOS CÓDIGOS DE ECO

A primeira manifestação de Eco sobre a literatura remete às suas considerações gerais acerca da arte, importadas, em grande medida, da leitura das obras de Luigi Pareyson. Na obra *A definição da arte* (Eco 1968a), podemos encontrar diversas passagens que, ao considerar a natureza da obra de arte de um modo genérico, nos dão, todavia, subsídios para pensar a literatura, em particular. Em uma delas, por exemplo, Eco afirma que

[n]a noção de “obra de arte” estão geralmente implícitos dois aspectos: a) o autor realiza um objeto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que o reinterprete tal como o autor pensou e quis; b) o objeto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação, no ato de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações de sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num de seus aspectos possíveis. O autor não ignora geralmente esta condição da situacionalidade de cada fruição; mas produz a obra como “abertura” a estas possibilidades, abertura que, no entanto, oriente tais possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido em si. A defesa desta dialética de “definitude” e “abertura” parece-nos ser essencial a uma noção de arte, como fato comunicativo e diálogo interpessoal. [Eco 1968a, pp. 153-154.]<sup>3</sup>

Essa passagem reflete muito bem a maioria das preocupações de Eco em relação à

---

<sup>3</sup> Apesar de constar num livro publicado em 1968, este trecho faz parte originalmente de uma comunicação apresentada por Eco no XII Congresso Internacional de Filosofia, em Veneza, e foi escrito em 1958, tendo sido publicado pela primeira vez em 1961.

obra de arte, seja do ponto de vista da produção, seja do ponto de vista da interpretação. Podemos, inclusive, dizer que, aqui, está contido o embrião que levará Eco às definições posteriores, mais calcadas, a partir da introdução da semiótica como linha-mestre de seus livros, na concepção de trabalho com a linguagem do ponto de vista semântico e pragmático. Aqui está contida, também, uma síntese do modo como Eco encara o processo de interpretação da obra de arte. O trecho é longo, e será mais bem compreendido depois de esmiuçado. E a primeira coisa a se notar é o fato de que Eco divide a problemática da definição da obra de arte em dois momentos distintos, igualmente importantes para o que ele chama de “dialética da definitude e abertura”: num primeiro momento, existe (obviamente) o autor, que, com base em suas ideias, sensações, motivações e intenções, cria uma obra que tenta ser o “veículo” mais ou menos fiel de suas expectativas. Neste ponto, Eco acompanha a inquestionável noção de que a obra é feita por alguém, em um determinado contexto, com seus objetivos reais e particulares, que são, para o bem ou para o mal, e com maior ou menor fidelidade, “transpostos” para a materialidade significativa da obra. Ora, não existe nenhuma incoerência em afirmar-se que o autor tem suas expectativas, suas intenções, que o motivam a produzir uma obra de arte – um romance, um poema. Naturalmente, se a obra existe, só existe como a manifestação concreta de uma personalidade criadora, que, não por acaso, mas conscientemente, manipula uma matéria-prima a ponto de produzir uma forma final, resultante do processo de criação, mesmo que o resultado fique aquém ou além de suas expectativas. Não se pode, portanto, excluir o autor, a personalidade criadora, do pensamento filosófico sobre a arte – e, inclusive, há bastantes reflexões que esboçam inquietações em torno dos motivos que levam um autor à criação (e, nesse sentido, os escritos de Blanchot, para citar apenas um exemplo, são uma interessante referência), e há, inclusive, várias teorias estéticas que se voltam para o paradigma do autor como ponto central da definição da arte (como é o caso de Croce, a cujas ideias a teoria estética de Eco reage).<sup>4</sup> O problema, porém, consiste justamente nessa suposta “fidelidade” presumida no excerto acima: os elementos da consciência do autor, com todas as suas

---

<sup>4</sup> Diga-se de passagem, esta primeira definição de Eco condensa influências teóricas que acompanham a sua carreira, emergindo eventualmente em seus livros. Nota-se, por exemplo, que essa definição de Eco evoca Kant com toda força. A noção de autoria, tal como proposta por Eco, recupera as ideias da terceira crítica de Kant, sobretudo no que diz respeito à motivação da forma artística (a despeito de sua gratuidade) e a conformidade aos fins da arte e da natureza. Teremos oportunidade de analisar esse ponto com mais cuidado, na sequência da tese.

nuances, não são traduzíveis em uma linguagem absolutamente fiel; quando muito, pode-se ser benevolente e dizer que a obra é sempre uma “aproximação” das intenções do autor e nada além. Vale ainda dizer que é justamente quando a obra se conclui e se concretiza numa forma final que se pode então discutir o que viria a ser a “intenção do autor”, bem como a identidade da obra em oposição a este último. Além disso, como bem nota Pareyson (1954), conforme vai concretizando as suas intenções numa forma provisória, o autor vê-se obrigado a seguir por caminhos por assim dizer “impostos” pela formatividade da obra, pondo de lado, portanto, algumas de suas convicções primordiais – e o próprio Eco, na condição de escritor de romances, é prova disso, como atesta o *Pós-escrito a O nome da rosa* (Eco 1984b).

Diante dessa impossibilidade de se circunscrever exatamente o papel do autor, surge uma dificuldade em aceitar essa transposição da consciência em palavras (no caso da arte literária), da qual Eco nos fala no trecho acima – dificuldade que envolve aspectos específicos de uma relação entre linguagem e mundo. Para Eco, pelo menos na primeira parte dessa tentativa de formulação teórica, prevalece a noção de que a objetividade da obra é, em alguma medida, “reflexo” ou “representação” de uma consciência ou de uma intencionalidade em material semiótico – isto é, em formas significantes que mantêm relações de hipocodificação ou hipercodificação (segundo seus próprios termos, em Eco 1975) com conteúdos abstratos recortados na experiência de uso da linguagem –, embora apareça aqui e ali, na obra de Eco, a certeza de que às vezes o autor pode ficar aquém ou além de seu próprio propósito inicial.

Retomando a citação acima, podemos ver que, segundo Eco, o produto final do trabalho do autor é dado à comunidade de intérpretes que, com base em suas experiências individuais, aproxima-se dessa objetividade, tirando dela as conclusões mais diversas que, como observa o semioticista italiano, refletem as “características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações de sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica [dos intérpretes].” Chama a atenção a clareza com que Eco manifesta, neste momento de sua carreira, uma certeza que será bastante relativizada na continuidade de seus escritos teóricos, a saber, que os intérpretes, seja por questões psicológicas, morais, fisiológicas ou decorrentes do momento histórico, seja por uma iniciativa deliberada de contestar o autor e a obra, envolvem-se com uma obra

de arte de um modo específico, que diz respeito apenas à sua relação pessoal com a obra e com o seu entorno. Essa convicção, ligeiramente amplificada, constitui o alicerce de teorias da interpretação desconstrucionistas (Hartman 1980, Hillis Miller 1998 e Fish 1980), às quais Eco desde o princípio se opõe (ver capítulo 2). Na verdade, em se acreditando que as características psicológicas e as contingências da recepção determinam o modo de ser da obra para o leitor, então o entendimento da obra se transforma drasticamente, de tal modo que esta, em certa medida, não pertence mais ao seu autor, mas sim ao seu intérprete. Se, num primeiro momento, a objetividade da obra continha aquilo que o autor nela “depositava”, agora o depositário da obra passa a ser o leitor que, obviamente alheio às intenções do autor, só pode fazer sentido da obra através de sua própria consciência e intenção particulares. Ciente dessas implicações, e convencido de que elas podem trazer perigosas consequências do ponto de vista do estudo das artes e da literatura, Eco, desde o início de sua carreira, faz questão de rechaçar qualquer possibilidade de supervalorização da perspectiva do intérprete. Isso ficará mais claro quando observarmos o prosseguimento das reflexões teóricas de Eco, em que veremos o modo como o semioticista italiano sustenta que, partindo do pressuposto de que a fruição de uma obra sofre as vicissitudes das personalidades e contextos de quem a interpreta, então não há, em princípio, meios de controlar a interpretação, o que faria com que a questão dos limites da interpretação parecesse, senão uma falsa questão, decerto um postulado indefensável – e veremos que essa inquietação perpassa praticamente toda a obra teórico-crítica de Eco.

Com efeito, a lógica de Eco, já desde essa primeira tentativa de sistematização, segue um movimento pendular, que leva incessantemente do polo do autor ao polo do intérprete, no intuito de restringir simultaneamente o protagonismo de cada um dos indivíduos envolvidos no trabalho de interpretação. Observando mais uma vez a citação acima: depois de manifestar a convicção de que os intérpretes detêm a possibilidade de interpretar a obra com base em seus próprios recursos, Eco retorna ao âmbito do autor para afirmar que ele, o autor, constrói a obra não somente com base nas suas intenções, mas também na sua expectativa de como os leitores podem reagir à obra. Ao produzir a obra como “abertura”, o autor, ao que parece, estaria consciente dos meios pelos quais determinados recursos técnicos de produção da forma final da obra poderiam ser interpretados pela comunidade de possíveis leitores, trabalhando, então, de modo a suscitar

certas respostas em detrimento de outras, com base, sobretudo, numa “média ponderada” – conhecimento que seria de ordem sociológica (ou cultural) e estética, que se “cristaliza” em um modelo semiótico. Dito de outra forma, o autor estaria consciente de que certas escolhas resultam em certas respostas, com um alto grau de probabilidade, de modo que, para suscitar determinadas interpretações e excluir outras, basta estar atento para o modo como seria possível agenciar os recursos estilísticos, a fim de produzir pontos de convergência da fruição e da interpretação. Esta convicção modifica sobremaneira a qualidade da interferência do autor, bem como o seu papel como “produtor”: se, antes, poder-se-ia pensar que o autor “cristaliza” suas intenções em marcas visíveis na obra, praticamente inventando os artifícios e efeitos, agora o autor trabalha a partir de um conhecimento adquirido que antecede sua prática, de modo que ao autor cabem escolhas dentro de um repertório estilístico mais ou menos rígido. Instaure-se, portanto, a dialética entre *abertura* e *controle*, que, para Eco (1962 e 1968a), define toda e qualquer obra de arte como *obra aberta*.

Escorando-se nessa dialética, Eco ao mesmo tempo retira definitivamente do autor e do leitor a primazia sobre os efeitos estéticos e sobre as respostas interpretativas de uma obra. Estabelecendo, portanto, a relação entre produção e fruição como uma dialética que comanda as respostas interpretativas, Eco aceita de bom grado que, na obra, existam esteios, regras, configurações, estruturas (por enquanto, os termos são apenas tentativas de definição assistemática) que determinam, em maior ou menor escala, os modos de se colocar diante da objetividade da obra de arte. Deste ponto de vista, a obra literária, no entender de Eco (1968a), afirma-se perante o leitor de uma maneira tal que não admite atos deliberados e disparatados de interpretação. Contudo, a obra depende, ainda assim, da atividade consciente do leitor para pôr em jogo os sentidos supostamente ali presentes, dando ao leitor a tarefa de consolidá-los. Nesse sentido, Eco de certo modo reifica a dialética, buscando escapar do logocentrismo<sup>5</sup> de que a interpretação deve coincidir com o que o autor “quis dizer” e, simultaneamente, evitando o “vale tudo” da interpretação relativista. Essa reificação, na medida em que não repercute a agenda de teóricos voltados

---

<sup>5</sup> A não ser que consideremos a própria ideia de *dialética* como mais um “episódio” do logocentrismo. Nesse sentido, Eco não escaparia da acusação de “logocêntrico”, enquanto sua concepção permanecesse ligada à tradição filosófica ocidental, tributária, entre outros, de Hegel. Se confiarmos completamente em Rorty (1979) e abraçarmos a sua crítica da ideia de “espelho da natureza”, então provavelmente Eco permanece um logocêntrico, enquanto detém uma concepção calcada, especialmente, na noção de *dialética* no sentido específico de relação entre termos opostos, que se contrapõem e se influenciam reciprocamente.

para o paradigma do autor (como Hirsch Jr. 1967), nem tampouco se inclina sobre as demandas teóricas dos vieses mais radicais do *reader response criticism*, fixa como limite e horizonte teórico da crítica e da teoria da interpretação o texto *tout court*. Podemos dizer, então, que, de acordo com Eco, “espremida” entre as intenções manifestas em aspectos pertinentes e perceptíveis, culturalmente já delimitados, e entre as volições e volubilidades dos leitores, a obra ganha, então a sua *objetividade* (vale dizer, a sua *identidade*), que, no final das contas, mantém uma relativa autonomia perante o trabalho do autor – na medida em que não é inteiramente um reflexo de suas intenções, uma vez que também é criada levando-se em conta a “condição de situacionalidade de cada fruição” – e perante as intenções dos leitores – na medida em que só aceita aquelas que são mais procedentes do ponto de vista do respeito à indeterminação da forma final. A obra, portanto, nessa primeira formulação de Eco, consagra-se como uma *forma* dotada de significados possíveis, diversos, mas, em todo caso, não infinitos.<sup>6</sup> Vê-se, portanto, que Eco admite já na década de 1950 o fato de que há limites para a interpretação da obra de arte, mesmo que essa afirmação ainda não esteja calcada em postulados semióticos, e mesmo que ela não apareça sistematicamente formulada.<sup>7</sup>

Na verdade, Eco, ao formular essa definição de arte (e, conseqüentemente, de

---

<sup>6</sup> Pode-se questionar – e de fato se questiona – se Eco, neste primeiro momento de contato com as questões estéticas, sob a égide da fenomenologia e das leituras de Pareyson, chega a afirmar, direta ou indiretamente, que não há limites para a interpretação de uma obra de arte. Contudo, como o próprio Eco (1979 e 1990) deixa claro em outras ocasiões, ao fazer uma retrospectiva de seu trabalho teórico, desde o princípio já há uma inquietação com relação ao conceito de abertura como “irrestrição”. Do nosso ponto de vista, Eco, por mais que tenha dado margem a esse tipo de especulação, nunca defendeu de fato a liberdade total das interpretações, nem mesmo nesse primeiro momento pré-semiótico e pré-estruturalista. Mesmo quando fala de “infinitas interpretações” (Eco 1962 e 1968a), parece que os termos não se aplicam literalmente – isto é, o termo “infinitas” não significa literalmente “sem fim” –, devendo ser trocados, mais tarde, por “inúmeras” ou “incontáveis” interpretações, o que modaliza o argumento, na tentativa de inserir de forma coerente no conjunto da sua obra a ideia de que a obra de arte não tem apenas uma interpretação válida, e sim várias, porém nunca quaisquer interpretações. Porém, como veremos no decorrer desta tese, ainda que no limite Eco nunca tenha sido um “pragmatista” no sentido que Rorty (1992) tenta lhe dar – isto é, um defensor da infinitude das interpretações –, o que se percebe é que há uma sensível mudança, do ponto de vista da estética, na valorização da indeterminação da interpretação no percurso da obra de Eco.

<sup>7</sup> Antecipando-nos um pouco, cremos que seria oportuno dizer que essa primeira noção de Eco, a saber, a noção de uma dialética entre abertura e controle, parece constituir a base de suas ideias relativas à percepção, ideias de que trataremos mais adiante, sobretudo no terceiro capítulo. Desde este primeiro momento de sua teoria, parece haver em Eco a certeza de que a interpretação fica a meio caminho entre o objetivo, o formal, o dado da percepção – irrefutável, de acordo com sua concepção empiricista tipicamente peirceana –, e a linguagem, as unidades culturais tornadas pertinentes pela história do uso da linguagem em situações concretas – o que, de certo modo, introduz uma noção de “esquema” tipicamente kantiana. Tal concepção é o que aproximaria Eco ainda mais do logocentrismo criticado por Rorty (1979), ao qual já aludimos anteriormente.

literatura), está se colocando na esteira das teses de Pareyson, de modo que vale a pena resgatar algumas reflexões deste último. Para Pareyson (1954),<sup>8</sup> o trabalho artístico resume-se ao conceito de *formatividade*: a exemplo de toda e qualquer ação humana – seja a mais banal tarefa, seja, inclusive, o pensamento mais complexo, com tudo aquilo que ele guarda de amorfo e, por vezes, indistinto –, a arte tem uma formatividade específica que se caracteriza pela teleologia do “fazer”. No pensamento e nas atividades cotidianas, existe uma “regra” que governa as nossas ações, o nosso fazer, numa relação de causalidade e consecutividade prática e lógica, que, por isso mesmo, caracteriza todo o processo (mas principalmente o resultado deste processo) como uma formatividade voltada para um fim. Nesse sentido, toda vez que um indivíduo executa uma ação, ele põe em marcha um processo que se constitui numa constante dialética entre a intenção pretendida, o modo de se alcançar essa intenção e, também, o procedimento pelo qual, do início ao fim, pode-se manter a linearidade da iniciativa até o seu objetivo (que será, obviamente, bem sucedido ou malgrado conforme o caso). É por isso que Pareyson (1954, p. 20) afirma que “[t]oda operação implica antes de mais nada um ‘fazer’. Não se opera a não ser executando, produzindo e realizando”, asserção que nos leva à convicção de que “[n]enhuma atividade é operar se não for também formar, e não há obra acabada que não seja forma” (*idem, ibidem*). Pensando assim, em princípio não há nada que distinga a produção do pensamento ou da ação mais corriqueira da produção de uma obra de arte. Porém, isso é rapidamente corrigido por Pareyson, quando afirma que

[n]a arte a pessoa não se acha necessitada para formar, no sentido de pensar e agir, mas forma unicamente por formar, e pensa e age para formar e poder formar. Nas obras especulativas e práticas o formar é subordinado e constitutivo, porque nestas se forma para pensar e agir, e é necessário formar para poder pensar e agir; já na obra de arte, porém, o formar é intencional e predominante, porque nela se forma por formar, e o pensamento e o ato se acham subordinados ao fim específico da formação. [...] A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem,

---

<sup>8</sup> Na verdade, essa obra de Pareyson foi publicada em 1988, como uma reunião de artigos que já haviam sido publicados no decorrer dos anos entre 1950 e 1954. Para a coerência cronológica, importante neste ponto do nosso trabalho, optamos por preservar o ano de 1954, como data de referência bibliográfica – uma exceção aos critérios informados na introdução.

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, destaque do autor.]

Como se vê – inclusive pelo cuidado de expor de forma bastante redundante que o filósofo italiano demonstra neste trecho –, a diferença constitutiva entre o “formar” da arte e o “formar” em geral é a “gratuidade” do primeiro, de modo que o traço distintivo da arte é a *formatividade*, conceito que, preservando as assunções estendidas ao formar em geral, guarda a particularidade de ser um formar cujo fim é a forma *per se*, isto é, a forma sem relação imediata com qualquer fim extrínseco ao próprio processo. Com isso, a obra de arte (e lembramos que o que dizemos aqui se estende para a obra literária) coloca-se como ponto de convergência da reflexão estética – e aqui vale ressaltar que a teoria estética de Pareyson surge como uma reação à estética idealista de Croce, fato que também aproxima suas ideias da teoria de Eco. E, a partir dessa concepção, Pareyson começa a pensar as questões relativas à produção e à interpretação da obra de arte.

No que toca ao primeiro aspecto – a produção –, temos que, para Pareyson, uma obra forma-se sempre a partir da iniciativa de um autor, que, com base em sua experiência, biografia, contexto etc., trabalha com o material artístico de modo a produzir uma forma. Empenhado, então, em transformar a sua experiência em “conteúdo” artístico, o autor busca fundar o que o filósofo italiano chama de *estilo*. Pareyson (1954, p. 31) afirma: “[a]través da obra de arte transparece toda a originalidade pessoal e espiritual do artista, denunciada, não primeiramente pelo assunto ou tema, mas pelo próprio modo, irrepetível e personalíssimo, que ele teve ao formá-la.” Nota-se, portanto, que a originalidade, para Pareyson, não acontece como uma ideia, uma convicção formada no âmbito da consciência do autor, mas sim dentro da relação estabelecida no processo formativo da obra com o seu criador. Isso leva a duas convicções: primeiramente, o estilo, enquanto marca de originalidade e individualidade, manifesta-se no interior da forma da própria obra, o que equivale a dizer, por um lado, que a obra detém uma integridade que é, de certo modo, autônoma com relação ao seu autor, e, por outro lado, que o autor, na medida mesmo em que promove a forma como produto final do processo, instaura o estilo como forma e *modus operandi*; em segundo lugar, poder-se-ia afirmar que toda e qualquer obra se

manifesta enquanto um estilo próprio, dotada de uma autenticidade que não remonta simplesmente à personalidade autoral, mas que é afirmada na sua origem e constituição, ou seja, que a obra de arte é, por si só, constitutiva dessa “gratuidade” e desse estilo, desvincilhando-se completamente das necessidades individuais e coletivas que a fizeram tomar forma. Desse modo, não seria incorreto afirmar que, do ponto de vista de Pareyson, a forma prevalece em detrimento das alegações do autor: se, para a estética pareysoniana, o estilo é fruto do processo, do produto final do empenho do artista, então não há obra que não seja ela própria um estilo, mesmo que guarde alguma semelhança estrutural com outras obras de seu autor, de seu tempo etc.<sup>9</sup> Portanto, segundo Pareyson (1954, p. 93, destaque nosso), “[a] obra de arte, é claro, não depende de nada que lhe seja exterior: *não depende mais de seu autor, pois dele se separou para viver por si mesma*; nem depende ainda de um fim ulterior, pois agora realizou tudo o que devia realizar.”

Ora, se a obra enquanto estilo não depende do autor, posto que a obra separa-se dele no momento mesmo em que “vem a ser”, é natural que, para Pareyson, o autor não tenha absolutamente nenhuma possibilidade de controlar os efeitos decorrentes da fruição da forma final. Percebe-se, então, em que medida Pareyson surge como um modelo para Eco: ambos concordam que a obra guarda uma relativa autonomia perante seu autor. Porém, essa concordância é apenas *no limiar*, pois, como vimos, Eco afirma que há uma dialética entre produção e interpretação que, de algum modo, regula os efeitos da obra, dando ao autor alguma responsabilidade pelo que pode ser dito acerca dela (uma vez que a ele cabe manipular o repertório de estilemas a fim de conseguir o máximo de redundância ou abertura nos efeitos estéticos e na interpretação), ao passo que, no caso de Pareyson, ainda que o autor se destaque da obra, obliterado pela forma final, pode-se dizer que a única razão de ser da obra é a própria autoria. Na ótica de Pareyson, portanto, o autor “renasce” na obra de dois modos: por um lado, enquanto estilo, na medida em que o estilo é a obra e é o autor;<sup>10</sup> por outro lado, enquanto a obra, dada à interpretação, pressupõe imediatamente a

---

<sup>9</sup> Aliás, a própria ideia de homologia estrutural ou formal entre obras pode desencadear a noção de *autoria*, um tipo de estilo comum às obras de um único autor – muito útil nos casos em que se contesta ou se afirma a autoria de uma determinada obra cuja assinatura é desconhecida –, ou mesmo de *escola*, um tipo de estilo que se repete entre autores de um mesmo contexto. De qualquer modo, essas são formulações analíticas posteriores às obras, o que não tira de Pareyson a convicção de que uma obra é, necessariamente, um estilo.

<sup>10</sup> Pareyson (1966, pp. 107-108, destaque do autor) afirma que “[...] a arte é qualquer coisa de muito mais intenso que a expressão, já que a obra, mais do que exprimir a pessoa do autor, pode dizer-se que a *é*: ela é

autoria como condição *sine qua non* do processo interpretativo e formativo.

Percebe-se, então, que é justamente aí, no âmbito da interpretação, que a teoria da formatividade de Pareyson distingue-se das primeiras formulações de Eco – embora a estética pareysoniana permaneça sempre no fundo das reflexões de Eco, tantas das ideias preliminares, como das ideias posteriores, amadurecidas pela teoria semiótica da década de 1970 –, o que provoca uma modificação sensível na própria noção de *obra*. Para Pareyson, existe um horizonte mais ou menos amplo de possibilidades interpretativas que está necessariamente relacionado à objetividade formal da obra. Contudo, Pareyson parece erigir a sua afirmação em bases filosóficas distintas das de Eco – e é isso que faz toda a diferença! Se, num primeiro momento, ambos concordam com relação a essa homologia entre a obra e seus efeitos – garantia que, do ponto de vista da estética da formatividade, é um pressuposto essencial para a afirmação da própria noção de estilo enquanto conteúdo da obra de arte (ver Pareyson 1954, pp. 30ss.) –, num segundo momento eles se distanciam, pois Eco, mesmo na fase de seus escritos pré-semióticos, demonstra uma confiança na homologia estrutural entre o repertório adquirido pelo autor e pelo intérprete, repertório que se cristaliza numa competência que paira sobre a produção e a fruição da obra de arte, propiciando a convergência das interpretações (e, para Eco, este conhecimento é objetivo – ou objetivável – do ponto de vista teórico). Eco (1968a), portanto, acaba abraçando um confortável representacionismo, que de certo modo se preserva na continuidade de suas reflexões estéticas e semióticas e que coloca em dificuldade certos postulados defendidos por ele, em momentos futuros. Pareyson, por sua vez, demonstra a mesma confiança acima, mas tomando outro viés: segundo ele, o processo formativo, na medida mesmo em que é um procedimento calculado e regulado em níveis (o nível do estilo, do qual já falamos; o

---

a pessoa mesma do autor, não fotografada num dos seus instantes – o que seria imagem muito parcial e falseadora – mas colhida na sua integridade viva, e solidificada, por assim dizer, num objeto físico e autônomo. [...] Este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque ela fala a todos, mas fala a cada um ao seu modo. De fato, não se tem acesso à obra de arte senão pessoalmente, no sentido de que a obra de arte exige interpretação, isto é, suscita, por si mesma, uma leitura múltipla, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores.” Este texto, escrito após o livro de Eco que estamos considerando neste primeiro momento de nosso percurso histórico, pode, por essa razão, ter escapado à atenção do semioticista italiano. De qualquer modo, essa formulação já aparece de dois modos na primeira obra de Pareyson (1954): em primeiro lugar, quando o filósofo italiano sustenta que a materialidade da obra é a própria espiritualidade do artista (p. 56) e, em segundo lugar, quando ele afirma que o “artista é o primeiro crítico de si mesmo”, exercendo o seu trabalho nas “pausas da formação” (p. 27), evidenciando, portanto, um afastamento do autor que o permite perceber como a si próprio enquanto estilo formado na e pela obra.

nível da matéria, onde, segundo Pareyson, existe uma “resistência” do material que impõe ao artista determinadas escolhas muito mais naturalmente do que outras; e, finalmente, o nível da formação, onde a invenção e a execução da obra respeitam um conjunto de critérios intrínsecos ao próprio formar, advindos das escolhas prévias do autor), o processo formativo determina a coerência das interpretações, em que pese o seu caráter pessoal e único. Para o filósofo italiano, toda interpretação é uma *execução*; este termo ressalta, ao mesmo tempo, dois aspectos conflitantes na teoria da formatividade: de um lado, a interpretação como execução evidencia o caráter individual, pessoal, único, de cada fruição, colocando a interpretação como um ato por excelência da dinâmica estética, na medida em que coloca sobre o intérprete a ênfase de todo o processo interpretativo (processo que, de certo modo, seria o caminho reverso: da forma, da objetividade material da obra, ao estilo; da forma à ideia e ao conceito); de outro lado, a noção de execução alude à suposição de que, na obra, existem instruções específicas que dispõem os modos pelos quais os variados intérpretes podem e devem se comportar – tal como uma partitura, uma “escrita” cifrada que determina rigorosamente a duração, tonalidade e sequência dos sons. Esses dois aspectos conflitantes no âmbito da interpretação, que surgem como uma aporia dentro da teoria de Pareyson, são, todavia, solucionados pelo filósofo de uma maneira que não parece ser seguida por Eco em nenhum momento de sua extensa carreira como teórico. Pareyson socorre-se da noção de *congenialidade*:

[a] interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos prontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. [Pareyson 1966, p. 226.]

Este trecho quer dizer apenas que, entre os dois limiares da interpretação – o total controle por parte da obra enquanto “partitura” para a execução, e a total liberdade do intérprete –, existe um critério que não é necessariamente semiótico. Sob este ponto de vista, poderia não haver nenhuma diferença entre a interpretação “fiel” e a interpretação “infidel” de uma determinada obra – distinção que, todavia, Pareyson mantém ao longo de seus livros. Na verdade, para Pareyson, uma interpretação só pode ser fiel na medida em

que se mantém absolutamente coerente com a tentativa de, afirmando a sua “pessoalidade” – e não “subjetividade”, conforme a distinção do filósofo italiano (Pareyson 1954, pp. 216ss) –, não deve renunciar à objetividade da obra fruída. Curiosa formulação que tem como consequência o embaçamento das fronteiras entre interpretação e arbitrariedade (que tanto incomoda Eco, como veremos ainda neste trabalho): se a interpretação fiel é aquela que se restringe a estabelecer com a obra essa “congenialidade”, essa “sintonia”, que preserva ao mesmo tempo a univocidade da interpretação sem usurpar a identidade da obra, então, tautologicamente, toda a fruição (que, segundo o próprio Pareyson, naturalmente instaura a interpretação, a congenialidade) é em alguma medida uma *interpretação fiel*. Dito de outro modo, ao situar-se a meio caminho entre a arbitrariedade do intérprete e a unidade da interpretação postulada pela forma final, Pareyson não consegue desvencilhar-se da aporia, trazendo-a, em vez disso, para o interior de seu argumento como um “*locus amoenus*” epistemológico: isto é, se “[p]ara o bom sucesso da interpretação se faz necessário, com efeito, que o leitor ‘sintonize’ com a obra e saiba vê-la pelo ângulo ou pelo lado em que ela quer ser considerada” (Pareyson 1954, p. 232), então como podemos questionar a “sintonia”, a “congenialidade”, quando ela é reclamada por um intérprete cuja interpretação parece, deliberadamente ou não, desviar-se daquilo que uma comunidade reconhece como uma interpretação aceitável, ou ainda quando ela parece contradizer a sabedoria implícita na relação forma-conteúdo (conhecimentos que são da ordem do *intersubjetivo*)? Colocada como está, a problemática não se resolve, caindo num círculo vicioso: a interpretação é fiel porque está em sintonia com a formatividade da obra. E como fazer para estar em sintonia com essa formatividade? Basta ler a “partitura da obra” e entrar em sintonia com ela. E como entrar em sintonia com essa “partitura”? Basta saber “o ângulo pelo qual a obra quer ser considerada”. E como saber qual é este ângulo? É só entrar em sintonia com a obra e etc.

Sobre a noção de congenialidade, Eco (1968a, p. 31), na sua resenha a Pareyson, escreve:

[a] interpretação é exercício de “congenialidade”, fundada na unidade fundamental dos comportamentos humanos postulada por um mundo de pessoas (e postulada, no fim das contas, a nível empírico, pela contínua experiência de comunicação que consumimos vivendo); a congenialidade

pressupõe um ato de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura à personalidade do artista; mas fidelidade e abertura são o exercício de uma outra personalidade, com as suas alergias e as suas preferências, a sua sensibilidade e os seus segredos. E estes dados existenciais impediriam a interpretação, se perante elas se apresentasse um objeto fechado e definido de uma vez por todas.

E este trecho é bastante relevante para deixarmos mais clara a divergência entre os dois autores. Eco não nega que a interpretação seja um “ato de congenialidade”, mas Eco não parece seguir Pareyson com relação ao que eventualmente possa significar este conceito. Não o dissemos, mas está suficientemente assente que, em Pareyson, a congenialidade é um tipo de postura que o intérprete tem perante a obra, que faz com que haja uma cooperação num nível, por assim dizer, mais “elementar” – a saber, no âmbito do que se poderia caracterizar fenomenologicamente como *intuição* (e veremos ainda o quão importante é este conceito, no bojo desta tese). Não fica claro se Pareyson pensa como Eco, ou seja, em termos de “unidade fundamental dos comportamentos humanos”, postulada pela “contínua experiência de comunicação” dos indivíduos. Em todo caso, cremos que o excerto a seguir demonstra que a ideia de Pareyson não passa necessariamente por aí. Vejamos:

[a]s recomendações de fidelidade feitas ao intérprete não podem ter outro significado senão este: faze de ti mesmo, de toda a tua inteira personalidade e espiritualidade, do teu modo de pensar, viver, sentir um órgão de penetração, uma condição de acesso, um instrumento de revelação da obra de arte. Lembra-te de que teu problema não é nem *dever* renunciar a ti mesmo nem *querer* exprimir-te a ti mesmo. Não te proponhas como explícito intuito o de dar a tua nova interpretação, porque em todo caso a execução que darás será sempre tua e sempre nova pelo simples fato de que foste tu quem a deu. [Pareyson 1954, p. 221, destaques do autor.]

As admoestações, feitas inclusive na segunda pessoa do singular, demonstram o fato de que, para Pareyson, a congenialidade é entendida mais como uma postura colaborativa

por parte do leitor, que, em decorrência disso, põe de lado o seu desejo de querer tornar a sua interpretação como a “melhor” ou “mais cabível”. Deixando de lado a circularidade do argumento (para a qual já chamamos a atenção), não parece haver nenhuma menção a qualquer “média” ou “unidade de comportamentos”, de que fala Eco. Por isso, vemos nessa cisão o aspecto fundamental que distingue Eco de Pareyson. E isso se manifesta com mais clareza nas obras posteriores a *A Definição da arte* (Eco 1968a). É o caso, por exemplo, de *Obra aberta* (Eco 1962).

Neste livro, Eco trabalha com uma dicotomia importante, que demonstra o quanto o semiótico italiano se prende às noções de média dos comportamentos fundada na experiência de comunicação. A dicotomia entre *mensagens referencias* e *mensagens estéticas* não passa de uma diferenciação, com base em critérios semânticos e pragmáticos, de dois tipos de procedimentos semióticos e linguísticos: para Eco, as primeiras mensagens seriam características do uso corriqueiro do código que serve de fundamento para a produção e interpretação de mensagens, de modo a, valendo-se das regularidades semântico-pragmáticas estabelecidas por uma recorrência de interpretações, conseguir o máximo de redundância possível. Nesse sentido, a mensagem referencial, para Eco, é aquela cujo significado é restrito, devido, por um lado, ao fato de que, cristalizada pelo uso, a forma significante coloca-se como veículo mais ou menos estável de conteúdos anteriormente tornados pertinentes, e, por outro lado, pelo resíduo que algumas experiências comunicativas deixam na mente dos intérpretes. Para Eco, portanto, em se tratando de mensagem referencial, “[...] a expressão é um puro coacervo de termos convencionais que, para serem compreendidos, pedem uma colaboração de minha parte, e exigem precisamente que eu faça convergir sobre cada termo uma soma de experiências passadas que me permitam esclarecer a experiência em processo” (Eco 1962, p. 75).

A esse tipo de mensagem opõem-se as mensagens estéticas. Estas, por sua vez, visam às regularidades semântico-pragmáticas tão caras às mensagens referenciais apenas para subvertê-las, em prol de uma indeterminação de sentido que provoca, por um lado, um efeito estético de estranhamento e, por outro lado, chama a atenção para a própria mensagem como forma indeterminada, necessitada de uma reflexão mais crítica para poder ser compreendida. De acordo com Eco (1962, p. 79), “[...] diante dessa mensagem [a mensagem estética], o receptor é levado não somente a individuar para cada significante um

significado, mas a demorar-se sobre o conjunto de significantes [...]. Os significantes remetem também – se não sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como *autorreflexiva*.” Trata-se, portanto, de uma mensagem que renova a relação desgastada que o receptor tem com os códigos semântico e pragmático, na medida em que ele, o intérprete, é confrontado com uma forma cuja novidade lhe desafia os hábitos, e, ao mesmo tempo, é uma experiência comunicativa nova, que deve ser cuidadosamente analisada para que se possa, ao fim e ao cabo, fazer sentido dela. A dicotomia, portanto, estabelece-se do ponto de vista dos efeitos práticos que ambos os tipos de mensagens suscitam no âmbito da recepção. E é com base nessa dicotomia que Eco terá subsídios para os seus argumentos acerca da natureza da arte: com efeito, Eco vê nas mensagens estéticas, comparadas às mensagens referenciais, o meio pelo qual se pode definir como artística uma obra. Assim, uma obra de arte é aquela que, por meio de uma organização não-habitual de sua forma significante, produz uma indeterminação de sentidos. Essa característica permite-nos distinguir o uso comum da linguagem do uso da linguagem para fins estéticos: por força de uma comunicação que objetiva a redundância, no uso cotidiano dá-se preferência às mensagens referenciais, como garantia de entendimento do conteúdo (conteúdo que, se não unívoco, é certamente restrito); diversamente disso, para criar os efeitos estéticos de estranhamento e desfamiliarização,<sup>11</sup> é necessário um agenciamento da matéria formal para produzir a indeterminação e a abertura.

Adiantemos, entretanto, que Eco reconhece que essa dicotomia não se baseia, pura e simplesmente, em uma qualidade intrínseca da mensagem; ao colocar a ênfase no processo receptivo, Eco adverte-nos de que uma mensagem é estética ou referencial apenas em um determinado grau, cuja especificidade depende do modo como um receptor específico a recebe, ou seja, cuja especificidade é relacional e dependente do que Eco (1971 e 1975) chamará de *Sistema Semântico Global*.<sup>12</sup> Diante disso, porém, poderíamos alegar que, se

---

<sup>11</sup> Usamos aqui estes termos, remetendo-nos à presença subjacente da teoria formalista de Chklóvski e Jakobson no escritos teóricos de Eco. Para maiores detalhes, remetemos o leitor a Brito Jr. (2006, capítulo 1).

<sup>12</sup> O Sistema Semântico Global (Eco 1971 e 1975) supõe uma estrutura n-dimensional na qual os sememas (unidades mínimas de significação, desde os substantivos comuns até os termos sincategoremáticos) estão dispostos e conectados numa rede de liames, de modo que algumas unidades são mais próximas a outras. Essa rede é, em tese, a somatória das competências individuais dos sujeitos, e configura-se conforme o uso vai estabelecendo o nexos entre as unidades. Evidentemente, a representação gráfica dessa rede é impossível e ela só pode ser imaginada idealmente, pois, segundo o próprio Eco, além de não dispormos de n dimensões para representar graficamente a rede, a partir do momento em que a representássemos de

uma mensagem torna-se estética ou referencial apenas na sua relação circunstancial com um receptor determinado, então a própria noção de arte (com todos os desdobramentos que essa alegação tem no âmbito da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação) sofreria com um certo grau de arbitrariedade, contudo não na fonte ou na origem da obra, mas sim no ponto final, na recepção. Não poderíamos, então, desvencilhar-nos do postulado de Formaggio (1973, p. 9), segundo o qual “[a]rte é tudo aquilo a que os homens chamam arte”, caindo, portanto, num relativismo que Eco faz questão de rechaçar desde seus primeiros escritos.<sup>13</sup> Entretanto, este embaraço colocado por Formaggio não é suficiente para fazer com que Eco abdique de seu argumento, na medida em que o semioticista italiano está sempre pensando, como já o vimos, em uma “unidade fundamental dos comportamentos humanos”, o que significa que a definitude ou a abertura de uma mensagem (ou seja, se ela é referencial ou estética, respectivamente) depende de uma espécie de “cálculo” sincrônico que forma uma competência ideal de uso da linguagem e do código, competência que é idealmente delimitável no interior de uma cultura – e não é um ato isolado de um indivíduo qualquer (ainda que ele possa entrar na conta desse “cálculo”, em algum momento).<sup>14</sup> Sendo assim, o passo seguinte está praticamente garantido e a definição de arte como abertura, radicada na opção pelas mensagens estéticas, é praticamente automática: “[p]ortanto, sob esse aspecto, a *abertura* é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’” (Eco 1962,

---

fato, estaríamos enriquecendo-a de mais uma unidade semêmica (a própria rede). De qualquer modo, o Sistema Semântico Global evidencia-se como uma “ficção” teórica que advém da proposição de que, em princípio, é possível captar a estrutura de um código num dado momento de seu uso, antecipando e prevendo interpretações.

<sup>13</sup> Eco (1968a, p. 143) opõe-se a esse radicalismo de Formaggio, por exemplo, no seguinte trecho: “[...] uma definição geral da arte sabe que tem limites: e são os limites de uma generalização não verificável mas tentadora; os limites de uma definição marcada pela historicidade e, portanto, susceptível de modificação noutro contexto histórico; os limites de uma definição que generaliza, por comodidade de discurso comum, uma série de fenômenos concretos que possuem uma vivacidade de determinações que na definição se perdem necessariamente. No entanto, uma definição de arte é indispensável: é um gesto que se pratica, um dever que se cumpre para tentar estabelecer um ponto de referência para os discursos que são, pelo contrário, deliberadamente históricos, parciais, limitados, orientados para uma escolha (crítica ou operativa). Mais ainda: a partir do momento em que se fala de arte, ainda que para negar a possibilidade de a definir conceptualmente, não nos podemos furtar à exigência da sua definição.”

<sup>14</sup> Essas ideias de Eco são muito influenciadas pela linguística saussureana: a noção de que a relação que um indivíduo tem com a língua não conta mais do que a configuração sincrônica estabelecida pela somatória das competências individuais parece ter influenciado o pensamento de Eco, no que tange à distinção entre mensagens estéticas e mensagens referenciais, bem como o modo como isso pode fundamentar a definição de arte como abertura e indeterminação dos sentidos. Veremos com mais detalhes essa relação da teoria estética de Eco com o estruturalismo saussureano no decorrer deste trabalho.

p. 89).

Em comparação com a primeira definição dada em Eco (1968a), este outro modo de estabelecer o conceito de arte – e, insistimos, conseqüentemente, o de literatura, em que pesem as suas especificidades – mobiliza outras noções, que são igualmente relevantes para o processo artístico. Estas ideias, ainda que estivessem subjacentes na primeira definição, surgem aqui com mais clareza e nos obrigam a uma análise mais demorada. Como vimos, se num primeiro momento Eco enfatizava o trabalho produtivo do autor, agora ele desloca a perspectiva para o polo do receptor, sem, entretanto, desvencilhar-se da dialética entre definitude e abertura. A própria ideia de uma competência sincrônica do código, de seus usos cristalizados pelo hábito, pressupõe que, também do ponto de vista da interpretação, é necessário um manejo da matéria significante para se construir a abertura. Nesse sentido, a abertura como conceito que determina o grau de indeterminação de uma obra (e que, portanto, a configura como *obra de arte*) é uma relação entre as formas significantes, em primeiro lugar, o uso dessas formas, em segundo lugar, e, finalmente, os conteúdos assimilados pelos intérpretes. Esta relação, portanto, se estabelece no momento mesmo em que se interpreta a forma final da obra – embora suas conexões dependam em grande medida da configuração geral do Sistema Semântico Global. Então, mesmo assumindo o ponto de vista do intérprete, Eco, ao se colocar o desafio de compreender a homologia e a convergência das interpretações da mensagem estética, pende para a noção de estrutura como fundamento epistemológico para o controle das interpretações. De acordo com essa noção, do ponto de vista da obra enquanto objeto acabado, planejado e construído na sua formatividade específica, devem existir elementos que possam ser considerados determinantes para a instauração dos efeitos de indeterminação e ambiguidade relativa ao código, bem como para as modalidades de interpretação e produção de sentido. Estes elementos não têm concretude fora da arquitetura conceitual da estética econiana; aliás, seu estatuto ontológico é dado apenas pelo modo como Eco encara as questões relativas à produção e à interpretação da obra de arte: é como se a dialética entre definitude e abertura não fosse um traço característico das obras enquanto tais, mas somente da noção de que as obras, para serem legíveis, dependem desse movimento pendular – que, no fundo, oscila entre o dado concreto da obra (isto é, os elementos verificáveis de fato) e a competência abstrata dos códigos semântico e pragmático. Do contrário, poderíamos dizer que, a

despeito do que Eco sustenta, o intérprete poderia eventualmente ser colocado em posição muito à vontade para deduzir a seu bel-prazer qual é o grau de definitude ou de abertura de uma determinada obra.

Vale a pena notar, todavia, que essa concepção afeta a noção de autorreferencialidade colocada mais acima. Na verdade, o entendimento de que a obra de arte é caracterizada pelo acúmulo individual de entropia das mensagens coloca a ênfase no processo de acumulação semiótica da obra, seja do ponto de vista de quem a produz, seja do ponto de vista de quem a interpreta. É como se houvesse, de fato, elementos que guardam uma certa carga semântica, que se combinam numa estrutura subjacente que lhes determina não só o valor semântico, mas sobretudo o grau de inovação, comparativamente ao hábito comunicativo que elas buscam usurpar. Desse modo, a própria ideia de uma unidade conceitual por trás da obra – que interessa particularmente a Pareyson, como vimos, mas que acompanha Eco, na sua tentativa de definir a obra de arte como um “organismo”, uma totalidade – é diminuída pela ponderação dessa suposta “sintaxe” das mensagens estéticas. No fundo, pensada assim, a obra aberta configura-se cada vez menos como *obra*, independentemente do grau de abertura, tendendo muito mais para a noção de *texto* (ou mesmo *frase*), como uma unidade conceitual devida somente à articulação em eixos sintagmáticos e paradigmáticos. Tal contradição, no limite, não explicaria como é que a obra pode ser ela mesma autorreferencial, pois permaneceria vigente a presunção segundo a qual os elementos do texto, na sua particular organização, são na verdade um veículo de uma mensagem que se deposita neles. A atenção, portanto, voltar-se-ia para as “partes” em detrimento do “todo”; ou o “todo” só se completaria mediante a somatória das partes, estratificando e hierarquizando os elementos conforme se procede pela sua busca, análise, comparação e conjunção com o repertório artístico supostamente subjacente à fruição.

É como resposta a essa aparente contradição que surge, então, o conceito de *idioleto estético*, a partir da obra *A Estrutura ausente* (Eco 1968b). Trata-se de um conceito que tem a função de, por um lado, articular a forma e seus efeitos em uma homologia estrutural, isto é, a reciprocidade entre a forma da obra e os seus conteúdos como uma estrutura solidária de significação, integrando-os em uma unidade que se afirma como *obra* de arte – uma unidade que é decorrente da formatividade, no sentido de fixidez do processo em uma forma final; e, por outro lado, o conceito tem a função de articular a relativa independência

dessa unidade face ao código que ela pretende transgredir. Esses dois aspectos do conceito de idioleto estético podem ser lidos no seguinte trecho:

[q]ue outra coisa significa a afirmação estética da unidade de conteúdo e forma numa obra bem acabada, se não que *o mesmo diagrama estrutural preside aos seus vários níveis de organização?* Estabelece-se uma espécie de rede de formas homólogas que constitui como que o *código particular daquela obra*, e que nos surge como medida calibradíssima das operações efetuadas no sentido de destruir o código preexistente para tornar ambíguos os níveis da mensagem. Se a mensagem estética, como quer a crítica estilística, se realiza ao *transgredir a norma* (e essa transgressão da norma não é outra coisa senão a estruturação ambígua em relação ao código), todos os níveis da mensagem transgridem a norma segundo a mesma regra. Essa regra, esse código da obra, em linha de direito, é um *idioleto* (definindo-se como idioleto *o código privado e individual de um único falante*) [...]. [Eco 1968b, p. 58, destaques do autor.]

Nesse sentido, a obra é um idioleto em relação ao código que lhe serve de base porque, em primeiro lugar, transgredir as normas subjacentes convencionadas pelo próprio uso do código e, em segundo lugar, porque o faz de um modo homogêneo, que lhe garante a sua integralidade formal. Aqui, Eco oferece um conceito que corrige a aporia identificada mais acima, na medida em que a ideia de idioleto estético pressupõe, também, a indivisibilidade da obra: ainda que seja composta por frases ou combinatória de frases que, isoladamente, têm um valor estético próprio, a obra em si não se compõe como o simples encadeamento lógico dessas frases. Em vez disso, a obra como um todo compõe-se, a rigor, como uma grande mensagem estética, onde todos os elementos se organizam para formar uma ambiguidade que lhes é comum, na medida em que estão reunidos numa unidade formal.<sup>15</sup>

Vê-se então que o termo *idioleto* é muito apropriado para designar a concepção de Eco, pois conserva a aceção segundo a qual a obra é, em alguma medida, um código

---

<sup>15</sup> Este aspecto torna-se fundamental quando, mais adiante, Eco pensará a obra de arte como uma estrutura formal a ser conceitualizada, como um “bloco monolítico” que deve ser analisado, conceitualizado e interpretado. Porém, quando tratarmos da relação entre percepção e obra de arte, veremos que essa ideia tem consequências no âmbito estético.

“avulso”, paralelo ao código que ela transgride, e preserva a tentativa de se entender o conjunto de frases como uma *obra literária*. Essa ideia poderia gerar algumas objeções, tais como: se a obra é um idioleto, e se ela dispõe de uma regra própria, de um código único, como podemos interpretá-la, se interpretar, pelo menos no que toca à semiótica ecoiana, significa estabelecer a correspondência entre forma e conteúdo previamente determinada pelo uso de um código, pelas regras constitutivas de combinatória entre os elementos significantes de uma mensagem? Essa objeção é bastante contundente, pois coloca em risco a convicção de que pode haver qualquer dialética entre definitude e abertura, uma vez que, pensando na originalidade comunicativa que este idioleto constitui perante o código, poder-se-ia em princípio interpretá-la sem necessariamente lançar mão de um conhecimento prévio sobre esse código, sem levar em consideração essa suposta “unidade do comportamento comunicativo” de que já nos falou o semiótico italiano, bem como da história dos usos do código registrada pelo Sistema Semântico Global, apelando, em vez disso, para a formulação indeterminada de conjecturas. É aí que a noção de *estrutura* vem para socorrer Eco e lhe permitir escapar desse embaraço – que, aliás, ele próprio reconhece (Eco 1968b, p. 59). Com ela, Eco tenta contornar a objeção, sustentando que o idioleto, na sua transgressão ao código, também se configura, por sua vez, como uma estrutura significativa cujas leis são dadas pela própria forma com que transgride o código. Vale lembrar que, para Eco, a liberdade criadora ou transgressora do código encontra-se presente na sua própria configuração, de modo que o escritor do texto literário, ao orientar-se contra os hábitos semióticos, ainda assim procura alternativas que emanam de uma organização prévia do sistema semiótico. Inclusive, sobre a relativa liberdade individual do autor, Eco (1968b, pp. 66-67) escreve:

[...] mesmo onde a análise estilística parte em busca dos desvios da norma, podem-se identificar desvios que “não devem ser vistos como licenças poéticas e criações individuais”, sendo antes “o resultado de manipulações do material linguístico disponível e hábeis utilizações das possibilidades inerentes à linguagem falada” [...]; de modo que a liberdade criadora do artista se afigura mais relativa do que pensamos, e a maioria das soluções “expressivas” podem ser encaradas [*sic*] como o produto de complexas transações entre os membros do corpo social, que fixam matrizes combinatórias convencionadas, aptas para

gerarem variações individuais e inesperadas de um código reconhecido.

Dito de outro modo, Eco desfila a convicção de que é o próprio código, com sua estrutura determinada pelo hábito, que favorece, em maior ou menor medida, os atos concretos de transgressão: de acordo com ele, o autor não pode apostar em atos de transgressão absolutamente radicais, sob pena de criar no que, em semiótica e na teoria da informação, convencionou-se chamar de *ruído*. Além disso, sob a sugestão da estética da formatividade, Eco defende que a obra de arte firma-se como o fruto de um procedimento que, no final das contas, guarda a lembrança dos modos pelos quais veio a ser. Nesse sentido, enquanto tal, a obra é uma estrutura que, por definição, mantém relativamente evidentes as regras pelas quais ela se compôs; e, por conta disso, pressupõe-se que exista uma relação recíproca entre essa estrutura e um conjunto de significados que, supostamente, deve-se instaurar durante a fruição. Se ao universo do discurso (*parole*), com tudo aquilo que ele guarda de “heteróclito e multiforme” (para usar os termos de Saussure), cabe a especulação teórico-filosófica que o modula como sistema (*langue*), então, à obra literária cabem os mesmos pressupostos epistemológicos. É assim que, do ponto de vista de Eco, se pode falar em idioleto estético sem prejuízo à legibilidade da obra, na sua relação com o código. Desse modo, apenas mediante os recursos de uma teoria dos códigos (da semiótica, portanto) é que, na opinião de Eco, torna-se possível compreender a dialética entre definitude e abertura, estabelecida pela noção de idioleto estético. Conforme suas próprias palavras,

[a]ssim uma investigação semiológica sobre a mensagem estética deverá tender, de um lado, para a identificação dos “*sistemas de convenções* que regulam o tratamento dos diversos níveis” e de outro, para a análise das *descargas informativas*, dos tratamentos originais a que são submetidas as convenções iniciais, e que agem a cada um dos níveis da mensagem, instituindo-lhes o valor estético através da atuação daquele isomorfismo global que é o idioleto estético. [Eco 1968b, p. 67, destaques do autor.]

Para Eco, o estudo da configuração do código, com suas potencialidades comunicativas, juntamente com um estudo da formação das mensagens estéticas, permite-

nos compreender melhor, em primeiro lugar, de que forma se dá a abertura característica da arte e, em segundo lugar, como os problemas de interpretação são daí decorrentes. O maior exemplo de como essa preocupação aparece na obra teórica de Eco talvez seja o capítulo “Geração de mensagens estéticas numa língua edênica” (Eco 1971), no qual o teórico italiano, através do que ele chama de “modelo criado em laboratório”, explora as relações entre o código e o idioleto estético. Nesse texto, Eco cria um modelo mínimo de Sistema Semântico Global para Adão e Eva no Paraíso, modelo no qual unidades de expressão combinam-se com unidades de conteúdo em uma relação simétrica: para cada unidade, há uma forma de expressão correspondente, sem homonímias e sem sinonímias. Dispostas em pares, as unidades culturais organizam-se de acordo com um eixo que traça uma axiologia entre elas; as unidades culturais contrapõem-se entre si mediante valores (bom *versus* mal, belo *versus* feio etc.), que, por sua vez, arregimentam os objetos percebidos no Paraíso (no caso do exemplo dado por Eco, a maçã e a serpente, unicamente). A partir daí, Eco concebe uma situação *sui generis* que abala a organização do sistema: a maçã, que era considerada como coisa comestível e, portanto, boa, tem o seu consumo interditado por Deus, que avisa ao casal “A maçã não é comestível” – e não interessa muito, no caso, saber o porquê, pois basta que Deus o diga para que a axiologia original seja posta em crise. Deus proferiu uma sentença estranha ao casal, que fez com que eles comesçassem a olhar para o código de uma maneira diferente, a partir de então. Com isso, surgiu a oportunidade de geração de mensagens contraditórias ou ambíguas. Assim, por exemplo, a expressão “a maçã é comestível”, verdadeira e corriqueira até a interdição, opõe-se agora à afirmação “a maçã não é comestível”, igualmente verdadeira e doravante possível, após a interdição. Em decorrência disso, Adão e Eva percebem que todo o sistema entra em colapso: antes, era costumeiro se pensar a maçã como boa porque comestível, de modo que “a maçã é boa” compunha uma mensagem perfeitamente habitual e coerente, nada inovadora. Doravante, Adão e Eva têm à disposição de si a possibilidade de proferir a mensagem “a maçã não é boa”, mensagem que anteriormente nunca lhes havia passado pela cabeça. Para Eco, esse momento é revelador de como a forma da expressão manipula e reorganiza o código, de uma maneira que é prevista pela sua própria organização estrutural: Deus não disse rigorosamente que “a maçã não é boa”, mas, a partir do momento em que disse que ela não era comestível, e dado que o comestível era associado ao “bom” na axiologia de valores

edênica, foi possível que Adão e Eva reorganizassem o sistema através de uma mensagem que, em algum grau, assemelha-se ao que Eco considera ser uma mensagem estética. Diante dessa revelação, o casal percebe a capacidade que tem de reformular o código mediante um jogo entre forma e conteúdo. Para Eco, não seria ingênuo supor que, a partir deste momento, Adão e Eva poderiam rapidamente passar das primeiras iniciativas mais tímidas às elaborações mais radicais – tais como “a maçã boa é ruim”, ou “maçã ruim-boá”, ou “o que é bom é também mau” –, complexificando o código, na medida mesmo em que cada nova mensagem demanda um trabalho interpretativo e conjectural para se fazer sentido da originalidade. Eco (1971, p. 122) escreve:

[e]m seu [de Adão] louco experimentar, pelo menos assentou que a ordem da linguagem não é absoluta. Daí a dúvida legítima de tampouco ser absoluta a junção das sequências significantes com o universo cultural dos significados, que [...] fora apresentado (a ele como a nós) como O Código. Enfim, põe em questão o próprio universo das unidades culturais que já do código vinham emparelhadas com sequências recém-destruídas.

Este experimento laboratorial de Eco serviu-nos como exemplo do fato de que, embora haja a presunção de que existe um código que regula a nossa competência comunicativa, “a ordem da linguagem não é absoluta”, podendo ser abalada por atos de criatividade que instauram uma transgressão dos hábitos. Essa transgressão, entretanto, não é um ato desvairado de manipulação do código; é, pelo contrário, um ato calculado com base no que Eco considera as possibilidades intrínsecas à própria estrutura do Sistema Semântico Global. Aqui, Eco está mais uma vez aludindo à dialética entre norma e invenção (ou entre definitude e abertura) que a arte instaura na sua gênese.

Chegados a este ponto, podemos fazer uma recapitulação, antes de passarmos para a análise do próximo aspecto que nos interessa nesse constante exercício de definição da arte realizado por Eco ao longo de suas obras teóricas. Para Eco, o processo pelo qual um texto deve ser considerado como uma obra literária pode ser resumido da seguinte maneira: (i) a abertura depende de um autor, que, levando em consideração a estrutura do código, com seus hábitos comunicativos mais ou menos cristalizados, e tendo em mente uma ideia e uma expectativa com relação ao modo pelo qual ele quer que o público interprete a sua

obra, manipula o material expressivo (no caso da literatura, as palavras e as estruturas elementares da língua), a fim de orientar os intérpretes para o mais próximo possível da sua concepção artística – essa ideia está presente, sobretudo, nas primeiras formulações (Eco 1968a e 1962); (ii) a manipulação da forma gera uma *obra*, no sentido de uma estrutura homogênea (a redundância é proposital), em que os elementos são, por pressuposição teórica, solidários entre si na transgressão formal do código: a obra, enquanto formatividade transgressora, instaura, portanto, a abertura dos sentidos, porém dentro de uma definitude que é controlada pela sua própria forma, pela sua própria estrutura homogênea – essa afirmação encontra-se em Eco (1962) e, principalmente, em Eco (1968b) – bem como pela fixidez do código, “engessado” no momento irrepetível da interpretação; e, enfim, (iii) essa “indeterminação controlada” (o paradoxo é proposital e característico das formulações dialéticas de Eco) chega ao intérprete como idioleto estético, um código à parte que precisa ser conhecido para que a forma significante que a obra nunca deixa de ser possa ter suas interpretações: o intérprete, portanto, também com base no seu conhecimento do código (nas experiências que formam essa suposta “unidade do comportamento comunicativo”), tenta dar conta dessa transgressão, assimilando-a mediante conjecturas que são o resultado de seu modo de se colocar perante a obra, ao mesmo tempo em que são insinuadas pela estrutura interna da forma significante – essa concepção, que está na base das formulações teóricas de Eco desde o princípio, será mais bem trabalhada posteriormente pelo semioticista italiano (Eco 1979, 1990 e 1992). Essa dialética instaura, portanto, pontos de convergência da interpretação, circunscrevendo um campo abstrato de possibilidades interpretativas para cada obra, independentemente de seu contexto. Este “campo de possibilidades” – assunção puramente teórica, que supostamente abrange *todas* as interpretações, virtuais ou concretas – é o objeto de investigação da semiótica aplicada às artes.

Nota-se, portanto, que, até as formulações dos princípios da década de 1970, Eco encara os problemas em torno da literatura e da arte através de instrumentos importados da semiologia estrutural. Na base de sua teoria semiótica encontram-se pressupostos tipicamente saussureanos e hjelmslevianos e, na base de suas formulações estéticas, salienta-se o débito que Eco tem para com as formulações de Jakobson e Barthes (entre outros). Até este momento de sua carreira, sempre que Eco tem em mente o signo, ele o está

tratando em termos do binômio *forma e conteúdo*, ou seja, 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. Mesmo que em algumas obras de Eco (1968b e 1971) entre em conta a ideia de um Sistema Semântico Global, onde as unidades de sentido são caoticamente dispostas numa estrutura rizomática, prevalece, no entanto, a noção de que essas unidades se traduzem, do ponto de vista linguístico, mediante a articulação da forma verbal ou escrita com um conteúdo sistematizado. Além disso, importada do estruturalismo de Greimas, surge a ideia de que esse sistema global organiza-se em *hiperonímias* ou *hiponímias*, ou ainda em campos semânticos relativamente autônomos, o que pressupõe, de imediato, que o código privilegia determinados tipos de organização estrutural, de sistematização do sentido, em vez do caos absoluto (Eco 1984). No que tange à disciplina estética, sempre que Eco leva em consideração a obra como idioleto estético, ele aposta no conceito de estrutura cujos elementos são solidários entre si, formando uma unidade maior no interior de uma cultura que a recebe como uma espécie de “signo” de uma gama de interpretações possíveis e intersubjetivamente controladas. Na verdade, a reflexão sobre os signos e a reflexão sobre estética são indissociáveis, na obra teórica de Eco. E isso se mostra de dois modos distintos: em primeiro lugar, quando Eco admite que as mensagens estéticas fundam-se a partir de uma manipulação consciente do código, suas regras e as expectativas de uso calcadas na experiência comunicativa, não há como não admitir um sistema mais ou menos coeso que prescreve as possibilidades concretas de ocorrência e interpretação de um signo, numa dada cadeia significante, independentemente das circunstâncias concretas que o cercam. Tal convicção só pode estar baseada na suposição de que os signos, individualmente, inscrevem-se sincronicamente num código que lhes define os valores semânticos em função de sua posição e proximidade com os demais signos. Além disso, compreende-se a formação de mensagens estéticas como uma relação de codependência entre os eixos sintagmático e paradigmático, onde as seleções no plano da linearidade da sentença, bem como as seleções no plano da contiguidade dos signos, produzem e dirigem a interpretação. Em segundo lugar, a despeito do grau de abertura gerado pelas mensagens estéticas, Eco insiste – e isso pode ser conferido através da leitura das ideias relativas à interpretação da obra aberta (Eco 1962) –, na concepção segundo a qual a abertura é reduzida a uma estrutura sígnica que prevalece e

se inscreve, num segundo momento, no código, reduzindo a intensidade da ambiguidade gerada na origem. Com relação a este último aspecto, poderíamos acrescentar, ainda, o fato de que, para Eco, a sujeição da abertura estética às regras do código é pautada, justamente, pelo fato de que este último, enquanto uma estrutura que preside a formulação e a interpretação das mensagens, interpõe-se entre a obra de arte e o intérprete, obrigando-o, praticamente, a comportar-se dentro de uma média comportamental pressuposta no tocante à análise e à interpretação dos mais variados elementos. É como se a arte enquanto tal dispusesse de regras sem as quais tanto a criação como a interpretação seriam impossíveis.

Ora, quando Eco (1971) segue a cartilha estruturalista e postula – inclusive com a ajuda de seu “modelo criado em laboratório” – que a mecânica da abertura da mensagem é governada por um intenso deslocamento dos sentidos através de um sistema semântico pré-estabelecido – através desse “rizoma” de unidades culturais –, o semioticista italiano está, no fundo, reforçando a ideia de que a legibilidade do texto literário se dá no nível mais elementar do processo interpretativo, qual seja, a “decodificação” dos signos que compõem o texto. Isso gera um deslocamento de perspectiva que modifica o tratamento que é dado à própria noção de *obra* literária. Mesmo que entendamos a produção de mensagens estéticas tal como Eco as postula, ainda assim a obra literária passa a ser lida como um *texto*, uma sequência mais ou menos homogênea de sentenças que caminha para um sentido determinado dado pelo código em conjunção com um contexto qualquer. Isso empobrece sobremaneira as potencialidades estéticas do texto literário, que são garantidas, entre outras coisas, pelo modo como as suas mensagens comportam-se em relação ao código. Nesse sentido, a interpretação da mensagem estética naturalmente não passa de um exercício de compreensão e cotejamento de formas significantes com sentidos pré-determinados. Entra em jogo, então, a sua noção de que a *metáfora* compreende-se como *metonímia*; aliás, bem entendido: que a metáfora é construída com base nos procedimentos formais da metonímia (Eco 1971, pp. 77ss.). Este é mais um exemplo de como a semiótica estrutural influi no pensamento de Eco: para se compreender por que a expressão “o fogo dos seus olhos” é significativa de uma experiência estética, deve-se ter em mente que, neste caso, o signo *fogo* está para o semema “brilho”. Aliás, não exatamente o signo *fogo*, mas sim uma de suas acepções, pois, se se entender por *fogo*, neste exemplo específico, o sentido de “cheiro de fumaça” (que é, evidentemente, uma das ideias que se depreende do signo *fogo* e da sua

experiência de uso no código – e, por que não dizer, também, da experiência empírica da combustão), então não se está compreendendo a metáfora corretamente; se, em vez disso, elementos como “brilho” ou “ardor” (mas mesmo “ardor” representa, aqui, uma experiência *tátil* que, apesar de ser uma experiência direta, não se enquadra no mesmo nível da experiência *visual* do brilho, que é, por assim dizer, “espontânea”) fossem salientados do campo semântico do signo *fogo*, então o entendimento da expressão estaria, na opinião de Eco, de acordo com as expectativas estéticas geradas na fonte (produção). Nem é preciso dizer que o que vale para a metáfora vale também para as mensagens estéticas. Ouçamos Eco:

[...] o mecanismo da metáfora, reduzido ao da metonímia, repousa sobre a existência (ou sobre a assunção da hipótese de uma existência) de campos semânticos parciais, os quais permitem dois tipos de relação metonímica: (a) a relação metonímica *codificada*, inferível da própria estrutura do campo semântico; (b) a relação metonímica *codificante*, que nasce no momento em que a estrutura de um campo semântico é culturalmente sentida como débil e se reasseta para dar vida a outra estrutura. [Eco 1971, pp. 78-79, destaques do autor.]

A consequência disso para o pensamento estético de Eco é devastadora. Como já dissemos, diante de tal assunção, somos obrigados a pensar na construção da obra literária muito mais como um cálculo mais ou menos preciso dos efeitos e sentidos do que como uma forma autônoma, que se despreza de seu autor e assume uma relativa autonomia diante do seu contexto e de seus possíveis leitores (para recordar as formulações de Pareyson, no início deste trabalho). A julgar por Eco, quando um autor produz uma metáfora – seja ela “a maçã boa-ruim”, para nos atermos ao exemplo hipotético dado acima (Eco 1971) –, ele está de certo modo dirigindo a interpretação para um sentido específico, que determinará, inclusive, o valor dos outros elementos constitutivos da obra. Mais do que isso: a julgar pela postura que Eco assume diante do código, pode-se afirmar que a própria metáfora “se escreve” e “se lê”, com base no deslocamento de sememas que, invariavelmente, estão à disposição dos usuários do código – o que seria o mesmo que dizer que o texto literário desvincula-se completamente de qualquer subjetividade, para assumir os contornos de um

fenômeno quase que “natural”, discernível e decomponível de acordo com as necessidades e as especificidades de uma “ciência literária”. No âmbito da interpretação, temos que a forma final da mensagem é decomposta, colocada em perspectiva, “dissecada”, para, enfim, ser avaliada conforme as suas supostas estruturas de sentido, e de acordo com o funcionamento de cada elemento dentro do que se poderia considerar a “morfologia do idioleto estético”. Nesse sentido, a obra literária, mesmo que guarde a sua unidade conceitual, é entretanto vista como uma sequência mais ou menos coerente de etapas, cujo sentido final é representado pelo acúmulo de informação semiótica obtido no transcorrer da leitura, que caminha linearmente do princípio ao fim do texto à maneira de um silogismo (“se *p*, então *q*, logo...”). O desdobramento da obra em etapas, seções, unidades, indica, por um lado, um “desmantelamento” de sua identidade (marcada pela sua autorreferencialidade) em detrimento de uma contabilidade que privilegia o elemento em vez do todo (ainda que o todo seja o objetivo dessa contabilidade, ele é erigido como produto da soma dos fatores), e, por outro lado, privilegia a noção de interpretação como “análise estrutural” da narrativa ou do poema, sustentado numa “prótese” de linguagem artística que eventualmente se descola da obra em si para redundar numa espécie de “gramática literária”.

Se isso se reflete no âmbito das formulações semióticas de Eco, isso fica ainda mais evidente do ponto de vista da estética, sobretudo na noção de idioleto estético. Barthes (1966), por exemplo, afirma que a atividade estrutural compreende uma decomposição dos elementos e uma reconfiguração dos mesmos em termos de uma metalinguagem ao mesmo tempo criativa e explicativa. Segundo o teórico francês, “[o] objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um ‘objeto’, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as ‘funções’) desse objeto” (Barthes 1966, p. 51). Assim, a tarefa da atividade estruturalista seria a de tornar inteligível o funcionamento dos fenômenos aos quais se dedica, o que, em estética, equivale a mostrar como o encadeamento de signos obedece a uma lógica formal que lhes dá um sentido (equiparando, portanto, a estética à epistemologia). E é na decomposição e na recomposição das relações de força entre os signos que surge a “poética” da obra ou, mais precisamente, o seu *modus operandi*. Diga-se de passagem, quando isso acontece, o signo, no interior do texto, passa a ser entendido como uma *função*: seu valor é dado pelo papel

que ele representa nessa teia de sentidos, de modo que não se pode mais falar em sentido sem antes pensar na unidade conceitual que prescreve os campos de atuação do signo no interior do texto. Como consequência dessa atividade, o processo todo é visto como “a regra”, de modo que a estrutura daí decorrente (maleável apenas relativamente) funciona como um guia para o acesso de um sentido que se impregna na obra – entendida, mais uma vez, como texto (ou seja, como produto do funcionamento da linguagem). Com isso, onde se vislumbra “a regra”, vislumbra-se também, e em contrapartida, o *limite* (sob a rubrica da *exceção*), trazendo para o interior da concepção de obra literária os limites da interpretação como imposições da “regra”, claramente definíveis do ponto de vista da própria estrutura interna da obra. Pode ser que esta seja uma exigência da própria disciplina (os *estudos literários*) – afinal de contas, sempre que se pondera o fenômeno como “objeto”, impõe-se uma metodologia que permita a descrição, decomposição e análise do fenômeno, tendo em mente o seu lugar no âmbito do conhecimento proporcionado pela disciplina; e é nesse sentido que Barthes (1984, p. 66, destaques do autor) escreve que

[a]ssim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto de estudo a *relatividade dos pontos de referência*, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obriga, em literatura, a relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (do crítico). Diante da *obra* – noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –, produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*;

e, depois, prossegue afirmando que:

[a] obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, para); o Texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*. O Texto é assim restituído à linguagem; como esta, ele é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento (notemos, para responder à suspeita desdenhosa de “moda” que se levanta às vezes contra o estruturalismo, que o privilégio epistemológico reconhecido atualmente à linguagem deve-se

precisamente ao fato de termos nele descoberto uma ideia paradoxal de estrutura: um sistema sem fim nem centro). [*Idem*, p. 69, destaques do autor.]

Porém, nem por isso torna-se forçoso aceitar que esta seja a única alternativa para o “conhecimento” do texto – uma alternativa que coloca o estético em função do cognitivo. Genette (1966) não pensa diferente de Barthes ao dizer que, uma vez que a literatura é constituída pela linguagem, o encontro entre o método estrutural e a análise formal dos extratos que compõem o texto é praticamente natural. Assim sendo, não é difícil encarar a literatura como “dialeto” (Genette 1966, p. 147), dando a ela o mesmo tratamento “científico” de que gozam os objetos tratados pela dialetologia e pela linguística – afirmação que escora os postulados ecoianos a respeito do idioleto estético. Contudo, Genette acrescenta que essa noção sofre com as objeções levantadas pelo próprio método estrutural: “[s]e houvesse um dialeto, seria um dialeto translinguístico que operaria em todas as línguas um certo número de transformações, diferentes em seus processos mas análogas na função”, de modo que “[...] nada de semelhante poderia ser afirmado a respeito dos dialetos, e sobretudo, a diferença que separa a ‘língua literária’ da língua comum está menos nos meios do que nos fins [...]” (Genette 1966, pp. 147-148). Nesse sentido, a “missão” do método estruturalista, para Genette, é de certo modo devolver o sentido à mensagem, justamente ali onde ela aparentemente se exhibe como uma mensagem sem código, uma forma sem função ou conteúdo – para lembrar as primeiras formulações do formalismo russo. Se Genette está certo, então podemos perceber com profunda clareza onde se encontra a suposta “falha” de Eco: na esteira desses teóricos, o semioticista italiano admite que à noção de obra literária deve se sobrepor a ideia de *texto* e, por conta disso, ele indiretamente transfere, para o campo da estética, as consequências ao mesmo tempo positivas e nocivas de uma “morfologia” das formas artísticas. Se entendemos a literatura como estrutura – e, principalmente, se temos como modelo de estrutura o código linguístico, com tudo aquilo que ele guarda de particular (especialmente o fato de ser imotivado, profundamente marcado pelas convenções e hábitos comunicativos e com regras combinatórias mínimas, um sistema “sem fim e sem centro”, para recuperar Barthes) –, então de algum modo somos obrigados a entender a organização e a interpretação do trabalho artístico como processos controlados e regrados, no qual os elementos vão se

agrupando para formar uma unidade conceitual cujo valor semântico inscreve-se numa estrutura conceitual ainda mais abrangente. Se essa estrutura é “ontológica” (substituindo o objeto pela explicação e hipostasiando o método como fenômeno) ou simplesmente “metodológica” (a estrutura é apenas uma ferramenta que explica o fenômeno, sem a pretensão de substituí-lo) – tal como Eco (1968b) distingue esses conceitos – pouco importa; no fundo, as implicações, nesse caso, são rigorosamente as mesmas. Ao trazer para o horizonte da especulação filosófica a respeito da arte e da literatura o método estrutural que é aplicado ao estudo dos signos, Eco não foi capaz de desvencilhar-se dos princípios mais polêmicos que tal conduta traz consigo. Se, por um lado, o pensamento de Eco traz um ganho em termos de “legibilidade” do texto, uma vez que procura pautar a crítica e a interpretação em uma intersubjetividade que se fia muito mais em garantias “empíricas” – afinal, estudar a literatura como linguagem é dotar o objeto de estudo de um alto grau de objetividade – do que em pressupostos subjetivistas que muitas vezes descambam para um etnocentrismo (sempre existe o risco!) ou uma certa arbitrariedade, por outro lado, o aspecto eminentemente estético e criativo da literatura, com tudo aquilo que ele traz de inovação e renovação não só da experiência artística, mas sobretudo da consciência da linguagem e de sua relação problemática com o mundo, fica prejudicado justamente naquilo que a literatura mais acrescenta no seu (por vezes) restrito papel social: um incremento à subjetividade dos intérpretes.

Tudo isso, então, parece ir contra a leitura de que o conceito de obra aberta de Eco (1962) inaugura um campo de possibilidades estéticas absolutamente descontínuo, capaz de instaurar uma metafísica da incerteza e indeterminação que, por um lado, contrasta com as obras de arte típicas de uma estética depauperada, embotada – que prestam um grande serviço àquilo que Marcuse e Adorno identificaram com a autonomização da arte como desdobramento das ideologias conservadoras e da indústria cultural –, e que, por outro lado, contribuem para uma transformação radical nos modos como formatamos e organizamos a nossa experiência de mundo – e, nesse sentido, aludimos à reflexão desenvolvida em Brito Jr. (2006), onde trabalhamos mais de perto com essa questão. Na verdade, o peso que a semiótica estrutural desempenha nas obras teóricas de Eco, pelo menos até este momento, praticamente inviabiliza o princípio segundo o qual cabe ao leitor perceber, relacionar e organizar os elementos significantes do texto de acordo com seu próprio juízo – o que se

poderia chamar “paralaxe do sentido”. No fundo, todas as objeções resumem-se à questão acerca da *forma literária*: que forma pode assumir a obra, quando ela depende integralmente (ou mesmo majoritariamente) da intervenção do leitor? Qual é exatamente o estatuto ontológico do texto quando a sua forma não se repete na sua interpretação, ou melhor, quando toda e qualquer interpretação determina a forma e o sentido que o próprio texto vem a ter, inclusive do ponto de vista da coletividade?

Diante dessa contradição na obra de Eco, temos a considerar o seguinte: se a obra aberta, conforme alega Eco (1962), rompe com o código e os hábitos comunicativos constituídos, é preciso que ela o faça em pelo menos um sentido determinado, o que, em princípio, vai contra a ideia da descontinuidade e indeterminação. Dito de outro modo, uma vez que a ambiguidade da mensagem estética é reduzida pelo código e suas supostas propriedades intrínsecas, decantando e cristalizando sentidos que são intersubjetivamente compartilhados no âmbito da própria cultura, então só podemos imaginar que, em alguma medida, o consenso em torno deste sentido em particular que é atribuído à obra aberta pressupõe uma redundância que não coaduna com a indeterminação e a ambiguidade prescritas por Eco. Com isso, o próprio esquema conceitual de Eco sofre um duro e inesperado golpe (e que vem de dentro!): para que estejamos de acordo quanto ao grau de inovação das mensagens estéticas e do idioleto estético – incluídas aí, evidentemente, as metáforas de que a literatura se vale –, é preciso que, no mínimo, estejamos de acordo acerca do modo pelo qual elas rompem com os hábitos semióticos, o que equivale a dizer que, no limite, deve existir uma *interpretação legítima* – um consenso linguístico, por assim dizer – que fundamente essa percepção. Estamos, com isso, acompanhando as análises de Kenshur (2005, pp. 157-158, destaque do autor), que escreve:

[...] the fact that the discontinuous form of the open work signifies something about our cognition of the world is not merely one of a number of possible interpretations of this discontinuous form, but is apparently the single correct interpretation of it. In short, while the relationship between the elements of the open work is ambiguous, this ambiguity is itself significant, and univocally so. Although this formulation of Eco’s view sounds paradoxical, it is possible to suppose that Eco would not find the paradox disquieting or damaging to his position. Why, he might ask, should it not be perfectly possible for a whole that

is characterized by an ambiguous relationship between its parts to have, qua indeterminate whole, a univocal signification? I shall answer this rhetorical question by arguing that a precondition for the univocal signification of the whole is precisely the *unambiguous* relationship of its parts, and, therefore, that the two defining characteristics of Eco's open work are mutually incompatible.

Segue-se, então, que a ideia de obra aberta (primeiramente, enquanto “obra” e, em segundo lugar, enquanto “aberta”), carece de ajustes epistemológicos para que as alegações de Eco quanto à natureza da abertura da mensagem estética façam sentido. A única saída encontrada por Eco é a de retomar um princípio básico do estruturalismo, qual seja, o conceito de *autorreferencialidade*. Com este conceito – que, na verdade, descende diretamente da noção de *função poética* de Jakobson e da noção de *estranhamento* de Chklóvski –, Eco luta em duas frentes distintas para salvar a sua teoria. De um lado, Eco procura dar ao texto literário o mesmo tratamento que é dado a um *objeto*: considerar um texto como autorreferencial, em vez de considerá-lo como signo (forma significante) de um sentido que se encontra algures, faz com que o próprio texto deixe de ser um *campo de forças* de relações intersemióticas para ganhar um estatuto ontológico diferenciado. Assim, o texto passa a ser um *campo de ação*, sobre o qual o leitor se engaja no sentido de conceitualizá-lo, a partir de seu ponto de vista privilegiado. Nesse sentido, a relação entre obra de arte e linguagem é transformada: agora, não cabe mais ao leitor encontrar na obra os elementos significantes de uma “regra” implícita, ou seja, articular esses elementos numa sintaxe determinada, de acordo com um código previsto; cabe, em vez disso, forjar o modo como a própria obra, enquanto “objeto”, pode ser inserida no âmbito da cultura, mediante formulações que indiquem, ao mesmo tempo, o modo de ser do texto perante uma série de circuitos hermenêuticos (cultura, língua, tradição, política, história do gosto etc.) e o modo como a linguagem é capaz de fazer referência a esse modo de ser. De outro lado, Eco alega que, na medida em que as mensagens estéticas desafiam o hábito comunicativo, então uma mudança na percepção da linguagem ocorre, de modo que a configuração inusitada da forma exige uma maior atenção do sentido de conceitualizar a experiência incomum. Desse modo, o objeto “texto literário” não deve ser considerado como um objeto entre tantos. Mais do que isso, esse objeto é cada vez e sempre dessemelhante a qualquer

outro objeto que se possa encontrar: a obra, enquanto forma, é amorfa e indeterminada, escapando a qualquer categorização imediata que se lhe possa impor. Em contraposição aos textos corriqueiros (que formam os gêneros consagrados pelo uso referencial da linguagem), o texto literário resiste aos automatismos da percepção e aos automatismos da linguagem. Por conta disso, o conceito de autorreferencialidade devolve ao texto, pelo menos em princípio, o *status* de obra. Independentemente do modo como o texto é conceitualizado e percebido, ele resiste, por conta de sua indeterminação e abertura; ele sequer admite a categorização em termos de tipologia, pois, mesmo que à crítica caiba fundar gêneros e comparar formas, o texto, enquanto objeto, persiste e resiste à diluição de sua objetividade às relações sógnicas instituídas pela interpretação. Eco (1971, p. 109, destaques nossos) escreve:

[c]aracterísticas do uso estético de uma língua são a *ambiguidade* e a *autorreflexividade* das mensagens [...]. A ambiguidade permite que a mensagem se torne inventiva em relação às possibilidades comumente reconhecidas ao código, e é uma característica comum também ao uso metafórico (mas não necessariamente estético) da linguagem [...]. Para que se tenha mensagem estética não basta que ocorra uma ambiguidade a nível da forma do conteúdo – onde, no jogo de trocas metonímicas, produzem-se as substituições metafóricas que obrigam a ver o sistema semântico de modo diverso, e de modo diverso o mundo por ele coordenado. É mister também que ocorram alterações na ordem da forma da expressão, e alterações tais que o destinatário, no momento em que adverte uma mutação na forma do conteúdo, seja também obrigado a voltar à própria mensagem, como *entidade física*, para observar as alterações da forma da expressão, reconhecendo uma espécie de solidariedade entre a alteração verificada no conteúdo e a verificada na expressão. *Desse modo, a mensagem estética torna-se autorreflexiva, comunica igualmente sua organização física*, e desse modo é possível asseverar que, na arte, forma e conteúdo são inseparáveis: o que não deve significar que não seja possível distinguir os dois planos e tudo quanto de específico ocorre a nível de cada um, mas, ao contrário, quer dizer que as mutações, aos dois níveis, são sempre uma, função da outra.

A autorreferencialidade da forma (ou autorreflexividade, nos termos de Eco) passa a

ser encarada, portanto, como o ponto de convergência de todo o processo criativo de uma obra de arte, bem como o ponto de partida das interpretações decorrentes. Dito de outro modo, a forma final de uma obra de arte – inclusive a da obra literária, em que pese o fato de que ela se constitui de palavras – consagra-se por ser uma espécie de objeto que desafia a percepção, um objeto que pede, por isso mesmo, para ser analisado, ponderado, a fim de ser interpretado. As recorrentes formulações de Eco que apontam para a evidência da estrutura inerente à obra insinuam suficientemente essa característica: ao reforçar o aspecto estrutural, ao dar ênfase à construção como um processo que se acaba na forma, que, por sua vez conserva a memória do processo em si, e, sobretudo, ao colocar a obra a meio caminho entre produtor e receptor, garantindo-lhe um estatuto ontológico respeitável, às vezes maior do que o que é dado ao autor ou ao leitor, Eco parece estar salientando a autorreferencialidade da comunicação artística, uma mensagem que, em primeiro lugar, volta-se para si mesma, com o intuito de, num segundo momento, derivar-se em significados, alusões, efeitos etc., que lhe são decorrentes. É o que indicam os capítulos contidos no *Tratado geral de semiótica* (Eco 1975), onde a obra de arte deixa de ser tratada no âmbito da teoria geral dos códigos e passa a integrar as preocupações imediatas de uma teoria da produção sógnica. O termo “produção”, aqui, ganha um duplo sentido: por um lado, no sentido que já observamos, de manipulação do material signifiante; por outro lado, num sentido que nos interessa sobremaneira, neste trabalho, qual seja, o de produção de significado diante da objetividade da obra de arte. É deste segundo ponto de vista que se trata, quando Eco coloca a forma da obra de arte no horizonte da teoria da produção dos signos: trata-se de analisar como é possível fazer sentido e formular interpretações a partir de uma coisa que, a princípio e por definição, se desconhece. Ora, se a obra é uma forma jamais vista, que demanda ser explorada em profundidade para que se conheça o seu modo de ser, o seu modo de transgredir o código, significando, todavia, algo que pode ser interpretado ainda assim, então, por essas razões, faz-se necessário um conhecimento teórico de como os usuários de um código são capazes de reagir diante dessa autorreferencialidade provocadora.

Esse deslocamento de perspectiva teórica traz consigo uma série de novos problemas. O conceito de autorreferencialidade da obra deve ser tratado, segundo Eco (1975), mediante uma teoria da produção sógnica, que envolve, entre outras coisas, as

contribuições da filosofia da percepção e da filosofia da linguagem. Por conta disso – e do volume de argumentos, pressupostos e pontos de vistas envolvidos –, dedicaremos dois capítulos exclusivamente a essas questões. Por ora, continuaremos a ver como os problemas em torno da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação são tratados na continuidade das obras teóricas de Eco, na esteira das reflexões comentadas acima.

## CAPÍTULO 2

# A COOPERAÇÃO INTERPRETATIVA E OS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO DO PONTO DE VISTA DA TEORIA DOS CÓDIGOS

Em *Lector in fabula* (Eco 1979), as principais preocupações de Eco com relação à obra literária, que circunscrevem o problema da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, concentram-se em evidenciar como a relação entre código e texto é engendradora, no fundo, pela homologia estrutural que supostamente existe entre ambos. Inclusive as próprias noções de *leitor-modelo* e *autor-modelo*, famosos legados de Eco à teoria da literatura do século XX, são apresentadas como “estratégias textuais”, estruturas concebíveis apenas em função de uma organização mais ou menos estável das competências comunicativas dentro e fora do horizonte estritamente textual. Outra evidência disso encontra-se na organização do livro: Eco abre as suas investigações teóricas com um estudo da relação entre texto e enciclopédia,<sup>16</sup> no qual estabelece as noções de *seleção contextual* e *seleção circunstancial*. No que tange ao primeiro conceito, Eco assevera que os vocábulos de um texto têm muito mais familiaridade com um conjunto determinado de palavras do que com outros; no que diz respeito ao segundo conceito, a seleção circunstancial diz respeito à probabilidade que um vocábulo tem de aparecer num texto em determinada circunstância concreta de escritura. Até aqui, nada diferente do que já havíamos visto: a estrutura dada pelo código influencia na escolha dos elementos devido à lógica estipulada pelo hábito. A novidade fica por conta do que Eco afirma em seguida, a saber, que *um semema* (unidade mínima de significação) *é um texto virtual*. Em função

---

<sup>16</sup> Eco faz uma distinção clara entre aquelas semióticas orientadas para o registro “dicionarizado” dos conteúdos de uma forma de expressão e aquelas semióticas que se prendem ao registro “enciclopédico” desses conteúdos. A diferença principal é que as primeiras conservam apenas os registros imediatos, “denotativos”, por assim dizer, sem se preocuparem com o modo como as seleções contextuais podem afetar a interpretação, ao passo que as segundas, ao conceberem o termo como uma cadeia de interpretações possíveis regulados pelo contexto, orientam a interpretação para a aceção mais adequada para o uso específico do termo (para maiores esclarecimentos, remetemos à leitura de Eco 1984, capítulo II). O conceito de *enciclopédia* maneja uma pragmática codificada: dá-se como pressuposto o fato de que os contextos, na sua força pragmática, determinam com maior ou menor precisão qual deve ser a interpretação de uma forma significante. Tudo isso, como se pode ver, ainda está dentro da concepção de Eco segundo a qual o comportamento exhibe regularidades que formam “leis” semióticas incontornáveis.

disso,

[...] teoria dos códigos e teoria do texto tornam-se estreitamente inter-relacionadas: numa semântica orientada para as suas atualizações textuais *o semema deve aparecer como um texto virtual e um texto não é outra coisa, senão a expansão de um semema* (de fato, ele é resultado da expansão de muitos sememas, mas é teoricamente produtivo supor que possa ser reduzido à expansão de um único semema central: a história de um pescador não é outra coisa senão a expansão de tudo o que uma enciclopédia ideal teria podido dizer-nos acerca do pescador). [Eco 1979, p. 26, destaque do autor.]

Eco sugere, portanto, que há um caminho direto que leva do semema ao texto, isto é, que, ao optar por um vocábulo, seja qual for a intenção por trás da escolha, um autor sofrerá as consequências de sua opção, e se verá forçado a integrá-la com outros vocábulos familiares – aliás, a própria escolha do vocábulo se adéqua às expectativas do autor, direcionando-as do princípio ao fim da produção do texto. Isso, de certa forma, explicaria a “unidade do comportamento comunicativo” de que Eco tanto nos fala, na medida em que sugere que o que comanda as ações comunicativas é o código; por outro lado, essa afirmação transmite-nos a ideia de que a criatividade do autor é, no fundo, muito mais limitada do que à primeira vista pode parecer. Tal proposta é, na verdade, mais um episódio na firme tentativa de Eco de retirar toda a ênfase do processo criativo de um autor, no seu tempo e momento, e a colocar sobre a suposta estrutura conceitual do texto. É como se o código contivesse, virtualmente, todos os textos que existem e virão a existir! E, mais uma vez, retornam as objeções feitas anteriormente: essa decisão não implicaria numa limitação do poder transgressor de um autor e um texto quaisquer? Assumir isso não seria equivalente a rebaixar o peso da arte e da literatura frente ao universo epistêmico representado pelo código? Na verdade, trata-se apenas de um argumento que, do ponto de vista do percurso teórico de Eco, permite colocar em perspectiva o fato de que o texto se constrói e se interpreta dentro de um horizonte de expectativas regulado pelo código – como exaustivamente vimos. Contudo, além disso, essa ideia introduz os conceitos mais importantes da teoria da cooperação interpretativa de Eco, a saber, *leitor-modelo*, *autor-modelo*, *intentio operis*, bem como a oposição entre *uso* e *interpretação*.

Podemos dizer que os três conceitos traduzem papéis actanciais (Eco 1979) apresentados pelo texto. Para Eco, o texto literário, qualquer que seja, carrega uma intenção própria, para além das intenções de fato de um autor empírico e para aquém das intenções e motivações circunstanciais de um leitor empírico. Assim, por mais que um autor empírico se esforce para marcar a sua intenção na materialidade do texto, ele é obrigado a levar em consideração os meios que o código lhe dispõe a fim de tornar mais ou menos evidentes as suas intenções para com o leitor empírico. Portanto, o autor empírico só pode pretender inscrever as suas intenções em função de orientações, admoestações etc., que são semeadas ao longo do texto; além disso, o autor, ao escolher um semema em detrimento de outro, está dando ao leitor uma pista de como sua personalidade pode refletir-se na obra. No momento em que assim procede, o autor empírico cria o que Eco chama de *autor-modelo*. O leitor empírico, por sua vez, deve seguir as orientações deste autor-modelo a fim de tornar-se o *leitor-modelo* de um texto. Na verdade, o que o leitor empírico deve fazer é abdicar de suas motivações e intenções, buscando ombrear-se ao que supostamente o autor “quis dizer”; mas não o autor empírico, bem entendido, e sim o autor-modelo, enquanto estratégia textual. Este complicado jogo de papéis semióticos que se alternam e frequentemente se sobrepõem indica que Eco não está pensando a interpretação como uma colaboração intuitiva, ao moldes de Pareyson (1954). Diante disso, de acordo com Eco (1979), interpretar um texto é tornar-se o seu leitor-modelo; é buscar orientar-se pela suposta estratégia autoral a fim de “preencher” de sentido o texto de forma colaborativa, a despeito das intenções primordiais do leitor, *num exercício constante de vigilância sobre o código*. Vejamos o que o semioticista italiano tem a nos dizer a este respeito:

[...] o autor empírico como sujeito da enunciação textual formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos de sua própria estratégia, caracteriza-se a si próprio enquanto sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas por outro lado, também o leitor empírico como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve esboçar uma hipótese de Autor, deduzindo-a, justamente, dos dados de estratégia textual. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca de seu Autor-Modelo parece mais segura do que aquela que o autor empírico formula acerca do seu Leitor-Modelo. De fato, o segundo deve postular alguma coisa que ainda não existe efetivamente, e realizá-la

como séries de operações textuais; o primeiro, pelo contrário, deduz uma imagem-tipo a partir de algo que se produziu anteriormente como ato de enunciação e que está presente, textualmente, como enunciado. [Eco 1979, p. 65.]

Mas o que diferencia o autor-modelo do leitor-modelo? Quais critérios objetivos efetivamente distinguem o papel actancial de ambas as figuras? Se o autor-modelo só existe enquanto um “registro” textual; se o leitor-modelo é, no final das contas, uma “média” ponderada das respostas interpretativas possíveis; e, finalmente, se a interpretação “respeitosa” é aquela cuja formulação corresponde ao universo do dizível em relação ao texto, de acordo com o respeito às instruções autorais; então, diante de tudo isso, pode-se dizer que leitor-modelo e autor-modelo, em algum grau, se correspondem perfeitamente. Se levarmos as ideias de Eco um passo adiante, poderemos pensar na relação entre autor, leitor e texto da seguinte forma: existem duas “nebulosa” de sentido, uma que já está relativamente formada antes do texto e outra que se forma a partir da recepção do texto. Essas “nebulosas”, quando sobrepostas, coroam a conexão entre o sentido buscado pelo autor e o sentido concretamente encontrado pelo leitor. Até aí, nada de excepcional ou controverso, uma vez que se poderia afirmar que essas “nebulosas” são fruto do modo como a linguagem se organiza na mente do indivíduo. O diferencial consiste em, como já dissemos, entender que essas “nebulosas” são compartimentadas e categorizadas prévia e posteriormente ao uso do código, fazendo coincidir duas competências linguísticas distintas, mas homogêneas.<sup>17</sup> Por conseguinte, leitor-modelo e autor-modelo não se distinguiriam sequer do ponto de vista dos papéis actanciais, uma vez que o tipo de conhecimento implícito em cada uma dessas funções textuais independe do momento ou contexto onde o texto se insere. No fundo, qual a natureza do autor-modelo sem a copresença do leitor-modelo? Um depende do outro para consolidar-se como papel actancial legítimo, no interior da teoria de Eco. Mas poderíamos ir ainda mais longe: se o que formata e conecta as duas “nebulosas” é o código, então, de algum modo, leitor-modelo

---

<sup>17</sup> Poder-se-ia, ainda, entender que essas “nebulosas” são igualmente compartimentadas a partir do *texto*, como se este tivesse o poder de escrever os seus conteúdos de forma homogênea tanto para o autor, como para o intérprete. Esta presunção envolve discussões concernentes à natureza do conhecimento e da intersubjetividade, que são introduzidas na obra de Eco a partir do *Tratado geral de semiótica* (Eco 1975) e são retomadas com toda a força em *Kant e o ornitorrinco* (1997). Nosso terceiro capítulo estudará com mais detalhes essa possibilidade teórica aberta por Eco.

e denotação (entendida aqui de modo “frouxo”, em oposição à noção de conotação) coincidem: a previsibilidade do sentido, em que pesem as particularidades dos sujeitos e dos contextos, determina o modo de ser do leitor empírico, e o contexto acaba agindo tão-somente como um “paratexto” que determina a hierarquia de sentidos e as interpretações preferenciais no âmbito da enciclopédia. Em última análise, para que haja leitor-modelo, autor-modelo e mesmo *intentio operis*, é preciso que exista, antes, uma homologia lógico-intuitiva que, no fundo, caracteriza-se como a *denotação do texto*. Para que tais conceitos sejam efetivos no interior da lógica de Eco, é imprescindível que, em algum grau, o sentido do que significam essas estratégias textuais, bem como o acordo sobre elas, esteja determinado de modo praticamente unívoco (ainda que se trate de acolher um conjunto de interpretações – e não apenas uma única interpretação – como efetivamente pertencentes às “nebulosas” de sentido formadas). E, mesmo que possamos considerar que, no limite, o sentido que se impõe ao leitor empírico, enquanto estratégia a ser perseguida, seja um sentido desviante em relação ao código que serve de base às mensagens referenciais (o que nos obrigaria a dizer, partindo da terminologia de Eco, que se trataria de uma *conotação*, em vez de uma *denotação*), o fato de ser um sentido preferencial (ou quase impositivo, apesar de latente) faz com que a conotação assuma o papel da denotação. Repete-se, aqui, portanto, o mesmo “deslize” teórico que indicamos acima, quando tratamos da dialética entre abertura e definitude da obra aberta. Bem diferente seria, por exemplo, determinar o leitor-modelo (ou o autor-modelo) enquanto estratégia textual de uma obra específica, pois, neste caso, estaríamos falando de papéis actanciais circunscritos numa lógica textual e paratextual cujo horizonte é muito mais concreto, cabendo injunções de ordem sociológica, filosófica, psicológica etc.

Nesse sentido, é notável a diferença entre o conceito de leitor-modelo, de Eco (1979), e o conceito de leitor-implícito, de Iser (1974) – distinção que, em última análise, é resultado da diferença de abordagem e de perspectiva entre os dois teóricos. Enquanto Eco trata os textos quase como manifestações da “metafísica do código” – ou, talvez, como base para a fundamentação da “metafísica da interpretação” –, Iser está muito mais interessado na leitura das obras concretamente, sob o pano de fundo das concretizações sociais, ideológicas e estéticas de seu momento histórico. A reflexão feita por este último acerca do leitor e do papel que ele desempenha na obra é quase sempre calcada na análise de um

contexto específico de recepção, onde se leva em conta o que se poderia chamar de “temporalidade da interpretação”, que se desdobra ao longo do antes e do depois da obra analisada. Isso está de acordo com os pressupostos da *estética da recepção*, uma vez que essa abordagem leva em conta a atuação do leitor (implícita ou não) do ponto de vista das reações admitidas num campo circunscrito de performances linguísticas e literárias – como é o caso da análise que Iser faz de Bunyan, ressaltando, inclusive, o seu pioneirismo no que toca à atuação da personagem romanesca, comparativamente à personagem épica. Iser leva em conta uma performance interpretativa concreta, em que o leitor deve assumir determinadas posturas para ser conduzido através dos caminhos do peregrino de Bunyan, a fim de que o romance, enquanto “mensagem” (religiosa, no caso, e não no sentido que é dado pela semiótica econiana), seja compreendido. É o caso, também, da análise da obra de Fielding, em que Iser identifica as derivações de sentido oriunda das novidades implementadas pelo autor, em contraposição ao cânone literário estabelecido. Evidentemente, isso não impede o crítico alemão de falar em “intenção do autor” ou mesmo em “o que o autor desejava”, justamente porque uma interpretação como essa tem muito a ver com um tipo de análise acerca do modo como o autor se situa dentro de uma época e que conteúdos esse tipo de posicionamento pode gerar. Nesse sentido, não é de todo irresponsável assumir, de acordo com Iser, que, do ponto de vista da crítica literária, Fielding tinha tal ou tal “intenção” e que concebeu a sua obra a fim de evidenciar isso ao leitor, que deve lhe acompanhar nesse jogo de postulados que incessantemente recua para o cânone e avança em direção ao que se pode considerar essencialmente fieldiano. Com isso queremos dizer apenas que o conceito de leitor-implícito de Iser delinea, em última instância, não tanto um papel actancial pura e simplesmente determinado pelo código, mas sim uma figura que, embora seja construída com base no texto (e embora mantenha uma estreita relação com a laboração do autor e com um repertório determinado), se constrói quase como uma personagem (no caso de Bunyan, por exemplo, o peregrino é tanto o personagem da narrativa como o *alter-ego* do próprio leitor) e que transborda para o nível da práxis, de modo que a interpretação seja, ao mesmo tempo, a leitura e a postura adotada pelo leitor diante da obra, face à sua conjuntura. Mais do que isso: do ponto de vista de Iser, a interpretação é tanto um exercício de adequação do texto ao leitor, como também o seu inverso, de modo que o peregrino de Bunyan, por exemplo, será o resultado feliz dessa

convergência de fatores inter e extrassemióticos.

Podemos concluir, então, que o conceito de leitor-implícito de Iser funciona muito mais como um construto do ponto de vista das representações, ideias, diálogos, concepções e visões de mundo engendradas no âmbito da própria narrativa ou ainda da poesia, colocando a ênfase no processo interpretativo na identificação gerada entre o leitor empírico e a concepção artística da obra (e, nesse sentido, é formidável o modo como Iser articula a evolução do romance enquanto gênero com as expectativas geradas no leitor). O quanto os signos – entendidos como as unidades mínimas de significação, tal como vimos acima a partir da obra de Eco – determinam o reconhecimento desses “padrões de comunicação” (para usar um termo do próprio Iser) não fica exatamente claro na obra do teórico alemão. De qualquer modo, Iser (1974) faz questão de esclarecer que a dinâmica da resposta do leitor a um determinado texto envolve aspectos que dizem respeito a um saber que se acumula de uma perspectiva histórica. A principal contribuição da obra de Iser, enquanto metodologia de estudo da interpretação do texto literário, consiste exatamente nessa dimensão histórica da resposta à obra. É o estudo do efeito estético face ao rol de expectativas determinadas por uma época ou gênero que permite a Iser compreender que a interpretação do texto estético demanda certos conhecimentos que são da ordem da sensibilidade e da experiência de leitura, e não necessariamente da lógica implícita dos signos e do código.

The effectiveness of a text does not depend solely on rhetoric, however. The critic must also take into consideration the reader's expectations. Through his past experiences, the educated reader expects specific things from prose and poetry; but many works of art play about with those expectations formed by particular periods of literature in the past. The expectations can be shattered, altered, surpassed, or deceived, so that the reader is confronted with something unexpected which necessitates a readjustment. If this does happen, the reader gains what Henry James called an “enlargement of experience.” However, texts do not necessarily have to be based on expectations formed by the literature of the past. They can themselves awaken false expectations, alternately bringing about surprise and frustration, and this in turn gives rise to an esthetic experience consisting of a continuous interplay between “deductive” and “inductive”

operations which the reader must carry out for himself. In this way, the experience communicated through the work of art becomes real to the reader. For whenever his expectations are not fulfilled, the reader's mental faculties are at once directed toward an attempt to comprehend the new situation with which he is confronted. [Iser 1974, pp. 58-59.]

Com isso, a interpretação do texto é muito mais um exercício de adequação da mente ao objeto em questão – o texto literário –, do que um confronto com um conjunto homogêneo de entidades abstratas que se sobrepõe à experiência de leitura. Quando interpretamos um texto, lidamos com uma série de elementos distintos – desde as informações acerca do momento histórico do texto, as ideologias em jogo (para lembrar o caráter dialógico do texto literário, tal como Bakhtin o definiu), o mundo possível criado pelo autor, até as peripécias e situações inusitadas por que passam as personagens –, que são organizados em formulações provisórias ou peremptórias que, no final das contas, traduzem a experiência de leitura como um modo de ser do leitor frente ao texto. A história de leitura, enquanto repertório literário para a interpretação dos textos, evidentemente influencia o leitor. Porém, dessa mesma perspectiva, há momentos em que o leitor parece não encontrar par para o texto dentro do seu repertório de leitura. Isso não significa, todavia, que a dimensão histórica da leitura seja rebaixada; no fundo, a experiência de leitura é uma experiência sempre fundada no contexto, de modo que, quando o repertório não contribui, o leitor organiza seu conhecimento a fim de compreender a experiência de leitura, nos mínimos detalhes que lhe cercam. Essa “situacionalidade” da interpretação fica, portanto, marcada mesmo quando a memória de leitura pouco favorece o leitor, de modo que, a despeito de uma enciclopédia que organize e compatimente a nova experiência de leitura, o que importa é conceitualizar o texto em função da posição assumida pelo leitor no contexto efetivo de recepção. E isso, como se vê, entra em conflito com a semiótica de Eco: na verdade, podemos afirmar que, independentemente do valor individual de cada signo, a interpretação do texto, segundo Iser, é formulada a partir de um “esboço perspectivístico”, isto é, o leitor “salta” de perspectiva em perspectiva, a fim de concluir a interpretação do texto. Por um lado, o leitor retém algumas porções de sentido, articulando-as conforme avança na leitura; por outro lado, o leitor antecipa sentidos possíveis, corrigindo a sua perspectiva a partir daquilo que foi anteriormente conceitualizado e daquilo que

eventualmente surge no decorrer da leitura. Segundo Iser (1976b, pp. 20-21),

[c]omo as frases do texto sempre se situam numa perspectiva por elas esboçada, o ponto de vista em movimento se encontra em cada momento da leitura numa determinada perspectiva. Os momentos da leitura começam a se distinguir uns dos outros pelo fato de o ponto de vista em movimento saltar de uma perspectiva para outra. As perspectivas textuais assim se diferenciam, ou seja, o ponto de vista em movimento se articula como separação das perspectivas textuais. Em consequência, o que Ingarden refuta como hiato na sequência de frases constitui na verdade uma condição indispensável para o processo de alternância das perspectivas do texto. Se este não fosse o caso, a leitura se consumiria num fluxo temporal não-articulado. Mas afirmar que o ponto de vista em movimento se articula justamente pelo câmbio das perspectivas significa que a perspectivação anterior está sendo retida em cada momento presente. Daí a peculiaridade dos momentos articulados da leitura, que emergem a cada vez que o ponto de vista em movimento muda a perspectiva. Tal peculiaridade poderia ser desenhada da seguinte forma: o momento da leitura se articula pela distinção. Esta pressupõe entretanto que o momento anterior em que se perspectivara o ponto de vista em movimento tenha presença retentiva. É só assim que a diferença da mudança de perspectivas é marcada. Mas o novo momento não está isolado, pois emerge contrastando com o momento anterior; assim, a presentificação retentiva do momento anterior começa a modificar o momento atual, sendo ao mesmo tempo modificada por ele. Esta estrutura é decisiva para o fluxo temporal da leitura por instalar a princípio no texto o ponto de vista do leitor. Como o ponto de vista em movimento não se institui exclusivamente em nenhuma das perspectivas, o leitor só pode estabelecer o seu lugar combinando as perspectivas textuais. Essas combinações desenrolam o esboço perspectivístico do texto, o que é possível graças às modificações retentoras dos muitos momentos que se articulam, ao serem focalizados durante o processo da leitura.

Fazendo justiça a este longo trecho, vale a pena lembrar que Iser, ao falar das perspectivas do texto, está levando em conta não só o peso semântico das palavras, mas igualmente as perspectivas pessoais engendradas pelo texto através da criação das

peripécias e do caráter das personagens. De qualquer modo, não seria incorreto dizer que as perspectivas de um texto são, também e principalmente, as perspectivas que o leitor fundamenta durante a sua leitura, esboçando e antecipando as interpretações conforme caminha pela tessitura significativa da obra. Assim, por exemplo, pode-se falar em perspectiva num triplo sentido: em primeiro lugar, fala-se em perspectiva quando se tem em mente a postura adotada pelas personagens do texto narrativo ou do eu-lírico – perspectiva para a qual a leitura pretende convergir; em segundo lugar, fala-se em perspectiva quando se pensa nas posturas e inclinações, sentimentos e convicções, que o próprio leitor formula sobre os elementos da obra; ou, ainda, fala-se em perspectiva quando sobre tudo isso “eleva-se” uma visão mais global, que agencia os elementos do campo da leitura, gerando a interpretação (mas aí poderíamos dizer *a* interpretação, ou valeria a pena abrir mão do artigo definido a fim de privilegiar o caráter produtivo e dinâmico da própria formulação perspectívica?). Como já não bastassem os abundantes exemplos de Iser (1974), tomemos um exemplo qualquer: a morte da protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert, quando colocada em perspectiva, assume diferentes significados, conforme o leitor varia a sua atitude para com o texto. Assim, logo após a ingestão do veneno, o leitor pode tentar antecipar o destino da protagonista, tentando imaginar se ela vai de fato morrer ou se vai se salvar. Cada uma dessas possibilidades revela uma posição crítica específica, que redundando numa interpretação que põe todo o romance em perspectiva: se ela morre, então ela pagou pela traição e pela ilusão que viveu no casamento; se ela vive, então ela pode ter aprendido uma dura lição. Entretanto, Emma morre apenas depois de uma longa e lenta agonia, o que altera sobremaneira a interpretação do leitor e, por conseguinte, a sua perspectiva sobre as personagens, seus destinos e, claro, sobre o próprio livro enquanto unidade de sentido coerente do princípio ao fim. Isso acontece porque a agonia prolongada sugere não mais uma dura lição ou uma justiça “divina”, mas sim uma expiação.<sup>18</sup> Aliás, o próprio envenenamento, acompanhado da má execução do projeto de se matar (Emma pretendia que tudo estivesse acabado pela manhã, sem sofrimento, tanto que havia deixado um bilhete suicida a Charles), que ocasionou todo o sofrimento, pode eventualmente reforçar a

---

<sup>18</sup> Tal interpretação é reforçada pelo seguinte trecho: “O padre não deixou de fazer esta observação; explicou mesmo a Bovary que o Senhor, às vezes, prolongava a existência das pessoas, quando o julgasse conveniente para a sua salvação; e Carlos [Charles] recordou-se de um dia em que ela, também prestes a morrer, recebera a comunhão.” Este trecho encontra-se na página 243, da seguinte edição: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

interpretação que atesta a mediocridade do casal (interpretação, por assim dizer, “canônica”). Pode, também, subsidiar a interpretação segundo a qual Emma finalmente ocupa o centro das atenções de uma vida quase sempre monótona, tal como uma personagem de literatura romântica que ela sempre sonhou em ser; e assim por diante.

Iser, portanto, privilegia uma concepção de interpretação que agencia não só os signos em sua relação com o código, mas, acima de tudo, a obra em conformidade com a recepção que o leitor faz, de acordo com o ponto de vista que ele ocupa e de acordo com as retenções e antecipações elaboradas na sua leitura. Pensando em termos esquemáticos, a concepção de Iser pressupõe a interpretação como um movimento em profundidade, de modo que a retenção e a projeção sejam como que um deslocamento entre os vários níveis da obra – não são só os níveis formais (signos, sintaxe, frases, dêiticos etc.), mas sobretudo o nível da experiência e da imaginação (este último termo tão importante na continuidade das obras teórico-críticas do crítico literário alemão, como se pode notar pelo projeto teórico englobado em *O Fictício e o imaginário*). Quer dizer, as várias possibilidades de mudanças de perspectiva, ocorrendo simultaneamente, sugerem que a interpretação se dá em camadas distintas, onde os elementos significantes ora irrompem, ora se sedimentam. Isso nos dá a impressão de que a interpretação marca, em relação ao texto, um tipo de exploração ao mesmo tempo horizontal, vertical e longitudinal, de modo que a obra literária seja compreendida esquematicamente como um objeto em três dimensões, quase como uma “bolha” que se expande e se contrai, de acordo com os deslocamentos perspectivísticos realizados pelo leitor.

Bem diferente é a postura de Eco: o semiótico italiano não só parte de uma perspectiva filosófica que Iser não compartilha – talvez apenas no *Ato da leitura* (Iser 1976a e 1976b) surja algo de mais “transcendental” na obra do teórico alemão, embora como complemento de suas primeiras ideias –, mas também tenta ajustar a sua teoria a todo o tipo de texto possível ou já produzido. Isso, como já dissemos, tem muito a ver com a sua própria concepção de linguagem; mas vale a pena salientar, também, que o enfrentamento dos textos realizado por Eco parece buscar sempre a *formalização* da experiência da leitura, partindo de (ou buscando) um modelo conceitual explicativo para o signo no interior da obra de arte *tout court*. Através dos seus livros, Eco aborda obras muito bem-acabadas no nível formal, o que dá a impressão de que sua teoria da cooperação interpretativa é não só

precisa, mas também irretocável, justamente porque vai ao âmago do processo criativo levado a cabo pelo texto. Por conseguinte, o sistema que Eco postula, quando levado para fora do enfrentamento crítico das obras, acaba sendo sempre coerente com todo e qualquer fenômeno literário e, mais ainda, coerente em si mesmo, avalizando completamente a sua concepção de que os sentidos têm limites mesmo sem imaginarmos contextos fortes e específicos para os textos mais diversos. Em Eco (1979, 1990 e 1992), dá-se de barato a certeza de que o leitor-modelo e o autor-modelo são estratégias textuais que se inscrevem numa competência codificada, mas os mecanismos empíricos que propiciam isso do ponto de vista estético não passam de uma “glosa” de sua teoria semiótica, que se aplica muito mais satisfatoriamente ao nível meramente linguístico, frasal, textual e argumentativo típico das mensagens referenciais. Nesse sentido, fica claro que, em termos esquemáticos, Eco pensa a interpretação como uma exploração horizontal da “planície” textual (embora acreditemos que o próprio Eco não admitiria tal afirmação). A sequencialidade da interpretação, segundo o entendimento que fazemos da teoria semiótica de Eco, sugere, como já dissemos, um deslocamento linear em dois eixos: o sintagmático e o paradigmático. E, a despeito do conceito de Sistema Semântico Global (que, como dissemos, se desenha como uma estrutura n-dimensional), a interpretação, de acordo com essa concepção, obedece a uma lógica linear implícita na organização textual (quase um *modus ponens* literário), de modo que não cabe ao leitor adotar uma perspectiva que diste dos limites impostos por essa estrutura semântica projetada pelo texto (ou para o texto).

Essa diferença de abordagem entre ambos, Eco e Iser, evidencia-se na qualidade dos exemplos arrolados por cada teórico: a arbitrariedade dos exemplos de Eco suscita, na nossa opinião, certa suspeita em relação à sua teoria. Ora, se qualquer texto serve como exemplo digno de uma teoria, então o problema não está na conclusão, mas na premissa. A arbitrariedade dos exemplos de Eco não ajuda a formar um sistema coerente de reflexão; pelo contrário, faz-nos intuir que a teoria é, em alguma medida, precária, como se ela fosse a manifestação de um “querer ser”, em vez de um “assim é” – o que desmistifica o autoproclamado “estruturalismo metodológico” de Eco (1968b), aproximando-o, de fato, do que ele chama de “estruturalismo ontológico”. Iser, por ser mais cuidadoso na escolha – ou por levar em conta a especificidade do texto analisado –, consegue provar o seu ponto de vista de forma muito mais convincente, ainda que, no limite, ambos advoguem o mesmo

em relação à participação ativa do intérprete. Nesse sentido, é interessante notar que, ao passo que o conceito de leitor-empírico de Iser convence pelo exemplo, o conceito de leitor-modelo de Eco convence apenas pelo edifício teórico que o ampara. Na verdade, se pensarmos nos exemplos concretos trabalhados ao longo da obra teórico-crítica de Eco, constataremos que os que melhor se adéquam ao seu modelo são as obras oriundas da cultura de massa ou, ainda, oriundas de correntes estéticas cujo *modus operandi* é já considerado canônico e já está assimilado pela comunidade de leitores; assim, por exemplo, nos livros de Eco abundam referências a Dante, Dumas, Poe, Nerval etc. – que, apesar de serem sempre uma fonte inesgotável de investigação literária, acabam sendo “imobilizados” pela tradição crítica como exemplos bem-acabados de execução artística e concentram um arsenal crítico que reitera certos sentidos em detrimento de outros (e as “apostilas” literárias têm uma grande parcela de responsabilidade nisso) –, ou, quando não, exemplos hipotéticos tirados de situações-limite de caráter anedótico, que sempre redundam favoráveis ao argumento em questão. Isso, é claro, nutre a percepção segundo a qual o código instrui a interpretação independentemente do contexto, como se toda e qualquer obra pudesse ser lida como se se tratasse de um texto numa garrafa – e, nesse sentido, Eco (1979) é bastante explícito, ao ponderar que a legibilidade de um texto, no limite, se não exclui o contexto, decerto determina o contexto preferencial de interpretação, apresentando as seleções contextuais mais relevantes ao passo que narcotiza outras, de acordo com uma competência linguística assimilada.

Quando se lê um texto escrito, a referência às circunstâncias de enunciação tem outras funções. O primeiro tipo de referência consiste em atualizar implicitamente, a nível do conteúdo, uma metaproposição como “aqui há (havia) um indivíduo humano que enunciou o texto que estou a ler neste momento e que pede (ou talvez não peça), que eu supunha que ele está a falar do mundo de nossa experiência comum”. Este tipo de atualização pode implicar, também, uma hipótese imediata em termos de “gênero” textual [...]: decide-se, então, se se está perante um texto romanesco, historiográfico, científico etc. – novamente com reenvios a decisões extensionais. Um segundo tipo de referência implica operações mais complexas, do tipo “filológico”, por exemplo, quando se trata de um texto enunciado em época distante do qual se procura reconstruir a localização espaço-temporal

originária a fim de determinar com precisão a que tipo de enciclopédia haverá que recorrer. [Eco 1979, p. 79.]

Com isso, Eco determina um horizonte restrito de cooperação interpretativa para o leitor. É curioso notar que a aposta de Eco no controle das respostas interpretativas com base no código, na enciclopédia, restringe mais do que amplia o raio de ação do leitor: em princípio, um modelo de cooperação interpretativa que não leva em conta o contexto poderia admitir uma gama variada de respostas e soluções para o texto; ora, se não há um contexto restringindo o comportamento do leitor, então o texto abre-se como um campo inesgotável de possibilidades interpretativas. Porém, a superposição da enciclopédia sobre o texto na verdade limita cada vez mais a atuação do leitor, pois, se ele quer ser obediente à suposta lógica interna da obra (a *intentio operis*), então ele deve afastar conjecturas levianas e se prender ao sentido imposto pela hierarquia de valores dada pelo código, desbastando o excessos de significação em prol da convergência entre texto e código. Assim, o texto, que de início se apresenta com uma enorme plasticidade no início da leitura, vai, pouco a pouco, sendo engessado pelas inferências automatizadas, sobrando, no fim da leitura, uma interpretação que traduz os movimentos lineares da lógica interpretativa. Na verdade, a falta de um contexto no modelo de Eco impede que ele imagine situações concretas – por vezes inusitadas – de interpretação que, eventualmente, “forçam” o texto a tomar formas inesperadas, sustentadas por uma lógica interpretativa que se sustenta em uma racionalidade desviante do código. Em vez disso – e por conta da dificuldade que Eco tem de abandonar, ao longo de sua obra teórica, uma ideia de que existem sentidos preferenciais (denotações) para os signos e as mensagens (mesmo as de cunho estético) –, a impossibilidade de intuir e imaginar contextos de interpretação para o texto literário acaba trazendo como consequência a imobilidade do leitor, fazendo com que o trabalho interpretativo seja, uma vez e sempre, uma decifração de mensagens visando ao conteúdo objetivo ou objetivável.

No fundo, essa escolha de Eco está fortemente escorada na dupla convicção de que o contexto de escritura da obra é quase sempre irre recuperável (e, quando não é, pode, em alguns casos, não desempenhar o menor papel na interpretação do texto, como quando um autor acredita estar refletindo certa ideia ou pensamento, quando na verdade acaba ficando

aquém ou além de tal proposta) e de que os contextos de recepção podem desviar a interpretação para caminhos irresponsáveis, trazendo consigo consequências indesejáveis do ponto de vista da crítica literária ou, mesmo, da sociedade como um todo (e, aqui, poderíamos citar, por exemplo, o “fundamentalismo crítico”, censurado por Eco em vários de seus escritos de ocasião, como um exemplo claro de interpretação programada pelos interesses de um determinado grupo, num determinado contexto social). No entanto, é preciso objetar que, independentemente da escassez de informações sobre o contexto de criação da obra, e independentemente da abundância de contextos de recepção, com aquilo que eles têm de mais inofensivo ou de mais nefasto, parece-nos legítimo afirmar que a interpretação de toda e qualquer obra só se dá em um *ground* (para lembrar um conceito de Peirce), que estabelece as bases cooperativas entre leitor e texto. No caso do contexto de criação, pouco importa que não saibamos nada a seu respeito, pois, de algum modo, o que faremos, enquanto leitores, é subsumir certas ideias acerca das propensões do autor para com o texto, seu contexto e seus leitores – que é o que Iser (1974) tenta fazer, de certo modo. Quanto aos contextos de recepção, estes, embora não precisem ser imaginados – pois são dados, concretamente, pelas circunstâncias de leitura –, são, todavia, trabalhados pelo leitor, de modo que, na interpretação do texto, determinados aspectos das circunstâncias efetivas de leitura serão salientados. O contexto, nesse sentido, é trabalhado para suportar a interpretação, e não o contrário.<sup>19</sup>

É nesse “coacervado” de ideias que surge a dicotomia mais polêmica na obra teórica de Eco, a saber, a dicotomia entre *uso e interpretação*, de que já pudemos falar *en passant*. Na medida em que ler um texto é abdicar conscientemente das intenções pessoais em busca da *intenção do texto* (ou, em outras palavras, tornar-se o leitor-modelo de um autor-modelo), qualquer interpretação que fuja a estes princípios semióticos mostra-se como um “ato de licença pessoal”, uma violação à colaboração textual e intertextual.<sup>20</sup> Nesse sentido, tudo aquilo que não é interpretação cai no âmbito do *uso*; em outras palavras, pode-se fruir

---

<sup>19</sup> Isso ficará mais claro em breve, quando introduzirmos o pensamento de figuras “antípodas” de Eco, representado por Fish, Hillis Miller e Hartman, nesta tese.

<sup>20</sup> Podemos chamar de “intertextual” a colaboração interpretativa do texto literário na medida em que, de acordo com Eco, a enciclopédia registra as interpretações bem sucedidas em contextos fortes, traçando um modelo cooperativo que poderá servir a outras leituras de textos minimamente similares. Afora isso, se pensarmos em cada um dos agentes envolvidos na interpretação de um texto – o autor, o leitor e o texto –, e se tivermos em mente que eles são metaforicamente “inscritos” na forma do texto através de traços semioticamente intersubjetivos, então podemos dizer, também metaforicamente, que há intertextualidade entre eles.

um texto com base nas motivações as mais díspares; contudo, se o resultado da leitura for muito mais um produto da personalidade do leitor empírico, em vez de uma interpretação coerente com a suposta intenção do texto, então, na opinião de Eco, pode-se afirmar categoricamente que esse leitor está usando o texto. Eco escreve:

[a]ssim, devemos distinguir entre o *uso* livre de um texto tomado como estímulo imaginativo, e a *interpretação* de um texto aberto. Sobre esta distinção se funda, sem qualquer ambiguidade teórica, a possibilidade daquilo que Barthes chama de texto de prazer: há que decidir se se usa um texto como texto de prazer, ou se um determinado texto considera como constitutivo da sua própria estratégia (e, por conseguinte, da sua própria interpretação) a estimulação do uso mais livre possível. Mas cremos que há que fixar certos limites, e que a noção de interpretação supõe sempre uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-modelo. [Eco 1979, p. 62, destaques do autor.]

Através dessa dicotomia, a noção de que a *interpretação do texto literário tem limites* passa a ser a grande obsessão teórica de Eco. Essa ideia guiará as reflexões contidas nos dois principais livros decorrentes do trabalho realizado em *Lector in fabula* (Eco 1979). Os livros *Os Limites da interpretação* (Eco 1990) e *Interpretação e superinterpretação* (Eco 1992) – e, em menor escala, o livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (Eco 1994) – dedicar-se-ão a analisar as condições mínimas e máximas da cooperação interpretativa, incidindo principalmente na maneira como o texto constrói o seu próprio leitor-modelo, circunscrevendo os papéis actancias no seu próprio idioleto estético. Muito do que Eco defende nestes livros da década de 1990 já foi explorado nos parágrafos acima, de modo que evitaremos, aqui, desnecessárias repetições. Com efeito, o semiótico italiano, de posse das reflexões semióticas levadas a cabo nas décadas anteriores, apenas aprofunda, nestes livros, os argumentos que o levam às teses de que a interpretação tem limites e que a cooperação interpretativa se inscreve em competências linguísticas codificadas. Resta salientar, porém, que a dicotomia *uso versus interpretação* deriva, na verdade, não tanto da análise dos exemplos, ou mesmo da observação minuciosa do mecanismo hermenêutico subjacente à interpretação do texto literário, mas sim de apostas conjecturais que, por um lado, propiciam o corte epistemológico que cria a divisão entre os termos e, por outro lado,

facilitam conclusões que são tiradas das premissas que guiam o estudo dos fenômenos literários. Assim, quando Eco diz que “há que decidir se se usa um texto como texto de prazer, ou se um determinado texto considera como constitutivo da sua própria estratégia”, ele está eliminando, de pronto, qualquer possibilidade de se encarar o texto como texto de prazer *ao mesmo tempo* em que se persegue a suposta interpretação “correta”. No nosso entendimento, a dicotomia de Eco reforça as fronteiras entre o prazer e a cognição, como se a interpretação fosse algo conseguido a duras penas, ao passo que o prazer é algo que se tira do texto de maneira quase que irresponsável. E isso parece, inclusive, profundamente incoerente com a teoria econiana, pois, como dissemos há pouco, uma vez que, para Eco, interpretar o texto é abrir mão de qualquer conjectura sobre os contextos, atendo-se apenas aos registros preferenciais da enciclopédia (enquanto código de usos), então o trabalho de interpretação deveria ser algo quase que automático ou espontâneo – algo que, inclusive, “democratiza o acerto”, uma vez que não é preciso ser um leitor especial, dotado de recursos especiais, para atingir o sentido do texto – e, portanto, nada árduo. Na verdade, ao separar o uso da interpretação, Eco comete o equívoco de separar o *prazer* do *entendimento*. O comprometimento do aspecto estético é absolutamente claro: a cognição sobrepõe-se à sensibilidade e o entendimento sobrepõe-se à fruição. O compromisso do leitor, portanto, deixa de ser com o potencial dispersivo da experiência estética para ser firmado, em vez disso, no âmbito do conhecimento e da exploração racional dos conteúdos. Se, por um lado, isso traz a vantagem de delimitar um campo de estudos, onde os debates sejam pautados por metodologias e hipóteses científicas, organizando o conhecimento literário e colocando-o à disposição da coletividade não-acadêmica, por outro lado, a disciplina perde a sua própria razão de ser, na medida em que não se distingue fundamentalmente dos modelos científicos os mais variados.

Eco, portanto, admite o potencial transformador da experiência estética, mas dá ao fator cognitivo toda essa incumbência, assumindo um viés kantiano que só será reforçado, no decorrer de sua obra teórica. É como se o semiótico italiano fundisse num só modelo as três críticas de Kant: de início, a obra de arte surge, para Eco, escorada no conceito kantiano de belo (isto é, aquilo que escapa à conceitualização, mas que se conforma à finalidade sem fim da própria forma); em seguida, a experiência subjetiva do belo, por mais inefável que possa parecer, é formulada em termos categóricos, aproximando o plano

subjetivo do conceito de entendimento kantiano; por fim, a transgressão das normas, com os potenciais acréscimos à experiência cotidiana e coletiva, é conquistada no bojo da interpretação consistente, linear, lógica (isto é, na lucidez da consciência individual), delimitando, inclusive, um campo de reflexão pragmático que inclui o aspecto moral e ético. O prazer, portanto, ficaria às margens do entendimento, ocupando um lugar pré-categorial que não diz respeito às questões da ordem da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação – no âmbito irrestrito (e irrestingível!) da compreensão estética.

Aliás, este viés kantiano aparece também em outra dicotomia traçada por Eco – oposição que é, obviamente, fruto da axiologia de valores que opõe a noção de uso à noção de interpretação. Trata-se da dicotomia entre a sua teoria semiótica – sistemática, “científica”, estruturalista, comprometida com a suposta “verdade” dos textos e os meios de acesso a ela – e o que ele denomina de *semiose hermética* (Eco 1990 e 1992). Esta última consiste, no entender de Eco, em uma abordagem crítica ao texto literário, segundo a qual o texto não contém uma verdade única, nem sequer uma interpretação mais impositiva face a outras menos plausíveis, mas sim que a única verdade possível é a de que o texto é *um vazío*. Eco não está, diretamente, apontando para nenhum autor ou movimento crítico em específico – na verdade, ele parece sempre apelar para “caricaturas” a fim de marcar o ponto de seu argumento –, mas parece claro que ele se volta contra as teorias contemporâneas herdeiras da hermenêutica e da filosofia do final do século XIX e princípios do século XX, cujo maior expoente talvez seja o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (e *semiose hermética* é o termo escolhido por recuperar a tradição interpretativa inaugurada pelo *Corpus hermeticum*). De acordo com Eco (1990 e 1992), para essas correntes teórico-críticas a interpretação de um texto assemelha-se sempre à busca de um segredo que se encontra *para além do texto*. A principal objeção que Eco faz à semiose hermética é o fato de que, a partir de poucos elementos pinçados na estrutura significativa do texto, os intérpretes imbuídos dessa postura aplicam-se a multiplicar as conexões aparentemente insatisfatórias, levando a interpretação do texto para longe do código e para longe dos limites do próprio texto. Para longe do código, em primeiro lugar, porque o “hermeneuta” (no mau sentido da palavra, tal como entendida por Eco) traça relações arbitrárias entre os elementos do texto, derivando o sentido irrestritamente até fazê-lo perder-se dos limites traçados pelas acepções consagradas pela enciclopédia; para longe do

texto, em segundo lugar, porque o leitor desrespeita a cadeia de sememas e a ideia de solidariedade recíproca entre eles, levando a interpretação para além do co-texto (Eco 1979). No fundo, o que Eco está nos sugerindo é que, embora a semiótica hermética parta, de fato, de elementos possíveis de serem identificados no campo semântico de um determinado signo efetivamente presente na tessitura, o que ela faz, ao fim e ao cabo, é superestimar a presença desses elementos, em detrimento da homogeneidade do texto juntamente ao seu contexto privilegiadamente estipulado pela enciclopédia. De acordo com suas próprias palavras, “[a] superestimação da importância das pistas deve-se muitas vezes à tendência a se considerarem os elementos mais imediatamente aparentes como significativos, enquanto o próprio fato de serem aparentes deveria permitir-nos reconhecer que são explicáveis em termos muito mais econômicos” (Eco 1992, p. 58). Eco não se interroga se a semiótica hermética evidencia, no fundo, uma competência mais aprofundada do código; pelo contrário, na sua opinião, a semiótica hermética funciona como uma espécie de “ato criativo”, que sobrepõe ao texto intencionalidades que são peculiares ao leitor empírico, mas não ao leitor-modelo (e voltaremos a essa questão da criatividade, mais adiante). Isto é, não se trata de uma competência maior, mas sim de uma “incompetência”, na medida em que, para Eco, ser um intérprete competente é ser capaz de identificar e se comportar como leitor-modelo. Nesse sentido, a semiótica hermética *usa* o texto como fonte de analogias criativas, caóticas, que, na melhor das hipóteses, “criam” outros textos.

Vale a pena repetir que, quando Eco (1990 e 1992) fala em semiótica hermética, ele não nomeia diretamente os autores e correntes envolvidos nessa rubrica. Como bem diz Hogan (2005), a falta de um interlocutor devidamente nomeado faz com que a obra teórica de Eco careça de um contraponto, por onde se possa comparar o alcance e a efetividade de suas ideias. Segundo Hogan (2005, p. 84), Eco “[...] gives his antagonists only the briefest treatment, and thus he never specifies his claim in such a way as to make it truly interesting and controversial. He never discusses Fish, for example, and his treatment of Derrida is confined almost entirely to Derrida’s discussion of Peirce.” Em consequência disso, a teoria de Eco assume cada vez mais os contornos de uma especulação puramente abstrata – que, inclusive, favorece abordagens críticas que tomem as suas reflexões como um conjunto homogêneo que tende a uma teoria estética, e não como um instrumental para análises empíricas, leitura de obras etc., como é o caso desta tese –, de modo que “[...] Eco too often

sidesteps the hard cases, the difficult distinctions, the antagonistic writings that pose the real problems for a treatment of interpretation and its limits” (*idem*, p. 86), prejudicando, inclusive, a compreensão de seus principais conceitos naquilo em que se diferenciam das ideias do *mainstream* da crítica literária. Por conta disso, acreditamos que vale a pena recuperar a interlocução de Eco, mostrando as diferenças cruciais entre a sua abordagem semiótica e a abordagem desconstrucionista, encarnada por figuras como Derrida, Fish, Hillis Miller e Hartman. E, de início, a primeira grande diferença que salta aos olhos é quanto à metodologia, pois

[s]emiotics is general theory of signs which intends to clarify signs and to “make our ideas clear”, while deconstruction stresses the notion of “indecidability” of meaning and intends to refutation of logocentrism. If the rational analysis is still the main method of semiotics, certainly deconstruction focuses on the limits of reason and opens a venue for irrationalism. [Buczynska-Garewicz 1997, p. 163.]

A semiótica econiana procura tornar mais claros os processos mentais e lógicos pelos quais o sentido torna-se possível e comunicável, objetivando extrair das mensagens uma estrutura subjacente que, por um lado, esclarece a lógica por trás das mensagens e, por outro lado, cristaliza um conhecimento, um repertório, que transcende o fenômeno comunicativo rumo à abstração denominada “código”. A desconstrução, por sua vez, busca recuperar exatamente aquilo que a semiótica perde pela sua ânsia de aglutinação, a saber, a deriva dos significados. Do ponto de vista da desconstrução, não existe qualquer possibilidade de fixidez dos sentidos (pelo menos não idealmente): o processo de atribuição de sentido da língua (ou mesmo de um objeto qualquer) é um exercício levado a cabo por um sujeito determinado, em um dado contexto, a partir de um ponto de vista específico, experiência que “deforma” o sentido – se, por este termo, entendermos a fixidez proposta pela semiótica. Essa principal diferença visualiza-se, a exemplo do que notamos na comparação entre Iser e Eco, no peso que é dado ao contexto, dentro de cada abordagem. Para a semiótica econiana, o contexto concreto de leitura é, na maioria das vezes, desprezível, uma vez que a estrutura subjacente ao uso do código determina os sentidos mais imediatos, bem como os sentidos secundários, numa hierarquia de valores; e, mesmo quando o contexto entra na formalização teórica, é somente como um fator de aglomeração

do sentido, que, inclusive, favorece a hierarquização das acepções preferenciais – e isso se nota claramente no conceito de enciclopédia, de Eco. No caso da desconstrução, o contexto é, por assim dizer, a chave para a interpretação: na incontinência natural da deriva dos sentidos, e na vasta abertura dos significantes aos mais diversos contextos, é que se dá o cruzamento da subjetividade com a forma, criando o sentido de maneira imediata e provisória; aliás, o contexto, para a desconstrução, é a condição indispensável da interpretação: não existe interpretação sem contexto, de forma que só se pode avaliar a procedência de uma interpretação, seus efeitos e sua originalidade, dentro das situações concretas que a engendraram. Nota-se que, por conta dessa diferença, poderíamos dizer que, enquanto a desconstrução busca o imediato, o inusitado, aquilo que justamente contraria a norma, a semiótica ecoiana visa à transcendência, a estabilidade, o presumível, enfim, a normatização dos conceitos. E, curiosamente, no imediatismo da desconstrução cria-se um universo de sentido (empírico) mais amplo, que corresponde melhor àquilo que Eco abstratamente designa como o Sistema Semântico Global. Portanto, a essa diferença metodológica soma-se uma secunda distinção: a semiótica ecoiana procura, nos sentidos e nos hábitos, a imanência, a “unidade fundamental dos comportamentos”, ao passo que a desconstrução pauta-se pela *disseminação*.<sup>21</sup>

A noção de que existe um “significado transcendental” anterior ao uso da linguagem é bastante problematizada por Derrida (de quem o conceito de disseminação é oriundo). Na verdade, as obras de Derrida são uma crítica à filosofia ocidental como um todo, uma tentativa de desconstrução da maioria dos pressupostos metafísicos que se encontram na base da ontologia e da epistemologia ocidentais. Partindo do conceito de *escritura*, que, tal como um “perigoso suplemento”, assume o lugar da própria linguagem (pelo menos nos moldes do estruturalismo saussureano), Derrida (1967a) compõe os primeiros esboços de uma disciplina que ele denomina *gramatologia*. Sua maior preocupação nesse sentido é

---

<sup>21</sup> É curioso notar que, entre a semiótica de Eco e a desconstrução, tal como aparece nas obras de Derrida – e, vale dizer, que a proposta de Derrida não implica uma “epistemologia desconstrucionista” *post hoc*, pois isso seria exatamente a negação do princípio que rege a desconstrução enquanto metodologia, enquanto “paradigma da suspeita” –, existe um princípio filosófico comum: a noção de *semiose ilimitada*, de Peirce. Uma vez que trataremos, com mais vagar, da influência de Peirce na obra de Eco mais adiante, não adiantaremos aqui nenhuma conclusão. Por ora, gostaríamos de indicar, apenas, que esse princípio comum não une as duas propostas (Eco e Derrida, por exemplo; mas poderíamos falar de Eco e Fish, Eco e Hartman, Eco e Vattimo etc.), pois Eco, num segundo momento, admite a presença forte de Kant em suas obras, o que diminui o peso que Peirce desempenha em suas conclusões. Daí, portanto, o transcendentalismo de Eco comparativamente à desconstrução, em que pese essa origem comum.

revelar o logocentrismo subjacente à supervalorização da escritura e do signo como mediadores entre as supostas verdades absolutas e a revelação dessa verdade. Assim, apenas fazendo uma analogia de suas obras teóricas – em especial, as obras *Gramatologia* (1967a), *A escritura e a diferença* (1967b) e *Margens da filosofia* (1972b) – com as questões referentes à literatura é que, para nós, torna-se possível encontrar, em seus argumentos, desdobramentos significativos que possam contribuir para o entendimento do que ocorre na interpretação do texto literário (ainda que Derrida tenha escrito um importante material sobre literatura).

A primeira ideia relevante, para nós, é a concepção de que não existe nenhuma estrutura que suporte um “significado transcendental” e que seja anterior à própria escritura. Isto é, a concepção de que o signo é bipartido, que orientou a linguística desde Saussure e que também orientou a epistemologia ocidental – e Derrida é especialmente crítico com nomes como Aristóteles, Platão, Hegel, Descartes, Rousseau e Lévi-Strauss (Derrida 1967a; 1967b e 1972b) –, não passa de uma espécie de ilusão referencialista, ilusão que, no fundo, acarreta a ideia de que é possível captar o mundo através da estrutura de nosso pensamento, mediado pela linguagem. Na verdade, essa ilusão de que há uma essência exterior à própria linguagem origina, para Derrida, o tipo de comportamento que caracteriza o que ele considera ser um logocentrismo num duplo sentido: por um lado, estabelece uma relação de sobredeterminação do pensamento estrutural sobre a história dos sentidos possíveis, de modo que a linguagem constituiria, sob esse ponto de vista, o lugar da redução da diferença em favor de esquemas totalizantes (e voltaremos a isso daqui a pouco); por outro lado, esses esquemas subjagam os sujeitos, obrigando-os a pensar sempre conforme as estruturas dominantes do pensamento – o que os faria desconsiderar, em princípio, o contexto em que historicamente estão situados, levando em conta, ao contrário disso, somente os supostos valores atribuídos aos signos fora do próprio uso da língua (como se a estrutura determinasse *a priori* as formas de pensamento e reconhecimento do mundo), o que, para Derrida, leva fatalmente a imposições e imposturas de diversos tipos. Diante disso, então, de acordo com o próprio filósofo franco-argelino:

[é] preciso portanto tentar libertar-nos desta linguagem. Não *tentar* libertar-nos dela, pois é impossível sem esquecer *a nossa* história. Não *libertar-nos* dela, o

que não teria qualquer sentido e nos privaria da luz do sentido. Mas resistir-lhe tanto quanto possível. É preciso em todo caso não nos abandonarmos a ela com esse abandono que é hoje a má embriaguez do formalismo estruturalista mais complexo. [Derrida 1967b, p. 49, destaques do autor.]

Observa-se que Derrida é bastante cético com essa possibilidade de apresentação e construção de elementos ou conceitos anteriores à expressão e exteriores à linguagem. Essas supostas leis do entendimento (Kant), ou mesmo as abstrações promovidas pela síntese das experiências de mundo dos sujeitos (os conceitos de ícone primário e tipo cognitivo, de Peirce e Eco, respectivamente, que veremos no próximo capítulo), para Derrida não têm legitimidade como fundamento do conhecimento e, principalmente, como fundamento do signo, da escritura, na sua busca pela representação da verdade. A simples suposição de que haja algo que antecede à própria expressão deste algo já pressupõe subsumir uma entidade psíquica ou mental que estaria, de certo modo, além da própria historicidade e concretude do sentido e da letra (Derrida 1972b, p. 287). Esse “espírito” que determinaria para os sujeitos o que eles são, em primeiro lugar, e o que eles podem e devem conhecer, em segundo lugar, é o que Derrida identifica como o princípio de uma origem que, na medida em que busca escapar da lógica do dizível, da ambiguidade inerente à linguagem, que se situa aquém ou além da própria linguagem, constitui-se como inefável, avizinhandose, assim, de um princípio que é da ordem do teológico.

Assim, a “ciência” semiológica ou, mais estritamente, linguística, não pode conservar a diferença entre significante e significado – a própria ideia de signo – sem a diferença entre o sensível e o inteligível, é certo, mas também sem conservar ao mesmo tempo, mais profunda e mais implicitamente, a referência a um significado que possa “ocorrer”, na sua inteligibilidade, antes da sua “queda”, antes de toda expulsão para a exterioridade do “este mundo” sensível. Enquanto face de inteligibilidade pura, remete a um *logos* absoluto, ao qual está imediatamente unido. Este *logos* absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus.

É claro que não se trata de “rejeitar” estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas. Trata-se inicialmente de pôr

em evidência a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos de pensamento que, frequentemente, se acredita poder separar inocentemente. O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada. [Derrida 1967a, p. 16, destaques do autor.]

Nesse sentido, a ilusão de uma prioridade do significado sobre o significante trai, para Derrida, uma concepção teológica (vale dizer: uma concepção a-histórica e metafísica) que, como consequência, impele os sujeitos a se comportarem como que determinados pelas leis de uma lógica cuja origem se pretende “transcendental” – e, mesmo que se prenda à observação da natureza, se pretende “natural” apenas por uma imposição filosófica. Aliás – e é disso que se trata, afinal –, para Derrida, qualquer tentativa de estabelecimento de uma lei natural, qualquer tentativa de absolutização das leis do entendimento, seja da linguagem, seja dos fenômenos naturais, não passa de uma tentativa vã, na medida em que a pressuposição desta “transcendência” exigiria uma linguagem (filosófica) completamente diferente da linguagem que conhecemos. Isso significa que qualquer tentativa de delimitar a natureza da percepção, da *physis*, das leis que originam para nós os conceitos de que nos valem no uso mesmo da linguagem – ou mesmo qualquer tentativa de fixar a ordem do significado e dos significantes com base no conhecimento e na experiência linguística, mesmo que seja num ínfimo momento – é, por princípio, absurda, uma vez que, para fazermos referência a esse conhecimento, necessitaríamos, por um lado, de uma linguagem cuja característica seria uma total opacidade, que nos revelasse, então, a natureza do conceito por baixo do véu da palavra que o designa (a “face de Deus”), e, por outro lado, a existência de uma “*metametalinguagem*”, que desse conta da delimitação das exatas fronteiras desses elementos previamente discriminados (Derrida 1972b, pp. 298ss) – *metametalinguagem* que, por definição, não seria nada além de uma absurda reprodução das supostas entidades “transcendentais” por via do que é, necessariamente, determinado pelo contexto, pelo uso da língua, pela deriva histórica dos sentidos e dos significantes, pela iterabilidade do signo, enfim, pela *escritura*. Mais do que isso, tal *metametalinguagem* deveria erigir-se sobre um pressuposto que é contrário à própria linguagem, seja enquanto representação da realidade, seja enquanto sistema que prescreve funções semânticas e papéis sintáticos, qual seja, a homologia entre o campo sensível (a matéria linguística) e o

inteligível (a massa amorfa de conteúdos mentais, segundo os termos de Saussure).

Se entre a linguagem e o mundo – e mesmo se entre a língua (sistema) e a linguagem (prática) – nenhum tipo de *guard-rail* se interpõe; se nenhuma base estável (“*le socle dur de l’être*”, conforme a formulação de Petitot 2000) onde se possa “fincar” o significado pode ser erigida; então o que é o texto (de um modo geral e não só o texto literário) para Derrida? Certamente, o texto não é apenas um mero veículo de uma intenção original ou, ainda, de um sentido primário, estabelecido de uma vez para sempre no seu contexto de origem (a que a filologia ou a estilística teriam a missão de resgatar); tampouco seria a manifestação espontânea de uma carga de sentidos que estaria supostamente ali presente, na cadeia significante, por conta da imanência da estrutura. Em vez disso, o texto, para Derrida, coincide com a própria noção de *escritura*. Não a escritura no sentido do processo mecânico que desenha as letras sobre um papel, mas sim escritura no sentido de atividade produtora de sentido; mas não “atividade produtora de sentido” mediante o mero cotejamento de formas e conteúdos, mas sim “atividade produtora de sentido” na medida em que faz surgir o próprio sentido, disperso e caótico, na própria leitura – que é também uma escritura, para Derrida. Trata-se, portanto, de conceber a escritura como um processo ambivalente, ao mesmo tempo “bom” e “mau”, que irrompe em meio ao desejo da constituição de um “centro” onde orbitam os sentidos, mas que, contraditoriamente, jamais alcança este “centro”, na medida em que, enquanto *rastro*, toma todo o seu lugar (Derrida 1967b).

Antes de passar a essa sua noção de escritura, Derrida põe em suspeita o entendimento de escritura tradicionalmente aceito pela filosofia ocidental, de modo que podemos falar de dois conceitos de escritura concomitantemente presentes ao longo da obra de Derrida: um primeiro, que diz respeito ao uso que historicamente se deu ao termo, isto é, a escritura como grafia da linguagem verbal, como sedimentação das relações que se estabelecem entre significado e significante no interior de uma língua e de uma tradição filosófica, e um segundo, que envolve as modificações propostas por Derrida, atendendo ao apelo desconstrucionista de relativizar o logocentrismo em torno do projeto ocidental (e, amiúde, essas duas noções de escritura confundem-se nos livros de Derrida, expediente que é bastante astuto, pois coloca na expressão da ideia aquela indecidibilidade que esta última justamente procura transmitir). Assim, teríamos, de um lado, uma “má” escritura, no

sentido de que ela seria a tentativa (também ilusória, para Derrida) de submissão da deriva não-calculada do sentido à estagnação e repouso do significado em formas cristalizadas. Não obstante, a essa “má” escritura Derrida opõe, de outro lado, a noção de escritura como *traço*, como *imprensão*, como *rastro*, isto é, como a produção da diferença de sentido, forma que independe das regulamentações de conteúdos anteriormente discriminados e que se abre ao intérprete como uma possibilidade de jogo de sentidos, forma aberta sobre a qual é possível produzir (em vez de encontrar ou inferir) sentidos. E qual seria a especificidade da literatura, com base nesse emaranhado conceitual de Derrida? A literatura, portanto, é justamente a colocação em prática desse jogo de sentidos, essa volta da linguagem à sua origem, porque a escritura da literatura não é a mera fixação de algo que se propõe anterior a ela. A literatura reencena a origem da própria linguagem, na medida em que o valor semântico da escritura transcende o mero significado culturalmente aceito, o mero “invólucro” ou “embalagem” de um conteúdo preciso e determinado. Reconhecendo-se isso, reconhece-se também, na escritura literária, um potencial anterior ao *logos*, mais próximo ao mito, e que, portanto, restabelece, de alguma maneira, a “ficção” da origem da linguagem que a própria escritura (no sentido atribuído anteriormente, ou seja, a escritura logocêntrica, a “má” escritura) necessariamente apaga. Essa “ficção” seria, bem entendido, a concepção segundo a qual na origem da linguagem está não só a tentativa de dar conta da experiência do mundo (a eterna ilusão referencial), mas, ao mesmo tempo, a tentativa de “encantar” o mundo pela “voz”, ou seja, de transformar o mundo a partir da palavra.<sup>22</sup> É nesse sentido que as obras de Artaud e Mallarmé ganham destaque nos livros de Derrida: uma vez que esses autores buscaram uma literatura completamente inovadora, onde os sentidos são construídos sem o auxílio de uma estrutura primária, eles se tornam, por assim dizer, o paradigma da “boa” escritura, da escritura que vai além da mera reprodução de sentidos e que, pelo contrário, apresenta-se como fonte ativa de significados possíveis e sempre reatualizados, conforme se interpretam os textos, encarnando (e não negando) a

---

<sup>22</sup> E, aqui, já se pode notar que, sob a ótica derridiana, a literatura recupera o tipo de prazer e de indeterminação que fica ausente nas formulações tipicamente kantianas de Eco. Ao trazer para dentro do conceito de escritura a ambiguidade que a caracteriza – isto é, ao não tentar dirimir a contradição que, na opinião de Derrida, representa a própria possibilidade fatural e teórica da escritura –, o filósofo franco-argelino preserva a dimensão especulativa e sensível da estética (e esperamos que isso fique ainda mais claro, conforme avançarmos nos comentários às obras dos críticos da desconstrução, a seguir). Inclusive, a opção de Derrida traz para o bojo da teoria literária reflexões de ordem antropológica, das quais o conceito de *antropologia literária*, de Iser, é um formidável exemplo.

ambivalência natural da escritura. É evidente que, como já deixamos claro, de certo modo a fixação da escritura atua como uma presença que inaugura, em algum nível, o significado – não o significado transcendental, mas certamente *um* significado possível de ser negociado entre o leitor e a obra e entre os leitores de uma obra. Porém, o que aqueles autores procuram nas suas obras é um meio de tornar a escritura cada vez mais disseminadora de sentidos, “desovando”, aqui e ali, possibilidades que não se restringem às leituras estruturalistas – que na opinião de Derrida (1967b) buscam, para o bem ou para o mal, o código do texto (o “centro”, de que falamos logo acima). Nesse sentido, o capítulo “Força e significação” (Derrida 1967b, pp. 11-52) desferiu um duro golpe nas pretensões estruturalistas então em voga; entre tantas passagens iluminadoras, destacamos a seguinte:

[a] estrutura é na verdade a unidade de uma forma e de uma significação. É certo que às vezes a forma da obra, ou a forma enquanto obra, é tratada *como se* não tivesse origem, como se, também na obra-prima [...], o destino da obra não tivesse história. Não tivesse história intrínseca. É nesse ponto que o estruturalismo parece muito vulnerável [...]. Obedecendo à intenção legítima de proteger a verdade e o sentido *internos* da obra contra um historicismo, um biografismo ou um psicologismo (que aliás espreita a *expressão* de “universo mental”), arriscamo-nos a não mais prestar atenção à historicidade interna da própria obra, na sua relação com uma origem subjetiva que não é simplesmente psicológica ou mental. Com a preocupação de imobilizar a história literária clássica no seu papel “auxiliar”, “indispensável”, de “prolegômeno e balaustrada” [...], arriscamo-nos a desprezar uma outra história, essa mais fácil de ser pensada, do sentido da própria obra, a da sua *operação*. Esta historicidade da obra não é apenas o *passado* da obra, a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no *presente*, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas. Eis a razão pela qual [...] não há *espaço* da obra, se por isto se entende *presença* e *sinopsis*. [Derrida 1967b, pp. 28-29, destaques do autor.]

A obra literária, então, não pode mais ser vista como um conjunto de instruções que viabiliza o seu próprio sentido. Em vez disso, a escritura não pode mais ser o signo do inteligível fora da palavra escrita e dentro da estrutura, mas, sim, o sintoma, a marca, o

trilho por onde passa o sentido. É por isso que Derrida escolhe a imagem do *rastro*, para melhor ilustrar essa ideia.

É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*. [Derrida 1967a, p. 56.]

O rastro coloca-se, então, como lugar de onde partirão conjecturas, que, por sua vez, estipularão a possibilidade de sentido para o rastro – sentido, aqui, na polissemia da palavra: sentido-direção e sentido-significado. Com isso, tem-se que o rastro é, ao mesmo tempo, o ponto de convergência e o ponto de partida de todas as interpretações possíveis. Aliás, talvez aqui já nem valesse mais a pena falar em “interpretação”; seria mais adequado falar, como sugere Derrida (1967b), de *escritura* também, na medida em que a leitura de um texto só pode ser a escritura de um novo texto, por conta do fato de que, por um lado, ela não pode ser mais a presunção de uma verdade exterior ao texto, mas sim apenas uma construção *ad hoc* de sentidos, e, por outro lado, por ser construção, não pode pleitear nenhuma legitimidade sobre as demais possibilidades que o rastro descortina. A questão do rastro, então, tem a ver com aquilo que Culler, no seu livro *Sobre a desconstrução* (1982), escreve: a desconstrução estabelece uma “inversão” da metafísica da causalidade-consecutividade: quando Derrida (1967a, p. 57) diz que “[o] rastro, onde se imprime a relação ao outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro”, ele está querendo, talvez, afirmar que a metafísica tradicional, que sempre apresenta o efeito como uma espécie de decorrência natural de uma causa, evidenciando sempre a copresença natural de dois termos num encadeamento lógico – a presença do “sintoma” como presença ativa da “causa” –, deve ser substituída por uma “metafísica” do rastro, na medida em que a ilusão da presença do ente, do ser, da derivação lógico-causal entre a presença do ser e sua inscrição como signo (desconstruída pela noção da arbitrariedade), só pode fazer sentido com a inscrição de um rastro, de um efeito que pressupõe uma causa e uma presença,

presença essa que se esconde sob uma camada mais ou menos ampla de possibilidades. Por isso, “[é] preciso pensar o rastro antes do ente” (*idem, ibidem*). Não é difícil, portanto, perceber que tal formulação repercute sobremaneira sobre as questões que vimos acima, ao tratar das obras de Eco: no mínimo, a ideia derridiana de rastro compromete a ideia econiana de uma “teleologia da significação”, que leva desde o texto até a sedimentação da função sígnica no âmbito de uma estrutura conceitual (o *modus ponens* interpretativo).

Este é um duro golpe à metafísica ocidental e nos interessa na medida em que, de acordo com essa sugestão de Derrida, a escritura (e aqui, obviamente, está compreendida a escritura do texto literário) é a produção das causas que a engendra. Se observarmos com cautela, veremos que há, neste aspecto, uma pequena homologia entre as ideias de Eco e de Derrida: na medida em que, para Eco, interpretar um texto literário é estabelecer com ele um diálogo que possibilite certos passeios inferenciais em detrimento de outros, respeitando um jogo que, de certo modo, está implícito no fato de que a forma tem uma constância que nos constringe a interpretá-la de tal ou tal maneira, mas nunca de *qualquer* maneira, então, de algum modo, interpretar é postular, é pressupor uma lógica causal (que em princípio é sempre desconhecida) para a forma do texto literário, como mais ou menos sugere o filósofo franco-argelino – e voltaremos a tratar desse aspecto na obra de Eco, mais adiante, no capítulo 4. Contudo, é óbvio que, a despeito dessa semelhança, os dois pensadores encontram-se bastante separados, quase em polos opostos de uma esfera, na medida em que, para Derrida, não há qualquer pressuposição de que a a forma constringe o intérprete a tomar uns caminhos inferenciais e recusar outros. Nesse sentido, podemos dizer que o único constringimento que o intérprete tem é sentido pelo contexto em que se insere; e, uma vez que os contextos podem ser infinitos, não haveria qualquer possibilidade de garantia epistemológica (ou mesmo ontológica, poder-se-ia dizer) de que há limites para a interpretação.

O sentido, portanto, escapa à diferença, na acepção que é dada a este termo pelo estruturalismo. O sentido não é função; e, mesmo que seja estabelecida no contexto de leitura uma função que emparelhe qualquer signo do texto a outro signo (dentro ou fora do texto), ou que emparelhe o texto com qualquer outro texto lido (a intertextualidade como sistema de diferenças entre as obras), tal sentido não se inscreve de uma vez por todas

como *diferença*. Assim a escritura é a *diferensa*<sup>23</sup> enquanto produção da diferença, no sentido de permitir e abrir – porque não tem escoramento – a diferenciação dos sentidos, a conservação da diferença sem nenhum primado logocêntrico ou determinista.

Se há uma certa errância no traçado da diferença [*diferensa*], ela não segue mais a linha do discurso filosófico-lógico do que a do seu reverso simétrico e solidário, o discurso empírico-lógico. O conceito de *jogo* mantém-se para além dessa oposição, anuncia, às portas da filosofia e para além dela, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim. [Derrida 1972b, p. 38.]

É possível aceitar, sem muitas críticas, a ideia de que a *diferensa* prescinde do estabelecimento de diferenças anteriores à própria linguagem – ou, como quer Derrida (1972b, p. 39), “[n]uma conceitualidade clássica e respondendo a exigências clássicas, diríamos que ‘diferença’ [*diferensa*] designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos”, o que faz da *diferensa*, ao mesmo tempo, ato e efeito da escritura. No entanto, para que algo seja significado, é preciso que haja mediação entre uma expressão que não se compõe da mesma matéria que o significado. No fundo, mesmo que não pensemos a escritura como ferramenta ou médium de conceitos, e que a tenhamos, como quer Derrida, como ponto de partida de interpretações absolutamente contingenciais e originais, em contextos os mais improváveis; e mesmo que tomemos a literatura como caso paradigmático de uma renovação constante dos valores dos elementos de um sistema de diferenças entendido como o código (a obra como idioleto estético), como quer Eco; o fato é que o signo, para existir, depende, no mínimo, de uma dupla articulação: de um lado, um conteúdo, que, mesmo que seja instituído no momento da leitura (pelo rastro), sem relação a nada que lhe seja anterior, simples presunção de valor semântico no aqui e agora da interpretação; de outro lado, uma matéria sensível, que enforma e articula, como presença-

---

<sup>23</sup> O termo *diferensa* está aqui no lugar do termo *différance*, neologismo de Derrida que marca a distinção entre a diferença (*différence*) produzida pela capacidade que o texto tem de produção da diferença (*différance*). A distinção só é perceptível graficamente, pois que, na linguagem falada, ambas as palavras seriam pronunciadas da mesma forma, em francês. Para conservarmos a distinção entre a grafia dos termos, na tradução, sem abdicar dessa particularidade da pronúncia, optamos por não seguir a sugestão das tradutoras brasileiras de nossas edições, que traduzem *différance* por “diferência” ou “diferença”, preferindo nos utilizarmos do termo *diferensa*, por manter essa dupla articulação com a distinção entre os termos, na escrita, e a semelhança fonética, na fala.

ausência, a percepção e a presunção dessa intencionalidade, matéria cuja natureza é, totalmente ou em alguma medida, distinta do conteúdo mental supostamente correspondente. Nesse sentido, somente nessa dupla articulação de um elemento sensível com um elemento que se diferencia dele, com um elemento que atribui intencionalidade a essa forma sensível, é que é possível se falar em escritura, em signo, em interpretação (e veremos, mais adiante, as consequências que esse postulado traz para o pensamento estético de Eco).

Pensando no caso da interpretação do texto literário, a produção de diferenças (ou seja, a produção de interpretações diferentes) pode até obedecer à *diferensa*, sem necessariamente pensar na língua como entidade pré-estabelecida. Mas a produção dessa diferença já estabelece os limites de sua própria *diferensa* original; isto é, atribuir uma origem, uma intencionalidade ao rastro, não implica em apagar o rastro, mas tão-somente em situá-lo dentro de um universo empírico de exigências e necessidades, que tornam aquele determinado rastro uma potencialidade *comunicável*. Caso contrário, não se produzem, sequer, as diferenças; ou, melhor dizendo: num mundo onde não se pode criar a diferença (qualidade que, por força da linguagem, é sempre estabelecida durante um ato de interpretação concreto, situado num contexto de uso da linguagem e de uso do texto, principalmente), nem que seja por um ínfimo momento, não se pode sequer falar em *interpretação*. E, no limite, tal constatação traz de volta o problema da forma literária, juntamente com os problemas em torno da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação. A obra literária jamais escapa da ambivalência da escritura, prestando-se, por isso mesmo, à interpretação “desviante” do mesmo modo que facilita a abstração da estrutura, do código. Tal como a escritura, a obra já nasce com o “estigma” (e o dilema) da legibilidade: a teleologia do sentido a aprisiona, mas, independentemente disso, ela permanece sujeita à disseminação. Isto porque é próprio da escritura tender ao controle (a língua como *langue*) e personificar o inusitado (a língua como *parole*). Sendo assim, surge a questão: vale a pena ainda falar em linguagem literária, em oposição à linguagem comum? Não seria tudo uma só e mesma *escritura*? Que forma tem (ou deve ter) a literatura para que ela se diferencie da linguagem comum?

Ora, na medida em que a literatura é identificada com a escritura, potencializam-se os sentidos para além de um controle mínimo, para além de qualquer tentativa de

formulação de uma interpretação que dê conta de todos os seus aspectos e que corresponda, elemento por elemento, ao conteúdo (significado) que a forma (significante) tem. Na verdade, a ausência de uma formatividade pressuposta na escritura, que se constitui anteriormente à leitura, não cancela a necessidade interpretativa de se “formar” – pelo menos a necessidade de se enxergar o texto como unidade que desencadeia os sentidos, ponto de partida do círculo hermenêutico. Assim, é possível entender o ponto de vista estruturalista, do qual Eco é partidário, como uma exigência que não ousaríamos chamar de “natural”, mas, em todo caso, uma exigência intrínseca a todo e qualquer ato produtor de significação – exigência que é, portanto, decorrente da própria ideia da “ficção” da origem da linguagem, que é a ideia de uma transformação do sensível (a experiência da tessitura da obra) ao inteligível (o juízo formado na consciência), através de uma gradativa perda da “diferença” em conformidade com a produção de sentidos e interpretações. E o que Derrida reconhece como poder, como força da literatura – sobretudo quando ela tende à “capacidade de dizer tudo” (Derrida 1992) –, Eco talvez reconheça como potencialidade para afirmações que, se eventualmente são mais ou menos redundantes, é porque a relação da linguagem com o seu potencial gerador de significados é limitada por uma deficiência *na* sua própria origem (ainda que, ao exagerar nesse ponto, Eco flerta, como vimos, com as conveniências do “logocentrismo ocidental”, que determina as regras de um jogo que, como frisamos, a obra literária parece fazer questão de não jogar). Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que a linguagem literária surge como disseminação, é natural que, subjacente a essa possibilidade (quase ideal, diríamos), exista a característica inegável (e tão valiosa, que permite que Derrida aposte nesse recurso para, antes de tudo, escrever a sua crítica do logocentrismo) de redução da experiência a princípio caótica em sentidos intersubjetivamente compartilhados. Se à linguagem fosse permitido falar de cada objeto do mundo, de cada elemento, em cada momento, em cada intervalo de espaço e tempo, estaríamos, no fundo, eliminando a diferença (tão cara a Derrida), porque, assim, não haveria qualquer limite, qualquer fronteira, ou qualquer distinção entre os seres, os indivíduos, os eventos, enfim, tudo aquilo que povoa, cada qual a seu modo, o universo do discurso e do conhecimento – o que nos impossibilitaria de registrar a nossa experiência como algo para além de nós mesmos. No fundo, a ambiguidade da linguagem – essa preservação da diferença misturada à produção da semelhança –, que se observa com mais

clareza na linguagem literária (de acordo com Eco 1962), é fruto de sua própria necessidade de, ao tentar preservar o *único*, ter que apelar, ao mesmo tempo, para o *diferente* (na medida em que apela para o signo, ou seja, algo além do mundo mesmo) e para o *mesmo* (o signo como algo que se replica e pode servir aos contextos mais diversos). A linguagem, portanto, é, nesse sentido, a produção da diferença, o que leva Derrida a afirmar que a escritura é a própria *diferença*; e a literatura, nesse sentido, ocupa um lugar privilegiado, ainda que, como afirma Derrida (1992, p. 41), seja difícil definir, no horizonte das práticas de escritura que absorvem a ambivalência do signo, quais exemplos são dignos e quais são indignos dessa recente invenção ocidental, a *literatura*.

A disciplina estética, portanto, oscilando entre as duas possibilidades teóricas encarnadas por Eco e Derrida, tem diante de si um complicado problema a resolver: qual é a forma da obra literária e, do ponto de vista da recepção (que é o que particularmente nos interessa aqui), como podemos asseverar que tal ou tal interpretação faz jus a tal ou tal obra? No âmbito da reflexão de Derrida (e levando-a ao extremo), temos que a dificuldade em se delimitar a forma impede que possamos delimitar, também, o rol de interpretações cabíveis ou esperadas. O apagamento da forma literária culmina no esmaecimento dos limites da interpretação, de modo que não é possível presumir, com o mesmo grau de certeza analítica, quais são, enfim, os sentidos mais adequados para uma determinada obra. No âmbito da reflexão semiótica de Eco, no entanto, a presunção de que os signos obedecem a uma estrutura exterior, que já vem formatada antes mesmo da prática da interpretação, reforça a ideia de que a obra tem uma forma específica (o texto no sentido barthesiano, bem entendido), e que as interpretações correspondem, em maior ou menor grau, às exigências formais estabelecidas pelo hábito – como se as interpretações projetassem a forma da obra, numa espécie de espelhamento. Entre essas duas alternativas, a estética, sobretudo naquilo que concerne aos problemas acerca dos limites da interpretação do texto literário, cobra respostas às seguintes indagações: (i) existe uma distinção clara entre linguagem cotidiana e linguagem literária?; (ii) a interpretação retoma a obra, sendo, por isso, dependente dela (ou “parasitária”, como diria Hillis Miller), ou é, ela própria, algo de natureza absolutamente distinta, algo como um texto *per se*?; e (iii) qual é o papel da crítica literária frente à obra lida?

Eco parece ter respostas prontas a todas estas questões (e, inclusive, já aludimos a

algumas delas); porém, uma vez que Derrida não é tão explícito a este respeito – como dissemos, sua obra encarrega-se de dar respostas a problemas filosóficos, em vez dos problemas estritamente literários –, vale a pena invocar alguns teóricos da literatura e críticos literários que, na esteira das reflexões do filósofo franco-argelino, buscaram problematizar e polemizar com o *mainstream* acadêmico então em voga (o estruturalismo) – figuras que, certamente, se enquadram na definição de *semiose hermética*, de Eco, embora assim não se autoproclamem. É no enfrentamento dessas questões que se pode perceber com mais clareza as diferenças entre a proposta de Eco e a de seus “antípodas”.<sup>24</sup>

Existe uma linguagem marcadamente literária, em oposição à linguagem corriqueira? Fish (1980) garante que não. Para o crítico norte-americano, o estatuto empírico da linguagem literária, tese que mobilizou a teoria da literatura desde os princípios do século XX, escora-se pura e exclusivamente não apenas em uma “essência literária”, mas, acima de tudo, em uma “essência não-literária”. A tradição acadêmica dos estudos literários, na opinião de Fish, definiu, primeiramente, o que a literatura não era para, em seguida, circunscrever, nas práticas textuais e nos gêneros diversos, o que viria a ser a *literariedade*. Típico procedimento estruturalista que tem na sua gênese as formulações de Jakobson e dos formalistas russos (como já mencionamos anteriormente); com isso, concebem-se funções semânticas para certos gêneros textuais, jogando a literatura para fora do âmbito da linguística – entendido, é claro, como sistema (*langue*). A suposta “entidade literária”, portanto, é, por definição, “[...] the repository of everything the definition of language excludes” (Fish 1980, p. 102). De acordo com Fish, a desvantagem de um modelo que pressupõe que a linguagem comum é caracterizada por um mínimo de ambiguidade ao passo que a linguagem literária é marcadamente plurívoca reside no fato de que ambos os lados da dicotomia perdem: à linguagem comum não é permitido o *status* de “arte”, o que relativiza o peso “humanístico” das realizações linguísticas cotidianas, sendo estas, quase sempre, produto da lógica formal da *langue*; e à linguagem literária não é dado o devido

---

<sup>24</sup> É sempre bom reiterar que o que se entende por “desconstrução” como uma corrente homogênea de estudos literários não passa de uma tendência, ou, na melhor das hipóteses, um “*Zeitgeist*” acadêmico que de modo algum reflete um programa coeso e controlado, seja por Derrida, seja por qualquer outro filósofo/teórico. Se invocamos estes críticos como contraponto a Eco isso não se dá necessariamente pela postura deliberada que assumem contra a tendência representada pelo semioticista italiano, mas sim pela capacidade que suas obras têm de levantar suspeitas a respeito de pontos que, na teoria de Eco, estão consolidados. É mister ressaltar, também, que o interesse principal dessa tarefa não é lançar uns contra os outros, como numa competição, mas sim compará-los no intuito de compreender melhor o alcance e a efetividade das teorias de Eco, estudadas aqui.

aspecto honorífico de ciência. Furtado anteriormente ao uso comum, o valor intrinsecamente humanístico é contrabandeado à literatura, mas já sem o mesmo peso que a torna específica e privilegiada na vida cotidiana, pois, restrita onde está, sua “pujança” frequentemente se reduz a um *savoir faire* inócuo. Aliás, o pouco interesse que é dado à literatura e negado à “banalidade” da linguagem cotidiana empobrece, em contrapartida, a própria ciência linguística, que se empenha em formalizações como único reduto de investigação sistemática e humanisticamente produtiva. Fish (1980, p. 106, destaques do autor) então advoga:

[w]hat is the solution? How are we to break out of this impasse? Paradoxically, the answer to these questions lies in the repeated failure of those who have tried to define literary language. What has defeated them time and again is the availability in supposedly normative discourse of the properties they have isolated; and from this they have reluctantly come to the conclusion that there is no such thing as literary language. But to my mind the evidence points in another direction, to the more interesting, because it is more liberating, conclusion that *there is no such thing as ordinary language*, at least in the naive sense often intended by that term: an abstract formal system, which [...] is only used incidently for purposes of human communication.

Esta curiosa saída – “não existe linguagem comum” – ilustra plenamente a ambição da desconstrução. Eliminando as fronteiras entre a linguagem artística e a linguagem corriqueira, vão-se embora as antigas inquietações do pensamento estético clássico (kantiano, inclusive), substituindo-as aquelas reflexões de ordem pragmática (ou seja, o que, do horizonte de uma coletividade, no reconhecimento dos saberes compartilhados, pode ser considerado uma obra literária?) – e, nesse sentido, é interessante notar como a teoria dos atos de fala, nascida no bojo da pragmática de Austin e Searle, é incorporada à obra de Fish. Assim, Fish sustenta categoricamente que os textos não são entidades concretas, rígidas, manipuláveis ao modo de um objeto que se apanha e se (de)forma; pelo contrário, textos são tão-somente pontos de partida do sentido, e têm seu estatuto ontológico determinado pelo contexto e pela interpretação: “[...] it is impossible even to think of a sentence independently of a context, and when we are asked to consider a

sentence for which no context has been specified, we will automatically hear it in the context in which it has been most encountered” (Fish 1980, p. 310).<sup>25</sup> Consequentemente, contexto e interpretação modulam o texto, de modo que, à pergunta “is there a text in this class?” (“há um texto nessa aula?”) – pergunta que já vem contaminada pelas instruções dadas pelo contexto, instruções “parassemióticas” que, no limite, delineiam as possibilidades concretas de interpretação dos enunciados –, caibam ambas as respostas: “sim” e “não”. “Sim”, porque, em última análise, existe um livro, uma porção de papel, uma sequência de palavras, que é o assunto a ser debatido na aula; “não”, porque, na sua materialidade escrita, o texto não é, em si, nada, até que sua forma seja dada pela interpretação. Nesse sentido, interpretação e texto, crítica e literatura, em pelo menos um aspecto não se diferenciam (um aspecto que é decisivo para fundar a convicção de que eles são praticamente a mesma coisa). Com efeito, sob este ponto de vista, a forma é uma questão de interpretação, de modo que, ou não há forma antes da interpretação, ou a interpretação é a forma privilegiada e cristalizada do texto, devendo, portanto, assumir o lugar deste no campo epistemológico da disciplina estética, sofrendo, portanto, as injunções da pragmática, da sociologia, da política etc. – e, para Fish (1989), uma vez que se toma o “caminho do antiformalismo” (*the anti-formalistic road*), não há mais retorno.

Mas a saída de Fish traz consequências inaceitáveis, no entender de Eco: afirmar que a literatura distingue-se da linguagem comum apenas pela autoridade coletiva que lhe atribui um *status* diferenciado, sem a necessidade de especulações por assim dizer “metafísicas” a respeito da qualidade da comunicação envolvida no texto literário, não exclui a possibilidade (pelo menos a possibilidade teórica) de afirmar que, na medida em que trata como “literatura” o texto a ser interpretado, o leitor fenomenologicamente se comporta como se a qualidade da comunicação fosse ela mesma absolutamente original, desviante. E, quando Eco afirma isso, ele não está apenas tentando salvar o próprio projeto teórico-estético, “puxando a si mesmo da lama pelos cabelos”; ele está, pelo contrário, querendo sustentar que a dicotomia entre literatura e não-literatura se estabelece no

---

<sup>25</sup> Essa asserção de Fish guarda uma certa lembrança de algumas passagens da obra de Eco, sobretudo quando este defende que a repetição de certas formas significantes em determinados contextos gera um hábito semiótico que cristaliza uma hierarquia interpretativa que socorre o intérprete, quando o contexto de produção do enunciado se perde – que é o caso da comunicação escrita por excelência, como bem nos adverte Ricoeur (1986). Veremos mais adiante, com mais detalhes, como a noção de “comunidades interpretativas” de Fish em parte se sobrepõe e em parte se distancia da semiótica econiana.

momento mesmo em que os autores, os leitores, e sobretudo os críticos e os teóricos insistem em abordar determinados textos como se não se tratassem apenas de um recado deixado na geladeira. Nesse sentido, se, do ponto de vista de Fish, a crítica não pode cair na concepção formalista ingênua, que postula que a definição de literatura depende da relação entre a mensagem e o código; ou, mesmo, se não se pode compartilhar de uma concepção absolutamente formalista, segundo a qual a literatura se define por aspectos intrínsecos ao texto, independentemente de seus leitores; mesmo assim a crítica pode estar mais ou menos à vontade com uma distinção entre linguagem comum e literatura, porque restariam, ao fim e ao cabo, posturas interpretativas que, de alguma forma, dão ao texto considerado “literário” um tratamento diferenciado. Se, eventualmente, a crítica literária se propuser a analisar textos que, hoje, sem muitas dificuldades, a coletividade considera como não-literários, acreditamos que, na opinião de Eco, nada mudaria, do ponto de vista da práxis semiótica. É aí, nesse comportamento (que não precisa ser comum ou compartilhado pela completude ou a maioria dos sujeitos leitores em potencial), que se paga a aposta teórico-metodológica de que a literatura constitui um tipo relativamente distinto de comunicação.

Vale a pena lembrar que essa ideia de que a crítica literária e a literatura compartilham o mesmo estatuto ontológico e epistemológico tem suas raízes na noção segundo a qual à crítica, à interpretação, cabe um papel criativo, que não se distingue, em certa medida, do papel criativo da literatura. Ora, na medida em que os sentidos não são dados automaticamente pelo texto, existe, portanto, no trabalho interpretativo uma porção considerável de criatividade. Na verdade, poder-se-ia afirmar que a criatividade literária é igualmente compartilhada entre escritor e crítico, de modo que o sentido da obra não pode prescindir da contribuição deste último.<sup>26</sup> E se, como quer Fish, a própria definição de

---

<sup>26</sup> É interessante traçar um paralelo entre essa afirmação e a estética pareysoniana. Pareyson jamais negaria que na crítica à obra de arte existe um aspecto criativo, no mesmo sentido que há empenho criativo qualquer tipo de atividade humana – aliás, este é, como vimos, o fundamento da teoria da formatividade *tout court*. Resta saber se este aspecto criativo da crítica guarda a mesma relação com a gratuidade da formatividade que a arte, na avaliação de Pareyson, guarda. Se se admitir que sim, que a crítica é tão gratuita como a arte, então, em princípio (pelo menos de acordo com os princípios que pautam a teoria de Pareyson), a crítica não poderia alavancar nenhum tipo de consideração oportuna sobre a relação da arte com a vida; seria como se a crítica aguardasse, também, alguma opinião que a tirasse da sua imobilidade primordial e a lançasse no torvelinho de argumentos, ideologias, saberes, pontos de vista etc. nutridos pela cultura. Por outro lado, na ótica da desconstrução, não há razão de se sustentar, ainda, que a arte tenha um papel privilegiado, o que dirime essas questões e aponta para a alternativa segundo a qual “não há fatos, só interpretações” – ideia com a qual Eco (1997 e 2007) polemiza. Com a negação da gratuidade da literatura, já são lançadas no próprio universo estético as questões que supostamente caberiam à crítica

literatura depende do que a coletividade reconhece como prática artística, então já neste reconhecimento primordial existe um aspecto criativo que consolida o texto como obra literária para o indivíduo ou o grupo. Essa “repartição” da criatividade, portanto, altera o modo como a interpretação coloca-se diante do texto lido, tanto do ponto de vista epistemológico, quanto do ponto de vista ontológico. Se antes se podia pensar na interpretação como resultante de um processo teleologicamente voltado para o texto, quase que “cientificamente” determinado em encontrar a verdade, através de uma minuciosa observação e cotejamento de sua forma com uma estrutura subjacente (o código), agora, epistemologicamente falando, o texto não *revela* sentidos implícitos, esquemas ou constantes, como se se tratassem de “leis da natureza” semiótica, mas, em vez disso, *produz* sentidos, modifica as nossas representações de mundo, impõe-nos alterações consideráveis no modo de perceber a linguagem e a arte, devendo, por isso, ser ela própria considerada uma matéria artística. E se, antes, se podia considerar a interpretação como apêndice ao texto, glosa, artefato (no sentido de “artesanato”, em oposição à “arte”), comentário, resenha – ou seja, a crítica sendo subordinada à criação –, agora, pelo contrário, cabem a ela os mesmos princípios filosóficos e estéticos consagrados ao texto – como, por exemplo, a relação da crítica com questões como originalidade, prestígio etc. (de ordem estética) e, também, a relação da crítica com a disseminação, a escritura (de ordem filosófica).

A este respeito, Hartman (1980) dedicou um brilhante ensaio, intitulado “Literary commentary as literature”, onde o crítico teuto-americano investiga a relação canônica entre o ensaio e a obra literária. Ainda que o ponto de partida de Hartman seja o ensaio – que, no rol de gêneros textuais inscritos na rubrica da crítica literária, é o que supostamente tem menos compromissos com uma investigação rigorosamente “científica”, exigida em trabalhos de maior fôlego e envergadura –, podemos dizer que as suas ideias pautam a

---

pontuar e resolver. A não-diferenciação do que sejam crítica e arte estende as polêmicas para o campo artístico, de modo que a própria obra encarnará de antemão os pontos de vista, as ideologias, as contradições sociais etc. Inclusive, ocorre-nos a seguinte ideia: a aproximação da crítica da arte com a própria arte tende a igualar certos usos da linguagem, de modo que, no limite, certas posições ou maneiras que são assumidas pela crítica tendem a ser dissolvidas. Em última instância, teríamos dois corolários possíveis: de um lado, poderíamos considerar que a arte e a literatura assumem esses usos e essas maneiras de modo constitutivo – e, então, os temas políticos, sociais, antropológicos, epistemológicos, ontológicos etc. que a crítica frequentemente pontua nas obras seriam relativos à arte, de modo que a crítica não seria tão independente das obras; de outro lado, poderíamos considerar que a própria experiência da crítica é retórica e estética – o que tornaria os assuntos pungentes relativos à relação da arte com a sociologia, à ciência política, à antropologia, à filosofia etc. uma mera questão de “estilo”. Esta segunda possibilidade se nota nas correntes críticas pós-modernistas, que se nutrem da desconstrução.

noção de que a crítica e o texto literário podem ser uma só e mesma coisa. (Aliás, é inclusive na reabilitação do ensaio como forma – encabeçada, entre outros, por Lukács e Adorno, mas levada adiante pelos seguidores de Derrida – que se pode perceber a atitude desconstrucionista perante as questões estéticas suscitadas pela obra literária.)

What I am saying, then – pedantically enough, and reducing a significant matter to its formal effect – is that literary commentary may cross the line and become as demanding as literature: it is an unpredictable or unstable genre that cannot be subordinated, a priori, to its referential or commentating function. Commentary certainly remains one of the defining features, for it is hardly useful to describe as “criticism” an essay that does not review in some way an existing book or other work. But the perspectival power of criticism, its strength of recontextualization, must be such that the critical essay should not be considered a supplement to something else. [Hartman 1980, p. 201.]

Não se trata, em absoluto, de reivindicar a autonomia da crítica face à literatura. Inclusive, como nos mostra Hartman acima, a possibilidade de recontextualização do texto crítico – que é mais uma entre tantas outras características que, na tradição estética pós-kantiana, deveria distinguir a arte da interpretação, mas que, no entender da desconstrução, deve ser obliterada – enaltece a sua fluidez, a sua vivacidade e sua semelhança com o objeto artístico, aproximando ambos. Na verdade, qualquer noção de autonomia, neste estágio do pensamento desconstrucionista, apenas recolocaria a velha questão das formas do conteúdo, das fronteiras entre arte e interpretação e, sobretudo, das barreiras entre a hermenêutica e a metafísica. Com efeito, a própria noção de autonomia, no universo da linguagem tal como concebido pela desconstrução, não faz nenhum sentido. A desconstrução, então, busca a subversão do paradigma segundo o qual a crítica se apoia no texto como um *parasita*, sugerindo, em lugar disso, que a própria relação entre texto e crítica (interpretação) pode ser encarada como complementar. A tão propalada “univocidade” do sentido – mas, aqui, valeria dizer também a “lógica” do sentido, o sentido “denotativo”, ou, ainda, o sentido “preferencial” ou “correto” – em nada se diferenciaria de qualquer outro tipo de abordagem assistemática, inabitual, de modo que não faria mais sentido contestar quais os limites do texto, da interpretação ou mesmo do intérprete. Hillis

Miller (1990) esclarece-nos que

[...] a “leitura óbvia ou unívoca” sempre contém a “leitura desconstrutiva” como um parasita incrustado dentro de si, como parte de si. Por outro lado, a leitura “desconstrutiva” não pode de modo algum libertar-se da leitura metafísica que pretende contestar. O poema [a literatura em geral, diríamos] em si mesmo, então, não é nem o hospedeiro nem o parasita, mas o alimento de que ambos necessitam, hospedeiro num outro sentido, o terceiro elemento nesse triângulo específico. Ambas as leituras encontram-se juntas à mesma mesa, ligadas por uma estranha relação de obrigação recíproca, de oferecimento e recebimento de dádiva ou alimento. [Hillis Miller 1990, p. 19.]

Assim, do ponto de vista da estética, a legibilidade da obra, juntamente com os limites da interpretação que supostamente lhe são impostos, não configura mais um campo legítimo de definição da literariedade. Pensemos novamente em Pareyson e na sua definição de arte: faria sentido pensar na literariedade como uma “programação” que se inscreve na forma, que a interpretação recuperaria, consagrando, portanto, a obra literária? Pensando em Eco, agora: valeria a pena se falar em forma, uma vez que a plurivocidade de sentidos, em substituição à interpretação óbvia e impositiva, impossibilita qualquer tentativa de restringir as reações ao texto? Como ficaria a solidariedade entre a noção de forma literária (obra) e o conceito de interpretação (em oposição ao conceito de uso) se, em última instância, a metafísica que a sustenta cai por terra, com a introdução da perspectiva desconstrucionista? A julgar por Hillis Miller (1990, p. 25, destaques nossos),

[a] “desconstrução” não é niilismo nem metafísica, *mas simplesmente a interpretação como tal*, o desembaraçamento da inerência da metafísica no niilismo e do niilismo na metafísica por meio da leitura microscópica dos textos. Esse procedimento, porém, não pode escapar, no seu próprio discurso, da linguagem dos trechos que está citando. Essa linguagem é a expressão da inerência do niilismo na metafísica e da metafísica no niilismo. *Não temos nenhuma outra linguagem*. A linguagem da crítica está sujeita exatamente às mesmas limitações e becos sem saída que a linguagem daquela obra que está sendo lida. O esforço mais heroico para escapar da prisão da língua só faz tornar

os muros ainda mais altos.

*A interpretação como tal:* ou a ausência de metalinguagem. A interpretação não descende do texto e o texto não transcende a interpretação. A interpretação (de)forma o texto, e é na intencionalidade criadora da crítica que o texto adquire o seu estatuto ontológico como *linguagem*, em primeiro lugar – pois que a desconstrução reativa o mecanismo metafórico original da língua, que foi descrito por Derrida (1972b) –, e como *arte*, em segundo lugar. Para a desconstrução, a originalidade da obra não está na sua condição precípua de plurivocidade, de abertura, como pretende Eco (1962); a plurivocidade é a condição inerente da linguagem e é a condição precípua da obra.<sup>27</sup> A “organicidade” da obra, referendada pela teoria econiana mediante a concepção de interpretação como desdobramento lógico da estrutura semântica do texto (de sua “gramática”), é substituída pela concepção de que a obra se constrói e se conclui no entrecruzamento das interpretações, que, por conta da fluidez da língua, não admite limites. Desse modo, a linearidade lógica da interpretação, que dá a sensação de “organicidade” – sensação advinda muito mais da temporalidade (inerente à concepção de linguagem estruturada pela sintaxe) do que da espacialidade da obra, como advoga Hillis Miller (1998, p. 9) –, dá lugar às livres analogias que enfeixam o sentido; até onde a desconstrução nos permite pensar em elementos no interior de um texto (qualquer que seja), o certo é que estes se “aglutinam” segundo critérios os mais variados, que não encontram necessariamente a sua legitimidade em qualquer código. Se a própria língua, com sua incessante retomada de *tropoi* e *topoi* e seus infindáveis deslocamentos metafóricos, desconhece limites claros, é natural que à obra não seja possível impor limites. Nesse

---

<sup>27</sup> Sobre a relação da desconstrução com a linguagem e a literatura, vale a pena citar outro excelente trecho de Hillis Miller (1990, p. 81), que resume bem o que estamos tentando salientar: “[a] desconstrução desafiou o pressuposto de que uma obra literária pode ser explicada pela referência à individualidade criadora do autor. Também questionou a suposição de que a história da literatura, ou a história como tal, seja uma série de ‘períodos’ definíveis, que se desenvolvem passando de um para o outro segundo algum paradigma de crescimento orgânico. [...] Além disso, a desconstrução questionou o pressuposto de que uma obra de qualidade deveria ter ou tem um significado único, passível de ser determinado e organicamente unificado. Colocou em dúvida a certeza de que a linguagem, incluindo a linguagem literária, é primordialmente referencial, que inicialmente nomeia algum estado de coisas extralinguístico e extrai o seu valor da sua exatidão e força justamente nesse processo. Afinal, a desconstrução mostrou pacientemente, através da leitura cuidadosa de uma variedade de textos literários e também filosóficos, que a linguagem figurada não é um floreio casual acrescentado a uma base literal, mas que essa linguagem, inclusive a linguagem literária, é inteiramente figurativa, da cabeça aos pés, por assim dizer.”

sentido, a transcendentalidade da obra, do texto e da língua – metafísica da presença que admite que existem instâncias e unidades fundamentais por onde passa a interpretação – dá lugar à disseminação, à fuga, à deriva dos sentidos, que, se eventualmente se “cristaliza” em alguma “forma”, é apenas no sentido precário de construção *ad hoc*, gerada exclusivamente naquele momento específico e irrepetível da leitura. A interpretação, portanto, desce do patamar da metafísica (onde ela goza do prestígio de ser subsumida antes mesmo de sua concretude) para ser alijada de sua transcendência, até cair na imanência da história. Com isso, a forma da obra literária e a forma da interpretação, entidades complementares e indissociáveis, só adquirem estatuto ontológico na emersão espontânea do sentido.

Vê-se, portanto, que neste ponto reside ainda uma última e assaz importante diferença entre o modelo estruturalista de Eco e a chamada “semiose hermética”. A historicidade do sentido reivindicada pelo método desconstrucionista entra em conflito com a concepção de código de Eco. Assim, não seria exagero dizer que, enquanto a semiótica de Eco tem um viés claramente *sincrônico*, a desconstrução exhibe características familiares à *diacronia*. É óbvio que estes termos dizem respeito ao modo como o estruturalismo concebe duas diferentes abordagens científicas – e Saussure, que provavelmente não é o “pai” dos termos, mas é certamente o seu principal difusor, considerava ambos os métodos igualmente possíveis de serem aplicados ao estudo da língua (ver Jameson 1972) –, de modo que provavelmente os partidários da desconstrução não aceitariam de bom grado esse rótulo. Porém, na comparação entre a semiótica estrutural de Eco e as obras dos praticantes da desconstrução, fica mais ou menos evidente que se tratam de duas abordagens que podem ser classificadas com o auxílio desses conceitos. Senão vejamos.

No interior da obra de Saussure, a dicotomia, *grosso modo*, é definida como o método de estudo das mudanças linguísticas no transcorrer do tempo. Os fonemas, os sons, os morfemas e sobretudo as palavras passam por transformações que alteram o seu valor, dentro de uma determinada língua. Assim, a tarefa do método diacrônico é evidenciar essas transformações, acompanhando o modo como elas influem no uso cotidiano da língua através de um método comparativo entre momentos distintos da história de uma língua. Todavia, para o correto entendimento dessas mudanças, é necessário “frisar” a língua, emoldurá-la, imobilizá-la num sistema. Aliás, é somente da perspectiva do sistema que é

possível encarar corretamente a mudança: o que um elemento representou ou representa para uma língua depende de seu valor perante outros elementos igualmente pertinentes. Então, mesmo do ponto de vista da evolução linguística, é necessário um certo grau de abstração que dê conta de sistematizar a língua, a fim de que se possa estudá-la, analisá-la, “dissecá-la” apropriadamente. E este “instantâneo” da língua é capturado pelo método sincrônico. Isso pode nos levar a pensar que a diacronia só é possível graças a um “cotejamento de sincronias”, por assim dizer – e esta alegação é, de certo modo, correta. Isto, no entanto, não configura um problema: para nós, importa muito mais ressaltar o fato de que a diacronia leva em consideração, para além do sistema estático da língua, o momento e as condições que tornaram oportunas as mudanças observadas no decorrer da história. E isso não é pouca coisa: este fato indica que a diacronia pauta-se por uma indispensável preocupação com questões de ordem sociológica, histórica, econômica etc., que, de outro modo, ficam de fora da análise estritamente linguística. Além disso, ao debruçar-se sobre essas questões, evidencia-se, em primeiro lugar, a qualidade da mudança observada, em detrimento da sua constatação pura e simples, e, em segundo lugar – e principalmente –, a impertinência do sistema face às constantes derivações fatuais da língua. É como se, ao manipular o sistema, o teórico espontaneamente se pusesse para fora da história – o que faz com que a sua análise, no momento mesmo em que atinge a língua, já esteja imediatamente depois defasada; ao passo que, ao lidar com a deriva histórica de um ou mais elementos de uma língua, está-se lidando com o dado bruto, inerente ao contexto.

Nesse sentido, fica claro como a desconstrução tende à diacronia, enquanto a obra teórica de Eco prima pela sincronia. Mesmo quando Eco leva em conta a ação do contexto, é somente com vistas à formalização de uma “sincronia na diacronia”, isto é, a formulação de leis ou hábitos pragmáticos que moldam campos semânticos mais ou menos homogêneos, organizados em termos de funções ou instruções que, no limite, têm o mesmo estatuto que a semântica. Não passa disso a noção de enciclopédia, de Eco: padrões de comunicação que se repetem e formam um repertório de sentidos, uma competência de língua, que em última análise é um construto puramente sincrônico. Pouco importa saber quais são as origens exatas de um signo, ou qual a origem de certas práticas de linguagem, pois, do ponto de vista do código como cultura, basta saber que a aparição de certo signo

em um contexto forte resultará numa interpretação determinada (e historicamente rastreável, eventualmente). Para Eco, o registro dos usos preferenciais de um signo inscreve-se *no* código; assim, fica mais ou menos evidente qual deve ser a interpretação adequada para um signo, a partir do conhecimento que se tem de seu valor semântico em contextos similares ao qual ele atualmente se apresenta. Vê-se, então, que, para Eco, não somente o signo é estruturado, mas também o próprio contexto. O que se entende por contexto, na obra do semiótico italiano, é a função que certos parâmetros reconhecíveis no texto e nas circunstâncias enunciativas desempenham na tarefa interpretativa. E, com isso, a noção de contexto é levada para o mesmo patamar de abstração consagrado ao signo: não se trata de reunir informações precisas sobre as circunstâncias de produção ou interpretação do texto, mas sim estipular, tentativamente, quais são os *guard-rails* que balizam a interpretação, arriscando hipóteses simultâneas sobre, por um lado, qual é a circunstância possível de produção, que determina as possibilidades de seleção das unidades culturais pertinentes (indo, portanto, do semema ao texto), e, por outro lado, qual é o contexto preferencial de recepção do texto. De acordo com Eco (1990, pp. 79-80, destaques do autor), então, “[...] decidir a respeito *do que se está falando* é uma aposta interpretativa. Mas os contextos permitem tornar essa aposta menos aleatória do que um lance de fichas em cima do vermelho ou do negro”. O problema, porém, é que Eco não entende o contexto como uma conjuntura real, concreta, que sustenta tais hipóteses, mas sim como uma conjuntura relativamente hipotética (para não dizer “imaginária”). Na obra teórica de Eco não há nada que indique que o contexto não seja ele próprio uma aposta. E, no caso do texto literário – que, como diz Ricoeur (1986), é o paradigma da comunicação na e pela distância –, isso fica ainda mais patente, de dois modos: em primeiro lugar, não se sabem quais as circunstâncias concretas de produção, de modo que qualquer conjectura a este respeito será sempre uma hipótese e, em segundo lugar, não é automática a presunção de quais aspectos específicos do âmbito da recepção devem ser considerados em detrimento de outros, igualmente fortes ou possíveis. Portanto, da perspectiva da semiótica de Eco, parece-nos claro que assumir como contexto de uma obra tal ou tal informação – e presumir certos comportamentos baseados nisso – é, no fundo, assentar os trilhos por onde passará a interpretação, o que significa que o contexto tem um caráter muito mais formativo, criativo e produtivo do que informativo, concreto e imanente – afim, portanto, à ideia de um

“pragmática sem comportamento”, de que Pellerey (2000) nos fala (aliás, com razão!).

Fica igualmente evidente, porém, o fato de que a “criação” e a “produção” do contexto, conforme a obra teórica de Eco, não têm o mesmo viés que é dado ao aspecto criativo da interpretação, tal como delineado nas abordagens de Fish, Hillis Miller e Hartman. Diferentemente da desconstrução, para Eco a validade e plausibilidade das hipóteses aventadas depende – vale a pena repetir – do que intersubjetivamente se considera pertinente, e o aspecto criativo da conjectura é limitado pelo conhecimento supostamente compartilhado em torno do que cada contexto representa. E isso nos coloca, novamente, diante do mesmo dilema que habita a dialética entre definitude e abertura: da perspectiva da teoria de Eco, a “invenção” do contexto que sustenta a interpretação não pode ser absolutamente radical, pois redundará na *superinterpretação*, posto que trai o reconhecimento coletivo acerca de certas “verdades fatuais” – é o caso da contestação de Eco (1990, pp. 67ss.; 1992, pp. 64ss.) à interpretação de Rossetti ao livro de Dante, da qual voltaremos a falar. Mais ainda: a “invenção” do contexto é limitada pelo... contexto!

Em teoria, sempre se pode inventar um sistema que torne plausíveis pistas que, em outras circunstâncias, não teriam ligação. Mas [...] existe ao menos uma prova que depende do isolamento da isotopia semântica relevante. Greimas define “isotopia” como “um complexo de categorias semânticas múltiplas que possibilitam a leitura uniforme de uma história”. O exemplo mais arrojado e talvez mais imaturo de leituras contraditórias devidas ao isolamento possível de diferentes isotopias textuais é o seguinte: dois sujeitos conversam durante uma festa e o primeiro elogia a comida, o serviço, a generosidade dos anfitriões, a beleza das convidadas e, por fim, a excelência das “toilettes”; o segundo replica que ainda não esteve ali. É uma piada, e rimos do segundo sujeito, porque interpreta a palavra francesa “toilette”, que é polissêmica, no sentido de instalações sanitárias e não de roupas e moda. Está errado porque o todo do discurso do primeiro sujeito dizia respeito a um evento social e não a uma questão de encanamento. O primeiro movimento para o reconhecimento de uma isotopia semântica é a conjectura sobre o tópico de um determinado discurso: depois de feita essa conjectura, o reconhecimento de uma possível isotopia semântica constante é a prova textual do “sobre” do discurso em questão. Se o segundo sujeito tivesse tentado inferir que o primeiro estava falando dos vários aspectos de um evento social, teria conseguido concluir

que o lexema “toilettes” tinha de ser interpretado de acordo com esse contexto.

[Eco 1992, pp. 73-74.]

O que leva o segundo sujeito do exemplo acima interpretar *toilette* como “banheiro”? Eco explica o “acerto”, mas não se dá conta de que o “acerto” explica o “erro”: num contexto concreto de uma festa, eventualmente os convidados utilizam o banheiro; e, se o assunto em pauta é a organização, o *glamour* ou a fineza da festa, então o que impede a conjectura segundo a qual aquela palavra remeta de fato aos banheiros do local? Afinal, não é senso comum que os convidados de uma festa eventualmente usam e posteriormente reclamam dos banheiros colocados à sua disposição? O olhar sincrônico que Eco lança a essas questões não é capaz de eliminar a conjectura improvável, pelo menos não com o mesmo “rigor científico” com que é capaz de explicar por que a conjectura admitida como correta é a mais provável – e, aqui, vale a pena lembrar que, para Eco (1990 e 1992), a plausibilidade da economia isotópica obedece, de certo modo, à lógica kuhiana para as ciências. No exemplo dado pelo semioticista italiano, os sentidos de “vestimenta” e “banheiro” coocorrem também na circunstância formal de enunciação que emoldura o exemplo acima. A seleção contextual do sentido correto, portanto, é algo que se negocia para além da língua enquanto sistema (o que instaura o aspecto pragmático de toda e qualquer interpretação). Quando o contexto é uma instrução meramente sistêmica (e não referencial), fica-se praticamente obrigado a aceitar as diversas ocorrências possíveis, do ponto de vista estritamente teórico. A ambiguidade se resolve apenas quando o contexto deixa de ser virtual e passa a exigir as posturas legítimas autorizadas pela comunidade de usuários da língua (como sustenta Fish 1980), no enfrentamento das questões concernentes à interpretação. Somente assim é que a interpretação deixa de ser “plausível” para ser “viável” ou “inviável”.

Isso a desconstrução sabe muito bem. E é por causa disso que insistimos em dizer que ela encarna o paradigma da diacronia. Mais centrados na concretude da interpretação e nos resultados que ela causa, preocupados em repercutir a interpretação (e seu aspecto criativo) muito mais do que glosar a monumentalidade da obra, os críticos desconstrucionistas apegam-se ao contexto de forma diferente: a interpretação, dado seu caráter criativo e produtivo, é quem instaura e legitima o contexto de recepção da

conjectura e, por conseguinte, da obra. Parece profundamente ilógico e contraditório; porém, a ideia é interessante, por uma porção de razões: em primeiro lugar, na medida em que a interpretação não descende da obra segundo uma cadeia de causalidade-consecutividade, toda interpretação busca a legitimidade a partir de sua própria organização conceitual, ou seja, a partir do modo como agencia ideias, representações, conhecimentos etc., entrando e saindo do texto o tempo todo; em segundo lugar, a interpretação, que praticamente não se diferencia ontologicamente da obra lida, volta a sua face criativa para a comunidade de leitores, de modo que ela se presta à disseminação, devendo ser tratada com o mesmo tipo de atenção – e prestando-se ao mesmo tipo de repercussão – que é dado à obra literária; finalmente – e por conta de tudo isso –, a retórica (*retórica*, bem entendido, e não *lógica*) da interpretação toma o lugar da obra e a sua aceitação passa a depender dos mesmos princípios consagrados à literatura, a saber, os princípios de empatia e aceitabilidade que fundam e sustentam as comunidades interpretativas. Dessa forma, “[...] the fact of agreement, rather than being a proof of the stability of objects, is a testimony to the power of an interpretative community *to constitute the objects upon which its members (also and simultaneously constituted) can then agree*” (Fish 1980, p. 338, destaques nossos); ou seja, a concordância em torno da interpretação é um fato historicamente determinado, um fato que constitui o contexto – e que não se separa dele, nem como instrução textual, nem como média ponderada das respostas interpretativas concretas (a famigerada “unidade fundamental dos comportamentos”). A desconstrução, portanto, estuda o texto *na história, no tempo*; ponderações como a de Eco (o texto na garrafa, a intenção do texto se impondo às intenções particulares dos leitores empíricos, a legibilidade do texto e a manutenção de sua forma através das épocas) não têm lugar nessa abordagem. Na verdade, a antiguidade do texto (e de sua “gramática” ou “enciclopédia”, recobrando os termos de Eco) não impõe restrições à deriva de seus significados – e é por isso que, bem ao estilo pós-moderno, a desconstrução se permite estudar, simultaneamente, o *Édipo Rei* e *O Nome da rosa*, realizando, muitas vezes, as analogias mais impeditivas dentro do escopo da semiótica econiana ou dos estudos literários mais tradicionais. A deriva interpretativa presentifica a obra a cada novo momento (sem o recurso da “enciclopédia”) e recapitula as suas interpretações, fazendo coexistir, como disse Hillis Miller (1990), a tradição da leitura canônica e a leitura desconstrucionista.

Vê-se, portanto, que o que chamamos de “diacronia” na desconstrução está intimamente ligado com a impossibilidade de duplicação ou replicação do contexto. Sob esta ótica, o contexto impõe-se ao texto de modo genuíno, tornando as questões em torno da interpretação muito mais concretas, ancoradas na relação entre os sujeitos e as suas circunstâncias de interação. Vale a pena invocar Derrida uma vez mais. Em “Assinatura acontecimento contexto” (Derrida 1990), o filósofo franco-argelino demonstra que os limites da interpretação dependem em grande medida da condição natural da comunicação escrita, qual seja, a de ser uma comunicação à distância, ancorada no que Derrida chama de “iterabilidade” do signo. Aliás, como ele mesmo diz (e já vimos isso indiretamente, acima), a iterabilidade é o que permite a repetição, na qual todo código, enquanto construído atemporal e a-histórico (ou vice-versa: o código instaura a repetição), fundamenta-se. Em seguida, Derrida chama a atenção para a relação entre essa iterabilidade do signo e a adequabilidade ao contexto: na repetição de um assume-se a repetição do outro, construindo, portanto, a sensação de que certas interpretações são mais impositivas porque mais reforçadas (ou seja, as interpretações são “certas” ou “erradas” dentro de uma expectativa que é, no limite, uma cooperação interindividual pragmática). Assim, surge a questão da agramaticalidade: certas frases poderiam apontar, em princípio, para a ilegibilidade, o desvio ou simplesmente o “erro”. Ou, ainda – e isso nos interessa de modo particular – a ilegibilidade seria uma prática que atenta contra a iterabilidade do signo, na medida em que subverte os princípios de cooperação pragmática instituídos pela repetição. De qualquer modo, Derrida faz questão de salientar que a agramaticalidade não exclui a possibilidade de se cogitar um contexto para a sua ocorrência. Na verdade, é justamente porque a iterabilidade do signo possibilita a prática da comunicação à distância, da comunicação impessoal, que a agramaticalidade não necessita cair na rubrica da ilegibilidade – se, por isto, se entender a relação de um contexto que explique a ocorrência linguística agramatical em termos razoáveis. Indo contra Austin, portanto, Derrida (1990, p. 32) afirma que, se o “sucesso” ou o “fracasso” da interação interindividual estipulada pela memória da enunciação depende também de seu contexto, e se na linguagem escrita o contexto original de enunciação é algo que, por força da escritura, está sempre ausente, então é razoável supor que em pelo menos *um* contexto a construção agramatical seja admitida e faça pleno sentido – e, no fundo, basta que ela ocorra apenas neste contexto para

que tenhamos que admiti-la não mais como “erro” ou “excrescência” do discurso, mas sim como algo que se pode conceitualizar, racionalmente, em uma interpretação possível. Com isso, os contextos, concretos ou não (mas qual contexto não é concreto, se, de acordo com Derrida, a simples presença do “inescrutável” já configura o próprio contexto do acontecimento da língua e da interpretação, mesmo na mais inocente menção da agramaticalidade?), são ao mesmo tempo infinitos e irrepetíveis, o que lança o signo – e a sua especulação no terreno da estética – nos braços da pragmática (e, insistimos, da diacronia).

Para Eco, porém, o contexto, assim como o signo, é algo de repetível. Inclusive, a convergência das diferentes leituras estabelece a sua “iterabilidade”, de modo que este acaba sendo o parâmetro com o qual se pode traçar a axiologia entre uso e interpretação, no interior da obra de Eco. Já vimos como as reflexões de Eco acerca do contexto são tributárias do estruturalismo saussureano, hjelmsleviano e do pensamento barthesiano da década de 1960; e já vimos, também, que, de certo modo, essa dependência desequilibra a relação entre semiótica e estética em sua teoria: quanto mais Eco caminha para o polo da semiótica, menos ele logra no terreno da estética, e sua teoria, pelo menos neste segmento estruturalista, padece do conservadorismo típico das posturas com que a desconstrução busca polemizar. Aliás, o diálogo com a desconstrução é tão intenso ao longo da obra de Eco (embora ele não nomeie seus adversários de forma copiosa), que o semioticista italiano tende a recolher-se no estruturalismo de modo praticamente natural, encerrando-se nas conquistas epistemológicas dessa corrente de pensamento a fim de abrigar-se das objeções levantadas pelo pós-estruturalismo derridiano. E, como se viu até aqui, a noção de contexto representa o ponto de inflexão dessa disputa. É preciso, então, analisar como é que essa “sincronia na diacronia” é esboçada na teoria de Eco.

Essa ideia de Eco surge da junção de dois paradigmas metodológicos que coabitam a sua teoria. Esses dois paradigmas estão representados pelo livro *Tratado geral de semiótica* (Eco 1975), que é dividido em duas partes: uma, dedicada à análise do signo no âmbito de uma teoria geral do código e da cultura, e outra, dedicada à análise da produção dos signos em meio aos fenômenos imediatos de significação. Segundo Violi (2000), esses paradigmas correspondem a dois tipos distintos de enquadramento do referente: de um lado, o referente é excluído da reflexão, tornando-se um *terminus ad quem* da semiótica; de

outro lado, o referente é concebido como *terminus ad quo*, e é reintroduzido no escopo teórico da disciplina. De acordo com Violi (2000, p. 39), pode-se distinguir os dois paradigmas qualitativamente pelo seguinte:

[...] *l'a quo* focalise le moment auroral où le sens trouve son origine, un moment avant lequel la sémiologie n'existe pas, et c'est justement sa nature originare qui peut expliquer la force absolument particulière avec laquelle l'objet se présente à nous dans sa première apparition. *L'ad quem* renvoie en revanche à des processus se situant à l'intérieur d'un univers déjà sémiotisé, à des processus qui sont pour ainsi dire déjà "enveloppés" de sémiologie.

Violi, portanto, sublinha que a diferença entre as duas abordagens é derivada da posição que o signo ocupa naquilo que tange à sua relação com o mundo, com o que é representado (ou seja, com seu conteúdo extensional). Na primeira metade do *Tratado*, Eco trata o signo como uma unidade cultural no interior de um sistema. Se esta unidade corresponde a um objeto no mundo empírico não vem ao caso; basta que tal unidade tenha um conteúdo intencional para que ela possa ser tratada como um elemento significativo no âmbito da lógica cultural de circulação dos signos (isto é, como um semema entre tantos na rede conceitual representada pelo conceito de Sistema Semântico Global). Na segunda metade, porém, Eco debruça-se sobre o modo como os signos relacionam-se com experiências ou objetos ainda não discriminados pelo código – ou, de certo modo, inusitados, relativamente inéditos ou desconhecidos –, devendo, por isso, ter um novo conteúdo intencional criado, dada a ausência de um semema (ou conjunto de sememas) que dê conta do fenômeno, e também sobre o modo como os usuários de um código reconhecem certas marcas (ícones, índices, rastros etc.) como funções sígnicas. Além disso, Eco lida com os casos de referência como momentos particulares de produção de cadeias de signo, uma vez que eles se caracterizam pela relação que um determinado signo (em qualquer uma de suas contrapartidas, forma significante ou conteúdo), enquanto unidade cultural devidamente reconhecida pelo código, estabelece com uma experiência de mundo que a linguagem deve abarcar. No entanto, na opinião de Violi (2000, p. 39), esses dois momentos distintos em alguma medida devem convergir: “[m]ême si cette différence est importante, je crois qu’il faut aussi souligner la grande unité des deux moments du point

de vue de leur fonctionnement sémiotique, qui n'est pas différent dans ses différentes phases: dans les deux cas le point de départ du processus est l'objet et la façon dont laquelle il se présente à nous et nous oblige à 'produire du sens'." E, se pusermos nossa atenção na teoria semiótica de Eco em toda a sua extensão, poderemos perceber que, no fundo, a sua busca é por uma integração desses dois momentos. E isso, justamente, porque a principal objeção que ele lança à desconstrução é perfeitamente cabível à sua própria, sobretudo quando ele lida com o signo apenas do ponto de vista da semiótica como lógica da cultura. Vejamos.

Ao consolidar o código como elemento regulador da interpretação, Eco está indiretamente legitimando uma "arbitrariedade" interpretativa que não é coerente com suas posturas. Ora, o entendimento de que o código é uma entidade abstrata, aceita e compartilhada pelos seus usuários em comum acordo, implica na aceitação do fato de que a negociação sobre as interpretações válidas para os signos em seus respectivos contextos passa por uma validação que não é da ordem do empírico, pura e simplesmente, nem da ordem da relação entre língua e mundo, mas sim de uma relação que se inscreve no âmbito sociológico da circulação de mensagens. Nesse sentido, a própria concepção de código como estrutura socialmente compartilhada e aceita abre espaço para a suposição de que as leis que regulam as hipóteses interpretativas podem, eventualmente, ser o resultado de imposições arbitrárias que, por força de razões de poder, prestígio etc., sobressaem sobre outras possibilidades igualmente satisfatórias, mas menos prestigiosas do ponto de vista social (ainda que cientificamente amparadas) – acomodando ao modelo teórico tanto as "imposturas" da semiose hermética, quanto a interpretação mais canônica. Assim, juntamente com a hipóstase do código, sobreviriam problemas de ordem não-semiótica, que poderiam colocar as questões relativas aos limites da interpretação mais do lado da análise das estruturas de poder e prestígio, do que da relação linguagem, mundo e mente. Não seria, então, difícil supor – como fazem alguns filósofos contemporâneos, dos quais, como vimos aqui, Fish talvez seja o melhor exemplo – que a autoridade acerca dos limites da interpretação fica resguardada por indivíduos concretos, que desempenham papéis sociais específicos, em vez de sustentar, como quer Eco, que a autoridade é mantida pelo código, em detrimento dos agentes concretos e suas investidas (os leitores empíricos) – o que minora o protagonismo de qualquer indivíduo face ao grupo. Essa objeção é, no fundo, o

preço que a teoria de Eco paga pela sua abrangência e generalidade. Porém, é um preço que Eco parece não estar disposto a pagar, pois, do seu ponto de vista, derivado em grande medida das pulsões kantianas de fundamentação do conhecimento no âmbito filosófico – e, por isso, absolutamente distinto do âmbito contingencial e histórico das ciências sociais –, circunscrever a questão dos limites da interpretação aos aspectos sociológicos significa submetê-la às vicissitudes e idiossincrasias que não explicam, no fundamento mais básico e elementar de uma *teoria do conhecimento*, como e por que a interpretação tem sempre limites. Dito de outro modo, Eco não parece ficar satisfeito com a ideia de que os limites da interpretação são desenhados e consolidados arbitrariamente por alguns sujeitos; se fosse assim, não valeria a pena o esforço de delimitar os limites da interpretação para além das circunstâncias concretas de uso do código ou de interpretação de um texto qualquer, uma vez que, subordinada às veleidades de uma ou poucas pessoas, a validade de uma interpretação seria apenas uma questão de imposição (o que também derrubaria definitivamente a dicotomia uso *versus* interpretação, na medida em que a interpretação correta seria apenas o uso mais legitimado por pressões de critérios completamente não-semióticos). Vale a pena lembrar que Eco, como leitor e intérprete dos filósofos medievais (em especial Tomás de Aquino), jamais ignorou o fato de que autoridades constituídas detiveram (e por vezes ainda detêm!) o controle sobre as interpretações, sobretudo das Escrituras, o que nos leva a crer que Eco não é insensível ao fato de que, eventualmente, o que hoje consideramos a *interpretação* (em oposição a *uso*) de um texto é o resultado da vontade de poucos leitores. Não obstante, talvez por uma vontade de “desmoralização” das autoridades (principalmente as eclesiásticas, já que Eco é um ateu militante); ou talvez por que Eco baseia-se fortemente numa tradição filosófica cuja principal preocupação foi estabelecer, com base em critérios analíticos, as fronteiras do conhecimento humano (incluída, aí, a sua predileção pelos paradigmas kuhnianos para a ciência); ou talvez imbuído de uma vontade de “democratização” da verdade da interpretação de textos, distribuindo igualmente a responsabilidade pela configuração do Sistema Semântico Global e da justeza da interpretação; talvez por tudo isso ao mesmo tempo, a teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação de Eco busca em outras fontes as leis que aprovam ou reprovam a validade de uma interpretação. Assim, diante dessa derivação sociológica de seu postulado, que desagrada o seu “kantismo enrustido”, e diante

desses possíveis apelos pessoais, Eco sentiu-se motivado a escrever o que, na nossa opinião, consiste em seu testamento semiótico, a obra *Kant e o ornitorrinco* (Eco 1997), trabalho no qual a relação da semiose com o mundo passa pelas questões acerca da percepção.

Nesse livro, Eco trabalha com o objeto, o referente, enquanto *terminus a quo* da semiótica. Em toda a sua obra teórica (com exceção da segunda metade do *Tratado*), o referente sempre entrou como *terminus ad quem*, sendo encarado não como fundamento da semiose, mas sim como um dos possíveis *subjects* do signo, isto é, um de seus interpretantes concretos. Em toda a teoria semiótica de Eco, o referente nunca apareceu enquanto um problema em si, mesmo no caso da análise de frases que expõem crenças sobre estados de mundo, prestando-se, portanto, a uma semântica verifuncional; o signo, entendido sob o viés da teoria geral da cultura, como elemento recortado e conceitualizado no interior do sistema geral da significação, sempre surgiu como unidade cultural independente de sua relação específica e determinada com um objeto ou fenômeno qualquer que o tenha ou possa tê-lo motivado. Dessa vez, porém, com esse livro (Eco 1997), o objeto ou o referente é encarado como fundamento do signo, de modo que cabe ao semioticista estabelecer os nexos entre a percepção e o conceito. Eco, portanto, tenta superar as críticas às consequências desse idealismo estruturalista, que guiou as suas primeiras formulações semióticas. Essas críticas são muito bem delineadas por Petitot (2000, p. 85, destaques do autor), como se segue:

1) D’abord le sens devient complètement *désincarné* (*disembodied*). Il perd tout rapport au monde naturel externe et au couplage perception-action qui fonde notre rapport écologique et éthologique à ce monde. Qui plus est, la question de son *implémentation* (de sa réalisation physique ou biologique) deviant également impossible à poser.

2) Ensuite, et c’est une consequence directe du premier point, le sens ainsi *autonomisé* a priori (c’est-à-dire sans *processus* d’autonomization) deviant en quelque sorte “demiurgique”. On est amené à lui conférer une puissance formatrice magique, une efficacité causale (de type cause finale) lui permettant de structure de *lui-même* le continu amorphe de la matière.

3) Ontologiquement, on aboutit ainsi fatalement à un *dualisme* entre la nature non

sémiotique de la matière et l'idéalité formaliste de la forme.

4) La forme étant devenue découplée de tout principe auto-organisateur systémique interne à la matière, elle ne peut plus être que logico-combinatoire. Du coup elle perd tout statut phénoménal observable. Elle devient une sorte d'intelligible nouménal symboliquement réifié. *Elle se découple de sa genèse.* Nous reconstruisons là le conflit classique bien connu entre genèse et structure.

Apesar disso, o que se nota, no prolongamento de suas obras, é que Eco não abandona totalmente as convicções formadas no bojo dos outros trabalhos. Em vez disso, ele trabalha no limiar entre a percepção do objeto em si e a enciclopédia como instrução para a conceitualização do objeto apreendido pela consciência a fim de fortalecer seus pressupostos e conclusões. Trataremos dessas questões mais detalhadamente no próximo capítulo; por ora, procuraremos apenas salientar o fato de que, para Eco, a percepção é dependente, por um lado, de esquemas conceituais derivados da experiência – e, conseqüentemente, do universo de sentido anteriormente conceitualizado, que influencia no modo como interpretamos o *perceptum* –, e, por outro lado, da representação que o próprio objeto deixa na consciência, como esquema.

Em se tratando deste segundo aspecto (o dos esquemas conceituais), Eco sustenta que existem esquemas mínimos que presidem a conceitualização de nossa percepção. Na verdade, o que Eco pretende com isso é sinalizar que a consciência não “interpreta” os dados do *perceptum* de maneira livre; ao contrário, impõem-se-lhe esquemas fundamentais de representação que determinam, em grande medida, as possibilidades de conceitualização do objeto. Mesmo diante de um objeto ou fenômeno aparentemente desconhecido, Eco defende que reagimos a ele tentando ajustá-lo aos nossos esquemas perceptivos já pré-determinados. Segundo suas palavras, “[m]uitas vezes, perante o fenômeno desconhecido, reage-se por aproximação, tenta-se aquele recorte de conteúdo, já presente na nossa enciclopédia, que bem ou mal parece dar razão do fato novo” (Eco 1997, p. 65). Nesse sentido, a própria percepção fica dependente de esquemas pré-conceituais adquiridos. Mas como os adquirimos? Para responder a essa questão, Eco toma uma via de mão-dupla: segundo ele, adquirimos esses esquemas devido à própria configuração do objeto e, também, devido ao modo pelo qual o hábito comunicativo nos instrui a construí-lo. A dupla articulação entre a percepção fundante do objeto e o código que o situa numa estrutura de

significado produz, então, o referente, o objeto enquanto *terminus a quo*. Reparemos que, mais uma vez, Eco não abre mão de uma dialética entre forma e conteúdo – ou, mais precisamente, de uma dialética entre o específico e o geral, ou entre o fenômeno e o conceito, ou, como coloca Rorty (1979), entre o particular e o universal, que, segundo ele, é o fundamento de toda a epistemologia desde Descartes –, que guiou o semioticista italiano desde as primeiras formulações a respeito da literatura e da interpretação. Mas, ainda assim, essa dialética não é capaz de explicar o aspecto fundante da experiência do objeto, seja este desconhecido ou conhecido.<sup>28</sup> E, diante disso, Eco recorre a uma ideia bastante controversa, e que buscaremos debater no próximo capítulo: a ideia de *iconismo primário*. Este conceito estabelece que a percepção de um objeto é “modelada” pela sua forma, moldando um esquema mínimo, um “ícone”, que, no limite, abraça um esquematismo gestaltista a respeito do qual Petitot (2000) tem algo a nos dizer (e remetemos ao texto, para evitar distanciarmo-nos muito do nosso foco). Isso significa que, como ícone, o objeto “representa-se” na consciência sem a necessidade de uma reflexão ulterior, sem introspecção, o que equivale a dizer que a relação entre objeto e percepção é, em alguma medida, *diádica*.

A partir deste momento, o diálogo de Eco é com figuras como Peirce, Kant e Husserl, filósofos cujas teorias tentam dar conta dos problemas concernentes à relação entre linguagem, mundo e conhecimento. Peirce, inclusive, que até a década de 1970 aparecia na obra de Eco apenas com o conceito de *semiose ilimitada* – que, diga-se de passagem, era quase que completamente sacrificado pelo viés estruturalista e reduzido a uma mera metáfora de como as unidades culturais se relacionam mediante liames infinitos de uma rede conceitual –, é agora introduzido no debate de modo muito mais explícito e produtivo. É com o pragmatista norte-americano que Eco procurará dialogar, a fim de estabelecer os princípios que regem, em primeiro lugar, a compreensão do mundo e das leis semióticas implícitas (a lógica como semiótica) e, em segundo lugar, delinear o modo como as interpretações e as conjecturas sedimentam-se em hábitos comunicativos que, posteriormente, servem à análise e compreensão de outros fenômenos. Não obstante, Eco não parece seguir fielmente as ideias de Peirce, pelo menos no que toca à percepção e

---

<sup>28</sup> Inclusive, o próprio juízo “objeto conhecido” ou “objeto desconhecido” depende não somente da percepção, mas também e principalmente de uma reflexão ulterior ao próprio contato com a coisa. Falaremos mais disso no próximo capítulo.

abstração de regras ou constantes semióticas no âmbito perceptivo – e veremos isso com mais vagar, no próximo capítulo. Por enquanto, limitemo-nos a dizer que Eco aventa a possibilidade de que o iconismo primário, não sendo uma relação triádica (e, portanto, semiótica, entre o objeto, um signo e o interpretante), é, na verdade, um fundamento cognitivo de base não-consciente, mas que adéqua o *perceptum* a uma resposta neuronal ou sensível mais ou menos recorrente. De fato, se não há nenhuma relação triádica entre a coisa e a sua representação, então só resta ficar com o pressuposto de que o objeto “se impregna” na consciência como uma marca – e os exemplos disso abundam, no livro de Eco (1997), tais como o caso da chaleira quente, que “iconicamente” funda a percepção da queimadura, ou como o caso do esquema perceptivo de um homem, que é “compartimentado” em cilindros, como numa representação 3D. Para Eco (1997, pp. 115-116),

[t]odos estes fenômenos, que pessoalmente eu [Eco] tinha relutância de considerar semiósicos porque me parecem colocar-se mais do lado da reação *diádica* (estímulo-resposta) que da *triádica* (estímulo-cadeia de interpretações-eventual interpretante lógico final), adquirem agora todo o seu relevo no momento em que se trata (vendo o Objeto Dinâmico como *terminus a quo*) de encontrar uma base (e uma pré-história) àquele momento icônico inicial do processo cognitivo de que Peirce nos fala.

Portanto, não seria equivocado afirmar que Eco prende-se, agora, a uma concepção que estipula que há uma qualquer “imanência” do objeto frente ao sujeito. E essa “imanência” é, num segundo momento, determinante para a fundamentação da lógica da “unidade dos comportamentos comunicativos”. Ora, na medida em que é o próprio objeto o que determina os limites perceptivos, fica óbvio o fato de que a capacidade de entendimento das coisas, fora e dentro da linguagem, é dada por essa componente objetiva do mundo; os hábitos comunicativos, então, não são nada além de uma reiteração da percepção, no nível mais elementar da semiose. E, como já dissemos um pouco mais acima, essa repetição auxilia no reconhecimento do objeto, na medida em que reforça o esquema perceptivo e o automatiza. Portanto, o correto seria afirmar que, nessa obra de Eco (1997), *os limites da interpretação são garantidos, também e especialmente, pela regularidade da*

percepção.<sup>29</sup>

Com *Kant e o ornitorrinco*, então, encerra-se o ciclo dos estudos sobre a questão da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação (incluindo, claro, o texto literário) na obra teórica de Eco sob o viés estruturalista. Doravante, Eco, retomando o que foi escrito na segunda metade do *Tratado*, tratará dessa questão sob o ponto de vista da teoria da produção de signos, que, entre outras coisas, lida com noções oriundas de uma filosofia da percepção e de uma filosofia da linguagem, noções que não se inscrevem no bojo de uma teoria semiótica entendida como teoria da cultura. Isso muda drasticamente o modo como o texto literário é abordado: aqui, ele é considerado em sua materialidade significativa, de modo que a interpretação passa a ser um exercício de percepção, reconhecimento, conceitualização, analogia e abdução de regras que possam dar sentido ao texto. Todas essas ações não são exclusivamente governadas por critérios semióticos, isto é, elas não são inteiramente determinadas ou regulamentadas pelo que intersubjetivamente os usuários de um código determinaram como conhecimento útil e comum; pelo contrário, essas ações são da ordem da relação sujeito-mundo, ou consciência-objeto, e, portanto, necessitam de um estudo mais abrangente, que lide com uma bibliografia mais ampla, capaz de dar conta, minimamente, dos problemas decorrentes dessa abordagem. De qualquer modo, Eco, ao incluir essas duas abordagens em sua obra teórica, demonstra a preocupação de integrar os problemas relativos à percepção – que é, como dissemos, um problema específico de um sujeito com um objeto – com os problemas relativos ao conhecimento intersubjetivamente compartilhado pelos usuários de um código – que é, como sabemos a partir de Eco, fruto dos hábitos comunicativos reconhecidos coletivamente. Assim procedendo, o semioticista italiano busca dar respostas ao problema da cooperação interpretativa e, sobretudo, aos problemas dos limites da interpretação nessas duas frentes.

A partir do próximo capítulo, portanto, privilegiaremos a abordagem da teoria da produção de signos, com o intuito, inclusive, de melhor esclarecer os pressupostos e

---

<sup>29</sup> É mister notar aqui que mesmo o simples fato de haver uma qualquer regularidade da percepção, oriunda de uma capacidade igualmente distribuída entre os seres-humanos, não é garantia suficiente de homologia interpretativa, pois, antes de afirmarmos isso, seríamos obrigados a considerar a passagem da percepção para a linguagem (e vice-versa) como uma tarefa simples, desprovida de quaisquer ambiguidades. Isso significa assumir que a linguagem não “constrói” o mundo da referência, mas apenas o “espelha”; duplo espelhamento – do objeto ao ser e do objeto à linguagem –, que contraria a filosofia mais recente, cujos expoentes, Husserl, Wittgenstein, Heidegger, Rorty, Derrida, entre outros, têm muita dificuldade em aceitar. Poremos de lado este aspecto, por enquanto, para retomá-lo oportunamente, quando a teoria da percepção de Eco será posta em questão.

postulados que se estendem sobre as convicções econianas em torno do código e de seu uso. Fazer isso não significa sacrificar a homogeneidade da obra de Eco; significa tão-somente que, ao analisarmos as questões mais fundamentais da semiótica, quais sejam, as questões relativas à percepção e conceitualização da experiência da leitura de um texto, teremos condições de comentar melhor as teses de Eco no que tangem aos limites da interpretação e à cooperação interpretativa, inclusive no modo como elas influem na sua aposta teórica no estruturalismo que, para o bem ou para o mal – e a despeito da vontade de Eco –, conserva-se relativamente intacto. Esta será, portanto, a oportunidade de questionar: (i) se é possível ancorar o postulado de que existem limites para a interpretação do texto no âmbito da percepção?; (ii) como a cooperação do intérprete interfere na compreensão da forma literária e sua conseqüente conceitualização e interpretação neste âmbito?; (iii) o que mais impõe restrições à liberdade interpretativa do leitor: a forma literária, com suas regras e intenções próprias (*intentio operis*), ou o conjunto de hábitos “cristalizados” pelo código, que determina com maior ou menor rigor as possibilidades interpretativas no bojo de sua suposta estrutura conceitual?; (iv) na esteira da pergunta anterior, o que é mais determinante para postular os limites da cooperação interpretativa: a percepção ou a lógica cultural da circulação de signos e textos?; e, enfim, (v) sob quais condições os limites da interpretação do texto literário são estabelecidos? O propósito das páginas seguintes será o de nos guiar em meio a esses difíceis problemas.

## CAPÍTULO 3

---

# PERCEPÇÃO E TEORIA DA PRODUÇÃO DOS SIGNOS DE ECO: DESDOBRAMENTOS SEMIÓTICOS E LITERÁRIOS

### 3.1. Introdução ao problema: a forma literária e a percepção estética

Tratada do ponto de vista da teoria da produção de signos, a interpretação da obra literária não pode mais ser entendida como um simples “cotejamento” da sua estrutura significante com um código que lhe serve de base. Ao contrário, sob esta ótica, a interpretação do texto literário tem muito mais a ver com os problemas resultantes da percepção da matéria linguística e de sua consequente conceitualização, reintegrando o problema da forma literária ao momento auroral de sua percepção e de sua inserção no plano da intersubjetividade. Cabe a nós, portanto, evidenciar como é que essa mudança de perspectiva afeta os estudos sobre o texto literário, nos seus mais diversos aspectos, no interior da obra teórica de Eco. Porém, para melhor vislumbrarmos as consequências advindas dessa mudança de abordagem, é indispensável entendermos como é que os problemas relativos à percepção e à interpretação dos dados do sentido são colocados na obra teórica do semioticista italiano. Nesta primeira parte deste capítulo, dedicar-nos-emos em mostrar como é que a mudança de perspectiva altera o modo como a obra literária é concebida. Na segunda parte, trataremos de retomar as questões lançadas ao fim do capítulo anterior, com o intuito de repropor a discussão acerca do signo, do código e de sua estrutura formal, dessa vez conforme os desdobramentos da teoria da percepção no pensamento semiótico de Eco.

E, para já, a primeira coisa que poderíamos dizer sobre essa mudança de perspectiva teórica é que, no bojo da teoria da produção de signos, a interpretação de um texto literário passa a ser encarada como um *ato de referência*, realizado pelo leitor dentro de um contexto determinado: interpretar um texto é afirmar algo a seu respeito, é atribuir-lhe um

sentido, mesmo que, para isso, o intérprete seja obrigado a lançar mão de construções altamente redundantes, típicas da linguagem comum – o que não vem a ser um problema, uma vez que não é possível sair da linguagem para podermos falar sobre o mundo, mesmo que falamos através de uma *metalinguagem* (já discutimos essa questão, acima). Diante disso, pode-se afirmar que, em alguma medida, toda interpretação de um texto é uma afirmação de uma sua qualidade ou aspecto, que supostamente se mostra presente e se cristaliza na percepção da forma literária; ou, ainda, pode-se dizer que toda interpretação pode ser entendida como a descrição de uma ação promovida pelo intérprete como reação consciente ao texto (o que colocaria o conceito de interpretação mais próximo à pragmática, no sentido de que “leitores fazem coisas com os textos”).<sup>30</sup> Logo, não seria equivocado sustentar que, do horizonte da teoria da produção dos signos, interpretar um texto é, também, *atribuir-lhe um predicado*. Explica-se: se interpretar um texto literário é, em primeiro lugar, considerá-lo como um texto autorreferencial a ser conceitualizado e, em segundo lugar, é fazer um juízo sobre a sua materialidade significativa (mais ou menos como fazemos diante de um objeto que se nos apresenta aos sentidos), então não estamos longe de afirmar que o processo de interpretação do texto assemelha-se a um ato de referenciação e a um ato de predicação.<sup>31</sup> A rigor, se o texto é tratado como fundamento da semiose, então interpretar um texto é afirmar algo sobre o “estado” do texto num dado momento, ou melhor, o “(a)parecer” da obra para o leitor, dentro de um dado contexto; é, portanto, predicar uma capacidade ou qualidade ao texto, o que o torna o sujeito (sintático)

---

<sup>30</sup> Gostaríamos de salientar que uma possível distinção pode ser feita entre, por um lado, aqueles juízos que afirmam algo sobre uma qualidade intrínseca do objeto e, por outro lado, aqueles que apenas afirmam qualquer coisa sobre um estado momentâneo. Essa distinção é um pouco semelhante àquela que sustenta a dicotomia entre *juízos analíticos* e *juízos sintéticos* da filosofia kantiana e a dicotomia entre *definição* e *propriedade* da lógica aristotélica. De acordo com esta última, denominamos “predicação” aos juízos que afirmam algo sobre a (suposta) essência particular de um indivíduo ou objeto, ao passo que, para os outros juízos, reservamos o termo “atribuição”. Apesar disso, não pensamos que essa distinção seja profícua, do ponto de vista do nosso trabalho: para nós, afirmar algo sobre uma possível essência do texto ou atribuir a ele uma capacidade ou ação têm rigorosamente o mesmo valor em termos pragmáticos. Assim, proposições como “O texto X é...”, ou “O texto X diz...”, ou ainda “O texto X me permite dizer...” são todas elas afirmações de uma relação entre o texto, o leitor e o seu contexto, tendo, portanto, a sua validade dependente de uma série de fatores que não envolvem conhecimentos (“conceitos” ou “ideias”, no vocabulário kantiano) *a priori*. Isso ficará mais claro no último capítulo, depois de nossa incursão pelo conceito de abdução.

<sup>31</sup> E, aqui, podemos salientar o termo *ato*, que designa de forma exemplar, ao mesmo tempo, a interpretação como um *processo* e – inclusive por conta disso – a interpretação como uma *ação*. Temos então que o conceito de interpretação, no sentido que lhe damos, neste momento, conserva duas acepções: por um lado, o processo e, por outro, a ação concluída, o que, como já dissemos, aproxima-nos da visão da pragmática sobre a interpretação. Voltaremos a tratar das questões de pragmática no último capítulo.

de uma oração predicativa, e, ao mesmo tempo, coloca-o como o *subject* da interpretação, do juízo formulado pelo intérprete. Nota-se, então, que do horizonte da teoria da produção de signos, a interpretação não é o mero “cotejamento” de formas significantes com seus respectivos conteúdos internalizados na suposta rede de signos que compõe o código. Dentro dessa estrutura n-dimensional pensada por Eco, todo e qualquer predicado, mesmo que seja motivado pelo texto, não é necessariamente um ato concreto de referenciação; antes disso, a enunciação assemelha-se ao reconhecimento de uma lei, de uma norma, que se inscreve no próprio código, como se determinada combinação de signos levasse quase que naturalmente aos mesmos predicados, invariavelmente. Ao contrário disso, o texto, no âmbito da teoria da produção de signos, é colocado como o ponto central de onde partem os predicados, de modo que a interpretação depende muito mais de uma atividade consciente, calculada e completamente amparada pelo contexto imediato de recepção, que depreende da forma significantes elementos e aspectos os mais variados, a fim de se formar, no final do processo contemplativo e cognitivo, um juízo que, em última instância, é um *juízo perceptivo*. O quanto Eco apercebe-se disso é discutível; quer nos parecer que o semioticista italiano não firma o pé sobre essas posições. De qualquer modo, vale a pena reforçar esse aspecto da interpretação no âmbito da produção dos signos, justamente porque ele desempenha um papel crucial na elaboração da hipótese interpretativa (como veremos, adiante, nesta tese).

É óbvio que, na medida em que o texto pode ser explorado sob os mais diversos pontos de vista e de acordo com as mais diversas intencionalidades,<sup>32</sup> o modo como o texto será predicado pelo leitor dependerá do modo como este se “imiscui” naquele. Vale a pena

---

<sup>32</sup> Com o termo “intencionalidade” estamos nos remetendo às ideias de Husserl (1901 e 1913), que advoga que a percepção do mundo (e, conseqüentemente, os sentidos que a ele dão os sujeitos) está integralmente ancorada nos atos de intencionalidade que lhe são lançados. Assim, a “aparição” de um objeto ou aspecto do mundo para a consciência de um sujeito é fruto de sua relação imediata para com aquilo que é percebido e retido no ato de intencionalidade característico que compõe, em última instância, o *sentido*, o *conteúdo* do objeto ou aspecto para o sujeito. Contudo, indiretamente estamos também evocando a teoria de Searle (1983), segundo a qual a intencionalidade é entendida como direcionalidade, isto é, toda intencionalidade tem um conteúdo proposicional que se liga a um estado mental; assim, por exemplo, quem crê ou deseja sempre crê ou deseja algo, e, mesmo no caso da percepção, podemos falar de uma certa intencionalidade na medida em que nela também incide um “vetor” linguístico que constrói o objeto como base do discurso. É por isso que acreditamos ser possível afirmar que a concepção de Searle subjaz o entendimento acerca da interpretação como atribuição de predicado ao texto, pois, no fim das contas, o processo de interpretação tem como resultado a afirmação de uma intencionalidade no âmbito do leitor, de modo que este pode dizer “O texto X trata de Y”, ainda que esteja afirmando implicitamente “Eu creio que o texto X trata de Y”.

salientar, porém, que, de qualquer maneira, em que pesem as possibilidades abertas pelo processo de construção de sentido iniciado pelo contato entre leitor e obra, a interpretação reflete sempre a condição na qual um texto apresenta-se como objeto a ser considerado, de modo que ela, a interpretação, em alguma medida será sempre uma formulação que tem como referencial discursivo e conteúdo proposicional (conteúdo intencional) a fenomenalidade do texto. Isso significa, *grosso modo*, que, quando se interpreta um texto, afirma-se sempre algo que se encaixa no esquema clássico da predicação e da referenciação, “Este texto X é Y”. Podemos trocar à vontade o verbo, colocando, em lugar do verbo *ser*, os verbos *falar*, *dizer*, *informar*, *aludir*, *fazer* (e, aqui, no caso de *fazer*, podemos colocar todas as locuções verbais derivadas, tais como *fazer pensar*, *fazer refletir* etc., bem como a forma pronominal do verbo, como, por exemplo, *me fazer*) etc.; podemos, ainda, suprimir o sintagma “Este texto”, que, mesmo assim, ficaria implícito o ato de predicação, “X [o texto] é Y”, confirmando implicitamente a presença do texto como conteúdo intencional da predicação. Finalmente se poderia asseverar que, mesmo quando a interpretação excede os limites de uma oração – isto é, quando ela se compõe mais como texto do que como uma sentença –, ainda assim o caráter predicativo permaneceria saliente, uma vez que toda a interpretação é construída em torno do texto literário – podendo, eventualmente, ser reduzida a uma forma esquemática, que ilustre todos os predicados acerca do texto interpretado.

Com isso, podemos dizer que o fato de que a interpretação pode ser vista como um ato de referenciação e predicação sobre o texto num dado contexto afeta a questão da validade<sup>33</sup> pragmática da interpretação. Suponhamos um leitor que, quando solicitado a interpretar o “Soneto do amor total”, de Vinícius de Moraes, afirmasse apenas “O amor é lindo”. Certamente, esta é uma afirmação possível como resposta ao texto (e, sob certo sentido, é bastante plausível) – e é, inclusive, uma afirmação extensível a uma gama variada de outras peças literárias (e não faltam candidatas imediatas na nossa memória). Contudo, do modo como o problema é agora colocado, duas consequências são doravante admitidas: primeiramente, a afirmação acima somente pode ser sustentada como uma

---

<sup>33</sup> A noção de verdade de um predicado, embora seja essencial do ponto de vista dos limites da interpretação, é altamente controversa no debate entre posturas referencialistas, analíticas, verofuncionalistas e pragmatistas. Sendo assim, evitaremos tratar os atos de predicação sobre um texto sob o ângulo da “verdade”, preferindo dizer apenas “validez”.

interpretação *do* poema – isto é, daquele poema e mais nenhum outro – se implicitamente ela fizer menção à experiência objetiva da leitura *daquele* poema; dessa forma, para que seja válida, essa interpretação precisa ser cotejada com o texto, de modo que em lugar de “*O amor é lindo*” (que tão-somente predica algo sobre “o amor”), possa-se efetivamente ler “*Este texto me diz que o amor é lindo*” – mesmo nos casos em que apenas a oração subordinada é formulada ou proferida (como ocorre no primeiro exemplo). Isso significa, mais uma vez, que o contexto não é desprezível. E não o é apenas porque o dêitico *este*, embora suprimido, permanece implícito e estabelece com o texto lido a relação necessária para se fundar o que chamamos de juízo sintético ou juízo factual (voltaremos a isto, adiante). Em segundo lugar, isso que acabamos de dizer obriga-nos a descartar aquelas afirmações genéricas que pouco ou nada informam sobre o texto em si, e que praticamente dizem respeito apenas ao “estado de espírito” do leitor – ou seja, que dizem respeito às sensações ou emoções que ele experimenta no ato da leitura –, que circunscreve sensações ou intencionalidades particulares que, de certo modo, ficam aquém de qualquer debate acerca da validade, uma vez que, neste âmbito (e cremos que o próprio Eco diria isso), quaisquer arbitrariedades são admitidas.<sup>34</sup> Em todo caso, o modo como um determinado texto prende-se a um ato de predicação, constituindo, por conseguinte, o seu referente intencional e discursivo, é uma questão que permanece em aberto, e que Eco (1975 e 1997) vai buscar solucionar mediante a imersão na filosofia de Peirce e Kant, como veremos mais adiante.

Por ora, é importante notar que essa mudança de perspectiva marca, também, a passagem da análise da componente semântica para a análise da componente pragmática da

---

<sup>34</sup> É óbvio que estes aspectos podem, naturalmente, ser considerados como respostas ao texto, mas, por falta de um conteúdo proposicional *direcionado* especificamente ao texto, não se pode sustentar que são *interpretações*, no sentido de atribuição de predicado *ao texto*. Nisso, estamos seguindo as indicações de Searle (1983, p. 2). Em última instância, isso não exclui a possibilidade da ocorrência de tal formulação – e isso nos faria entrar completamente na teoria derridiana segundo a qual os contextos são infinitos. Todavia, no âmbito restrito da teoria de Eco, tal questão está excluída, e é isso que queremos salientar, aqui. Aliás, esta é mais uma evidência de como a batuta de Kant rege o pensamento estético de Eco: considerando como “arbitrárias” ou “subjetivas” as sensações particulares experimentadas durante a leitura, Eco abraça as ideias kantianas acerca da impossibilidade de se chegar a um consenso (entendimento) quanto aos critérios intersubjetivos que amparam o conceito de *belo* (ou seja, tudo aquilo que habita o terreno da intuição). Para Eco, o julgamento de valor – e, logo, as afetações subjetivas – deve ser eliminado da reflexão teórica a respeito da interpretação, justamente porque não diz respeito a nenhum consenso semiótico possível. No bojo da semiótica econiana, sobretudo a partir da introdução de Peirce em sua teoria, não há espaço para avaliações de gosto, pois estas não se pautam pela mesma lógica que regula o pensamento “científico”. Em última análise, a interpretação, para Eco, é uma conjectura que segue os padrões da investigação científica, mesmo do ponto de vista da teoria da produção de signos.

interpretação, uma vez que, com isso, se põe sobre o contexto e o leitor a ênfase no processo interpretativo, retirada do privilégio absoluto do código. Esta passagem, além disso, afeta a dicotomia entre *juízo semiótico* e *juízo fatural*, estabelecida por Eco (1971, pp. 71-75). Inspirada na oposição entre juízo analítico e juízo sintético de Kant (mas também inspirada na lógica aristotélica), a dicotomia de Eco dispõe, de um lado, aqueles juízos que são formulados com base no conhecimento intersubjetivamente compartilhado fornecido pela enciclopédia, conhecimento que não se baseia necessariamente em juízos perceptivos, mas às vezes apenas em categorias pré-determinadas ou particulares de base semânticos (tais como, por exemplo, “Todo homem não casado é solteiro”) e, de outro lado, aqueles juízos que são formulados com base na experiência concreta de algo e que imprimem a sua marca sobre o objeto considerado (tais como, por exemplo, “Luís é solteiro”). Eco, além disso, afirma que um juízo fatural torna-se um juízo semiótico a partir do momento em que ele é aceito e considerado válido pela comunidade de intérpretes. Sendo assim, a proposição “Napoleão morreu em Santa Helena”, uma vez avalizada, passa a fazer parte do “verbete” *Napoleão* (que está, por sua vez, contido na enciclopédia cultural), sendo possível de ser reafirmada independentemente da verificação efetiva do local de morte do imperador francês, uma vez que o próprio evento irrepetível de seu falecimento só pode se “cristalizar”, por assim dizer, mediante um ato de predicação absolutamente original. Em função disso, Eco (1971, p. 74) afirma que “[...] esse aspecto do problema não reintroduz o referente no universo semiótico. Um juízo fatural só terá relevo semiótico se for assumido como verdadeiro, independentemente de sua verificação ou do fato de ser uma mentira. Na medida em que é aceito como verdadeiro, enriquece o código e o alimenta com novas conotações.”

É importante deixar claro que essa dicotomia de Eco foi pensada antes de sua incursão na semiótica perceptiva – antes, portanto, de sua reflexão sobre a teoria da produção sígnica (Eco 1975 e 1997). Por isso, Eco pode se dar ao luxo de dizer que o referente não é reintroduzido no universo semiótico. Acreditamos que Eco está certo ao afirmar que um juízo fatural pode ser mentiroso ou enganador – e, diante disso, possivelmente alguns hesitariam em chamá-lo assim, alegando que não haveria sentido em considerar “fatural” o que supostamente distorce a verdade; e Eco está igualmente certo a respeito do fato de que essa impossibilidade de determinar a veracidade do juízo fatural

derruba qualquer tentativa teórica de fixar o referente externo ao predicado como uma entidade que marca a sua presença como conteúdo estável e definitivo da sentença – como uma presença para além do conteúdo intencional da predicação, e não simplesmente como um conteúdo intencional variável –, de modo que o conteúdo da proposição permanece semioticamente válido, independentemente de qualquer verificação empírica. Contudo, se pensarmos na diferença qualitativa entre juízos semióticos e juízos fatuais enquanto uma distinção entre juízos que se referem a conhecimentos gerais ou a fenômenos e experiências do mundo, respectivamente, não podemos estar de acordo com Eco acerca do fato de que esse “problema não reintroduz o referente no universo semiótico”, afinal de contas, a satisfação da condição de verdade do conteúdo proposicional de cada um dos tipos de juízo é pensada segundo princípios pragmáticos absolutamente distintos, que levam em conta, sim, o entorno referencial do discurso – e, acreditamos, o próprio Eco considera fundamental este retorno ao referente como origem da “unidade fundamental dos comportamentos”, como demonstram os estudos de Violi (2000) e Nöth (2000). No caso dos juízos semióticos, embora estes possam ser provenientes de juízos fatuais cristalizados e incorporados pelo hábito (e, no pragmatismo adaptado por Eco a partir de sua leitura de Kant e Peirce, os juízos semióticos são quase sempre juízos fatuais cristalizados), eles se referem a conhecimentos que se colocam para além da experiência *imediate* do mundo, e, portanto, têm a sua origem em uma região da consciência que não é aquela que está ligada à percepção dos fatos, sendo, também, proferidos em casos de interação que não têm como conteúdo intencional uma “interpretação” imediata do mundo empírico – e, aqui, bastaria evocar a fenomenologia de Husserl para encontrarmos um contraponto legítimo a essa posição filosófica (tarefa que fugiria aos limites deste trabalho). Assim, a relação que estes juízos têm com a “verdade” depende obviamente de uma congruência com aquilo que está devidamente estabelecido pela comunidade de usuários do código: a sentença “O açúcar engorda” é um juízo semiótico apenas na medida em que essa atribuição está escorada não na percepção objetiva imediata da relação entre o consumo de açúcar e a obesidade – o que demandaria uma verificação empírica temporalmente maior do que a própria interação discursiva –, mas, sim, num conhecimento previamente admitido. O conteúdo intencional de “O açúcar engorda” é uma unidade abstrata que engloba toda e qualquer molécula de açúcar, em qualquer momento, em qualquer contexto, e a frase, lançada a esmo, só faz

sentido a partir do momento em que se aproximam delas aqueles contextos supostamente preferenciais, que determinam a sua validade para além das situações concretas de ocorrência do predicado. Assim, quando um juízo semiótico é proferido, não se está fornecendo nenhum conhecimento novo ao contexto comunicativo em que o falante, o ouvinte e o próprio mundo se inserem;<sup>35</sup> não se está, sequer, ressitando o juízo dentro do campo geométrico da enciclopédia; pelo contrário, está-se apenas mobilizando uma porção do conhecimento intersubjetivo que se pressupõe relativamente estável e que, conseqüentemente, direciona a percepção do mundo através de um conteúdo que é, no limite, pré-categorial (pelo menos em relação a um contexto concreto posterior à sedimentação do juízo na enciclopédia).<sup>36</sup>

No caso dos juízos fatuais, entretanto, o mundo e o contexto entram de forma privilegiada na interação. Desse modo, o que está sendo afirmado tem uma ligação estreita com o entorno não-linguístico. Isso torna o juízo fatural um juízo sobre coisas, fatos, eventos, fenômenos, e, portanto, a sua validade tem um alcance restrito ao contexto da interação, seus partícipes e o mundo. Dessa forma, o conhecimento veiculado pelo juízo fatural é sempre referente a um elemento específico (ou a um grupo de elementos), que é circunscrito pela interação discursiva e motivado exclusivamente por ela. Em contraposição ao exemplo anterior, podemos pensar numa interação em que um sujeito informa ao outro “*O açúcar engorda*”, mas, neste caso, o sujeito está salientando, ainda que implicitamente, que o que é ingerido é açúcar – e notemos, também, que ele não está falando apenas que o açúcar engorda, mas sim que aquilo que o outro sujeito está ingerindo é açúcar, e essa é, por assim dizer, a informação primordial e basilar da interação comunicativa, da qual a outra informação depende. Pensando nos dois exemplos, então, percebemos que há uma

---

<sup>35</sup> É claro que podemos pensar na interação entre duas pessoas em que uma delas está desavisada a respeito da relação entre o açúcar e a obesidade, de modo que, diante do juízo semiótico “*O açúcar engorda*”, uma delas pode reagir com surpresa, indignação etc. Nesse caso, claro, podemos falar de um “conhecimento novo sobre o açúcar”, mas apenas para uma delas. De qualquer modo, como veremos a seguir, o conhecimento a respeito do açúcar não é particular e restrito àquele açúcar presente no contexto da interação.

<sup>36</sup> O leitor e a leitora argutos já perceberam que, nessa dicotomia econiana, sobrevive algo da metafísica kantiana, sobretudo aquela forjada na primeira *Crítica*. Quer nos parecer que, na base da distinção entre juízos semióticos e juízos fatuais, sobrevive algo da distinção entre os conceitos puros do entendimento, os juízos analíticos e o paralogismo da dialética transcendental, de um lado, e os juízos sintéticos e os juízos teleológicos, de outro. Ora, embora a validade da grande maioria dos juízos semióticos seja dada pelo registro da experiência (uma espécie de resquício do *habitus* husserliano na teoria semiótica de Eco), ainda assim eles se constituem mais ou menos como conteúdos de certo modo “intuitivos”, tipicamente analíticos, o que denota a herança kantiana na obra de Eco.

diferença de ordem *pragmática* entre o juízo semiótico e o juízo fatural: em ambos os exemplos, talvez o sujeito que ingere o açúcar saiba perfeitamente de seu potencial engordativo e não se preocupa com isso. Porém, no primeiro caso, o sujeito que o interpela admite e crê que o outro sabe que o que é ingerido é açúcar e, portanto, engordativo, ao passo que, no segundo, ele está de fato chamando a atenção para o objeto ingerido em si, em sua “classificação” como um objeto engordativo, como se implicitamente quisesse dizer “Você sabia que isso é açúcar e que isso engorda?” ou “Você sabia que isso engorda?”. Em suma, essa diferença é constitutiva da possibilidade de verificação empírica do juízo perceptivo com o seu referente e com o universo de conhecimentos relativos a esse reconhecimento. No outro caso, o conhecimento de que o açúcar engorda não depende nunca do reconhecimento do que seja açúcar, nem do que é uma substância de alta caloria, pois o predicado já vem formado pelo que o hábito outrora cristalizou e agora admite; isto é, mesmo que o açúcar fosse eliminado do mundo, a sentença conservaria a sua validade semântica.

É óbvio que Eco não ignora o fato de que alguns juízos semióticos são drasticamente transformados conforme os juízos faturais os contradigam: assim, por exemplo, alguém que diga que Napoleão não morreu de fato em Santa Helena, mas sim na batalha de Waterloo, introduz um novo conhecimento que contraria a aceitabilidade da sentença previamente acolhida, “Napoleão morreu em Santa Helena”. E essa é uma qualidade que só os juízos faturais têm: por estarem diretamente ligados ao universo da experiência, eles têm a função de organizar o modo como conceitualizamos o mundo a nossa volta. Dessa forma, pode-se asseverar que nenhum juízo semiótico pode transformar o conteúdo proposicional de um juízo fatural, mas um juízo fatural pode sempre modificar o conteúdo proposicional de um juízo semiótico anterior. E isso fica claro quando temos em mente o principal fator que contribui para essa alegação, a saber: o conteúdo proposicional e intencional do juízo fatural é a *experiência empírica*. Isso significa que o conhecimento primário do objeto é presidido pela percepção, de modo que qualquer juízo que seja determinado exclusivamente por um juízo semiótico ou é uma afirmação a respeito de conteúdos eidéticos (para usar a nomenclatura de Husserl) ou uma afirmação a respeito de ideias puras (para lembrar Kant).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Diga-se de passagem, essa dicotomia entre juízos faturais e juízos semióticos reflete também a diferença

Por esse motivo – e como já dissemos –, não podemos estar de acordo com Eco quanto ao fato de que toda essa reflexão “não reintroduz o referente no universo semiótico”. Ora, se o caráter fundante dos juízos semióticos está ligado à incursão na semiose perceptiva, então a questão do referente é fundamental, porque é justamente pelo fato de que o referente *está ali* que podemos fazer um juízo fatural. Isso não significa dizer que o referente imprime-se na mente do sujeito-cognoscente ou que ele subjaz o discurso; não precisamos afirmar isso nos escorando em uma teoria segundo a qual o referente nos pressiona a dizer sempre a mesma coisa sobre ele, como se o discurso se impregnasse de sua “essência” – como veremos, essa saída é bastante parecida com aquela que é adotada por Eco (1997). Significa apenas dizer que o referente, enquanto conteúdo intencional de um predicado, é um elemento sobre o qual orbitam os juízos fatuais, de modo que, por um lado, sua unidade e “transcendência” semiótica (isto é, sua passagem para o âmbito da enciclopédia) serão sempre dependentes de um ato original de referenciação, promovido por um sujeito concreto que, imbuído da tarefa de conceitualizar a experiência, interpreta-a. E, por outro lado, a adequação desse juízo ao referente, bem como a sua inserção no âmbito coletivo, depende de um debate intersubjetivo que só pode ter como esteio a presença incontornável do referente (além, é claro, de no mínimo dois sujeitos que se ponham de acordo ou desacordo quanto ao juízo formulado). Este último aspecto esclarece-nos sobre o seguinte: não se pode negociar intersubjetivamente sobre um juízo fatural (um juízo perceptivo, portanto) sem estar consciente e diante de seu referente (por mais tautológica que pareça essa afirmação). Na verdade, se Eco menciona a possibilidade da mentira ou do engano, é porque em alguma medida os indivíduos de uma coletividade são obrigados a aceitar certos juízos fatuais como “verdadeiros” apenas porque não estão diante do referente na sua situação original de interpretação. Porém, se os indivíduos são capazes de contestar um juízo ou predicação como “falso(a)” ou “inverídico(a)”, isso ocorre porque eles detêm o conhecimento circunstancial do referente, em pelo menos algum de seus aspectos. Com efeito, nessas circunstâncias, o que se pode chamar de “referente” é definido

---

entre a orientação sincrônica e a orientação diacrônica. A validez de um juízo tipicamente semiótico é dependente exclusivamente da configuração estrutural do código, com seus sistemas de valor e suas instruções nos vários níveis organizativos (fonêmico e sintático, de um lado, e paradigmático, de outro). Quantos aos juízos fatuais, estes, inclusive no poder que têm de modificar a estrutura sincrônica, se enquadram naquilo que se poderia chamar diacronia, na medida em que lidam com a mudança do código *no tempo* e sobretudo *no contexto*.

no entrecruzamento das intencionalidades pessoais de cada indivíduo, e no acordo – eventual e, muitas vezes, provisório – sobre a presença e a qualidade do objeto em discussão, sem qualquer necessidade de elevar o referente à condição de uma “presença” no sentido metafísico a que Derrida tantas vezes se opõe.

Com tudo isso que foi dito, podemos perceber como a própria questão em torno dos limites da interpretação do texto literário transforma-se drasticamente, dentro da abordagem de uma teoria da produção de signos. Vale a pena repetir: se antes, do ponto de vista da lógica cultural dos signos, os limites da interpretação se davam no confronto do idioleto estético com o código que serve de base para a produção de mensagens, de modo que os limites da interpretação eram pensados em termos de competência e performance de uso do código (como bem descreve Culler 1981), agora, pelo contrário, os limites da interpretação têm que ser pensados com vistas à adequabilidade de um predicado a um referente, num dado momento específico de interação intersubjetiva. Assim, reduz-se o aspecto “virtualístico” dos limites da interpretação (ou seja, os limites da interpretação fundados na estrutura puramente conceitual do Sistema Semântico Global), privilegiando-se o aspecto mais concreto da leitura, o qual envolve uma negociação mais específica, mais momentânea e provisória – mas nem por isso mais frágil – entre o leitor e o texto e, inclusive, entre os leitores de um determinado texto. Dessa forma, não vale mais a pena insistir em tentar determinar teoricamente o alcance que o código tem sobre o processo interpretativo, uma vez que, deste ponto de vista, não faz mais sentido falar em conteúdo “presente” no texto, sem pensar antes no modo como o leitor percebe a obra e a conceitualiza, ou seja, sem se ater ao modo como o leitor entra em relação com aquela objetividade que é a forma significante do texto. Nesse sentido, a obra torna-se, por assim dizer, o referente privilegiado da comunicação literária: o texto, na sua materialidade, é o *subject* da interação entre o leitor e outros possíveis leitores, de modo que a interpretação será, sempre, uma afirmação sobre o texto no interior dessa relação circunstancial, e nunca sobre algo que é exterior a essa interação. Assim, a ideia de um “texto na garrafa”, que tem o seu sentido (interpretação) confirmado e compartilhado independentemente de aonde a maré o leve, perde força frente ao fato de que a interpretação está muito mais sujeita às perspectivas adotadas pelo leitor naquilo que diz respeito ao modo como este se referencia ao texto, criando, ao mesmo tempo, o objeto de que se fala e traduzindo a experiência desse objeto

em linguagem, num dado contexto de recepção, através de inferências criativas que vão dando forma e sustentação às suas hipóteses. Com isso, admite-se que o contexto impõe sua marca sobre o texto e a negociação em torno da validade e dos limites da interpretação acaba incidindo num debate que é fundamentalmente circunstancial, cuja duração está restrita à interação, ao diálogo.

Essa passagem da interpretação do texto literário do âmbito da lógica cultural da significação para o âmbito da teoria da produção de signos é descrita por Eco (1975) em minúcias. Neste ponto de sua obra, Eco está preocupado com “[...] definir um modo de produção em que *uma coisa é transformada em alguma outra coisa que ainda não foi definida*” (Eco 1975, p. 212, destaque do autor). Essa transformação depende da análise de como se passa da percepção de uma coisa para o seu conceito e, finalmente, do conceito para um signo. O modelo básico deste processo é descrito por Eco como se segue:

[...] (i) elementos emergentes são selecionados de um campo perceptivo ainda não organizado e estruturados em *perceptum*; (ii) procedimentos abstrativos [...] transformam o *perceptum* em representação semântica, constituindo a segunda uma simplificação do primeiro; (iii) a representação semântica é arbitrariamente associada a cadeias de artifícios expressivos, como ocorre no caso de réplicas ou de articulação de unidades combinatórias, ou (iv) transformada segundo leis de semelhança. [Eco 1975, pp. 213-214.]

Para Eco, existe uma transação contínua que vai do campo de estímulos (a realidade) até o signo, passando pela elaboração de uma representação da realidade e pela associação geralmente arbitrária entre forma significativa e conteúdo mental – ainda que assim não o seja, necessariamente, pois existem signos que se formam segundo procedimentos que guardam com a realidade certa relação icônica (e voltaremos a isso, em breve). Este modelo sofre mudanças quando se instauram atos de invenção (ou seja, a *abertura*) moderados ou radicais. Em que pesem as diferenças entre ambas as posturas (radical ou moderada), o certo é que, de acordo com Eco, quando um autor manipula a matéria significativa transformando-a em idioleto estético, ele faz com que a função perceptiva seja deslocada: se, antes, a função perceptiva, responsável pela transposição do *continuum* da percepção em uma unidade semântico-conceitual, situava-se a meio caminho

entre a realidade e a representação semântica, agora ela se situa entre a forma significante (ou seja, a transformação do conteúdo mental em signo) e a unidade semântico-conceitual. Na verdade, para se fazer justiça ao texto de Eco (1975), seria preciso admitir que quem se desloca, nesse conjunto, é o processo designado pelo termo *transformação* (isto é, a junção de uma forma expressiva a um conteúdo semântico) e não a função perceptiva propriamente dita: quando um autor cria uma obra, ele cria uma unidade significante (o idioleto estético) que depende de um trabalho interpretativo que a associe aos significados correspondentes (e não imediatamente dados); isso significa que ele inverte a ordem comum da associação, de acordo com o esquema econiano. De qualquer modo, não é errado dizer que a função perceptiva é quem sofre as consequências principais nessa inversão de posição, pois, uma vez que a transformação é deslocada, a função perceptiva muda de *qualidade*: anteriormente, tratava-se de organizar – ou melhor, *reconhecer* – os “elementos emergentes do campo perceptivo” a partir das sensações físicas (visão, tato, audição etc.); desta feita, o que se espera da função perceptiva é que não só reconheça e recolha esses elementos, como também perceba uma estrutura conceitual que é apenas pressuposta (isto é, que é apenas estipulada como primado filosófico dentro da teoria estética da qual Eco é tributário); ou seja, espera-se que se empenhe em buscar os elementos não apenas de forma passiva, mas de acordo com uma competência que oriente todo o processo. Assim, no caso da literatura, por exemplo, não basta ter a percepção da tinta preta sobre o papel branco, como se se tratasse de um objeto num pano de fundo qualquer (uma cadeira, um livro, uma árvore etc.); acima de tudo, é necessário ter a percepção de que a proximidade de determinados signos pode, eventualmente, apontar para um conteúdo inesperado, ou, talvez, ter a percepção de que certos aspectos ignorados no uso estético de uma palavra ou sentença podem ser salientados em detrimento de outros que, mesmo mais impositivos no uso corriqueiro, são obliterados nessa situação comunicativa inusitada. Além disso, certos aspectos que são obliterados na comunicação corriqueira ganham maior atenção e sobressaem na trama textual, como, por exemplo, os aspectos fonéticos de um poema ou, ainda, a reiteração de certos *topoi*, na prosa. De acordo com Eco (1975, p. 215), nos atos de invenção característico do uso estético do código, “[é] só depois de haver realizado a expressão física é que também a percepção assume uma forma, e do modelo perceptivo se pode passar à representação semântica.”

Com isso, a qualidade da percepção é quem é drasticamente alterada, e torna-se necessário não somente um grau de atenção maior perante a objetividade da obra, mas, também, um comprometimento de outra natureza. Nesse sentido, na opinião de Eco, apesar de sempre pairar sobre a obra de arte a configuração elementar dos códigos semântico e pragmático (ou seja, a “enciclopédia” dos usos), a percepção desempenha um papel crucial na interpretação.<sup>38</sup>

Por conseguinte, pensando no modelo clássico que ilustra a função sígnica, exaustivamente representado nas obras de Eco – qual seja, o triângulo semiótico que dispõe, na base, o *representamen* ou *signo*, de um lado, e, de outro, o *objeto* ou *referente*, e, no vértice superior, o *interpretante* ou *significado* –, quando se aborda o texto literário a partir de sua autorreferencialidade, as atenções deslocam-se para o outro vértice da base do triângulo semiótico: se, antes, a obra ocupava o lugar do *signo* ou *representamen*, deixando vagos os lugares do *objeto* (que poderia ser identificado como a intenção do autor ou, talvez, como o ponto de convergência das variáveis que implicam no processo de escritura de uma obra determinada, a saber, o autor e sua intenção, o contexto no qual o autor se insere e todas as pressões daí decorrentes, ou, ainda, simplesmente pondo de lado qualquer reflexão sobre o objeto ou o referente) e do *interpretante* (que viria a ser, naturalmente, a interpretação formulada pelo intérprete), agora, a obra ocupa o lugar do *objeto*, do *referente*, deixando, em princípio, os outros dois vértices indefinidos.

Esse deslocamento traz consigo uma série de consequências no âmbito da estética. Uma delas – talvez a principal (e de que já falamos *en passant*) – é que o texto literário não pode mais ser suprimido pelas suas interpretações. Quando Eco (1979, 1990 e 1992)

---

<sup>38</sup> Vê-se, então, que, a partir do *Tratado*, Eco vai se aproximando cada vez mais da semiótica de Peirce. Nas obras da década de 1960, Peirce aparece timidamente como o mentor do conceito de *semiose ilimitada*, que fica relegado ao segundo plano, em detrimento da herança estruturalista de Eco. Agora, na segunda metade do *Tratado*, e especialmente com a introdução da teoria da produção dos signos e dos problemas relacionados à percepção, a figura de Peirce vai ganhando maior importância na obra teórica do semioticista italiano. Contudo, mesmo aqui, em Eco (1975), todas as consequências da introdução do pensamento de Peirce na sua obra semiótica não são exploradas completamente pelo semioticista italiano; por exemplo, no trecho citado acima, nota-se a solidariedade das ideias de Eco com concepções que distinguem o conteúdo como *res mentale* e a expressão como veículo deste conteúdo. Não se percebe em Eco, neste ponto, nenhuma tentativa de aproximar as suas teses daquelas noções mais importantes cunhadas por Peirce, e que, posteriormente, serão cruciais para as investigações acerca da natureza semiótica da percepção da realidade (Eco 1997). Embora a noção básica de semiótica perceptiva esteja subjacente ao postulado econiano, destacando-se, neste trecho, a horizontalidade (lógica, inclusive) do esquema de seleção e conceitualização da forma, nada mais lembra Peirce. Sente-se, por exemplo, a falta de uma concepção de transação como terceiridade (*thirdness*), que é crucial na arquitetura teórica do filósofo pragmatista norte-americano.

colocava a forma final da obra literária como ponto de intersecção entre a intencionalidade nem sempre recuperável do autor e a intencionalidade do leitor, ele apostava no fato de que a obra, em solidariedade com o código, era capaz de instaurar a *intentio operis*, que seria o conjunto de instruções semióticas que o intérprete deveria seguir para ser bem sucedido na sua interpretação – e aludimos, já, ao fato de que essa proposta colocava sobre o código, e não sobre o texto mesmo, toda a ênfase do processo interpretativo. Essa escolha refletia, portanto, a convicção de que o sistema determinava, com maior ou menor rigor, as possibilidades de conceitualização da experiência literária. Todavia, agora que se aceita a autorreferencialidade da obra literária, com tudo aquilo que ela enseja do ponto de vista da crítica e da interpretação, e uma vez que se coloca a obra como o lugar de onde partem as conjecturas, que ora se fixam e se aderem à obra, ora divergem e dela se distinguem, então de fato a obra literária caracteriza-se como um tipo de comunicação inventiva que escapa às determinações do senso comum, atraindo a atenção do leitor para a sua organização aparentemente caótica. É dessa perspectiva, inclusive, que Eco, na segunda metade do *Tratado*, põe a ênfase na organização formal dos signos da obra. Por mais que se recorra ao código e às suas unidades de sentido intersubjetivamente compartilhadas e discriminadas pelo hábito para conceitualizar a experiência de leitura – aceitando que exista tal estrutura que supostamente antecede a escritura e a interpretação, postulado que, como vimos, é combatido por Derrida (1967a, 1967b e 1972b) –, parece-nos, entretanto, que a obra literária preserva-se perante o código ou, dito de outro modo, que o texto enquanto lugar de emanção dos sentidos prevalece em detrimento de suas interpretações concretas. Isso significa dizer, por um lado, que a obra nunca se esgota em uma única interpretação, e, por outro lado, que ela permanece sempre disponível a investigações ulteriores, que sempre lhe revelarão aspectos novos. Colocando de modo menos formal, poderíamos dizer que o texto literário, em sua constante presença, não se elimina em favor de uma interpretação, uso, ação ou o que quer que seja; sua objetividade permanece provocadora, mesmo quando ela é posta em relação com um leitor e seu contexto, quando algo de si é afirmado pelo leitor (às vezes categoricamente), algo que, eventualmente, pode ser posteriormente revisto. Aliás, é justamente porque as interpretações podem ser ponderadas, revistas, reafirmadas ou contestadas, que se pode dizer seguramente que o texto literário permanece em detrimento de sua interpretação. Não fosse assim, e o texto literário (a obra de arte, de modo geral)

jamais poderia ser sempre relido, reconceitualizado, debatido; não fosse assim, e o texto literário jamais poderia atravessar as gerações, reinventando-se a cada novo contexto, a cada nova leitura – diferentemente, então, do que acontece com um bilhete na geladeira, cujas função e ontologia são conferidas praticamente pela sua mensagem instantânea.<sup>39</sup> Assim, o próprio entendimento do que seja a interpretação transforma-se, no âmbito da obra de Eco. Pedimos licença para traçar, mais uma vez, o paralelo entre a semiótica econiana e a desconstrução. Percebe-se que, agora, Eco está mais próximo de uma noção por assim dizer tão transigente quanto àquela de Hartman, por exemplo, pois, em última análise, está-se consagrando, de certo modo, a autonomia da interpretação face ao texto. Em contrapartida, a permanência do texto como referencial discursivo, na teoria de Eco, relativiza essa autonomia, trazendo de volta para o texto os corolários da reflexão acerca da validade e dos limites da interpretação. É como se, agora, a interpretação se tornasse uma espécie de “conversa” em torno da obra: assim, a obra não se esgota, a interpretação não se

---

<sup>39</sup> Este aspecto da fenomenologia da literatura tem alguns desdobramentos importantes, entre os quais podemos citar dois, que podem nos interessar mais de perto. O primeiro diz respeito ao que podemos chamar de “temporalidade” da literatura: trata-se do fato de que a literatura sobrevive ao seu tempo, ao seu contexto, seja o contexto de produção, seja o contexto de interpretação. No fundo, por não se tratar de uma comunicação meramente informativa, o que o deixa menos “opaco”, o texto literário “sobrevive” por mais tempo em circulação. Por conta disso, surge o segundo desdobramento, qual seja, a questão da forma. Qual é, afinal, a forma desse texto que resiste a qualquer formalização definitiva? Diferentemente de uma cadeira, um texto literário resiste a uma conceitualização ou formalização que apaziguem definitivamente sua relação com o universo da linguagem, com o universo cultural do sentido e do conhecimento (o código como enciclopédia, nos termos econianos). Para não compararmos o incomparável (cadeiras e textos), podemos apontar para o fato de que, diferentemente de uma sentença qualquer, um bilhete, um artigo de jornal, que têm a sua interpretação mais ou menos favorecida pela automatização da interpretação e pela proximidade de sua matéria linguística com o contexto a que se remete – o que, segundo Ricoeur (1986, p. 97ss.), caracteriza o universo do discurso, em oposição ao distanciamento típico da hermenêutica literária –, e que em tese podem ser “dissecados”, analisados na filigrana por um linguista, cuja análise, na sua pretensão científica, tenderá a formalizar o seu respectivo conteúdo, o texto literário não se cristaliza numa forma decisiva, em que pesem as recorrentes tentativas dos críticos e teóricos (que são os “cientistas” da literatura, em analogia com os linguistas). Diante de tudo isso – e acrescentando a tudo o que já escrevemos no capítulo anterior sobre o problema da forma literária –, coloca-se o problema da forma do texto em relação à sua *temporalidade*: podemos, ainda, falar da “forma de um texto” do mesmo modo que falamos da forma mais ou menos estável e desnecessariamente negociável de um objeto corriqueiro, uma cadeira? Como estabilizar uma forma que muda no decorrer do tempo e a cada nova “apresentação” diante de um leitor qualquer? Essas questões aparentemente não encontram uma resposta apaziguadora. De qualquer modo, considerando o que já dissemos a respeito desse deslocamento de perspectiva teórica sobre o texto literário, quer nos parecer que não se pode falar de uma qualquer “conservação” da forma do texto se ela depende efetivamente de cada contexto de leitura – o que releva, mais uma vez, a importância de uma abordagem por assim dizer “diacrônica” ao texto. Aliás, só poderíamos pensar em uma forma estável para o texto se ela concentrar todas as suas interpretações simultaneamente, suposição teórica que inscreve um horizonte mais ou menos estável de respostas interpretativas avalizadas, mas que dificilmente podem ser elevadas à condição metafísica de “limite da interpretação”. Vale dizer: essa questão encarna as principais inquietações da estética moderna, sobretudo após o surgimento da arte de vanguarda.

descola de seu referencial e das circunstâncias de recepção e, sobretudo, a validade pragmática da interpretação tem mais ou menos o mesmo poder de um ato de fala que, ao mesmo tempo, manipula as condições de validade do predicado e fica exposta à contradição de outros atos de fala em torno da obra. Nesse sentido, uma interpretação remete-se incessantemente aos “fatos conceitualizados”, conservando sua relativa autonomia frente a outra interpretação, mas nunca frente ao texto, que permanece ali, aberto à investigação.

Percebe-se, portanto, que, doravante, a questão da interpretação e seus limites só pode ser pensada no entrecruzamento de um leitor específico e da forma literária por ele considerada, e é em razão disso que as questões em torno da *percepção* tornam-se mais pungentes, na obra de Eco. Como coadunar a autorreferencialidade da obra, que em princípio escapa a qualquer dizível, que desafia o imediatismo do reconhecimento dos padrões comunicativos sustentados pelo código, com uma determinada interpretação, em um determinado contexto, e com a linguagem, em última instância, se por linguagem ainda se entender a estrutura cognitiva culturalmente compartilhada sincronicamente? Como instaurar a legibilidade da obra e o escopo de interpretações válidas se, em princípio, a forma literária escapa ao reconhecimento e à conceitualização imediatos? Como essa ambiguidade é resolvida por Eco, nessa dupla articulação entre a teoria da produção de signos e a teoria da circulação cultural dos signos? Vejamos...

Observamos alhures que, para Eco, a obra literária, na sua organização inabitual de significantes, reflete um uso da linguagem que desafia o intérprete, chamando a atenção para a sua própria objetividade. Essa concepção de Eco não é descartada pelo semiótico italiano em nenhum momento de sua carreira (mesmo em *Kant e o ornitorrinco*, ressurge, ora ou vez, a convicção de que a literatura é uma comunicação inventiva<sup>40</sup>). Porém, por mais sólida que possa ser esta concepção, a partir do momento em que Eco introduz suas reflexões sobre a percepção, um detalhe, embora pequeno, acaba por se tornar assaz importante: o que instaura a autorreferencialidade da literatura não é somente um manejo

---

<sup>40</sup> O trecho que ilustra bem essa convicção é: “[o] que nos revelam os Poetas? Não é que eles *digam* o ser, eles muito simplesmente tentam emulá-lo: *ars imitatur naturam in sua operatione*. Os Poetas assumem como sua tarefa a substancial ambiguidade da linguagem e tentam explorá-la para dela fazerem sair, mais que um excedente de ser, *um excedente de interpretação*. A substancial polivocidade do ser costuma impor-nos um esforço para dar forma ao informe. O poeta emula o ser repondo a sua viscosidade, tenta reconstruir o informe original, para nos induzir a ajustar contas com o ser. Mas não nos diz sobre o ser, propondo-nos o seu *Ersatz*, mais do que o ser nos diz ou nós lhe fazemos dizer, ou seja, pouquíssimo” (Eco 1997, pp. 43-44, destaques do autor).

da linguagem, um desafio ao código; é claro que, se supusermos que uma tal estrutura homogênea possa existir a ponto de constituir-se como uma espécie de “avalista” das formas, conferindo-lhe a sua literariedade, então a questão toda limita-se aos modos de formar a fim de produzir o estranhamento necessário para a autorreferencialidade, mais ou menos como prevê a concepção de Eco para o autor-modelo (como já vimos). Porém, a autorreferencialidade é em grande medida fruto de uma *relação* que se estabelece durante a leitura. Com isso não se está querendo dizer que depende exclusivamente do leitor atestar a literariedade de uma obra para todos os demais leitores em potencial e para todo o sempre, como se ele fosse o juiz absoluto de uma causa – afinal, é exatamente isso que Eco pretende coibir. Pelo contrário, o que se está querendo afirmar é que a literariedade, enquanto tal, é tão-somente uma *relação*, que se estabelece mediante a participação ativa do leitor, que faz com que a obra seja não só encarada como “literária”, mas para que todos os desdobramentos decorrentes disso possam de fato surgir. Uma verdadeira “faca de dois gumes”: a autorreferencialidade é um conceito que se pretende *objetivo*, pois, em tese, bastaria olhar para um texto para considerá-lo autorreferencial e, portanto, literário; porém, a decisão sobre a autorreferencialidade, na medida em que é dependente da percepção e do contexto de recepção, cabe quase que exclusivamente ao *leitor* (mesmo que, para Eco, essa relação entre forma do texto e leitor não seja absolutamente arbitrária, como veremos), o que lhe dá certas prerrogativas que o semioticista italiano invariavelmente considera como “perigosas”. A teoria da produção de signos, trazida para o campo da estética, não pode deixar de levar em consideração a figura concreta do intérprete, bem como não pode deixar de admitir o fato de que é mediante o seu engajamento durante a leitura que a interpretação ganha forma. Se, antes, no bojo da teoria semiótica de Eco (pautada pelo estruturalismo), restava ao intérprete apenas identificar e reconhecer estruturas semióticas, agora, no entanto, é necessário que ele as *produza* conscientemente, mediante uma exploração contínua do material linguístico da obra.<sup>41</sup> Disso Eco (1975, p. 233, destaques do autor)

---

<sup>41</sup> Este ponto já foi mais abordado no capítulo anterior. Resta dizer apenas que a literariedade atribuída por um leitor a um texto qualquer pode não sobreviver coletiva e intersubjetivamente, uma vez que outros leitores podem recusar como “literário” um texto que não lhes parece tal, uma vez que a própria história afeta os julgamentos de valor sobre os textos. A prova disso está, por um lado, na divergência entre os críticos ao considerar certos tipos de escritos pessoais (autobiografia, testemunho, correspondência etc.) ou documentos históricos (tratados, discursos políticos etc.) como artigos literários e, por outro lado, na supervalorização típica dos cânones, que admitem como literários apenas aqueles textos que supostamente têm uma qualidade e interesse moral, ético, estético ou histórico superior aos outros. Porém, ainda que

está perfeitamente ciente:

[...] o texto estético apresenta-se como modelo de relação “pragmática”. Ler um texto estético significa a um tempo: (i) fazer *indução*s, isto é, inferir regras gerais de casos isolados; (ii) fazer *dedução*s, ou seja, verificar se o que foi hipotizado num certo nível determina os níveis subsequentes; (iii) fazer *abdução*s, vale dizer, pôr à prova novos códigos através de hipóteses interpretativas.

Assim, novos horizontes se abrem para a investigação dos limites da cooperação interpretativa, que passará agora a incluir reflexões de ordem pragmática. Se pensarmos a interpretação como uma *ação*, ou seja, uma atividade que se desenvolve em conformidade com o contexto e que produz as conjecturas interpretativas através dos deslocamentos de perspectiva perante o objeto, então toda e qualquer interpretação, independentemente de sua validade (isto é, independentemente de sua aceitação geral no seio da coletividade de leitores), é uma *utilização* do texto visando a um fim. (Preferimos dizer “utilização”, para diferenciar esta ideia da concepção de *uso*, de Eco, que sempre aparece evitada de sentidos pejorativos em seus textos – e, no fundo, a ideia de “utilização” resgata o aspecto performativo da interpretação.)

Do horizonte da teoria da produção de signos, um texto não é interpretado apenas com base em conhecimentos prévios, justamente porque, para que possamos manejar quaisquer conhecimentos anteriores a ele, é preciso, antes de tudo, estabelecer entre a forma do texto e esses conhecimentos um nexos que não é imediato, mas que é, sim, dependente de um trabalho conjectural muito mais intenso (e fundamental!) do que o simples reconhecimento passivo de esquemas ou hábitos comunicativos. Se o texto não é mais signo de conteúdos sempre presentes e intersubjetivamente compartilhados, ele deve então ser o objeto de formação desses signos. Isso implica que a interpretação é, antes de tudo, o resultado do modo pelo qual um leitor determinado posiciona-se diante de um texto

---

assim seja, do ponto de vista fenomenológico da relação estabelecida entre um leitor e um texto, independentemente da avaliação da comunidade de intérpretes, a postura que este leitor tem para com o texto é minimamente igual àquela que todos os demais têm para com textos consagrados como “literários”. No fundo, o que está posto em questão aqui é que, se um leitor insiste em ler um texto como um texto literário, então seus comportamentos apresentarão as características de uma leitura e interpretação literárias, valendo, portanto, tudo aquilo que a estética (seja qual for a sua inclinação) admite.

determinado, observando e selecionando aspectos que lhe parecem mais salientes em detrimento de outros, aparentemente menos importantes; ou, melhor dizendo, ressaltando estes elementos na convergência de sua consciência com a materialidade do texto, sem que esse processo seja governado necessariamente por critérios *a priori*. Ricoeur (1976, p. 89) define com precisão:

[o] texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objeto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos ao mesmo tempo. Por conseguinte, a reconstrução do todo tem um aspecto perspectivístico semelhante ao de um objeto percebido. É sempre possível relacionar a mesma frase de modos diferentes a esta ou àquela outra frase considerada como a pedra angular do texto. No ato de ler, está implícito um tipo específico de unilateralidade. Tal unilateralidade fundamenta o caráter conjectural da interpretação.<sup>42</sup>

*Grosso modo*, trata-se disso, a interpretação: diante de uma obra, o leitor deve salientar aspectos que lhe parecem relevantes, a fim de compor uma formulação que seja, ao fim e ao cabo, uma explicação da obra.<sup>43</sup> Essa explicação traduz, portanto, um entendimento derivado da relação que o leitor tem com a sua percepção do texto e o seu contexto. A interpretação, então, finaliza-se com a formulação de um juízo que é fruto da ação praticada pelo sujeito leitor sobre o texto e o modo como o texto responde às especificidades do intérprete, salientando os elementos ou aspectos que lhe parecem determinantes para a interpretação. Nesse sentido, o debate passa a ser outro: estes elementos já estariam *no texto*, como uma imanência de que o leitor precisa se dar conta, ou

---

<sup>42</sup> Percebe-se o quanto essa citação de Ricoeur aproxima-se das ideias de Iser (1976b). Isso porque ambos os teóricos são afeitos à fenomenologia. Na verdade, Eco indiretamente colhe da fenomenologia algumas noções que influenciam decisivamente as suas teses sobre a arte. Assim, por exemplo, muito do que foi dito em *Obra aberta* (Eco 1962) de certo modo apresenta as características de um pensamento fenomenológico, que, mais tarde, perde espaço para o estruturalismo.

<sup>43</sup> Com “explicar a obra” não estamos fazendo uso da distinção diltheiana entre *explicar* e *compreender*, tão criticada por Ricoeur (1986) – e, às vezes, assumida (pelo menos aparentemente) por Eco. Na verdade, acreditamos que não há em princípio nenhuma distinção entre explicar e compreender, na medida em que o entendimento de uma obra é, ao mesmo tempo, a percepção e a explicação de como seus elementos se aglutinam para formar a possibilidade da compreensão da obra num nível mais aprofundado. Nesse sentido, dado o caráter produtivo da interpretação, mesmo uma interpretação que se proponha como a “explicação” de como o texto foi composto e que não arrisque analogias mais profundas com o que ele pode significar em dado contexto de leitura se comparado a tal ou tal crença, conhecimento ou intertexto, é já em grande medida uma “compreensão”.

esses elementos não teriam qualquer autonomia antes da ação do leitor?

Talvez um exemplo nos ajude a compreender melhor a profundidade do dilema de que estamos tratando, aqui. Peguemos o caso do poema de Oswald de Andrade:

*pobre alimária*

O cavalo e a carroça  
Estavam atravancados no trilho  
E como o motorneiro se impacientasse  
Porque levava os advogados para os escritórios  
Desatravancaram o veículo  
E o animal disparou  
Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boleia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote

Este poema serviu de base para um excelente ensaio de Roberto Schwarz. Nele, o crítico faz menção à feição contraditória da sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX, em que carroças, carroceiros, bondes, motorneiros e advogados conviviam em um momento histórico marcado por uma contradição fundamental em nossa sociedade, a saber, a contradição entre a ideologia bacharelesca dos advogados e o atraso brutal da economia brasileira, ainda incipiente. Chama-nos a atenção, entretanto, o fato de que sua leitura passa pela análise de componentes semânticos específicos, que, se levemente alterados, comprometem ou modificam a sua interpretação (sem obviamente lhe reduzir o brilhantismo ou tirar-lhe a validade). É o caso, por exemplo, do verbo *desatravancar*, que, presente no poema na forma “desatravancaram”, soa para Schwarz como a flexão morfológica que designa o sujeito indeterminado. Isso lhe permite afirmar que o verbo refere-se, então, aos “populares” que supostamente teriam tirado a carroça de cima dos trilhos – formulação que, posteriormente, lhe dará subsídios para asseverar que existe uma analogia entre os anônimos e o animal atrelado, verificada no âmbito da estratificação social.<sup>44</sup> Curiosamente, não há textualmente nenhuma menção explícita aos “populares” de

---

<sup>44</sup> Eis o trecho: “Por curto que seja, *‘pobre alimária’* é uma história. Na altura da metade, o poema exhibe uma funcional falta de jeito, de que vai depender seu voo. Até aí, e depois até o fim, a narrativa avança por dísticos, ao ritmo de uma ação a cada duas linhas, o que estipula e confere alguma extensão aos propósitos correspondentes. Os versos do meio fogem à regra: num, os anônimos ‘Desatravancaram o veículo’; no outro, ‘o animal disparou’. Como traço de união entre os dois, a conexão inespecífica do ‘e’, acentuando a disparidade e certa equivalência humorística dos sujeitos – os populares e a alimária – bem como de suas

que nos fala Schwarz. Inclusive, a “imagem” dos populares parece surgir, antes, da suposição igualmente contestável de que, em alguma medida, o poema configura-se como um texto mais ou menos semelhante às crônicas do noticiário policial, com suas frases curtas, quase “telegráficas”, o que poderia sugerir uma aglomeração típica dos curiosos em torno de uma cena insólita (e percebe-se o peso que desempenham, nessa hipótese de Schwarz, os aspectos sintáticos, que não são, naturalmente, da ordem da experiência com cavalos, bondes ou trilhos). Nesse sentido, de onde vem a convicção do crítico de que aquele verbo refere-se aos “populares”, e não simplesmente aos outros sujeitos presentes de fato no poema, tais como o carroceiro, o motorneiro ou, ainda mais extraordinariamente, o cavalo ou os próprios advogados? Se pensarmos rigorosamente do ponto de vista sintático, os únicos agentes que antecedem o verbo “desatravancaram” são o motorneiro, os advogados e o cavalo, de modo que qualquer um deles poderia compor o sujeito composto oculto que é anaforicamente retomado pela desinência do verbo. Se transigirmos um pouco, poderemos ainda considerar a presença efetiva do carroceiro, uma vez que uma carroça depende do seu carroceiro para ser guiada (mesmo assim, isso não implica necessariamente a presença dele na cena, no momento fatídico, e, de qualquer modo, não é presença marcada textualmente – que é o que nos interessa, agora –, mas apenas virtualmente). Então, sob este ponto de vista, seria mais natural supor que o sujeito de “desatravancaram” é, de fato, o sujeito composto pelos agentes explícitos do poema, o que colocaria a interpretação de Schwarz em xeque, afinal, se podemos pensar que quem desatravancou a carroça foram os advogados, então eles não se sobreporiam aos populares, ao motorneiro ou ao carroceiro, sendo eles próprios vítimas de uma estrutura social cujo progresso é desfavorecido pelo atraso, interpretação que poderia desmentir ou confrontar as afirmações do crítico. Se, pelo contrário, pressupusermos que quem desatravancou a carroça foram o motorneiro e o carroceiro (que, apesar de constar apenas como presença alusiva no começo do poema, é depois colocado em cena, quando trepa na boleia, o que significa que ele podia estar, entre outras coisas, desatravancando a carroça anteriormente), então a interpretação de Schwarz prevalece, embora seja levemente modificada no que diz respeito à estrutura social de exploração (isto é, o motorneiro não seria somente alguém que se contamina da ideologia “bacharelesca” dos advogados, mas seria alguém que trabalha em prol disso e em

---

iniciativas” (Schwarz 1987, p. 26).

detrimento de si próprio).

Deixemos de lado por um momento a interpretação de Schwarz e dediquemos ao poema toda a nossa atenção. Pensemos, por exemplo, um pouco mais no título: “*pobre alimária*”. O mais natural seria esperar que o título faz referência ao cavalo que está atrelado à carroça, que sofre o castigo final; porém, atentando para o significado de *alimária* – “besta de carga” –, não seria de todo ilícito imaginar que o termo possa, também, referir-se ao motorneiro, afinal, o único elemento que aparece de fato carregado no poema é o bonde, que vai levando os advogados. Além disso, notemos que as palavras permitem “deslocamentos isotópicos” (para usar os termos de Eco, importados de Greimas) que determinam escolhas interpretativas diferentes. O exemplo de Schwarz, que se pauta pelas relações sociais entre os atores, é emblemático disso. Contudo, o caminho percorrido pelo crítico é apenas uma das tantas possibilidades, que crescem conforme o leitor torna mais ou menos pertinentes porções significativas do texto, mediante atos de intencionalidade próprios (e eventualmente sugeridos pelo contexto de leitura). Em princípio, os significados menos elementares de cada uma das palavras do poema podem ser o gatilho de analogias as mais diversas. Assim, por exemplo, não seria impossível imaginar um leitor que tratasse o poema como uma “anedota”, que, por sua vez, configurar-se-ia como uma metáfora do tratamento dos animais, escapando, portanto, de uma leitura calcada nas relações entre os indivíduos de uma sociedade para recair em uma interpretação mais comprometida com o modo como os animais são tratados pelos seres-humanos – e são abundantes os elementos que poderiam propiciar esse “deslocamento isotópico”: “alimária”, “chicote”, “castigou” etc.

Portanto, parece-nos claro que a formulação das interpretações depende não somente de conhecimentos implícitos a respeito do código, ou do valor enciclopédico de cada palavra, mas sim de derivações de sentido que se originam na exploração dos signos do texto, de analogias, relações, ilações, que decerto não dependem exclusivamente de uma “estrutura de conhecimento” (enciclopédia) previamente estabelecida – ainda que, parece-nos, Eco, diante de nossas análises, diria que está tudo conforme a enciclopédia, o que nos faz pensar que a enciclopédia é livre o suficiente para abarcar as possibilidades mais implausíveis, tornando-a, enquanto construto teórico, contraproducente. Por mais rígidos que possam ser os códigos que nos servem para a comunicação (o que é uma ideia

absolutamente discutível), a literatura, por definição, não tem a preocupação de tangenciar sentidos determinados, isto é, ela não se configura como uma comunicação meramente referencial e fechada. E, na medida em que se afasta de um “núcleo rígido” de controle dos sentidos, as possibilidades de derivação de interpretações escapam do jugo do código, para caírem sob a responsabilidade do leitor. Vimos, com o exemplo acima, que os percursos do sentido, mediante o deslocamento por sobre a tessitura do texto (suas palavras), bem como por entre as alusões que um termo pode eventualmente disparar, são determinantes para o modo como a interpretação se compõe. Diga-se de passagem, é próprio do texto literário alterar inusitadamente o valor de um signo no interior de sua forma significante; é o caso da interpretação de Schwarz para o poema de Oswald de Andrade, conjectura que leva em conta a presença de “populares” quando estes, na melhor das hipóteses, são fruto de uma alusão secundária, cuja origem já nem sequer podemos retrair (estaria na alusão ao poema como “crônica jornalística”, na deriva de sentido de algum vocábulo específico, ou, ainda, na imaginação do crítico?). Essa característica da literatura fica ainda mais saliente no exemplo a seguir:

#### POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num  
[barracão sem número  
Uma noite ele chegou ao bar Vinte de Novembro  
Bebeu  
Cantou  
Dançou  
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Este poema de Manuel Bandeira compõe-se de uma narrativa em torno de um evento que pode muito bem ter sido verídico, configurando-se, inclusive, como uma notícia de jornal (muito mais até do que no caso do poema de Oswald). Além do próprio título, a indicação de lugares precisos (o “morro da Babilônia”, o “bar Vinte de Novembro” e a “Lagoa Rodrigo de Freitas”), que indicam lugares específicos, possíveis de serem localizados numa paisagem familiar e concreta (a cidade do Rio de Janeiro, obviamente), evidencia um uso referencial da língua, em vez de um uso puramente estético (para retomar mais uma vez os termos de Eco), característico de certos textos que a coletividade não tem dificuldade em considerar como “não-literários”. Esse uso referencial é corroborado pela

“economia estética” das demais palavras do poema: nenhuma delas, ali, faz alusão a sentidos conotativos ou desviantes do hábito mais cristalizado – não, pelo menos, à primeira vista; dir-se-ia que, quando o poema fala de um homem que bebeu, cantou, dançou e morreu afogado na Lagoa Rodrigo de Freitas, ele está de fato informando-nos sobre um evento possivelmente verídico e no mínimo lamentável. Porém, apesar dessa “economia estética”, o simples fato de o texto apresentar-se como literatura já no seu título transfigura o valor de suas palavras, dotando-as de uma profundidade muito maior que, por isso mesmo, pode ser explorada pela atividade hermenêutica do leitor. Assim, o leitor começa a investigar e tentar interpretar o porquê dessa configuração original, formulando para si uma hipótese explicativa para o texto – hipótese que, bem entendido, passa pela percepção e conceitualização da matéria significativa, e que desemboca em analogias e juízos sintéticos os mais diversos. Por conta disso, as palavras, que a princípio seriam consideradas como “referenciais” para um leitor incauto, são agora “contaminadas” de sentido devido à dedicação e à atenção que lhes dispensa o leitor. Na verdade, um leitor, diante deste poema, não está interessado em saber quem é o tal “João Gostoso”, ou mesmo por que ele se atirou na Lagoa, nem tampouco as circunstâncias concretas do suicídio – tal como, diferentemente dele, provavelmente estaria o leitor de uma notícia de jornal; talvez o leitor esteja muito mais interessado em formular hipóteses sobre o que poderia ter levado João, encarado como um típico representante dos cidadãos das grandes metrópoles, a essa atitude desesperada, ou, mais simplesmente, tentar compreender como essa atitude desesperada pode estar ligada à sua condição de vida de trabalhador, ou morador do morro, ou mesmo de ébrio inveterado. Até mesmo o “Gostoso” do seu nome, que primeiramente não parecia desempenhar nenhum papel relevante, pode agora ser considerado como um elemento importante da interpretação, apontando, possivelmente, para hipóteses de cunho psicanalítico (e aqui valeria lembrar que o termo “Gostoso” entra em relação com a lagoa e com o mito de Narciso). De qualquer maneira, todas essas possibilidades só vieram a ser consideradas mediante um árduo trabalho de conceitualização da matéria significativa do poema. Nesse sentido, mesmo quando aparentemente parece haver no texto uma “economia estética”, a literatura funciona como um “fator desaglutinador” da suposta estrutura estabelecida pelos hábitos comunicativos, o que, diga-se de passagem, relativiza – e muito! – a ascendência que o código e suas supostas constantes semântico-pragmáticas têm sobre

os textos literários.

Ficam aqui, porém, as seguintes indagações: até que ponto as leituras acima desafiam os postulados de Eco? Em outras palavras, diante dos exemplos dados, poderia o próprio Eco sustentar que os nossos esboços de interpretação estão devidamente estruturados e previstos na grande enciclopédia virtual que é a competência semântico-pragmática dos usuários? Teríamos feito jus à percepção dos elementos da obra? Será que algumas dessas possíveis interpretações para estes textos específicos transgridem os limites da interpretação, na opinião de Eco? É muito difícil responder sem ser o próprio Umberto Eco em pessoa. Mas, levando-se em consideração o pequeno grau de inventividade apresentado pelas nossas interpretações (que, entre outras coisas, lançam mão de conhecimentos socialmente compartilhados, como, por exemplo, o mito de Narciso), e levando-se em consideração a postura de Eco ao longo de sua obra teórico-crítica, aparentemente podemos dizer que Eco avalizaria nossas tentativas, rotulando-as como “interpretações”, e não como “usos”. Paralelamente a essa discussão, fica a inquietação em saber se, de fato, é possível falar de limites da interpretação antes que as interpretações sejam de fato realizadas por um intérprete qualquer em seu próprio contexto. Ou seja, talvez não seja possível circunscrever limites para a interpretação antes que as interpretações sejam feitas, antes que possamos cotejar as interpretações com os fenômenos literários que elas tentam conceitualizar, o que coloca a questão dos limites da interpretação, quando tratada sob a lógica da cultura e da circulação de signos (portanto, antirreferencial), a princípio, como uma falsa questão. Talvez, a questão só ganhe contornos mais claros no momento em que uma divergência surge em meio à discussão sobre um texto literário qualquer – e, nesse sentido, é notório o fato de que Eco (1990 e 1992) busca a todo o momento ilustrar o que aconteceria se determinados leitores levassem muito a sério determinadas possibilidades interpretativas que parecem (dado o senso comum) aberrantes (e teremos oportunidade de voltar a esses exemplos de Eco). E a pressão por uma resposta, por assim dizer, “analítica” a essa questão impele Eco (1997) a buscar fundamentos mais sólidos para a solução do problema. E, como vimos, dado que a postura culturalista de Eco permite consolidar, ao mesmo tempo, a posição desconstrucionista de seus antípodas e o aspecto virtualístico de sua teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, fica mais clara a guinada de Eco rumo aos problemas da filosofia

da percepção, do cognitivismo e da teoria da produção dos signos.

Em função disso, tentaremos investigar, a seguir, como é que, no interior da teoria da produção de signos de Eco, a atividade interpretativa é passo a passo levada a cabo, até a proposição final de um predicado (ou conjunto de predicados) que esclareça algo sobre o leitor, por um lado, e algo sobre sua relação com o texto, por outro. Observaremos o modo como a forma literária é apreendida pela consciência do leitor, bem como pelas inferências possíveis tiradas dos elementos pinçados em seu conjunto. Veremos, além disso, como a incursão na teoria da percepção não passa de uma tentativa de Eco de fundar a sincronia na diacronia, embora, em princípio, a escolha por essa abordagem eminentemente pragmática levasse a romper com a sincronia e a noção de enciclopédia. Somente assim poderemos determinar, por um lado, qual é exatamente o papel da percepção no processo interpretativo de acordo com Eco e, por outro lado, se é possível afirmar que os limites da interpretação do texto literário obedecem a princípios metafísicos ligados ao modo como todo e qualquer indivíduo percebe e conceitualiza a experiência do mundo, em primeiro lugar, e da linguagem, em segundo lugar. Buscaremos, portanto, numa tripla articulação os fundamentos de Eco para o seu postulado sobre os limites da interpretação: (i) a relação sujeito-mundo, que supostamente fundamenta o nosso conhecimento pessoal acerca do empírico; (ii) a relação mundo-linguagem, que determina o universo do conhecimento enciclopédico aceito por uma comunidade de usuários do código; e, enfim, (iii) em meio a esses dois pontos, a concepção do que é a intersubjetividade, que determina as condições para o entendimento mútuo.

### **3.2. Sincronia na diacronia: a percepção e as regularidades do sentido**

Diante da dificuldade de circunscrever os limites da interpretação no horizonte da lógica cultural dos signos, Eco opta por procurar na teoria da percepção a ancoragem necessária para as suas conjecturas teóricas. É nesse âmbito que Eco busca escorar a intersubjetividade, entendida como garantia fundamental do entendimento coletivo sobre os textos e, principalmente, como ancoragem para a validade das interpretações. E, de acordo com Eco, essas questões passam necessariamente por uma reflexão sobre o “ser”, de modo que a pergunta fundamental que um estudo sobre a percepção deve responder é: “[p]or que

existe o ser em vez de nada?”. Por que é que encontramos, em todo lugar, o “ser” – em nós mesmos, nos outros, no mundo, na nossa consciência, na linguagem? Uma primeira tentativa de resposta diria que o “ser” é o que se coloca como o fundamento duplo da percepção: de um lado, o “ser” é o sujeito consciente de onde emanam os gestos, as atitudes, as volições, os desejos, as intenções, enfim, toda a gama de sentimentos, ações e estados mentais que, por um lado, constitui o “*ego cogito*” que se posta diante do mundo e, por outro, instaura a percepção de si como sujeito; por outro lado, o “ser” é também o próprio mundo, ou aquilo que está diretamente relacionado a esse “*ego cogito*”. Portanto, de acordo com essa definição preliminar, a ideia do “ser” está intimamente ligada à percepção e, por conseguinte, à possibilidade de conhecimento de algo. Sem o “ser”, quer o pensemos na sua forma arqui-intencional (o sujeito), quer o pensemos na sua forma extensiva (a coisa-para-o-sujeito), não existe qualquer possibilidade de intuir ou formular ideias a respeito de nós mesmos ou daquilo que nos cerca. E, sem a afinidade recíproca dessas duas formas do “ser”, o “*ego cogito*” e o mundo, não existe a possibilidade de conhecimento.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> O leitor deste trabalho terá notado como essas frases soam assaz kantianas. É de Kant o postulado de que a sensação, juntamente com os conceitos *a priori*, redundam no entendimento do mundo. Isso se deve, mais uma vez, à herança kantiana de Eco, que frequentemente desponta em suas formulações. De qualquer maneira, apesar dessa herança kantiana, é mais ou menos assente que, quando se trata do estudo da percepção e do conhecimento de algo mediante a percepção, deve-se, em princípio, pôr em dúvida o próprio “ser”, sua identidade, regularidade e presença – e mesmo a fenomenologia da percepção, que rompeu em grande medida com a noção kantiana de esquema, não despreza a ideia de correlação entre o “ser” que percebe e a coisa percebida (ver, por exemplo, Merleau-Ponty 1945), seguindo uma instrução cartesiana. Aliás, quer nos parecer que qualquer alternativa a isso poderia cair num psicologismo ou num empirismo vulgares, que as *Investigações lógicas* de Husserl (1901), apesar dos excessos, tentam contrariar. Há ainda, é claro, a alternativa do pragmatismo de Rorty (1979 e 2000), que procura romper com a ilusão de uma epistemologia cujos fundamentos autossatisfatórios são, por isso mesmo, inquestionáveis, abraçando uma noção mais ligada ao darwinismo e ao que se poderia denominar “*pathos*” humano (valores como “esperança”, “humanismo” etc. têm um lugar privilegiado no pensamento de Rorty, muito mais do que a epistemologia, por exemplo). Rorty (2000, pp. 38-39) afirma: “No contexto da filosofia acadêmica pós-kantiana, a substituição do conhecimento pela esperança tem um significado bastante específico. Significa desistir da ideia kantiana de que há algo chamado ‘a natureza do conhecimento humano’ ou ‘o escopo e os limites do conhecimento humano’ ou ‘a situação epistêmica humana’, que deve ser estudado e descrito pelos filósofos. [...] Pois, tendo-a [a ideia kantiana] abandonado, não seremos mais capazes de dar sentido à afirmação de Descartes de que o fato de podermos estar sonhando impõe dúvidas sobre todo o nosso conhecimento do mundo exterior. E isto porque não iremos reconhecer nada como ‘nosso conhecimento do mundo exterior’ ou ‘a ordem natural das razões’ – uma ordem que, por exemplo, começa com as ‘contribuições dos sentidos’ e segue daí para cima da maneira tradicionalmente reverenciada pelos empiristas, de Locke a Quine. [...] Desistir da ideia de uma justificação independente do contexto é desistir da ideia de ‘conhecimento’ como um objeto apropriado de estudo – a ideia que Descartes e Kant herdaram do *Teeteto* de Platão.” Essa afirmação de Rorty – que, de certo modo, reverbera as posturas desconstrucionistas vistas no capítulo anterior – mostra que é possível pensar o “ser” sem investigar o fundamento lógico-formal que o determina na e para a consciência. Mas essa alternativa

Por isso, podemos afirmar que, quando se trata de percepção, está-se tratando também da questão em torno do “ser”. Nesse sentido, o “ser” pode ser pensado sob dois pontos de vista praticamente antagônicos: ele pode ser considerado como presença inexorável fora da consciência ou ele pode ser considerado como presença a partir da consciência. De qualquer forma que se pense no “ser”, o certo é que ele não escapa de uma reflexão que leve em conta o problema da linguagem como mediadora entre o “ser-no-mundo” e o “ser-para-alguém”. Como o próprio Eco nos lembra,

[o] ser já existe antes de se falar dele. Mas só podemos transformá-lo de evidência insuprimível num problema (que aguarda resposta) porque falamos dele. A primeira abertura ao ser é uma espécie de experiência estática, embora no sentido mais materialista do termo, mas enquanto permanecemos nesta evidência inicial, e muda, o ser não é um problema filosófico, tal como não é problema filosófico para o peixe a água que o sustém. Mas no momento em que é do ser que falamos, não falamos dele ainda nessa sua forma omnienvolvente, porque, como já se disse, o do ser (a mais natural e imediata das experiências) é o menos natural de todos os problemas, o que o senso comum nunca se põe; nós começamos a caminhar às apalpadelas no ser, nele recortando entes, e nele construindo pouco a pouco um Mundo. [Eco 1997, p. 31.]

O “ser” *existe* antes de falarmos dele, mas só se *manifesta* na linguagem – eis o que afirma Eco. O “ser” é aquilo que nos faz falar: “[o] ser, enquanto pensável, apresenta-se-nos desde o princípio *como um efeito de linguagem*” (Eco 1997, p. 33, destaque do autor). E, por isso, “[n]o momento em que nos aparece à frente, o ser suscita interpretação; no momento em que podemos falar dele, está já interpretado” (*idem, ibidem*). Percebe-se, então, que, para Eco, a questão do “ser” está fundamentalmente ligada à questão da interpretação do mundo e de sua conceitualização através da linguagem, mediante a percepção. Ora, se o “ser” manifesta-se e torna-se evidência insuprimível apenas no âmbito da linguagem, significa então que o próprio “ser” está submetido à *intersubjetividade*, uma das características da linguagem (seja enquanto sistema semântico, seja enquanto princípios

---

redunda, no fim das contas, numa reflexão sobre o “ser”, ainda que no seu aspecto mais provisório e circunstancial. Aos poucos, veremos que Eco afasta-se cada vez mais dessa possibilidade, ainda que assumam alguns princípios peirceanos que estão, também, na base do pragmatismo de Rorty.

de cooperação pragmática). Com isso queremos apenas dizer que, segundo Eco, restrito ao universo exterior ao campo da consciência, o “ser” não se exprime, o “ser” não se coloca como um problema, o “ser” não pode ser discutido, debatido, interrogado, de modo que todo e qualquer conhecimento sobre o “ser” torna-se ou impossível (porque jamais o sujeito poderá ter acesso à suposta “essência” do “ser”), ou incontestável (porque, por mais que o sujeito tivesse acesso, o conhecimento, restrito à sua consciência e não estendido ao campo intersubjetivo, seria puramente subjetivo, privado). Apenas com a introdução da linguagem, que apresenta o “ser” para além de sua própria condição empírica, é que podemos colocá-lo como ponto de convergência do conhecimento compartilhado. Isso significa que a aceitabilidade coletiva do “ser” depende, inicialmente, do fator intersubjetivo: pensar no “ser” é pensá-lo não mais conforme sua própria origem, mas sim conforme a sua inserção cultural numa estrutura que é, ao mesmo tempo, pré-categorial e pós-categorial.

Sendo assim, surge uma outra inquietação: como é que podemos, entre nós, falar de algo a respeito do “ser” e estarmos em acordo com nossos predicados? Como é que podemos nos compreender mutuamente quando temos o “ser” como fundamento do discurso? Se o “ser” só se manifesta na linguagem, então o jogo das trocas simbólicas determina o fundamento do “ser”? Se for assim, então o ser aparece como uma mera “arbitrariedade”, uma relação frouxa entre linguagem e mundo? Em vista disso, o entendimento em torno do “ser” seria equivalente ao entendimento em torno da linguagem? Relegado exclusivamente ao âmbito da linguagem, o “ser” não se diferenciaria muito daquilo que arbitrariamente se concebe como a sua “essência”. Dito de outro modo, a “essência” do ser na linguagem ou é um conjunto de traços estruturados em eixos, axiologias, particulares de base, que se somam para formar as identidades no seio de um sistema maior de hiperonímia e hiponímia, ou é tão-somente um valor que se agrega por oposição a outros “seres”. Porém, de acordo com Eco (1997) a coisa não funciona exatamente assim: o entendimento mútuo acerca do “ser” só é possível porque o “ser”, como condição primeira do discurso, impõe à linguagem a sua marca, reduzindo o universo do dizível às funções e propriedades características do “ser” (do “ser” enquanto “coisa-para-o-sujeito”, e não enquanto sujeito mesmo).

De qualquer modo, seria aceitabilíssima a ideia de que as descrições do mundo

são sempre prospectivadas, ligadas ao modo como estamos biológica, étnica, psicológica e culturalmente radicados no horizonte do ser. Estas características não impediriam os nossos discursos de adequarem o mundo, pelo menos a partir de certa perspectiva, sem que por isso sintamos satisfeitos com a quota de adequação obtida, de modo a sermos induzidos a nunca considerar senão as nossas respostas, mas quando afinal de contas parecem “boas”, têm de ser consideradas definitivas.

Mas o problema não é como chegar a acordo com o fato de se poder falar do ser de muitos modos. É que, uma vez identificado o mecanismo profundo da pluralidade das respostas, se chega à questão final, que se tornou central no mundo dito pós-moderno: se infinitas, ou pelo menos astronomicamente indefinidas, são as perspectivas sobre o ser, significa isto que uma vale a outra, que todas são igualmente boas, que toda a afirmação sobre o que é diz algo de verdade, ou que – como disse Feyerabend para as teorias científicas – *anything goes?* [Eco 1997, pp. 52-53.]

Essa pergunta – que é fruto de uma insatisfação de Eco com as respostas vigentes nos paradigmas contemporâneos ao seu trabalho, entre os quais o *pensiero debole*, de Gianni Vattimo, que é abordado em (Eco 2007, pp. 517-536<sup>46</sup>) – aparentemente aponta para uma contradição com a primeira citação acima: ora, se o “ser” manifesta-se apenas na linguagem, como ele pode determinar as regras do jogo entre o que vale e o que não vale? Nesse sentido, se não há presença intersubjetiva do “ser” antes que se possa pensar e falar a

---

<sup>46</sup> Vale a pena citar um episódio particularmente interessante nesse debate entre Eco e o *pensiero debole*. Em 1988, ao lado de Gianni Vattimo, Eco participou da edição de um livro consagrado ao *pensiero debole*. Por conta disso, seu nome foi associado a essa corrente de pensamento, ainda que ele próprio afirme que sua contribuição ao livro não seguiu a esteira dessa corrente filosófica – e embora, como esta tese deixa claro, a maioria dos seus livros se afaste drasticamente dessa linha de pensamento. No capítulo “Il pensiero debole vs i limiti dell’interpretazione” (Eco 2007), Eco faz questão de dissolver qualquer dúvida, mostrando que ele nunca esteve filiado às ideias relativistas de Vattimo e outros. A citação a seguir é bastante esclarecedora do modo como Eco se opõe ao *pensiero debole*: “[i]o credo che persino il più 'debolista' dei seguaci del pensiero debole non dica che non esistono fatti, bensì che non abbiamo nozione di alcun fatto se non attraverso la serie delle nostre interpretazione – per cui non dobbiamo perdere tempo a investigari i fatti bensì a capire la mutevole storia delle loro rappresentazioni. Ma certamente il dibattito tra debolisti e no si gioca proprio sulla decisione se l’affermazione precedente debba concludersi a questo punto o se non debba implicare come sua naturale prosecuzione la questione (a cui Pierce era sensibile) se, sullo sfondo della sequenza delle interpretazioni, non si erga sempre la presenza ineludibile di un *oggetto dinamico*. Siccome l’idea di una sequenza di interpretazioni si regge e ha senso solo se si ammetta che ci sia *qualcosa da interpretare*, non avrà anche senso occuparsi di questo *qualcosa?*” (Eco 2007, p. 520, destaques do autor).

respeito dele, então não seria a princípio admissível imaginar que é o “ser” quem determina o jogo da linguagem, estando ele, pelo contrário, sujeito às imputações da própria lógica interna do funcionamento da troca simbólica (mas, longe de qualquer garantia metafísica de uma convergência de sentidos, valeria a pena ainda falar em lógica?). É evidente, então, que o problema que Eco levanta aqui diz respeito ao modo como, ao falarmos do mundo, podemos estar de acordo com as nossas descrições, conceitualizações e formulações, de um lado, e os fenômenos, de outro – ou seja, como podemos estar de acordo com relação aos nossos juízos factuais. Diante disso, a questão que surge é a seguinte: haveria, no âmbito do “ser” anterior à linguagem, constrangimentos ao juízo perceptivo e, conseqüentemente, ao discurso? E, na medida em que falar do “ser” é interpretá-lo, fazendo passar do âmbito empírico para o âmbito subjetivo da consciência e, em seguida, para o plano intersubjetivo da linguagem, haveria no próprio “ser” anterior a isso tudo limites para a sua interpretação? Eco também manifesta esta inquietação no seguinte trecho:

[s]e for princípio hermenêutico que não há fatos mas só interpretações, isto não exclui que nos possamos interrogar se não haverá por acaso interpretações “más”. Porque dizer que não há fatos mas só interpretações significa decerto dizer que o que nos parecem fatos são efeitos de interpretação, mas que toda a interpretação possível produz algo que, à luz de interpretações sucessivas, somos obrigados a considerar como se fosse um fato. Ou seja, dizer que toda figura vencedora do pôquer é construída por uma escolha (se calhar encorajada pelo acaso) do jogador, não significa dizer que toda a figura proposta pelo jogador seja vencedora. Bastaria que ao meu trio de ases ou outro opusesse uma sequência máxima, e a minha aposta demonstrar-se-ia falaciosa. Na nossa partida com o ser haverá momentos em que Algo responde com uma sequência máxima ao nosso trio de ases? [Eco 1997, pp. 56-57.]

Neste trecho, a noção de que o jogo da linguagem não pode superar a presença pungente do “ser” exterior a ela fica bem representada pela metáfora do pôquer. É como se o “ser” eventualmente não pudesse ser derrotado no próprio jogo da linguagem. Embora as regras de combinação das figuras do pôquer sejam arbitrárias – e o valor assumido por uma combinação qualquer dentro da estrutura dependa da conservação mútua dessa

arbitrariedade primordial –, isso não significa que, diante de uma sequência reconhecidamente vencedora, possamos impor a nossa veleidade ao jogo. É preciso reconhecer que os fatos – mesmo que sejam fatos que corroboram as regras da linguagem – impõem-se aos participantes do jogo. Isso significa que, de algum modo, no entendimento de Eco, o “ser” conserva um tipo de “nervura”, de “pedestal”, como se, no mundo, houvesse uma pré-estruturação que indica linhas de resistência por onde podem passar, em primeiro lugar, a consciência individual de cada sujeito e, em seguida, a episteme e a linguagem. Isso faz com que, em alguns momentos, a interpretação do mundo não seja adequada às linhas de força, o que faz com que o discurso caia numa espécie de “mentira” deliberada ou, talvez, num “desvio categorial” (inconsciente ou não). E, ao pressupor que existem interpretações levianas ou equivocadas acerca do mundo, Eco está de algum modo rompendo com a noção de que a lógica cultural dos signos de algum modo determina o nosso reconhecimento do “ser”, para abraçar o próprio “ser” como fundamento da linguagem, instância onde devem existir barreiras mais ou menos explícitas que detêm o processo hermenêutico. Entre a arbitrariedade do jogo (das regras) e a manifestação dos fatos do mundo, situa-se a interpretação.

Essa ideia chega a Eco a partir de Peirce. Na sua resenha às obras de Berkeley, Peirce (1990, p. 321) admite que a arbitrariedade é característica de todo pensamento que tem o mundo como referente. Segundo o pragmatista norte-americano, isso se deve ao fato de que todo o pensamento é sempre circunstancial e dependente da inclinação do sujeito para com o mundo. Nesse sentido, sempre que houver um sujeito “de frente” para um “algo”, haverá um conhecimento provisório e parcial. Porém, para Peirce, apesar dessa inescapável condição provisória do conhecimento imediato do mundo, sempre há um inegável limite para além do qual a contingencialidade e a arbitrariedade não são capazes de interferir. Além disso, a diversidade das formulações a respeito do mundo não impede o acordo mútuo entre diferentes indivíduos – em vez disso apenas o adia. Mas esse adiamento não afeta, segundo o pragmatista americano, o acordo final sobre esse “algo”. E é isso que permite Peirce (1990, p. 320) afirmar que “[...] um ser humano qualquer tenha suficiente informação e pense o suficiente sobre uma questão qualquer, e o resultado será que ele chegará a uma certa conclusão definida, que é a mesma a que chegará qualquer outra mente nas mesmas circunstâncias suficientemente favoráveis.” Peirce (1990, pp. 324-325) ainda

acrescenta:

[é] a mesma natureza que na mente é universal e *in re* singular; pois se não o fosse, ao conhecermos algo de um universal nada estaríamos conhecendo das coisas, mas apenas de nossos próprios pensamentos, e nossa opinião não se converteria de verdadeira em falsa através de uma mudança das coisas. Esta natureza é concretamente indeterminada apenas na medida em que estiver na mente. Mas dizer que um objeto está na mente é apenas uma maneira metafórica de dizer que ele permanece, com o intelecto, numa relação de conhecido para conhecedor. Portanto, a verdade é que aquela natureza real que existe *in re*, à parte de toda ação do intelecto, embora seja em si mesma, à parte de suas relações, singular, é concretamente universal na medida em que existe para a mente. Mas esse universal só difere do singular no modo de ser concebido (*formaliter*), porém não no modo de sua existência (*realiter*).

Vê-se, portanto, que Eco e Peirce estão de acordo sobre o fato de que a variedade infinita de perspectivas sobre o mundo não cancela a possibilidade de acordo mútuo sobre o “ser”. Dito de outro modo, embora o “ser” esteja sempre aberto ao escrutínio do sujeito que o percebe, ele de alguma forma dá a palavra final. Com isso, é fácil para Eco afirmar que o “ser”, no seu plano pré-estrutural e pré-categorial, direciona o modo como podemos pensar e falar dele, em qualquer circunstância. E tal suposição deve repousar em uma das duas garantias epistemológicas abaixo:

(1) por um lado, os indivíduos são dotados de capacidades lógicas e mentais mais ou menos idênticas, de modo que eles podem chegar a conclusões verdadeiras e únicas dentro de condições as mais diversas – o que significa, em outras palavras, que a estrutura do pensamento (chamemo-la “lógica”, ou “mente”, ou qualquer outro nome que a ela se dê) é distribuída entre os indivíduos de forma minimamente igualitária. Nesse sentido, os “desvios” do conhecimento são devidos ou ao pouco tempo de exposição à coisa *in re*, ou a um atraso na cognição, ou até mesmo a uma interferência no contexto, que “embaça”, por assim dizer, as conclusões mais óbvias. E, se pensarmos assim, então não estaremos longe daquilo que Eco (1990 e 1992) implicitamente afirma, isto é, que, sendo o contexto de interpretação

absolutamente favorável, qualquer resposta interpretativa desviante é um “uso”, decorrente seja de uma manipulação consciente, seja de uma desatenção no ato de percepção e conseqüentemente no ato de interpretação;

(2) por outro lado, pode-se admitir que a própria materialidade, a própria realidade, apresenta cortes preferenciais que interferem no modo como os sujeitos devem apreendê-la. Assim, a despeito do fato de que a capacidade de percepção e conceitualização possa ser, eventualmente, igualmente distribuída entre os sujeitos, no fundo é o próprio “ser” que instaura com a consciência individual uma interação que, de certo modo, “enforma” conteúdos lógicos e mentais que compõem o universo do dizível, conteúdos que, decerto, serão relacionados com formas significantes. Isso significa que o “ser” determina inexoravelmente as condições de sua presença na consciência e no discurso, independentemente dos modos de apreensão.<sup>47</sup>

Vale a pena esclarecer que essas duas possibilidades não são excludentes. É bem possível alegar – e, com efeito, há quem efetivamente alegue – que a percepção de algo seja governada por esses dois fatores em conjunto. Assim, tanto a percepção não seria um ato puramente arbitrário para com o mundo, como o mundo não determinaria completamente os modos de interpretá-lo. De qualquer maneira, o equilíbrio entre esses dois polos é bastante difícil, e Eco, na sua ânsia de obtê-lo, acaba pendendo mais para a segunda das alternativas acima.<sup>48</sup> Isso fica mais claro a partir da leitura de algumas páginas do *Tratado* e, principalmente, dos capítulos 2 e 3 de *Kant e o ornitorrinco* (Eco 1997).

Na segunda metade do *Tratado* (Eco 1975), Eco aborda o que talvez seja o aspecto

---

<sup>47</sup> Em princípio, é perfeitamente possível admitir que a realidade com a qual nos debatemos constantemente opõe, de fato, resistência às nossas arbitrariedades. De certo modo, tal concepção conserva, no limite, um viés “democrático”, por assim dizer, que está na base do materialismo dialético, por exemplo. Mas isso não nos obrigaria a aceitar que essa materialidade se “imprime” de forma absolutamente idêntica ou mais ou menos determinada na consciência de cada um dos indivíduos, pois estaríamos postulando uma metafísica da presença que, nos dias de hoje, é bastante atacada pelas tendências desconstrucionistas, como já vimos. Nesse sentido, a afirmação segundo a qual a realidade (entendida no sentido daquilo que está fora da consciência, o universo empírico – ou, em termos derridianos, a “Necessidade”, isto é, as leis naturais e incontornáveis do mundo empírico) enforma os nossos conceitos e imprime os caracteres mínimos de performance da nossa consciência passaria por uma noção que só inverteria o caminho, mas que garantiria o mesmo acesso aos “universais” da consciência ou dos sentidos que uma teoria racionalista pura, absolutamente contrária ao que o empirismo em questão, defende.

<sup>48</sup> E isso se explica pelo fato de que Eco renega a tradição racionalista, abraçando uma modalidade do empirismo inglês de Locke e Hume e, sobretudo, o pragmatismo do “Algumas conseqüências de quatro incapacidades”, de Peirce (1990, pp. 259-282).

mais importante, do ponto de vista da semiótica da percepção. Trata-se da questão do reconhecimento ou da estipulação da função sígnica a partir do contato com o universo empírico. A questão, no fundo, resume-se em saber que alguma coisa está no lugar da outra sob algum aspecto – de saber que uma coisa é, na verdade, a *ocorrência* de um *tipo* –, ou seja, que uma coisa é na verdade o signo de outra, seja essa outra coisa uma unidade puramente conceitual (como, por exemplo, uma lei), seja essa coisa um outro fenômeno do mundo (como, por exemplo, um evento natural, tal como um terremoto, uma fogueira etc.). Entra em jogo, então, a noção de *reconhecimento*: diante de algo (um fenômeno natural, uma impressão deixada num papel, uma forma inusitada etc.), o indivíduo deve reconhecer, em alguma medida ou em algum aspecto, a correlação desse algo com um interpretante (em termos peirceanos) ou um conteúdo (em termos saussureanos e hjelmslevianos), o que faz com que essa relação seja, portanto, o signo de uma função sígnica estipulada anteriormente ou, ainda, o signo de uma função possível de ser estipulada como conexão provisória entre a aparição concreta desse algo e um complemento mental. Segundo Eco (1975, p. 194):

[o] reconhecimento se dá quando um determinado objeto ou evento, produzido pela natureza ou pela ação humana (intencional ou não-intencionalmente), e existente como um fato num mundo de fatos, é entendido pelo destinatário como expressão de um dado conteúdo, seja por causa de uma correlação anteriormente codificada, seja por causa de uma possível correlação diretamente por parte do destinatário.

Há, portanto, três tipos de reconhecimento: *ostensão, réplica e invenção*.<sup>49</sup> O

---

<sup>49</sup> Há uma possível controvérsia entre, por um lado, considerar-se a ostensão, a réplica e a invenção como casos de reconhecimento, e, por outro lado, considerar-se o reconhecimento como apenas mais um modo de produção de função sígnica, além desses outros três tipos. No segundo caso, a noção de reconhecimento seria reservada apenas aos casos específicos em que o intérprete precisa relacionar indícios, vetores, sintomas, impressões, com as ações ou fenômenos que, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente, casual ou deliberadamente, os produziram. É o caso, por exemplo, de estabelecer uma relação entre uma pegada e a passagem ou presença de um determinado animal que a deixou. Porém, como tentaremos mostrar nas análises a seguir, acreditamos que o reconhecimento é, na verdade, um tipo de procedimento racional muito mais abrangente do que a simples conjectura a respeito de impressões, traços etc. Parece-nos que algum grau de reconhecimento é exigido mesmo quando se tratam de processos mais complexos do que estes, como, por exemplo, o reconhecimento de um signo visual na pintura ou de um padrão significativo em um texto e assim por diante. Nesse sentido, para nós, neste trabalho, consideraremos o reconhecimento como um procedimento geral que governa a relação entre a percepção

primeiro diz respeito àqueles casos em que um fenômeno (intencional ou não) ou um objeto é selecionado e compreendido como a expressão de uma classe ou categoria à qual ele pertence. Assim, por exemplo, podemos apontar para um gato e reconhecer nele a ocorrência do conteúdo “felino” ou do conteúdo “mamífero”; o animal, nesse caso, tem apenas uma de suas características individualizadas (uma característica que é, no fundo, “globalizante”, pois envolve a totalidade das possíveis “partes” do gato percebido), e ele aparece, portanto, como a ocorrência de um conteúdo objetivável. Repare que, no exemplo acima, o gato é tão-somente uma ocorrência para o conteúdo ou regra pré-determinada (ou, mais precisamente, o signo *gato*), mais ou menos como se alguém lesse numa enciclopédia a descrição do verbete *felino* e precisasse apenas de uma representação. Neste caso, portanto, já se tem o conteúdo determinado e está-se apenas à procura de uma atualização do conceito, de modo que qualquer gato poderia servir como exemplo satisfatório (afinal, “felino” é qualquer gato, e não apenas *aquela* gato específico para que se está apontando), concretizando um ato de referência feliz (ver Eco 1997).

A réplica, por sua vez, diz respeito aos casos em que o objeto é ele próprio produto de uma codificação, isto é, o próprio objeto é constituído por uma forma conhecida, que é feita de acordo com um *modus operandi* específico, e que veicula um conteúdo determinado. O melhor exemplo disso, de acordo com Eco, são os sons da língua ou as palavras da escrita. Nesses casos, em primeiro lugar, atua sobre a matéria o reconhecimento das formas (fruto da composição das palavras, na escrita, ou da segmentação dos sons, na fala) como elementos que comportam um significado, e, em segundo lugar, advém o reconhecimento de qual seria este conteúdo subjacente. Reconhecer uma palavra como palavra não é reconhecer imediatamente o seu sentido ou conteúdo; há vários casos em que sabemos o que é uma palavra (por exemplo, quando lemos um texto de uma língua que não dominamos, reconhecendo como palavras cada uma das porções de grafemas entre os espaços em branco) sem entretanto saber exatamente o seu significado. Podemos, inclusive, entender qual é a regra que produz essas formas (como sabemos, por exemplo, que uma

---

de algo como signo e o seu respectivo conteúdo. E, com isso, acreditamos que não estamos traindo a leitura de Eco (1975); de acordo com o semiótico italiano, “[p]ara poder ser considerado como o fúntivo de uma função sígnica, o objeto deve ser visto *como se* houvesse sido produzido por ostensão, réplica ou invenção, e correlacionado a um dado tipo de *ratio*” (Eco 1975, p. 194), o que, na nossa opinião, demonstra uma certa relevância da concepção de reconhecimento, bem acima da mera interpretação de marcas ou impressões.

palavra é formada geralmente por uma quantidade de vogais e consoantes distribuídas em proporções razoáveis), sem entender-lhes o sentido. De qualquer modo, no caso das réplicas, interessa ressaltar que tanto a forma como o conteúdo são já codificados, bastando, para (re)estabelecer a função sígnica, o reconhecimento de que tanto a forma quanto o conteúdo são adequados um ao outro dentro de regras pré-estabelecidas e intersubjetivamente aceitas. Assim, haverá réplica sempre que houver a possibilidade da repetição de padrões em qualquer âmbito da função sígnica (expressão e conteúdo) e não são raras as vezes em que se busca justamente fundar o princípios mínimos que permitam a iterabilidade do signo (para usar o termo de Derrida). Nas artes visuais, por exemplo, sempre se pode partir do pressuposto que a ocorrência de uma determinada imagem ou ícone traduz um conteúdo relativamente objetivo – o que, de certo modo, levaria as diferentes realizações dessa imagem à condição de “alofones” do ícone, metaforicamente falando. Pode-se, também, identificar padrões estéticos (estilemas) na literatura, que funcionam mais ou menos nas mesmas condições de uma palavra, para a escrita; não passou disso a análise estrutural da narrativa, na década de 1950 e 1960, que pretendeu identificar fúntivos que se repetiam nas obras de um autor, movimento ou gênero, formando assim um repertório mais ou menos explícito sobre o qual tanto a criação, quanto a interpretação poderiam se apoiar.

Por fim, a invenção diz respeito àqueles casos em que o *continuum* do empírico – sejam, por exemplo, os fenômenos do mundo em sequência ou em simultaneidade, sejam ainda palavras ou sons (as formas de um código qualquer: as texturas, figuras e cores, na pintura; os acordes, numa música; as cenas e diálogos de um filme; etc.) em uma articulação inusitada – não está devidamente recortado em porções menores, porções que, por sua vez, deverão ser organizadas de acordo com uma hipótese que é, ao mesmo tempo, seu conteúdo, orientadora e resultante desse agenciamento dos elementos. Nesse sentido, a invenção é um ato de estipulação de uma função sígnica absolutamente original, na medida em que, primeiramente, não se conhece uma (ou mais) forma(s) e, depois de estipulada(s), não se sabe ao certo a que conteúdo ela(s) remete(m), em sua articulação possível ou provável. Este é o caso característico da experiência de leitura do texto literário: como dissemos, por mais que as palavras possam ser reconhecidas como ocorrências típicas de conteúdos determinados – o que envolveria um reconhecimento do tipo da réplica –, a sua

organização em forma de texto literário instaura um *surplus* de significação que torna a interpretação dessas palavras, individualmente, e a interpretação da sequência de palavras, como um todo, tarefas muito mais complicadas. Nesse sentido, cabe, então, ao intérprete não só individualizar certas porções significantes (em meio não apenas às palavras que *aparecem* no texto, mas também em meio aos sentidos e analogias advindos de cada uma dessas palavras), mas também relacioná-las entre si e com um interpretante (a formulação em forma de predicação, como já dissemos mais acima, em 3.1.) que lhes sirva de explicação e compreensão.

Nota-se, portanto, que os três casos arrolados acima estão relacionados com a questão da percepção das formas e a ativação de seu correlato no plano mental. Mas há diferenças significativas entre esses três tipos de reconhecimento. No caso da ostensão, temos, em primeiro lugar, a regra e, sem segundo lugar, a ocorrência: conhece-se de antemão o tipo mental como uma descrição definida de um conceito – ou mesmo um esquema mental, uma imagem, uma recordação etc. –, ao qual, depois, “prendem-se” os fenômenos, fatos ou objetos. No caso da réplica, entretanto, o reconhecimento das codificações é duplo: primeiramente, deve-se atentar para a regra que gerencia a criação dos signos, a fim de se reconhecer padrões em meio ao *continuum* das formas da expressão, tendo em vista exatamente as porções de conteúdo que lhe são correspondentes. Em ambos estes casos, portanto, o reconhecimento atua como um procedimento que articula a forma a uma função sígnica previamente estabelecida, de modo que ao intérprete basta apenas agenciar formas e conteúdos sem um árduo envolvimento com o campo de estímulos que compõe o *perceptum*. Nesse sentido, o reconhecimento, poder-se-ia dizer, é favorecido pela familiaridade com as formas, primeiramente, e, finalmente, com as estruturas que convencionam as funções sígnicas. Na melhor das hipóteses, o que o sujeito deve fazer, no campo dos estímulos, é tornar pertinentes um entre os vários aspectos da coisa percebida – e, em breve, veremos que, para Eco (1975 e 1997), estes aspectos, de alguma forma, são em alguma medida “garantidos” pelo próprio fenômeno.

A invenção, pelo contrário, demanda um envolvimento muito maior do sujeito com o *continuum* da percepção: antes de qualquer coisa, cabe a ele “recortar” formas que se sobressaíam no pano de fundo do *perceptum*, sem saber, exatamente, como proceder – isto é, sem deter o conhecimento acerca da regra que orienta a sua percepção em direção às

formas. Em seguida, o sujeito deve manipular essas formas e condicioná-las a um tipo cognitivo ou estrutura conceitual que não está dada de antemão pelo que se poderia chamar enciclopédia (ou hábito ou o Sistema Semântico Global, para usar também os outros conceitos de Eco). Nesse sentido, surge a pergunta: a invenção é reconhecimento de quê? Ora, não havendo nem no plano da forma, nem no plano do conteúdo, unidades disponíveis que favoreçam o reconhecimento de uma determinada *ocorrência* de um certo *tipo*, a invenção parece ser um procedimento interpretativo que não se enquadra no que Eco (1975) define como *reconhecimento*. Com isso, poderíamos aceitar que a invenção trata-se de um tipo de reconhecimento apenas no vago sentido de que é por analogia que se estabelece as funções sígnicas entre os elementos arduamente selecionados e o seu respectivo conteúdo.

Pensando no caso da literatura, que é o que nos interessa em meio a toda essa discussão – e não queremos perdê-la de vista –, não existe, por um lado, uma fórmula específica para a geração de um poema cuja interpretação definida seja rigorosamente algo como “[é] o triunfo de uma energia pura, aquilo que a teia do web nos promete e nunca saberá nos dar, é uma exaltação de fluxos, de corpos sem órgãos, um poema feito de *novae* e estrelas anãs, um Big Bang ininterrupto, um conto cujos sucessos correm ao longo de anos-luz e, se querem mesmo recorrer a exemplos familiares, uma triunfal odisséia no espaço”,<sup>50</sup> assim como não existem, por outro lado, instruções claras para reconhecer a qual texto esta formulação faz referência. Não parece haver, sequer, exemplos bem-acabados de obras com esse conteúdo absolutamente claro. Isso faz com que o “reconhecimento” de que esse poema (no caso em questão, o *Paraíso*, de Dante) seja de fato um “triunfo de uma energia pura etc.”, depende, no fundo, de elucubrações as mais diversas, da seleção de elementos no âmbito da forma significativa, da figuração de aspectos relativos às situações, objetos, pessoas, episódios etc. evocados pelos signos do texto, e conseqüentemente de um agenciamento desses elementos em conceitos, criando uma interpretação que é daí decorrente – agenciamento que, diga-se de passagem, parece produzir ou mesmo fundar os

---

<sup>50</sup> Para não recorrermos à imaginação e, por isso, não contrariarmos a objeção que fizemos mais acima de que contextos e interpretações imaginadas não facilitam a compreensão dos limites da interpretação, optamos por dar um exemplo concreto, a fim de, inclusive, fortalecer o argumento. Ironias à parte, esse exemplo de interpretação aparentemente estapafúrdio é do próprio Eco, na sua leitura do *Paraíso* de Dante. O trecho integral encontra-se no livro *Sobre a literatura* (Eco 2002, p. 28), no texto “Leitura do *Paraíso*”.

alicerces de sua própria coerência. O ponto a que estamos querendo chegar é o seguinte: ao dizer que um texto literário é tudo isso que foi dito acima, o intérprete está selecionando uma série de elementos em detrimento de uma série de outros, sem que, todavia, esses elementos formem nitidamente um tipo de “algoritmo” conceitual. Só assim é que faz sentido falar em invenção – o que, por outro lado, dificulta-nos entender esse processo como reconhecimento. Sendo assim, a invenção guarda relação íntima com a *metáfora*: compreender uma determinada forma como signo de um conteúdo, sem que essa relação esteja pré-determinada, é trabalhar com a linguagem do ponto de vista metafórico. Isso quer dizer que, no limite, o intérprete está diante de uma forma inusitada, que, por analogia, corresponde a um interpretante mediante deslocamentos sucessivos de sentidos. Com efeito, para que o processo de invenção seja entendido como um tipo de reconhecimento, e não como um caso *sui generis*, é necessário tratar o conceito de metáfora como Eco (1971) o faz: todo processo metafórico constitui-se como metonímia. Portanto, sempre que o intérprete estiver numa situação em que o reconhecimento imediato da função sígnica é dificultado pelo uso original dos signos que a metáfora instaura, ele deverá recorrer a essa “decomposição” dos semas a fim de interpretar o texto. Diga-se de passagem que, neste caso, o que o intérprete reconhece de fato como válido não é o signo como ocorrência de um tipo pré-estabelecido, mas sim a analogia, como aproximação do código com a forma inusitada. Fica difícil, portanto, encarar como mero reconhecimento a invenção – na nossa opinião.

De qualquer forma, considerando-se também o processo da invenção como um tipo de reconhecimento, e tendo em mente esses três casos de produção de funções sígnicas, podemos perceber o papel fundamental que o reconhecimento desempenha na relação entre o campo de estímulos da percepção e a consciência que promove a “coisa-para-o-sujeito”. De fato, podemos sustentar que, de acordo com o que lemos em Eco (1975), o semiótico é da opinião de que é o reconhecimento que se põe a meio caminho entre o mundo e a interpretação que dele fazemos – o que significa, como veremos ainda, que é o hábito que se interpõe entre sujeito e mundo. Isso significa que, de algum modo, antes de nosso juízo consciente de que este algo é X e não Y (ou de que este algo pode ser explicado ou designado pelo signo X e não pelo signo Y), existe um juízo perceptivo que é capaz de reconhecer formas, qualidades, funções etc., bem ali no *continuum* da experiência sensível.

Significa também que o trabalho interpretativo orienta-se, de maneira precípua, pelo reconhecimento de aspectos que supostamente “estão lá”, no campo dos estímulos, e que apenas necessitam ser relacionados a fim de se chegar a uma interpretação ulterior que seja, no fundo, a revelação de um significado praticamente imanente à forma que se impõe à consciência. Se o leitor não está convencido por meio destas nossas palavras, ouçamos Eco a este respeito:

[p]ortanto, mesmo se se admitir que todo o sistema cultural e todo o sistema linguístico em que ele se apoia segmentam o *continuum* da experiência de modo próprio (Davidson falaria de “esquema conceptual”), isto não impede que o *continuum* organizado por sistemas de proposições se nos ofereça já segundo *linhas de resistência* que fornecem diretivas para uma percepção intersubjetivamente homogênea, inclusivamente entre sujeitos que se referem a diferentes sistemas de proposições. A segmentação do *continuum* posta em ação por um sistema de proposições e de categorias, de qualquer modo tem em conta o fato de esse *continuum* já não ser absolutamente amorfo, ou então, se for *proporcionalmente amorfo* não é porém de modo nenhum *perceptivamente caótico*, porque nele já foram recortados objetos interpretados e constituídos como tais a nível perceptivo: como se o *continuum* em que um sistema de proposições recorta as suas configurações já tivesse sido lavrado por uma semiose “selvagem” e ainda não sistemática. Antes de se decidir que o Sol é um astro, ou um planeta, ou um corpo imaterial, que gira em torno da Terra ou está no centro da órbita do nosso planeta, houve a percepção de um corpo luminoso de forma circular que se move no céu, e este objeto também já foi familiar ao nosso progenitor que talvez não tivesse elaborado sequer um nome para o designar. [Eco 1997, p. 253, destaques do autor.]

Somente assim é que Eco (1997, p. 228) pode ser capaz de afirmar que “[n]ós percebemos as coisas como conjuntos de propriedades (um cão é um animal peludo, de quatro patas, com a língua de fora, que ladra, etc.)”, o que, por um lado, revela a sua dívida com o kantismo e, por outro lado, estreita os laços com um tipo de semiótica estrutural de feições saussureanas, hjelmslevianas ou greimasianas, muito distante dos ensinamentos de Peirce que, curiosamente, lhe servem de base na sua teoria da produção de signos (Eco

1975). Isso faz com que o trabalho de interpretação tal como imaginado por Eco seja dividido em dois momentos: primeiramente, existe o reconhecimento das formas ou “conjuntos de propriedades” no plano perceptivo, e, em seguida, operações lógicas que fundem esses elementos em um juízo qualquer. Nota-se, portanto, o quanto a ideia de reconhecimento, para Eco, é solidária dos conceitos lógicos de *dedução* e *indução*. Recordando o trabalho de Eco (1975, p. 119), a dedução é o tipo de processo lógico que, dada uma regra e dado um caso, deduz-se o resultado. Assim, no exemplo do gato que demos acima, temos a regra segundo a qual “todo felino tem tais e tais características” e temos também a presença de um gato (o animal), que é percebido com tais e tais características, de modo que a inferência é absolutamente condizente com as premissas: “Isto é um felino”. Notemos, portanto, que a inferência produziu um juízo que favorece a ostensão. A indução, por sua vez, é o processo lógico no qual o caso e um resultado são dados, bastando definir a regra. Podemos pensar, por exemplo, que, diante do signo “casa”, e diante de alguém que o interpreta atribuindo a ele as características X, Y e Z, podemos afirmar – sobretudo se há recorrência nesse tipo de comportamento interpretativo (ou seja, aquilo que no primeiro capítulo vimos aparecer na obra de Eco sob a denominação de “unidade fundamental dos comportamentos humanos”) – que existe uma regra específica que dispõe o signo e o seu conteúdo de maneira relativamente uniforme. Daí, inferimos a regra por indução, acreditando que, provavelmente, sempre que estivermos diante da ocorrência do signo *casa*, estaremos também diante das propriedades X, Y e Z (ou, possivelmente, de algumas dessas propriedades, aquelas consideradas *indispensáveis* para delimitar o objeto, ou seja, aquelas propriedades que se situam no limite do reconhecimento). Em ambos os casos, atua o reconhecimento de formas, funções, caracteres etc., que, mais tarde, serão relacionados a conteúdos ou conceitos mediante processos lógicos, processos estes que determinam, portanto, as funções sígnicas. Com isso, nota-se que Eco parece afirmar que as funções sígnicas são estipuladas apenas mediante o reconhecimento, na instância perceptiva, das estruturas elementares do “ser”.

A invenção, porém, não procede da mesma maneira: aqui, o procedimento lógico é mais afim ao que Eco e Peirce chamam de *abdução*. Segundo Eco (1975), quando o sujeito encontra-se diante de algo que ele não reconhece imediatamente, ele necessita de arriscar hipóteses interpretativas – Eco (1975, p. 119) na verdade diz “aposta lógica” – que sejam

capazes de relacionar uma porção do mundo com uma determinada regra possível que a explique de alguma forma, sob algum aspecto. Peirce (1990, p. 220, destaques do autor), ao falar a respeito da abdução, escreve:

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências necessárias de uma hipótese pura.

A Dedução prova que algo *deve ser*; a Indução mostra que alguma coisa *é realmente* operativa; a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode ser*.

A abdução, portanto, é uma hipótese interpretativa em dois níveis: no nível da forma – o sujeito imagina que tal ou tal porção ou elemento seja o “significante” de um conteúdo, de um tipo cognitivo (veremos em breve o que isto significa), de uma lei geral etc.; e, obviamente, no nível do conteúdo – o sujeito infere que tal forma ou tal conjunto de formas designa uma função sígnica específica, e que pode ser manifestada em termos lógicos, mediante uma proposição que é a interpretação dessa(s) forma(s). Além disso, a abdução tem a pretensão de ser uma hipótese *válida*; no final das contas, é justamente esse seu caráter provisório e contingencial que faz da abdução um processo válido ou inválido, enquanto explicação e compreensão de um fenômeno ou estado do mundo – ao passo que a dedução e a indução dependem de uma premissa maior cuja verdade ou validade é, por assim dizer, “metafísica”. Na verdade, um processo abduutivo qualquer, por manter esse caráter hipotético (Peirce 1990, p. 230), é sempre uma tentativa de fundação de uma função sígnica que, no limite, permanece sempre circunstancial, assim como é sempre circunstancial a sua manifestação. De fato, a abdução é característica daqueles momentos em que o sujeito-intérprete encontra-se diante de algo que ele não pode reconhecer como ocorrência de uma regra assimilada, o que significa que, onde houver um fenômeno desconhecido, haverá um processo abduutivo que tente dar conta de apreendê-lo; ou, ainda, onde houver um juízo perceptivo, haverá abdução. Isso faz com que, segundo Eco (1975), a abdução seja o processo de *produção* de signos por excelência<sup>51</sup> – e veremos no próximo capítulo que a

---

<sup>51</sup> Vê-se, então, em que medida o reconhecimento e a invenção, apesar de suas especificidades, guardam relação com o conceito de juízo fatural. Em ambos os casos, trata-se de uma aferição que envolve uma

abdução é, por essa razão, característica do processo de interpretação do texto literário.

Sendo assim, poderíamos, talvez, alegar que, uma vez que o processo abduativo é governado, tanto no que concerne à segmentação do *continuum*, quanto no que diz respeito à elaboração de uma hipótese, pela intuição do próprio sujeito-intérprete, então não haveria, em princípio, limites para as conjecturas, o que colocaria em xeque a ideia de Eco segundo a qual o próprio mundo é quem impõe constrangimentos à interpretação. Porém, Eco é rápido em afastar de sua reflexão qualquer objeção desse tipo, ao dizer que “[...] apesar de neste sentido o conceito de verdade aceitável depender da pressão estrutural de um corpo de conhecimentos interdependentes, dentro deste corpo emergem sempre fatos, que se apresentam pouco a pouco, e que parecem ‘recalcitrantes à experiência’” (Eco 1997, p. 103). Nisso Eco está sendo bastante fiel a Peirce: segundo o filósofo norte-americano, mesmo a hipótese derivada do processo abduativo deve ser contrastada com o campo da experiência (portanto, o campo empírico ou, ainda, o campo do “ser” fora da linguagem e da consciência individual do sujeito), de modo que a sua validade de algum modo continua dependente dessa ancoragem.

O que é a boa abdução? Como deveria ser uma hipótese explanatória a fim de merecer a classificação de hipótese? Naturalmente, ela deve explicar os fatos. Mas, que outras condições deve preencher para ser boa? A questão da excelência de alguma coisa depende de se essa coisa preenche seus objetivos. Portanto, qual é o objetivo de uma hipótese explanatória? Seu objetivo é, apesar de isto estar sujeito à prova da experiência, o de evitar toda surpresa e o de levar ao estabelecimento de um hábito de expectativa positiva que não deve ser desapontada. Portanto, qualquer hipótese pode ser admissível, na ausência de quaisquer razões especiais em contrário, contanto que seja capaz de ser verificada experimentalmente, e apenas na medida em que é passível de uma tal

---

situação concreta de discurso em torno de um fenômeno da percepção. Em se tratando de reconhecimento (ostensão ou réplica), mesmo que ele tenda eventualmente a um juízo semiótico, antes atua um juízo fatual que percebe o “ser” como tal ou tal; diferentemente disso, no caso da invenção, há sempre um juízo fatual em curso. Isso demonstra que, sempre que se trata de percepção, da conceitualização da experiência, estamos lidando com juízos perceptivos (para usar um termo kantiano), que se caracterizam como juízos fatuais. Disso, Peirce (1990, p. 226) já sabia, na sua terceira proposição cotária: “[...] a inferência abduativa se transforma no juízo perceptivo sem que haja uma linha clara de demarcação entre eles; ou em outras palavras, nossas primeiras premissas, ou juízos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo das inferências abduativas, das quais diferem por estar absolutamente além de toda crítica.”

verificação. [Peirce 1990, p. 233.]

O fato é que essas afirmações acima trazem algumas consequências – talvez não de todo vislumbradas por Eco – ao modelo clássico de explicação da função sógnica, qual seja, o modelo triádico peirceano. Ora, se concordarmos com Eco a respeito do fato de que a passagem do “ser” no mundo para a consciência é feita dessa maneira dirigida, organizada, por assim dizer, pelas propriedades do próprio “ser”, então, provavelmente – e sem nos darmos conta disso imediatamente –, estamos embaçando as fronteiras entre os conceitos de *objeto*, *signo* (ou *representamen*) e *interpretante*. Por um lado, estaremos admitindo que o “ser” só é conceitualizado mediante a passagem de algo que dele mesmo (enquanto presença ali no mundo) nada se sabe – mas que produz os estímulos captados pelos órgãos dos sentidos –, a algo que se forma numa “mente” (Peirce e Eco amiúde falam de “quase-mente”), que capta esses estímulos em um conjunto homogêneo e singular, gerando, então, o conteúdo intencional para o sujeito; por outro lado, não estamos deixando de admitir, contrariamente a isso, que esse próprio conjunto homogêneo, única via de acesso ao mundo, identifica-se com o conteúdo de uma função sógnica ulterior. Assim, essa abstração do mundo produzida pelo sujeito coloca-se ora como um *signo*, na medida em que está em substituição ao mundo empírico, ora com um *conteúdo* apenas (interpretante, portanto). E todos esses problemas decorrem justamente de se pensar, em primeiro lugar, a percepção como interpretação (o que não traduz necessariamente uma postura “ingênua”, mas que, por isso mesmo, necessita de uma reflexão muito mais atenta, que tentaremos empreender na sequência deste capítulo) e, em segundo lugar, de se considerar que o papel desempenhado pelo mundo é maior do que aquele desempenhado pela consciência individual de cada um de nós.

Destarte, uma primeira objeção que poderíamos fazer à teoria da percepção de Eco é a seguinte: se o conjunto de estímulos percebido e abstraído é, para um sujeito qualquer, a única via de acesso ao mundo (e lembremos que o próprio Eco admite que o problema do “ser” só se coloca no âmbito da linguagem, portanto, no âmbito da consciência e da intersubjetividade), não seria esse conjunto abstraído, então, o objeto mesmo ao qual o signo substitui ou faz referência, em vez de ser o signo ou mesmo o interpretante do fenômeno (este último encarado como “expressão” de um conteúdo)? Quer dizer, pensando

no triângulo semiótico – onde temos, na base, o *objeto* situado em um dos vértices e, no outro vértice, o *signo* ou *representamen*, e, acima dos dois, ligando-os, o *interpretante* –, não teríamos então que essa abstração da percepção não seria o objeto (o primeiro vértice, portanto) ao qual o signo se “prende”? O que estamos querendo afirmar é que, se nas situações em que um objeto está presente diante dos sentidos de um sujeito a única via de acesso ao objeto é a abstração que o sujeito faz dos elementos sensíveis que ele salienta (que instaura o problema do “ser”), então talvez poderíamos dizer que não há “coisa-em-si”, mas somente “coisa-para-alguém”, de modo que é essa “representação” do mundo para o sujeito que determinará, a seguir, o *representamen* ou a expressão que vai fundar a função sígnica. Dito de outro modo: se os caracteres reconhecidos no âmbito da percepção é que formam a unidade do *perceptum*, então não seria essa unidade intencional a fronteira final do processo semiótico, de modo que o mundo mesmo não entraria mais em conta na relação triádica instaurada pela função sígnica – o que nos devolveria imediatamente ao estudo da semiótica como uma troca simbólica ao nível da cultura? Correndo o risco de sermos prolixos, vamos colocar a pergunta em termos peirceanos: se o objeto imediato formado pelo reconhecimento e pela abstração do *continuum* do campo perceptivo é o que estabelece a função sígnica, então o objeto dinâmico não ficaria completamente de fora do processo interpretativo?

Se esse objeto fosse já um signo, necessitaríamos de uma forma de expressão para ele, ainda que essa “forma” não se cristalizasse em uma contrapartida fonética ou gráfica, por exemplo, mas tão-somente como um “contorno gestáltico” cuja identidade é garantida de modo precípua. Contudo, como o objeto abstraído é, no máximo, o conteúdo ou a contrapartida mental que carece dessa contrapartida formal, então não podemos dizer que a abstração dos sentidos é, de fato, um *signo*.<sup>52</sup> Visto dessa forma, parece-nos que a abstração é, antes de tudo, a fonte de onde emanam os signos, devendo, portanto, ser mediada por uma expressão que lhe convenha. Para que pudéssemos pensar no objeto dinâmico como fundamento da relação triádica, seria necessário admitir, sem grandes problemas, que ele já aparece “formado” para o sujeito (o que cancelaria imediatamente o postulado segundo o qual nós *interpretamos* o mundo). Assim, bastaria apontar para um referente específico fora

---

<sup>52</sup> Gostaríamos apenas de chamar a atenção para o fato de que essa necessidade de uma forma da expressão para esse conteúdo individualizado na mente já foi sustentada por Husserl, na sexta investigação lógica, e por Derrida (1967a e 1967b). Remetemos a estes dois autores, para maiores esclarecimentos.

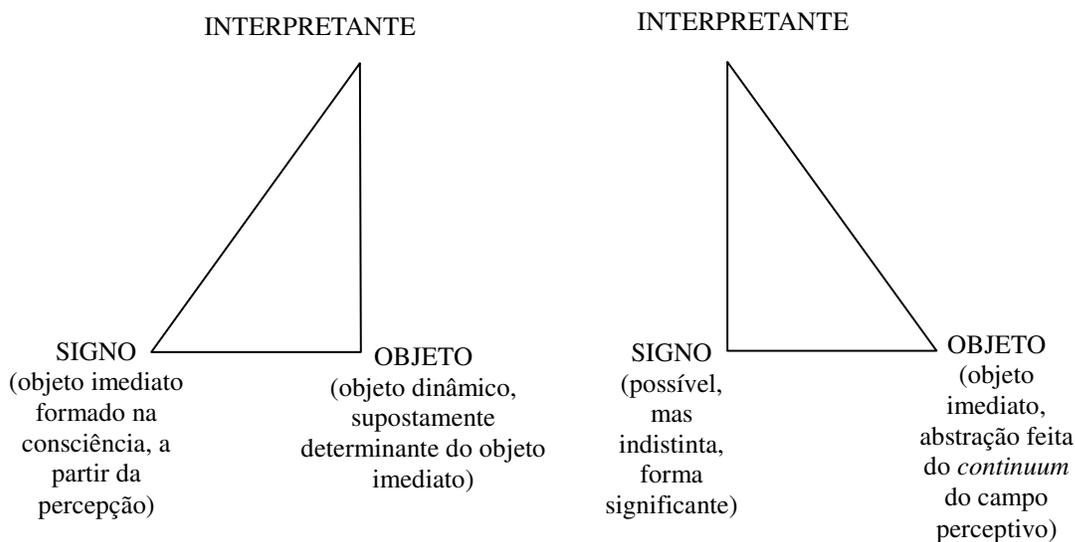
do sistema semiótico para encontrarmos a forma final subjacente a todo o mecanismo. Nesse sentido, não estaríamos sequer falando de linhas de resistência do *continuum* da experiência sensível (tal como faz Eco 1997), mas sim estaríamos falando de um *continuum* plenamente segmentado (o oxímoro é proposital!), de modo que o conhecimento que temos dele é, em alguma medida, apenas uma representação formal. Nada poderia ser mais afim à teoria do “olho da mente”, denunciada por Rorty (1979) como um dos maiores equívocos da epistemologia pós-cartesiana, do que uma tal conjectura. Então, se admitimos – como Eco e Peirce de fato admitem, em seus trabalhos, embora consagrando a esse aspecto um peso menor, devido à inclinação empirista de ambos os autores (menos forte em Eco, decerto) – que o sujeito-intérprete habita, de alguma forma, o campo da percepção, selecionando e organizando o *continuum* e estabelecendo com ele relações de tipo lógico-mentais, então estamos abrindo a porta para a possibilidade (nada reconfortante, do ponto de vista de uma teoria da interpretação preocupada com limites) de que a forma seja, na verdade, um processo começado e terminado no âmbito restrito da consciência do sujeito – o que poderia, pelo menos em princípio, sustentar a ideia da arbitrariedade das interpretações (voltaremos a tratar disso, mais adiante). Isso afeta de tal maneira o triângulo semiótico “oficial”, que ficamos sem ter posse alguma de um conceito de forma (ou objeto) que seja cabível como fundamento da relação triádica entre objeto, signo e interpretante.

Vamos nos ater a um hipotético exemplo, a fim de esclarecer esse emaranhado de conceitos e tentar dar ao problema acima contornos mais nítidos. Nada melhor do que recorrer a um exemplo do ponto de vista da literatura, então, pois assim economizamos mais tarde nas analogias. Suponhamos o texto T; suponhamos então o intérprete I, que vai ler e interpretar o texto T, que ele ainda não conhece. Pois bem, à medida que vai lendo, I seleciona os elementos que julga mais relevantes para formar a sua hipótese interpretativa (a abdução). Nesse sentido, a abstração dos elementos de T que I faz compõe, de acordo com a semiótica de Eco e Peirce, o *objeto imediato* de T (chamemo-lo de “T<sub>1</sub>”). Assim, poderíamos admitir que T<sub>1</sub> seja um “signo” de T, na medida em que está para T em algum aspecto ou capacidade – levando-se em conta a definição mais sucinta de *signo*, que aparece, entre outros trechos, em Eco (1968b, p. 25; 1984, p. 17). Contudo, essa abstração é tão-somente um modo de apresentação de T para I, e não a sua interpretação propriamente dita. Esta, ao contrário, seria uma conjectura além de T<sub>1</sub>, de modo que, relacionando os

elementos particularizados pela experiência de T com um código (dedução ou indução) ou com uma intencionalidade idealmente atribuída a T (abdução), dentro de um determinado contexto, I afirma “o texto T fala de X”, onde X é o interpretante (um dos tantos possíveis) de T. Ora, observando esse exemplo mais atentamente, vemos que o único momento em que apareceu uma forma de expressão foi no final, quando o intérprete I formulou a conjectura “o texto T fala de X”. Isso nos coloca alguns embaraços conceituais: (i) não se pode chamar  $T_1$  de signo do texto T se lhe falta uma forma da expressão que estabeleça com ele uma função sígnica, pois, abandonado à abstração pura e simples, nada poderia ser, de fato, um signo, e, portanto, nada seria possível de ser comunicável (como comunicar a minha impressão de T sem verbalizá-la, se, afinal de contas, o signo é algo que deve transcender o particular rumo ao geral, seja do ponto de vista subjetivo, seja, sobretudo, do ponto de vista intersubjetivo?); (ii) para ser comunicável, portanto, um signo depende de uma forma de expressão, que, no exemplo acima, só aparece no último momento, quando o intérprete verbaliza a sua interpretação; e (iii) para que  $T_1$  pudesse ser efetivamente considerado um signo de T, seria necessário admitir que ele se compõe como uma forma “não-significante”, como um esquema, um “ícone”, de T (mas, nesse caso, qual seriam exatamente as fronteiras desse “signo”?), do qual a formulação final seria, por conseguinte, o interpretante. Com isso, para Eco e Peirce manterem a coerência de seus postulados seria necessário advogar que a interpretação e a abstração dos elementos do texto são uma e mesma coisa, ou seja, que a interpretação é, na verdade, o próprio objeto considerado, o que nos tiraria de uma perspectiva triádica do signo para uma perspectiva diádica e, o que é talvez pior, referencialista.

Como dissemos, essas considerações “embaçam” as fronteiras do que seja cada um dos três elementos que compõem a função sígnica. O imbróglio resume-se da seguinte maneira: se considerarmos a abstração feita sobre o *continuum* do campo da percepção como um signo, teremos que considerar, por conseguinte, o objeto imediato como “veículo” de um conteúdo vigente, conteúdo que o interpretante, de certo modo, procura resgatar na formulação final de um sentido para a “coisa-no-mundo”; se, em vez disso, considerarmos a abstração como uma unidade fundante da relação triádica – isto é, como o objeto ao qual um *representamen* está diretamente ligado –, sentiremos a ausência de uma forma significante (justamente este *representamen*) que faça a ligação entre a unidade percebida e

o interpretante, o que tornaria o interpretante, enquanto proposição de um aspecto ou qualidade do campo da percepção, um tipo *sui generis* de conteúdo, na medida em que seria, ao mesmo tempo, interpretante e signo de um referente concreto. Pensando na representação gráfica canônica da função sígnica (o triângulo isósceles), poderíamos, a partir do que dissemos acima, retrazar os segmentos, conforme os dois casos analisados. Assim, teríamos, de um lado, um triângulo-retângulo cujo vértice representativo do *interpretante* penderia mais para o lado do objeto; de outro lado, teríamos outro triângulo-retângulo cujo vértice do interpretante inclinar-se-ia mais para o lado do signo – como podemos ver nos esquemas abaixo, respectivamente.<sup>53</sup> Se Peirce (1990, p. 46, destaques do autor) está certo ao afirmar que “[o] signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu



<sup>53</sup> Na verdade, poder-se-ia admitir, ainda, que ambos os triângulos são complementares. Assim, o esquema à esquerda diria respeito à abstração dos elementos do *continuum* da percepção, enquanto que o esquema à direita seria uma derivação do primeiro. Nesse sentido, entre o segmento que leva do signo ao interpretante, no esquema à esquerda, interpor-se-ia o esquema à direita, na medida em que o *representamen* (isto é, a forma da expressão, independentemente de sua constituição, seja material, seja gestáltica) poderia ser encarado como um objeto a ser reconhecido e considerado, aplicando-se as premissas do modo indutivo ou dedutivo. Com isso, poderíamos dizer que cada uma dos esquemas diz respeito a dois procedimentos diferentes de interpretação, sendo o primeiro consagrado à interpretação do mundo e o segundo, à interpretação do signo verbal, icônico, gráfico etc. De qualquer maneira, duas posições devem ser reafirmadas: (i) independentemente disso, quando, por sugestão de Eco (1975), colocamos o problema da abstração no âmbito da teoria estética, tratamos o texto como um objeto que se abre à conceitualização, valendo, portanto, as mesmas regras que governam os juízos perceptivos; e (ii) a despeito disso, como dissemos, em alguma medida o reconhecimento de uma função sígnica passa pelo juízo (que no limite é perceptivo) de sua forma, levando-nos, de volta, aos problemas concernentes à abdução.

[Peirce], por vezes, denominei *fundamento* do representamen”; então, onde de fato se insere o objeto imediato? E qual a relação que o interpretante tem com esse objeto imediato, sobretudo nos casos em que um juízo perceptivo está em jogo (nos casos, como foi dito várias vezes, em que o sujeito precisa dar conta de sua experiência sensível)? A julgar pelo que Peirce afirma neste trecho, o objeto imediato é que desempenha o papel de fundamento do signo, na verdade. E ele o faz de dois modos: em primeiro lugar, porque é o referente que motiva o discurso, que é o tempo todo atravessado pelos signos que tentam dar conta de seu aparecimento como “ser” na linguagem; em segundo lugar, porque ele é, muitas vezes, o interpretante final, o *ground*, em termos peirceanos, que detém a deriva infinita dos interpretantes (afinal de contas, o ato de referência só pode ser feliz depois dessa convergência entre o referente e o interpretante, no parecer de Eco). Isto é, o objeto imediato, em qualquer ponta da linha lógica da interpretação, no início ou no final, acaba sendo o fundamento da interpretação. E, na medida em que o objeto imediato é fruto de uma investida do sujeito sobre o campo perceptivo, reconhecendo os elementos ou produzindo-os (o que configura o processo interpretativo, semiótico), então que sentido há em insistir, como fazem Eco e Peirce, em afirmar que o objeto dinâmico resiste à intervenção consciente do sujeito que com ele estabelece contato – ou melhor, interfere diretamente no modo como ele pode ou não concebê-lo, servindo, inclusive, como ancoragem para a ideia dos limites da interpretação? Eis a contradição... Para escapar dela talvez seríamos obrigados a admitir, então, que, entre o objeto dinâmico e o objeto imediato, há também processos lógicos que levam do empírico ao conteúdo mental, multiplicando *ad infinitum* os triângulos semióticos entre o mundo e o interpretante final.

Peirce talvez tenha uma resposta para isso no seguinte trecho:

[o] fato de que somos conscientes de nossos perceptos constitui uma teoria que me parece inquestionável; mas não é um fato da Percepção Imediata. Um fato da Percepção Imediata não é um Percepto, nem uma parte qualquer de um Percepto; um Percepto é um Sema, enquanto que um fato da Percepção Imediata, ou antes um Juízo Perceptivo do qual um tal fato é o Interpretante Imediato, é um Fema que é o Interpretante Dinâmico direto do Percepto, e do qual o Percepto é Objeto Dinâmico, e com uma dificuldade considerável (tal como mostra a história da psicologia) pode ser distinguido do Objeto Imediato,

embora essa distinção seja altamente significante. [Peirce 1990, p. 179.]<sup>54</sup>

Para compreender melhor este trecho, vamos segmentá-lo: (i) ao dizer que o *perceptum* é um sema, Peirce está sustentando que o *perceptum* não contém em si nenhum argumento definido: na verdade, de acordo com esse ponto de vista, o *perceptum* apresenta-se ao sujeito como se fosse apenas uma impressão que está no lugar do objeto (ou que constitui a “evidência” do objeto – e que não deixa de ser controverso); isto é, ele não é representado por uma sua qualidade ou aspecto, como se ele não fosse ainda segmentado e apreendido segundo alguma de suas capacidades; assim, o *perceptum* é um sema na mesma proporção em que, diante de um gato, alguém o representa mediante um signo (a palavra *gato*, por exemplo) ou uma imagem (a imagem que o gato forma na mente); (ii) desse modo, o *perceptum* não é alçado à condição de objeto imediato, não, pelo menos, até que se evidencie(m) alguma(s) de sua(s) qualidade(s), aspecto(s), capacidade(s) etc., mediante um juízo perceptivo; apenas quando algo é afirmado sobre o *perceptum* – algo além do mero reconhecimento da evidência do “ser” –, que ele se torna um *objeto imediato*; e (iii) isso instaura uma relação triádica em que o fema, enquanto formulação de um juízo perceptivo, acaba sendo o interpretante dinâmico do *perceptum* que, agora, é alçado à posição de objeto imediato; por “interpretante dinâmico” Peirce está considerando as reações ou respostas interpretativas que são contingenciais, e que, portanto, dizem respeito ao contexto exclusivo no qual a relação entre o sujeito e o *perceptum* é estabelecida. Na sua resposta, portanto, Peirce também acaba traçando uma dicotomia entre dois modos de produção de função sígnica, dicotomia que, como já notamos, aparece na obra de Eco. Trata-se, mais uma vez, da dicotomia entre o reconhecimento de uma função sígnica estável (dada, no trecho acima, pela ideia de que o *perceptum* é um sema) e a invenção – como hipótese – de uma função sígnica correspondente ao modo provisório e contingencial pelo qual o sujeito aborda o *perceptum* através de uma de suas qualidades ou aspectos. Mais do que isso, Peirce parece estar apontando para uma dicotomia entre, de um lado, a apreensão de um

---

<sup>54</sup> A fim de dotar o leitor menos familiarizado com o glossário da semiótica peirceana, citamos a seguir as definições de *sema* e *fema*, de acordo com o filósofo norte-americano: “[p]or *Sema* entenderei qualquer coisa que sirva, para qualquer propósito, como substituto de um objeto do qual é, em algum sentido, um representante ou Signo. O Termo lógico, que é um nome-classe, é Sema. Assim, o termo ‘A mortalidade do homem’ é um Sema. Por *Fema* entendo um Signo equivalente a uma sentença gramatical, quer seja Interrogativa, Imperativa ou Afirmativa” (Peirce 1990, p. 178). O conceito de *fema* recobre, portanto, o conceito de *dicissigno*; para saber mais, ver Peirce (1990, parte I, seção B, capítulo 5. pp. 77-125).

objeto para a mente e, do outro, a descrição ou apresentação desse objeto, segundo um de seus aspectos, o que sugere, por sua vez, uma dicotomia entre a *percepção* e a *interpretação* – e que denota diferentes temporalidades no processo de produção de sentidos acerca do empírico, a saber, a apreensão do objeto e a sua verbalização. No âmbito da obra de Peirce, a dicotomia consiste na diferença entre entender o *perceptum* como *sema* – isto é, como uma unidade determinada na e pela evidência empírica – ou entendê-lo como unidade dotada de tais ou tais características. No primeiro caso, a “coisa-em-si”, a coisa fora da consciência, está dentro da figura triangular, ocupando a posição do objeto; no segundo caso, ela está, por assim dizer, completamente “fora”, e o que está dentro é apenas um de seus aspectos. De qualquer modo, a inquietação permanece: mesmo que sob apenas algum aspecto, para que o objeto dinâmico entre no processo interpretativo, ele deve estar presente como objeto imediato, de alguma forma. Se, como Eco (1997) afirma (e já pudemos ler esse trecho), a questão do “ser”, de seu conhecimento e da validade de suas possíveis interpretações, depende do “instrumento” da linguagem (usamos o termo “instrumento” apenas com o intuito de salientar a ideia apreendida da leitura de Eco – ideia que não necessariamente apoiamos –, segundo a qual a linguagem funciona como mero mediador entre o mundo e o pensamento), então não há como, em alguma medida, o “ser” ficar de fora. E, quando ele entra, ele o faz como objeto imediato – a não ser que possamos pensar que o objeto dinâmico conserva a sua unidade (seria demais dizer “identidade”?) fora do processo interpretativo – seja este processo um reconhecimento, seja uma invenção –, delimitando um campo mais ou menos estável de referência, predicação e, portanto, conhecimento.

O que se percebe é que, na obra de Peirce, a ideia que se sobressai é a noção de *ícone primário* da experiência sensível. Este ícone, que é na verdade corresponde ao *sema* da citação acima, “impregna-se”, por assim dizer, na mente do intérprete, que, diante dessa evidência, é incapaz de escapar dessa “compulsão” – o termo é do pragmatista americano. Peirce (1990, p. 180), então, alega que o *perceptum* é um *sema* na medida em que é um “ícone puro”, que, por isso, não pode ter um *fema* como interpretante imediato. Ora, o que Peirce está tentando nos dizer é que um ícone puro não pode ser dotado de tais ou tais qualidades ou aspectos, uma vez que ele é, justamente, o que define, como “leito da experiência”, a possibilidade de se abstrair ou abduzir particularidades. Nesse sentido, uma

unidade do *perceptum* já vem discriminada como um ícone que se imprime na mente, de modo que um sujeito não pode fugir a essa “marca”, “[m]uito menos pode [...] impedir-se de perceber aquilo que, num modo de dizer, a encara de frente” (Peirce 1990, p. 181). Tudo aquilo que vem a ser dito *a posteriori* constitui o que Peirce chama de *fema* ou *dicissigno*, isto é, observações direcionadas a particularidades deste momento fulgural da percepção de algo. O dicissigno de Peirce pode ser considerado aqui como uma proposição do tipo “Este livro é amarelo” – ou, no caso da literatura, que, como já dissemos, não queremos perder de vista, uma proposição como “Este poema fala do triunfo de uma energia pura etc.”. Essa proposição está diretamente ligada, enquanto signo, não apenas a uma convenção qualquer (talvez a convenção regulamente a seleção do vocabulário para determinada situação, mas não podemos afirmar isso categoricamente, devido ao fato de que inúmeras perífrases poderiam nos socorrer para afirmar coisas mais ou menos parecidas com aquela que queremos afirmar; de qualquer modo, esta é a postura de Eco, como veremos), mas sim e especialmente ao objeto ou “ser” de que se fala naquele momento. Sendo assim, o dicissigno, de alguma forma, instaura uma relação circunstancial com o objeto de que é signo, estabelecendo duas ordens de objeto, segundo Peirce: *um objeto primário*, que é o objeto do qual o dicissigno depende, uma espécie de objeto “puro e simples” em torno do qual o discurso orbita, e um *objeto secundário*, que é o objeto *na e para* a relação triádica estabelecida entre o objeto primário, o dicissigno (que é a forma significante que veicula um conteúdo) e o interpretante. Eventualmente, este interpretante pode equivaler ao objeto secundário, uma vez que este, por sua vez, é um conteúdo mental, que se situa a meio caminho entre o dicissigno e o objeto primário. Isso significa que o interpretante não pode equivaler ao objeto primário, porque, do contrário, o interpretante não seria sequer uma ideia, e não dependeria de uma relação triádica; em vez disso, o interpretante seria, nesse caso, o próprio objeto fora da semiose, o que, de qualquer modo, implicaria numa noção puramente referencialista e representacionista da linguagem. Nesse sentido, talvez seja preciso afirmar, em algum momento, que o objeto secundário (o objeto imediato, seguindo o vocabulário peirceano e eoniano) poderia ser considerado o polo fundante da função sígnica, não porque o interpretante a ele se refere, mas sim porque sem ele, em primeiro lugar, não existiria dicissigno. Pois, se pararmos para pensar, como é que pode haver uma frase como “Este livro é amarelo” se não destacamos, em primeiro lugar, a qualidade

“amarela” desse livro, fornecendo ao mesmo tempo uma interpretação desse objeto que se nos apresenta em algum aspecto e um juízo sobre nossa própria percepção desse objeto, juízo comunicável que, eventualmente, pretende construir um consenso. Dizer “Este livro é amarelo” pressupõe, sim, a percepção do livro; mas, diferentemente do que se poderia imaginar, não pressupõe necessariamente a percepção do livro como um *a priori* de sua qualidade, sem o qual a cor amarela jamais poderia sobressair. Com efeito, a percepção do livro como livro e como livro amarelo correspondem, talvez, não a dois momentos distintos da percepção do objeto, mas a uma síntese intencional que compõe a unidade indissociável entre a cor e o objeto.<sup>55</sup> Mas a saída de Peirce, entretanto, não é essa: ele continua insistindo que o objeto primário da função sígnica é um ícone, uma espécie de esquema mental do objeto primário: “[...] aquele constituinte do Dicissigno que é representado no Interpretante como sendo uma parte do Objeto, deve ser representado por um Ícone ou por um Representamen de um Ícone” (Peirce 1990, p. 79). O filósofo norte-americano não se dá conta de que o objeto só pode aparecer na consciência, na mente, mediante alguma qualidade, mediante algum juízo possivelmente exprimível, ocupando, portanto, um lugar próprio e específico que só pode se situar fora da instância da “coisa-em-si” e, conseqüentemente, dentro do triângulo semiótico.

Tudo o que dissemos leva-nos à consideração de que, provavelmente, toda vez que o “ser” é colocado na posição de sujeito de um predicado formado no bojo de um juízo perceptivo (ou seja, toda vez que o “ser” ocupa o lugar do referente da linguagem), ele então ocupará uma posição *intencional*, isto é, ele será concebido como uma forma, estrutura, unidade mental, dependente de uma síntese consciente da percepção. De acordo com esse ponto de vista, em primeiro lugar o *perceptum*, de alguma maneira, também se eleva à consciência como um argumento, num fluxo dado de tempo, que de certo modo “compõe” uma forma que, a partir desse momento, só pode ser “imediate” (eidética) e não mais “dinâmica”. Nesse sentido, em qualquer momento em que o “ser” apareça como “ser-

---

<sup>55</sup> Essa ideia nos vem a partir da leitura de Husserl (1901). A fenomenologia husserliana admite que a unidade de sentido que atribui uma qualidade a um “ser” é uma síntese de ato, um ato intencional produtivo, que dificilmente se distingue do juízo perceptivo e da formulação de um predicado acerca do “ser”. Invocamos essa ideia apenas para marcar um contraponto que, mais tarde, nos será útil, a saber, que, entre a ideia de que a percepção é resolvida aprioristicamente e a ideia de que o sujeito tem total liberdade para construir o objeto a partir do seu ponto de vista, encontra-se a possibilidade de se fundar o juízo perceptivo não mais no interstício entre mundo e linguagem e linguagem e pensamento, mas sim no enredamento entre a intencionalidade do sentido e o conteúdo proposicional acerca do objeto (ver os parágrafos finais do capítulo 4).

para-a-consciência” ou “ser-para-alguém”, ele já não é mais ícone, mas sim um elemento ativo da consciência (“construída” por ela), que, eventualmente, pode ser expandido e acrescido de informações mediante novos atos de predicação que estabeleçam novas sínteses com o juízo perceptivo original. Com isso, seria possível eliminar as etapas que Peirce e Eco interpõem entre a realidade e o sentido: para estes autores, teríamos o objeto dinâmico, que, primeiramente, evidencia-se como ícone puro, ícone que pode ser explorado de inúmeras maneiras, selecionando-se determinados aspectos e negligenciando-se outros, formando, portanto, um interpretante imediato que, eventualmente, eleva-se à categoria de interpretante final. Desse modo, existiria, segundo essa concepção, processos intermediários (o conceito de reconhecimento de Eco não passa disso, afinal) que conduzem do “ser” no mundo para o interpretante, destacando-se, em especial, a percepção do ícone, de acordo com a qual algo é algo, ainda que não seja sob algum aspecto determinado, e o interpretante dinâmico da particularidade deste algo. Porém, sob este outro ponto de vista – que corresponde, a bem da verdade, ao da fenomenologia da percepção –, podemos eliminar essas fases intermediárias, de modo que o esquema resumir-se-ia assim: temos o objeto, que só se configura como objeto (e, depois, como objeto tal ou tal, com tais ou tais capacidades ou características) para uma consciência já mediante essa seleção e essa orientação da percepção, ou seja, mediante atos de intencionalidade consciente advindos do próprio sujeito que o percebe. Entre o reconhecimento de que um gato é um gato e o reconhecimento de que um gato é um felino de quatro patas não existe diferença, do ponto de vista do juízo perceptivo. (Não desenvolveremos este ponto aqui, pois isto nos levaria para muito longe de nossos objetivos primordiais. Destacamos, apenas, o fato de que é possível encarar as questões levantadas pela semiótica econiana mediante outros princípios filosóficos.)

Em função do que acabamos de dizer, os esquemas da lógica da percepção sustentados por Peirce e Eco mostram-se problemáticos, na medida em que, interpondo fases entre a realidade e o sentido, estes autores acabam eliminando ou desprezando conceitos-chave que são, curiosamente, fundamentais para a coerência de seus próprios modelos teóricos. Ora, isso nos faz voltar à mesma inquietação: se o *perceptum* é o objeto dinâmico de um interpretante imediato (como vimos na citação de Peirce, acima), onde então se situaria o objeto imediato do interpretante imediato (o que equivaleria a perguntar

onde está o sema ou signo desse interpretante)? E outra: se o *perceptum* é um sema, se ele, por isso, tem valor de signo, então onde estaria a forma significante que promoveria a intermediação do seu interpretante com o objeto dinâmico do qual o sema, enquanto ícone, é oriundo, posto que o modelo é triádico e não diádico? Seriam o objeto e o signo a mesma coisa? Ou seriam o signo e o interpretante a mesma coisa?

Como se vê, a teoria semiótica de Eco e Peirce, quando aborda as questões da percepção, deixam certos embaraços conceituais que, no final das contas, comprometem os seus próprios postulados. Correndo o risco de ser repetitivo (mas nunca é demais, nesses casos, “dourar a pílula”, especialmente diante de um tema tão espinhoso), vamos analisar um trecho da obra de Peirce, no qual o pragmatista americano põe em discussão a noção de predicado enquanto dicissigno, a fim de perceber o quanto os conceitos de objeto, signo e interpretante são confusos na sua teoria. Ao tratar do signo e de seus objetos, Peirce (1990, p. 47, destaque do autor) observa que “[...] para que algo possa ser um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto [...]”. Neste trecho, Peirce tenta esclarecer-nos de que o signo é, por si, uma forma significante, que é composta de uma matéria diferente do próprio objeto a que designa (uma palavra, uma pegada, um dedo apontando para algo, um desenho etc. – ou mesmo um outro objeto, que substitui a um outro por analogia ou semelhança). A representatividade do signo depende, portanto, de ser uma forma que, associada a um conteúdo por homologia ou motivação, ou ainda por decisões arbitrárias, sustentadas no seio de uma coletividade, traduz-se num interpretante, que é, por sua vez, também um signo ou conjunto de signos, e que pode, eventualmente, resgatar algum sentido ou aspecto do objeto primário. A forma significante, portanto, faz a intermediação entre a componente mental do interpretante e o objeto dinâmico. Porém, se pensarmos no caso da abdução, por exemplo, em que um fenômeno da experiência sensível deve ser conceitualizado mediante a instauração de uma função sígnica que, em primeiro lugar e acima de tudo, precisa discriminar as próprias formas significantes, então qual é, de fato, a forma do signo? Isso se complexifica ainda mais, quando passamos para o caso em que não um, mas vários elementos são selecionados no *continuum* da percepção, devendo ser, posteriormente, agrupados em função de um juízo que lhes determine as qualidades, ações, aspectos etc. –

juízo que, inclusive, define os papéis sintáticos na formulação semântica do ato de predicação. Nestes casos não interessa, por exemplo, olhar para algo que imediatamente não se sabe exatamente o que é e reconhecê-lo como a ocorrência de um tipo previamente conhecido – como acontece, a título de ilustração, no exemplo dado por Eco (1997), em que Marco Polo, diante de um rinoceronte, acredita que se trata de um unicórnio; pelo contrário, interessa não só reconhecer indivíduos, mas também atribuir predicados. Peguemos um outro trecho do texto de Peirce (1990, p. 47):

[a]ssim, a frase “Caim matou Abel”, que é um Signo, refere-se no mínimo tanto a Abel quanto a Caim, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem em “um *assassinato*” um terceiro Objeto. Mas o conjunto de objetos pode ser considerado como constituinte de um Objeto complexo.

A frase “Caim matou Abel”, pensada fora de qualquer contexto – ou seja, pensada não como ato de predicação em torno de um referente, pensada, portanto, não como juízo perceptivo (e “testemunho”) de um evento concreto –, comporta-se, obviamente, como um signo, cujo objeto (dinâmico ou imediato) pode ser eventualmente identificado para além da enunciação da frase (embora isso não seja necessário) e cuja interpretação é razoavelmente redundante. Contudo, a sentença, se for atribuída, por exemplo, ao primeiro homem que testemunhou o assassinato, já não se refere mais a conteúdos semânticos, mas sim a uma descrição ou mesmo uma interpretação do evento.<sup>56</sup> Com isso, a frase não é somente um signo, mas uma interpretação de uma intriga, ou, melhor dizendo, de uma série de fenômenos que envolveu um agente e um passivo, sob circunstâncias tais que, dada as ações e os resultados, promoveram a certeza (implícita ou explícita) de “um assassinato”. Nesse sentido – e salientamos isso – a sentença “Caim matou Abel” pode ser considerada

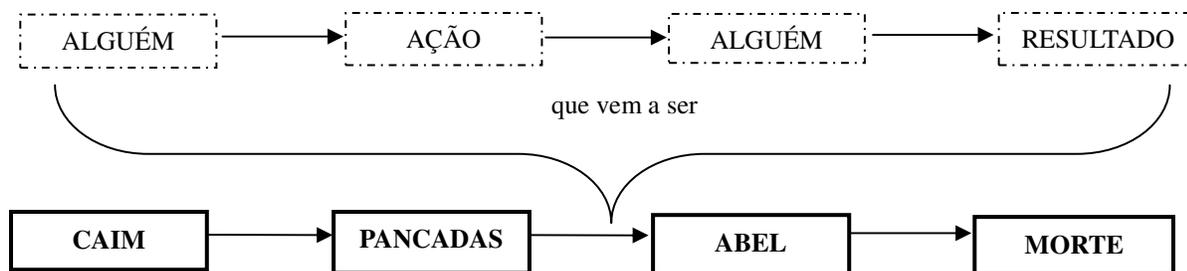
---

<sup>56</sup> Na narrativa bíblica, não há qualquer indicação de uma testemunha ocular do assassinato (Adão ou Eva), além do próprio Deus – o que, convenhamos, piora muito mais as coisas para Caim... De qualquer modo, Caim torceu para que Deus não tivesse visto o crime (pobre Caim, que subestima a onisciência divina!), e grande parte de seu comportamento subsequente deriva dessa crença. Mas Deus, para infelicidade de Caim, viu e, por isso, pôde formular o juízo fatural e proferir a sentença “Caim matou Abel”, castigando, em seguida, o fratricida. Não importa muito se Deus comunicou o seu juízo para alguém lá no Céu, porque, para nós, interessa salientar que a Sua decisão de castigar Caim deveu-se à Sua interpretação dos fatos. Mesmo assim, podemos supor que, ao ser perguntado, digamos, por São Pedro por que havia castigado Caim, Deus poderia a qualquer momento responder “Porque Caim matou Abel”, enquadrando o evento num juízo perceptivo que comunica a São Pedro não somente uma interpretação do fato, mas uma cadeia de signos através dos quais o Santo seja capaz de interpretar e conhecer as razões por trás do furor divino.

um signo, mas, ao mesmo tempo, um *interpretante* da sucessão de eventos. Por que essa confusão? Em primeiro lugar, porque o interpretante é também composto por signos – e essa certeza é algo inabalável nas obras tanto de Eco quanto de Peirce. Em segundo lugar, e por conta disso, às vezes fica extremamente difícil separar o que é efetivamente o signo do seu interpretante.

No caso em questão, em que a sentença é resultado do processo interpretativo dos fatos, é mais fácil situar o objeto, o acontecimento de que se fala, justamente porque ele precede todo o processo semiótico – isto é, ele é o que desencadeia (remetemos o leitor à representação do triângulo semiótico localizado à direita, algumas páginas acima). É muito mais complicado, porém, situar a presença do signo sem que ele seja ao mesmo tempo o interpretante. Não obstante, refletindo um pouco mais sobre essa contradição, a relativa facilidade com que situamos o acontecimento a partir do que é posto em palavras depende fundamentalmente da presença efetiva desses signos. Pensemos: diante do fenômeno em que o sujeito A, que reconhecidamente é Caim, reconhecidamente aplica um golpe mortal no sujeito B, que é reconhecidamente Abel, que, em decorrência disso, reconhecidamente falece – e quando insistimos no “reconhecidamente”, estamos dando a ambos, Peirce e Eco, a satisfação momentânea de que essa série de reconhecimentos não é problemática por uma porção de razões, muitas das quais já examinadas, aqui –, qual seria, exatamente a interpretação do fenômeno? Inspirados da fenomenologia da percepção, somos inclinados a acreditar que, no âmbito da consciência, esse fenômeno só pode se inscrever enquanto sentido (não só entendido aqui como *Bedeutung*, *eidos*, mas também como “direção”, ato direcionado da consciência para determinados aspectos do mundo, da experiência).

Assim, se pudermos estabelecer as feições desse fenômeno para a consciência, abdicando de formulações ou de uma proposição como uma frase qualquer (ainda que isso não seja muito possível, uma vez que dividir a consciência em antes e depois das sentenças pode ser, segundo certas leituras da fenomenologia de Husserl – em especial da sexta investigação lógica – bastante improficuo), teríamos algo como o esquema que apresentamos a seguir.



Neste esquema, as linhas pontilhadas representam o conhecimento (ou reconhecimento) de certas posições e funções lógicas que ainda é bastante “fluido”, de modo que só são distinguidas, por assim dizer, categorias bastante gerais – que, apesar de não serem propriamente nem categorias kantianas, nem ícones primários peirceanos, mas, em vez disso, “esboços” da consciência ou unidades intencionais frutos do ato de intencionalidade em direção a um fenômeno no mundo, ainda assim conservam muito daquilo que Kant (1781) escreveu sobre a estética e a analítica transcendentais. As linhas pontilhadas indicam justamente essa indistinção, ao passo que os retângulos de contornos grossos indicam o processo da consciência depois do reconhecimento de cada um dos momentos e agentes desse evento no espaço-tempo (e, sobretudo, depois da formulação linguística). Nesse momento, os papéis já estão determinados pela consciência, de modo que o juízo fica mais claro. É aí então que, abrindo mão de sentenças prontas, teríamos o seguinte esquema mental (que é, em última análise, uma relação sintática ou lógica): “Caim-matar-Abel”.

Diante disso, poderíamos questionar o que é, afinal, este esquema: o objeto, o signo ou o interpretante? Se pensarmos nele como objeto, então ele não pode ser outra coisa, que não objeto na e para a consciência (o objeto imediato peirceano), uma vez que, sem isso, não haveria nenhum trabalho no sentido de identificar e estabelecer o nexos entre agentes e ações. Mas esse objeto (entendido aqui como fenômeno, fluxo de consciência individual) não seria ele próprio uma proto-sentença, um proto-juízo – o que equivaleria a dizer que afirmar que “Isto é uma caneta” é já fazer um juízo dessa caneta, direcionando o signo para aquela caneta específica? Então que diferença haveria entre o objeto e o signo? Ora, qualquer um poderia fazer uma objeção, afirmando que, para que seja um signo, é preciso que alguma coisa de material represente (esteja no lugar de) este objeto. Nesse sentido, seria fácil afirmar que “Caim matou Abel” seria o signo cujo referente equivaleria àquele

fenômeno no espaço-tempo, fluxo de consciência que, como já dissemos, só encontra a sua razão de ser, sua “materialidade” e individualidade dentro de uma consciência, pois, se não for assim, seremos obrigados a dizer que o *perceptum* já vem estruturado. Assim, a própria frase “Caim matou Abel”, enquanto componente mental resultante da percepção, estaria em lugar dos fatos (do objeto dinâmico, portanto). Mas, nesse caso, qual seria o interpretante? Como advoga Peirce (1990), o interpretante deve ser um outro signo (ou conjunto de signos), na medida em que, por um lado, está em lugar da expressão significativa original, e na medida em que, por outro lado, pode ser realizado como outro(s) conjunto(s) de signos derivados da expressão significativa primordial, tais como “Dois irmãos brigaram”, ou, ainda, uma sucessão de imagens na mente do intérprete – seja como uma lembrança do evento, para quem viu, seja a imaginação das ações, para quem não presenciou, mas é informado do acontecimento (e veremos, no capítulo 4, que essas duas ideias estão intimamente ligadas à noção de *hipotipose*, na obra econiana). Nesse sentido, fica fácil notar a indistinção entre os conceitos que compõem a representação teórica da função sígnica, de acordo com o modelo peirceano do qual Eco é tributário, pois (i) o objeto, para ser percebido como unidade para a consciência, precisa de ser conceitualizado, de modo que ele depende da ativação consciente, por parte do sujeito, da sua presença em algum aspecto ou capacidade, o que o torna sempre um objeto imediato e nunca um objeto dinâmico; logo, para o objeto ser “coisa-para-a-consciência” ele depende de uma *interpretação* que afirme inequivocamente (isso é possível?) a sua presença enquanto unidade intencional de significação – no exemplo acima, a individuação dos irmãos na cena, das ações levadas a cabo por um deles e do resultado final dessas ações, eventos que, por si, permitem um juízo por parte do sujeito que os percebe, juízo cuja validade pode ser ou não questionada; (ii) esse objeto imediato, que poderia ser considerado um “proto-signo” uma vez que está na consciência em lugar da sequência de eventos, demanda uma verbalização, demanda uma forma significativa que, em alguma medida, veicule o juízo formado, e isso faz com que o objeto imediato seja “recoberto” pela sentença, pois, mesmo que alguém diga “Caim; matar; Abel”, colocando o evento de uma maneira bem esquemática, sem apelar para desinências verbais, artigos, pronomes, apostos, etc., muito provavelmente será bem-sucedido na transmissão da ideia (portanto, esse alguém será feliz ao ter escolhido essa sentença estranha como signo); e, finalmente, (iii) essa forma

significante, que é produto do juízo perceptivo, quando é proferida numa situação normal de comunicação, chega a algum outro indivíduo e, por sua vez, desencadeia uma série de processamentos semióticos que, eventualmente, podem ser esquematizados como “Caim; matar; Abel” ou mesmo interpretadas como “Caim matou Abel”, fazendo recobrirem signo e interpretante; dito de outro modo, qual é a interpretação mais evidente do conjunto de signos “Caim matou Abel”, senão, justamente, a própria frase “Caim matou Abel”? Mesmo que não seja isso, mesmo que haja uma infinidade de outras possibilidades (algumas das quais meras paráfrases desse conjunto de signos), entre estas constará, naturalmente, por um lado, a “forma reduzida” (chamemo-la assim) “Caim matou Abel” que é idêntica ao signo – e, por isso, pode ser replicada –, e, por outro lado, uma representação mental do evento que, praticamente, recobre o objeto imediato. Portanto, pensar esse esquema – que é representativo da função sígnica elaborada no momento mesmo da percepção dos fatos em torno dos dois personagens bíblicos – como uma *interpretação* demanda a fixação de certos conteúdos, sejam eles conteúdos mentais mais ou menos fluidos, sejam eles simplesmente formas expressivas cristalizadas, é fatalmente derivar a linguagem da percepção, situando-as em momentos distintos e praticamente lineares da cognição.

Como escapar desse embaraço? E como continuar sustentando que existem limites para a interpretação no âmbito do “ser” anterior à linguagem? Como é que Eco se salva desse emaranhado de conceitos que se sobrepõem e muito frequentemente confundem mais do que esclarecem? Levando essas questões e objeções para o campo dos estudos literários, uma série de inquietações surge. A primeira delas tem a ver com a suposição de que a leitura do texto produz, na mente do leitor, um signo da obra. Fazendo o paralelo com os termos da semiótica eiconiana e peirceana, seria como se o texto, enquanto objeto dinâmico, imprimisse iconicamente a sua forma como um objeto imediato que, depois, será interpretado de acordo com algumas de suas particularidades ou capacidades, aspectos que, bem entendido, de alguma forma estão presentes (ainda que latentes) na forma. Mas, diante de tudo o que dissemos acima, é possível sustentar ainda que a abstração produzida pelo intérprete é, de algum modo, um signo da obra? Como sugerimos acima, só poderíamos chamar a abstração de signo da obra se a ela se prendesse uma forma de expressão que estabelecesse com ela uma função sígnica. Como isso não acontece – pois a seleção dos elementos pertinentes pode permanecer não-dita, não expressada pelo intérprete,

configurando-se apenas como uma unidade intencional em sua mente –, a única ideia que podemos ter a respeito da abstração produzida é a de que ela é o tão-somente *o fundamento da experiência*, sobre a qual se estabelecerão as funções sígnicas ulteriores. Nesse sentido, recuperando aquele nosso exemplo hipotético acima, a abstração do texto T para o intérprete I é, em primeiro lugar, o reconhecimento da existência objetiva desse texto e, em segundo lugar, a representação individual e particularizada que o intérprete faz para si do texto. Nada além! Porém, mesmo essa concepção nos traz problemas: na medida em que a abstração é o objeto que ocupa o vértice direito do triângulo semiótico (o vértice reservado ao *objeto*), qual seria o *representamen* que estaria em seu lugar? Não poderia ser a interpretação “o texto T fala de X”, porque essa expressão não diz respeito ao objeto, mas sim à mediação entre o signo e o interpretante. Mas, na ausência de um signo, se colocássemos essa formulação no lugar do *representamen*, o que sobraria como interpretação do texto, uma vez que não haveria qualquer mediação (*thirdness*) entre o conhecimento objetivo do texto na percepção e o conhecimento que é possível se fazer dele através das constantes mediações proporcionadas pelo código de que dispomos para dar conta de nossas experiências? Percebe-se, portanto, como, ao nos livrarmos de um embaraço, criamos outro...

Poderíamos ser indulgentes com o esquema econiano e fazer uma distinção entre dois tipos de interpretação, mais ou menos como a distinção entre *sema* e *fema*, de Peirce, respectivamente: de um lado, uma interpretação que estaria mais ligada ao problema da percepção (como quando alguém diz que um texto com dois quartetos e dois tercetos, de estrutura rímica e rítmica regular é um soneto); de outro, uma interpretação mais ligada aos desdobramentos semióticos de um objeto em um contexto (como quando alguém infere que o soneto que ele ora lê fala, por exemplo, da “miserável condição humana”). Diante disso, e somente assim, é que se poderia sustentar – mas apenas com muita insegurança – que a abstração que um intérprete faz de um texto origina um signo, pois que essa abstração é o conteúdo de uma expressão que enforma e recorta os elementos do texto como uma percepção que ao mesmo tempo diz o que o texto é (um texto literário) e de que modo os elementos o representam (como uma espécie de “didascália” ou “resumo”, que caracterizaria o texto sem, necessariamente, inseri-lo num contexto comunicativo que dele

tirá as mais diversas conclusões).<sup>57</sup> Desse modo, teríamos então que o reconhecimento do texto, mediante processos lógico-dedutivos, aparece como sema da forma significativa, ao passo que as interpretações decorrentes são femas. Assim, por exemplo, poderíamos separar, de um lado, uma interpretação de *Guerra e paz* que simplesmente dissesse que o livro “é a história de um casal, Pedro e Natasha, que se passa na Rússia czarista, que se encontra em guerra com Napoleão” – que, evidentemente, ressaltaria apenas um aspecto dos tantos elementos possíveis, mas que, mesmo assim, faria jus à obra *Guerra e paz* e a nenhuma outra, sendo essa interpretação facilmente reconhecida como digna da obra em questão –, e, de outro, uma interpretação que situasse essa característica essencial relevada dentro de um contexto qualquer de recepção e produção de sentidos, como alguém que diz que o livro “é a história de um casal, Pedro e Natasha, que se passa na Rússia czarista, que se encontra em guerra com Napoleão, e que nos mostra como o amor pode estar sujeito a contingências inesperadas e frutificar mesmo e sobretudo depois das traumáticas e adversas experiências que uma guerra proporciona etc.” Ou seja, ainda aqui haveria dois momentos distintos da cognição de um texto: um primeiro momento que coincide com o reconhecimento de padrões e estruturas sígnicas razoavelmente codificadas, cuja existência (para falar mais uma vez em “ser”) é garantida por uma estrutura autônoma que lhes prevê valores semânticos específicos, hierarquicamente organizados dentro de um sistema que leva em conta a força e a iterabilidade do contexto, e um segundo momento que diz respeito ao agenciamento desses elementos individualizados no primeiro momento em forma de uma proposição que lhes confira uma intencionalidade, no sentido de uma “razão de ser”, um motivo qualquer por estarem ali presentes, naquela ordem. Vê-se, então, que, mesmo adotando a teoria da percepção, ao tentar salvar os argumentos aparentemente contraditórios dentro da teoria econiana da produção de signos, cai-se mais uma vez no paradigma sincrônico que, como já vimos, entre outras coisas dá ao texto literário tratamento similar ao que é dado à língua.

---

<sup>57</sup> Para dar um exemplo análogo com um objeto conhecido, poderíamos pensar no caso em que o sujeito, vendo uma cadeira absolutamente original, como aquelas projetadas por artistas conceituais, poderia interpretá-la como “cadeira”, sem daí derivar mais nenhuma interpretação secundária. Num segundo momento, quando ele já tiver internalizado que tal objeto é uma cadeira, então aí sim ele poderia pensar no que, do ponto de vista do uso dos signos, é possível interpretar sobre uma cadeira, como, por exemplo, “essa cadeira serve para se sentar”; “essa cadeira foi projetada para dar mais conforto às costas”; “essa cadeira é para idosos”; “essa cadeira sempre me lembra que o Ocidente foi construído a partir do trono dos reis” etc., colocando, portanto, esse reconhecimento original num fundo de conhecimentos enciclopédicos.

Todavia, a despeito dessa contradição, ainda que consentíssemos em manter essa distinção provisória entre dois momentos da interpretação, o reconhecimento dos elementos e o agenciamento lógico (sintático) deles, isso apenas deixaria ainda mais evidente a precariedade da teoria. Mesmo para uma teoria semiótica, é praticamente impossível distinguir entre as acepções mais sofisticadas de um signo e as acepções mais imediatas, assim como é decerto complicado distinguir os sentidos conotativos e os sentidos denotativos de um signo sem fazer qualquer menção a um contexto específico (e, mesmo assim, há momentos em que tal distinção é pouco clara).<sup>58</sup> E, de qualquer modo, do ponto de vista da teoria e da crítica literárias, não há nenhum valor em se distinguir meramente algumas formas essenciais da literatura ou, ainda, fazer “resumos” da intriga de um romance ou dos versos de um poema. Desse modo, não se poderia traçar uma axiologia de valores entre duas interpretações absolutamente legítimas de um texto literário: *Madame Bovary* é a história de uma mulher adúltera ou é a história de uma mulher perturbada pelos arquétipos literários que ela consome em meio a um casamento insatisfatório? *Crime e castigo* é a história de um criminoso frio e calculista ou é a história de como o homem não pode sobreviver em paz com a sua culpa? De que modo podemos dizer que uma acepção é mais literal, ou mais legítima, ou mais natural do que a outra? Qual é, verdadeiramente, a interpretação do texto literário: a sua “didascália” ou a revelação do sentido implícito, do sentido que só vem à luz no contexto? Além disso, em literatura, como já vimos nos capítulos anteriores, os signos de que se compõe a obra na maior parte das vezes obtêm relevo por sua acepção não-literal: é o caso dos mundos-possíveis que a literatura cria e dos quais lança mão para dizer que um porco não equivale à nossa experiência de um porco, na medida em que ele é capaz de falar e construir casas que mais tarde serão derrubadas pelo fôlego indômito de um... lobo! Em decorrência disso, na literatura, muito frequentemente interessam as interpretações criativas, não-literais, que tomem a obra literária sob um aspecto semioticamente mais indireto do que a simples percepção de que, por exemplo, *Guerra e paz* “é um livro sobre a Rússia”.<sup>59</sup> Nesse sentido, não fosse pelas razões que já

---

<sup>58</sup> Vimos, ainda, que o desejo de Eco, sobretudo nas obras das décadas de 1960 e 1970, foi o de consolidar uma hierarquia de sentidos a partir do hábito cristalizado gerado pela média das interpretações, revelando, portanto, uma teoria semiótica implicitamente orientada pela dicotomia denotação *versus* conotação, mesmo quando o semioticista italiano coloca como objetivo particular fugir dessa axiologia.

<sup>59</sup> Sobre essas questões, recomendamos a leitura do texto de Culler (1992), onde o crítico norte-americano faz uma defesa da “superinterpretação”, não, obviamente, no sentido que Eco dá ao termo, mas sim no

alegamos durante os comentários às obras de Eco e Peirce, poderíamos ainda acrescentar que, em literatura, mais do que no uso comum da linguagem, manter essa distinção entre interpretações imediatas e interpretações mais elaboradas parece-nos im procedente, visto que interpretar um texto literário é mostrar toda a potência que aquela forma de expressão tem em se fazer significativa para um intérprete em determinado aqui e agora, intérprete que quer comunicar a sua interpretação não como experiência diríamos “escolar” de um texto (aquela que se atém exclusivamente à trama, ao enredo, ao desenrolar da narrativa, na prosa, ou à estrutura rímica e rítmica, na poesia), mas sim como relação entre conceitos, conteúdos e experiências de mundo e de linguagem altamente sofisticadas (ou, pelo menos, tão sofisticadas quanto podem ser as próprias obras de arte), que englobam discussões muito mais prementes do ponto de vista “extraliterário”.

De qualquer maneira, o fato é que, colocando em xeque as ideias de Eco em torno da percepção e do modo como ela é supostamente governada pelas linhas de resistência do mundo, colocamos em xeque, conseqüentemente, a sua teoria dos limites da interpretação. Nesse sentido, qualquer tentativa de fixar os limites da interpretação com base nos critérios empiristas invocados por Eco dificilmente será bem sucedida. Ora, o que estamos alegando, acima, é que no nível empírico, no contato do sujeito com a matéria a ser conceitualizada, não existe, em princípio, nenhuma garantia formal sobre a qual se possa instaurar a “unidade fundamental dos comportamentos”. Se as formas e os conteúdos intencionais do *continuum* do mundo empírico são noções negociáveis semioticamente, então a própria ideia de *unidade* fica seriamente comprometida. Por um lado, não podemos pensar a unidade do ponto de vista da relação entre sujeito e mundo; por outro lado, o plano intersubjetivo, que depende muito dessa unidade, não pode ser delimitado com precisão, posto que nem para o próprio sujeito se pode pensar em regularidades formais ou intencionais. Nesse sentido, como podemos, nós, os sujeitos falantes, os intérpretes do mundo (e da literatura), estar de acordo sobre os juízos perceptivos e sobre as mais variadas conjecturas? Como podemos louvar a convergência das interpretações, se, em alguma

---

sentido de interpretações voluntariamente não-cooperativas, que, apesar disso, expandem os limites de um texto até, praticamente, os seus máximos graus, a fim de produzir respostas criativas por parte dos intérpretes, respostas que são referendadas pela comunidade de leitores do texto. Culler, a exemplo de Eco, é contra a “interpretação leviana” dos textos; mas, diferentemente do semioticista italiano, Culler toma uma postura mais moderada, aceitando as colaborações que a semiótica de Eco eventualmente consideraria “extravagantes”.

medida, escapam-nos os limites do próprio “ser”?

Nesse ponto da obra de Eco (1997) surge de forma decisiva uma personalidade que já havia sido diversas vezes anunciada: Kant. O filósofo alemão surge, em primeiro lugar, porque Eco está preocupado com o fundamento cognitivo para a conceitualização de objetos em geral, mas, também, de fenômenos de cuja natureza o código ainda não se deu conta. Poderíamos aqui estar falando do rinoceronte, para Marco Polo, do ornitorrinco, para os biólogos do século XIX, de um cavalo, para os indígenas da América, ou (mais precisamente do que nos interessa nesta tese) de um texto literário para qualquer um de seus intérpretes, uma vez que, na concepção de Eco, a abertura da obra literária implica numa “desautomatização” da percepção. Partindo daí, percebemos que Eco admite, baseado em Kant (mas, obviamente, também em Peirce, como vimos), que existe uma certa autonomia do campo da percepção, de onde as formas são abstraídas, em relação ao campo da expressão (a linguagem). Somente assim, como já analisamos, é possível para Eco estabelecer que existe um conjunto de elementos abstraídos que pode formar um objeto imediato para a consciência, objeto que, num segundo momento, formará um conceito e, por conta disso, numa segunda mediação, um signo tornado pertinente por um código, numa estrutura conceitual independente dos atos concretos de uso da linguagem (enciclopédia). Nesse sentido, independentemente da verbalização desse conceito, o que se tem é que o indivíduo que percebe é capaz de guardar uma representação, uma “memória” do fenômeno para si, a qual, eventualmente, uma expressão fará referência. Essa representação, associada a outras representações, poderá formar uma síntese maior, que comporá o que Eco chama de *tipo cognitivo*. Assim, mais uma vez Eco segmenta em temporalidades diferentes a relação entre a função sígnica e o mundo conceitualizado.

Essa ideia de autonomia do campo da percepção – e a sua consequente fragmentação temporal – Eco encontra no conceito de *esquema*, de Kant (1781). Nessa obra, o filósofo alemão sustenta que o reconhecimento de um objeto depende de um conhecimento *a priori*, que, por sua vez, não deriva necessariamente da experiência, e que, a partir da adequação dos sentidos ao entendimento de uma razão pura que fornece os parâmetros lógicos para o juízo analítico, toma o objeto sensível por alguma de suas particularidades. Essas leis do conhecimento, na verdade, conforme nos lembra Eco (1997), não dizem respeito ao modo como podemos distinguir um cavalo de um cão, por exemplo;

a bem da verdade, elas só nos informam algo sobre o modo pelo qual o cão (já devidamente sabido como um animal, de determina extensão, proporção e forma) é reconhecido como tal – e essa defasagem da filosofia de Kant só vai ser suprida com a *Crítica da faculdade do juízo* (Kant 1790), onde aparece um estudo mais minucioso do que Kant chamou de *juízo teleológico* (e teremos oportunidade de voltar a esse conceito, no próximo capítulo). No entanto, em que pese a evolução do pensamento kantiano, fica todavia evidente o fato de que, de alguma forma, precedendo e presidindo a percepção de um objeto, existe uma série de leis que dá à sensação o entendimento possível para a adequação da percepção com o intelecto. Nesse sentido, o mundo empírico (*Realität*), na sua existência particular e independente do sujeito, oferece-se como campo de estímulos para uma razão analítica que, decompondo as formas em categorias pré-estabelecidas, cria o mundo, a realidade, para o sujeito (*Wirklichkeit*) – aspecto que não está nada longe das elucubrações de Eco, como vimos.

Outro aspecto relevante da filosofia de Kant – e que subjaz a teoria de Eco, ainda que com outras feições – é que esse conhecimento categorial anterior ao próprio reconhecimento da existência de determinado objeto é, sem dúvida, independente de qualquer verbalização: são, por assim dizer, ideias puras, conjunto de conceitos lógico-matemáticos (derivados, como se percebe, dos conceitos *a priori* da estética transcendental, quais sejam, o espaço e o tempo, base, como se sabe a partir do kantismo divulgado pelo meio acadêmico, para a existência da experiência), que, se têm a sua contrapartida verbal, não necessariamente dependem dela para existir enquanto leis que governam o entendimento – a bem da verdade, esse conhecimento pré-categorial, tanto no caso de Kant, quanto no caso de Eco, é quem determina a possibilidade real da linguagem enquanto “mediadora” da intersubjetividade. Nesse sentido, pode-se presumir que haja, para cada indivíduo, uma capacidade mental que possibilita o recorte e a organização do mundo em porções mínimas que correspondem a uma cosmologia – o universo da cultura, por assim dizer – e que fundamentam todo o universo do dizível, seja em relação a apresentação de um objeto da experiência (como quando alguém diz “Isto é uma pedra”), seja em relação às leis naturais que a governam (como quando alguém diz “O sol esquentará a pedra”). Na verdade, tudo faz parte de um juízo teleológico que, visando a um fim no entendimento, um fim que é o conhecimento do mundo pelo sujeito, estabelece, em uma dialética constante

com o universo empírico, uma atividade incessante de reconhecimento e readequação do conhecimento.

Não é difícil, portanto, reconhecer neste postulado kantiano algo da concepção de Eco (1975, p. 213) para o processo de produção de signos. Evidentemente, por ser também tributário do pragmatismo e do empirismo de Peirce (e Eco reconhece, em seus livros, de modo mais direto, esse seu débito com o filósofo norte-americano), a proposta de Eco diferencia-se consideravelmente daquilo que Kant estipulou há mais de dois séculos. A principal diferença – diferença tão fundamental e marcante que não pode deixar de ser notada – consiste no fato de que Eco, fincando um pé na tradição empirista de Locke e Hume e firmando outro pé no pragmatismo peirceano, entende as categorias e a noção de esquema não como um *a priori* que independente da experiência, mas sim, pelo contrário, como uma espécie de abstração mental que, uma vez realizada com base na congruência das experiências, fornece critérios mais ou menos precisos para a adequação dos tipos cognitivos e dos conteúdos semânticos às linhas de resistência do campo de estímulos.<sup>60</sup> Eco não admite, em seu trabalho, que essas leis sejam oriundas de um conhecimento sintético apriorístico. E isso por dois motivos absolutamente claros: em primeiro lugar, Eco não compartilha da ideia de que existe um conjunto de leis do entendimento “escrito” na mente como uma espécie de “grade racional” – leis sem origem na experiência, mas advindas de uma capacidade inata de relações como peso, extensão, dureza etc.; em vez disso, ele parece dar mais crédito à noção segundo a qual essas leis derivam da própria experiência, e são colocadas para o sujeito como resultado de inferências, deduções e abduções (o conceito de abdução, inclusive, é determinante para a teoria semiótica da produção de signos, para Eco 1975), construídas, portanto, dentro da constante dialética entre o sujeito e o mundo empírico – o que as torna, por isso mesmo, passíveis de serem revistas, conforme a experiência muda (e já mencionamos, mais acima, a relação entre os juízos semiótico e fatural na obra do semioticista italiano). Em segundo lugar, para Eco (1997, p. 94), as leis kantianas não são de grande valia, quando se trata de tomar conhecimento de objetos inéditos, desconhecidos ou não devidamente tornados pertinentes

---

<sup>60</sup> Na verdade, Eco (1997), em seu livro, lançando mão de uma bibliografia específica consagrada à obra de Kant, tenta mostrar que o conceito de esquema do filósofo alemão é, também, de alguma forma derivado da experiência, o que aproximaria a filosofia kantiana da semiótica de Eco. Porém, como essa leitura pode ser controversa, preferimos marcar a diferença como se essa homologia não existisse.

pela experiência. Nesses casos, nenhuma orientação poderia ser dada pelo entendimento à experiência – a não ser que o entendimento estabelecesse apenas e tão-somente critérios para uma analogia da experiência, organizando as experiências inéditas em torno de experiências semelhantes – e, nesse sentido, seria preciso a fundação de novas categorias para dar conta das novidades apresentadas corriqueiramente pelo mundo (e, em se tratando de literatura, todo e qualquer texto para Eco é, como vimos, um objeto inédito, desconhecido, pelo menos do ponto de vista do campo da experiência da linguagem, com seus hábitos semântico-pragmáticos). O máximo que Kant pode oferecer, nesse sentido, é uma concepção mais ou menos vaga de que, diante de um objeto desconhecido, o juízo esboça um “rascunho” de hipóteses que fundamentam prováveis leis para o a conceitualização e a verbalização do fenômeno. Contudo, essas leis permanecem puramente especulativas. Nesse sentido, mesmo quando Kant (1790) fala do juízo estético, que é uma adequação das leis do intelecto à forma pura, sem vistas a um fim, ele está manifestando o pressuposto de que uma primazia absoluta do objeto sobre a mente é impossível de ser pensada no âmbito de uma percepção e de um juízo. Sendo assim, para sair do dogmatismo kantiano e da perspectiva de um intelecto magnífico – que pressuporia a anterioridade dos princípios semióticos, dificultando os atos semióticos originais de transformação da experiência e do código (que são argumentos essenciais para a noção de idioleto estético), e que lançaria Eco numa tradição epistemológica assaz desgastada, sobretudo a partir de meados do século XX, quando a desconstrução e a hermenêutica ganharam mais projeção no meio acadêmico – o semioticista italiano, então, busca os argumentos para dar conta da originalidade da experiência na obra de Peirce (1990), sobretudo nos postulados do texto “Algumas consequências de quatro incapacidades”. De qualquer modo, o que interessa destacar nessa comparação entre a teoria da produção dos signos de Eco e a filosofia de Kant é a ideia de que há uma mediação pela consciência, através de parâmetros lógicos, o que nos dá a exata medida daquilo que Eco define na sua teoria semiótica que prevê a sincronia na diacronia: (i) existe o mundo como campo de estímulos; (ii) existe uma mente, um intelecto ou uma consciência (chamemo-la como quisermos, pois isso não altera o argumento) que registra alguns estímulos sensoriais em detrimento de outros; (iii) apenas aí, nesse âmbito, é que se tem um conhecimento do mundo, como se o mundo em si não pudesse oferecer-se às nossas interpretações e juízos a não ser mediante um filtro inicial,

que funciona como uma representação sempre parcial e teleológica do mundo empírico; (iv) esse conhecimento do mundo traduz-se em conceitos que, devidamente tornado pertinentes pelo código, entram intersubjetivamente num repositório de uma cultura e passam a ser objeto de comunicação (Eco 1975), fundando, portanto, os *tipos cognitivos*. Vê-se, então, que existe uma relação que se poderia chamar de espaço-temporal, relação tipicamente kantiana, entre a existência do mundo ou do fato (isto é, do que é empírico) e a conceitualização, a percepção e, o que é mais importante para nós, neste momento, a tradução em linguagem.

Diante disso, o que fica da obra de Kant nas reflexões de Eco é a noção de que existem tipos cognitivos, derivados da regularidade do mundo, suas linhas de força (ou seja, a marca indelével do iconismo primário), tipos cognitivos que não são *a priori* condicionadores da experiência – uma vez que, como já vimos, é o próprio objeto quem desenha os seus próprios limites na consciência –, mas que são na verdade os condicionadores da passagem da experiência para a função sígnica. Já vimos que tanto Peirce quanto Eco, dentro de sua teoria semiótica da percepção, multiplicam os processos semióticos que vão do objeto dinâmico à interpretação, interpondo fases cada vez mais abstratas entre os estímulos e a verbalização em forma de uma proposição, de um juízo perceptivo; vimos, também, que a reflexão de Eco pauta-se pela concepção segundo a qual entre a formulação do juízo perceptivo em termos linguísticos e o objeto intervém o reconhecimento de particulares de base, capacidades, aspectos etc. desse objeto. O que não vimos ainda é como os termos da linguagem se aderem à experiência sensível de algo; isto é, como os termos da linguagem, que por natureza são genéricos, podem dar conta daquilo que é contingencial e específico (por vezes, inusitado). E o ponto de partida dessa concepção encontra-se, talvez, aqui:

[q]ue o esquema de cão nos provenha da educação, e que não nos apercebamos sequer de que o aplicamos, dado que por *vitium subreptionis* somos levados a considerar que vemos um cão porque recebemos sensações destes acidentes do modo quase inconsciente com que pomos o aparelho transcendental, Kant (como se viu) fez justiça. [Eco 1997, p. 94.]

Se Eco está concordando com Kant neste aspecto – e parece-nos que ele não só está

concordando, como está também preparando o terreno para a sua própria visão de como se dá a percepção de algo, e que desencadeia aquela série de postulados que vimos acima –, então temos que, para Eco, o conhecimento de um objeto se dá na interface entre a “memória” da percepção de um outro objeto que não é este do aqui-e-agora – mas que produziu, por sua vez, um esquema qualquer para aquela experiência – e a percepção momentânea de algo que é contingencial e particular. Eco nada nos diz a propósito dessa capacidade que temos de relacionar um objeto (ou a uma representação nos sentidos – icônica, portanto) a um esquema oriundo de uma percepção anterior à sua própria. Essa questão é realmente complexa e dá margem a uma crítica bastante pungente: se o indivíduo possui esquemas tirados da experiência, e se a experiência é, por definição, um acontecimento, um evento único no espaço-tempo, que condições ele tem de referenciar-se a essa experiência sempre que ele se põe diante de um objeto semelhante? Melhor dizendo, a própria ideia de “objeto semelhante”, que pressupõe uma relação de similaridade, de paridade, com uma experiência que não é aquela, já coloca em cena uma concepção de analogia que introduz um terceiro termo (a *thirdness* peirceana, talvez) nessa relação entre o esquema e o “objeto-aqui-agora”. Como escapar dessa aporia? A noção de iconismo primário vem bem a calhar, se pensarmos que é a experiência mesma que provê o fundamento do “ser” para a consciência, agora e sempre. Porém, o caso em questão não é exatamente este: estamos aqui preocupados em saber como é que entre um ícone primário, num primeiro momento da percepção, e um outro ícone primário, num segundo momento da percepção e em todo completamente diferente do primeiro (pois que se tratam de coisas diferentes, em momentos diferentes), existe algo em comum que nos permite usar o mesmo termo, o mesmo signo ou cadeia de signos, como tradução de dois juízos perceptivos distintos. A questão, portanto, gira em torno da possibilidade de comunicação de uma experiência de todo privada e singular mediante termos comuns que, por sua vez, englobam a experiência de todo privada e singular de uma mesma pessoa (como quando reconhecemos no cachorro de amanhã o cachorro de ontem) ou de pessoas diferentes entre si (como quando um sujeito reconhece no cachorro que ele viu certas características comuns ao cachorro que o outro afirma ter visto). Tal questão, que é muito complexa, começa, como se pode perceber, pela denominação (ou substantivação), mas passa, decerto, pela predicação. Como escreve Eco (1997, pp. 135-136),

[o] denominar é o primeiro ato social que os [os astecas que veem pela primeira vez cavalos] convence de que todos juntos reconhecem variados indivíduos, em momentos diferentes, como ocorrências do mesmo tipo.

Não era necessário denominar o objeto-cavalo para o reconhecer, tal como eu posso experimentar um dia uma sensação interior desagradável, mas indefinível, e só reconhecer que é a mesma que tinha sentido no dia antes. Contudo, “essa coisa que senti ontem” é já um nome para a sensação que tenho, e ainda o seria mais se da sensação, de resto privadíssima, tivesse de dar contas a outrem. A passagem a um termo genérico nasce de uma exigência social, para poder separar o nome do *hic et nunc* da situação, e fixá-lo precisamente ao tipo.

Na opinião de Eco (1997), sempre que estivermos diante de casos assim, estamos lidando com questões relativas ao que o semioticista italiano denomina de *tipo cognitivo*. Tal conceito designa a abstração mental que opera uma síntese do *perceptum* em um esquema estrutural que serve, por sua vez, como conteúdo mental que se liga a um signo (ou um conjunto de signos) dentro de uma rede conceitual que se situa para além da experiência imediata de algo. Assim, o tipo cognitivo reúne, em si, todas as propriedades possíveis de um determinado objeto ou “ser”, de acordo com as designações mais simples ou mais sofisticadas. Esse conjunto de propriedades fornece instruções semânticas que podem ser selecionadas no momento em que um determinado objeto é colocado diante dos sentidos. Desse modo, Eco afirma que o tipo cognitivo, enquanto esquema genérico e abstrato, pode responder a uma “exigência social”: é a necessidade de colocar em termos comuns e intersubjetivamente compartilhados as especificidades da experiência sensível que instaura, na opinião de Eco, os conceitos. Isso se aplica a todos os juízos perceptivos, desde o que definimos mais acima como reconhecimento, até o que definimos como invenção. Na verdade, segundo Eco (1997), mesmo diante de casos em que nenhum tipo cognitivo corresponde à percepção, ou reagimos por aproximação, buscando um tipo cognitivo semelhante (o que, de certo modo, como afirma Eco, transformaria o conjunto de propriedades estipuladas para o tipo escolhido), ou inventamos um novo tipo, a partir das diferenças específicas notáveis. É o caso do ornotorrinco, estudado em detalhe por Eco.

Qual é a moral da história? Em primeira instância poderemos dizer que se trata de um esplêndido exemplo de como enunciados observativos só podem ser emitidos à luz de um quadro conceptual ou de uma teoria que lhes dê um sentido, ou então que a primeira tentativa de compreender o que se vê é a de enquadrar a experiência num sistema categorial anterior [...]. Mas ao mesmo tempo deverá dizer-se que, tal como no caso de Marco Polo, as observações põem em crise o quadro categorial, e então tenta-se readaptar o quadro. E assim se procede em paralelo, reajustando o quadro categorial de acordo com os novos enunciados observativos e reconhecendo como verdadeiros enunciados observativos de acordo com o quadro categorial assumido. À medida que se vai categorizando, espera-se identificar novas propriedades (certamente sob a forma de desordenada enciclopédia); à medida que se vão encontrando propriedades tenta-se uma reorganização da instalação categorial. Mas em todas as hipóteses sobre o quadro categorial a assumir influencia o modo de fazer e de reconhecer como válidos os enunciados observativos (pelo que quem pretende o ornitorrinco mamífero não procura os ovos ou recusa-se a reconhecê-los quando entram em cena, enquanto quem pretende o ornitorrinco ovíparo tenta desconhecer tanto as mamas como o leite). É esta a dialética, quer da cognição quer do conhecimento, ou então quer do conhecimento quer do saber. [Eco 1997, pp. 246-247.]

Dessa forma, a formulação em termos linguísticos da experiência de um objeto (de um fato, fenômeno etc.) depende dessa estrutura conceitual, de modo que, em última instância, ainda que concretamente se esteja dando conta de uma experiência inédita, está-se lançando mão de conceitos, signos e conhecimentos pré-determinados. No fundo, o que é possível se afirmar, a partir dessa passagem da obra de Eco, é que, por mais inusitada que seja a experiência do mundo, é no limite pela experiência da linguagem que o sujeito formula o seu conhecimento do mundo. Dito de outro modo, colocar-se a questão do conhecimento de algo e de sua validade é colocar, em primeiro lugar, a questão da intersubjetividade e da transmissão de conhecimentos mediante a linguagem e, em última instância, é assumir que apenas no horizonte do significado é que se produz o acordo em torno dos enunciados relativos às experiências concretas do mundo. Diante disso, a mediação feita pela linguagem é o que, ao mesmo tempo, individua o “ser” no mundo e traz

dele algum conhecimento específico para si mesmo e para outrem. Tal afirmação, contudo, soa como uma voz dissonante no coro de proposições de Eco e Peirce, uma vez que, de acordo com o que expusemos acima, fica difícil falar de uma sobreposição do empírico, da “coisa-em-si”, à linguagem. Mais uma vez, a inquietação com a qual recorrentemente nos debatemos retorna, dessa vez com novos contornos: de acordo com o pensamento de Eco, (i) o mundo, com seus “cortes preferenciais”, determina os limites até onde a consciência pode explorar o *continuum* da percepção; (ii) desse modo, ele de certa maneira instaura as formas mínimas por onde passam a consciência e de onde surgem os tipos cognitivos; (iii) estes, por sua vez, agregam-se a formas significantes que veiculam algum aspecto de seu horizonte largo de particulares; e (iv) enfim, essas formas significantes guiarão, no âmbito intersubjetivo do entendimento mediante a linguagem, as propriedades específicas que devem ser selecionadas entre os objetos do campo perceptivo. Eis, portanto, uma síntese da teoria semiótica da percepção, na obra de Eco.

Como se vê, a condição ambígua da linguagem, qual seja, a presentificação do específico (o “ser” no *perceptum*) mediante o genérico (os signos) é algo que Eco tenta unificar através de um modelo capaz de dar conta, ao mesmo tempo, da produção da variedade de significados e juízos em torno dos mais diferentes objetos e da analogia entre eles. E o caminho escolhido pelo semioticista italiano é de certo modo contraditório: ele põe um pé no pragmatismo peirceano e o outro pé no kantismo,<sup>61</sup> na medida em que busca

---

<sup>61</sup> O pragmatismo de Peirce, de acordo com Tiercelin (2005, p. 396), tem muito a ver com o que dissemos acima, a respeito do conceito de tipo cognitivo. Assim, a julgar pelo trecho a seguir, parece óbvia a dependência que a teoria de Eco tem com Peirce: “[i]ndeed, for Peirce, it is plain that our knowledge of the majority of general conceptions comes about in a manner altogether analogous to our knowledge of an individual person (such as, for example, the general idea of *dog*; a combination of associations of perceptual experiences common to me and to others, which ‘I have generalized by abduction chiefly, with small doses of induction’, acquiring thus ‘some general ideas of dogs’ ways, of the laws of caninity, some of them invariable as so far as I have observed, such as his frequent napping, others merely usual, such as his way of circling when he is preparing to take a nap’ and which make me finally encounter the word *dog* more like a class than an individual [EP 2: 221-2]). ‘These are laws of perceptual judgments, and so beyond all doubt, are the great majority of our general notions’ (EP 2: 223).” Porém, em primeiro lugar, Tiercelin parece não observar que essa ideia de Peirce é, ela própria, assaz kantiana, de modo que, ao incorporar essa ideia, Eco, indiretamente, incorpora Kant; e, em segundo lugar, Eco reforça o seu kantismo, num segundo momento, quando afirma, por exemplo, que “[p]roduzir o esquema do cão significa ter pelo menos um seu conceito essencial. Um modelo 3D do homem corresponde a um conceito de ‘homem’? Certamente que não, no que respeita à clássica definição (animal racional mortal), mas em relação à possibilidade de reconhecer um ser humano, e de poder depois acrescentar-lhe as determinações que derivam desta primeira identificação, decerto que sim. E isto explica por que motivo Kant, na *Lógica* (II, 103), advertia que a síntese dos conceitos empíricos nunca poderá ser completa, porque no decorrer da experiência será possível identificar outras notas do objeto cão ou homem. Salvo que, com expressão demasiado forte, Kant dizia que portanto os conceitos empíricos ‘não podem sequer ser definidos’. Não

trazer o referente (o objeto dinâmico, a “coisa-em-si”) para criar uma estrutura conceitual baseada na experiência, rejeitá-lo, em seguida, em nome de uma “constante” mental que traduz a maior parte possível do conhecimento do objeto imediato, para, depois, esboçar um modelo em forma de enciclopédia, a fim de estipular os limites do discurso e, finalmente, reintroduzi-lo, com o intuito de mostrar que a intersubjetividade não é um acontecimento da linguagem, mas sim uma garantia infalível, proporcionada pela regularidade da experiência, garantia dada por esquemas conceituais. Vejamos se não temos razão:

[m]as nesse caso, acho eu, para estabelecer que estas competências lexicais existem, não se pode deixar de recorrer a uma prova comportamental: *que os falantes compartilham as mesmas competências seria demonstrado pelo fato de eles se entenderem ao falar de qualquer coisa, tirando as mesmas inferências das mesmas premissas, ou ao referirem-se a qualquer coisa, pondo em ação o que denominei por atos de referência feliz.* [Eco 1997, pp. 267-268, destaque nosso.]

Este trecho deixa mais clara a pretensão teórica de Eco: no fundo, o que ele está querendo afirmar é que o entendimento produzido pela linguagem é, na verdade, decorrente da capacidade individual e comum de se fazer inferências idênticas nos dois principais campos que envolvem os juízos perceptivos, a saber, o campo da percepção e o campo da linguagem. No entender de Eco, toda vez que nos entendemos sobre o juízo formulado acerca de algo no mundo, e toda vez que conseguimos remeter-nos precisa e inequivocamente a algo no mundo, isso significa que há leis subjacentes à comunicação, que determinam parâmetros mais ou menos rígidos e claros para a cooperação interpretativa e para os limites da interpretação, seja de um objeto apreendido pela experiência, seja de um texto (literário ou não). Portanto, para Eco, entre a construção do campo linguístico e a percepção não existe um abismo intransponível; na verdade, um e outro são solidários, na medida em que um intervém sobre o outro incessantemente. Tal asserção implica numa

---

podem ser definidos de uma vez por todas como os conceitos matemáticos, mas admitem um primeiro núcleo em torno do qual depois se aglomerarão (ou se ordenarão harmoniosamente) as sucessivas definições” (Eco 1997, pp. 92-93).

concepção de linguagem que é não somente representacionista (na medida em que os termos da língua designam tipos cognitivos formados na experiência sensível), mas também e principalmente transcendentalista, na medida em que estipula que (i) as formas têm uma certa imanência no plano perceptivo; (ii) os conteúdos têm uma imanência no plano mental; e (iii) a relação entre ambos é de certo modo estável, isto é, permanece como uma relação válida para além do contexto concreto de uso da linguagem. Maior prova disso encontramos no trecho a seguir:

[o]s casos de referência feliz põem em crise as teorias para as quais não haveria “significado transcendental”. Pode acontecer que seja difícil, e às vezes impossível, definir o significado transcendental de um texto, ou de um sistema articulado e complexo de proposições, e que nesta altura entre em cena uma derivação interpretativa. Mas se quando digo a alguém *bateram à porta, por favor vai abrir*, o fato de este ou esta (se colaborativos) irem abrir a porta e não a janela significa que a nível de experiência cotidiana temos a tendência para conferir não só um significado literal aos enunciados, mas também para associar de modo constante certos nomes a certos objetos. [Eco 1997, pp. 447-448.]

Para Eco, o fato de duas pessoas estarem de acordo com relação ao sentido de uma sentença deve-se, em primeiro lugar, à regularidade imposta pela experiência: o signo *porta*, no exemplo acima, remete-se exclusivamente a uma unidade rigorosamente definível por suas propriedades; em segundo lugar, tal reconhecimento deve-se ao fato de que essa unidade é comunicada intersubjetivamente com um grau máximo de redundância pelo próprio signo. Assim, a interpretação praticamente se impõe ao intérprete, naquele contexto. Porém, quer nos parecer que Eco não percebe que o exemplo dele não foi sequer um exemplo “feliz” (com o perdão da paródia): cremos que os casos de “referência feliz” não podem ser pensados fora do aspecto colaborativo de que Eco nos fala *en passant* no trecho acima, bem como não podem ser pensados fora de um viés teleológico – e, portanto, de um ponto de vista que engloba as ações decorrentes da comunicação. A expressão “Bateram à porta, por favor vai abrir!” não significa que haja um tipo cognitivo ideal, ou uma referência compartilhada do mesmo modo, mas sim que há um rol de ações pragmaticamente possíveis ou desejadas em torno da situação de comunicação – ações que

se inscrevem tanto num horizonte da possibilidade (quem dá a ordem sabe que o interlocutor é capaz de abrir a porta), quanto num horizonte mental da intencionalidade (quem ouve acredita que quem emite a ordem tem determinada intenção). Entre essas ações estariam duas, que corresponderiam a dois conteúdos intencionais distintos a serem atribuídos a quem expressa a ordem: de um lado, “vai abrir” pode querer dizer “vai ver quem é”; de outro, pode querer dizer “deixa entrar quem quer que esteja batendo”. No primeiro caso, se houvesse uma janela na mesma parede onde se localiza a porta, o ouvinte poderia olhar através do vidro e saberia quem batera à portam, e dessa forma ele teria correspondido à atitude intencional correspondente a “saber quem é que bateu à porta”, gerando, provavelmente, outra interação discursivo-pragmática. No segundo caso, ainda que houvesse uma janela nessas condições, de nada adiantaria olhar através dela, uma vez que a expectativa de quem dá a ordem é permitir que a pessoa à porta entre. Com isso, se mesmo assim o ouvinte olhasse pela janela, o falante poderia pensar, eventualmente, que o ouvinte é um ignorante, e não sabe o que significa o termo *porta* e/ou não sabe distinguir uma porta de uma janela. Isto posto, queremos salientar que o efeito de abrir a porta é mais um efeito da ordem (pragmática) do que um efeito da linguagem (semântica). Suponhamos, por exemplo, que, ao baterem na porta, alguém diga apenas “Vai abrir!”. Cadê o referente? Ele está implícito na ordem ou na percepção das batidas na porta? Ele está sintaticamente presente, mas “apagado”, na sentença? O que exatamente ativa o referente, nessa situação? Então, podemos dizer que esse tipo de reação é fundamentalmente colaborativo, tão colaborativo a ponto de justificar, inclusive, a possibilidade de se falar em “referência feliz”: abrir a porta para saber quem está por trás dela ou para deixar passar quem está atrás dela, independentemente do fato de os sujeitos envolvidos na hipotética cena estarem de acordo sobre o tipo cognitivo “porta” (ou mesmo “campainha”, “entrada” etc., todas essas palavras plausíveis de serem proferidas na ordem de quem a dá, para se referir rigorosamente à mesma ação desejada) ou o interpretante final do signo *porta*, só configura um ato de referência feliz mediante uma ação, que destaca um elemento específico no horizonte empírico de “seres” ao redor dos indivíduos em interação linguística. Portanto, não resta dúvida de que a competência semântica do signo *porta*, a experiência comum do objeto “porta” ou o tipo cognitivo de uma porta não são sequer possíveis de serem postos em dúvida antes que o ouvinte se ponha a abrir a porta a partir daquilo que a sentença

proferida provoca. Por isso, é curioso que Eco tenha escolhido esse exemplo para expor sua ideia de “referência feliz”, quando o exemplo nos mostra exatamente o oposto daquilo que ele advoga: a “referência feliz” não é fruto da semântica de *porta*, nem fruto do tipo cognitivo de uma porta, mas sim um efeito pragmático da ordem, efeito esperado dentro de uma situação concreta de comunicação, e que, por conta disso, diz respeito ao modo como as pessoas reagem à linguagem.<sup>62</sup>

Com isso, estamos apenas querendo ressaltar o fato de que, para Eco, é como se a “referência feliz” fosse garantida pela intersubjetividade que, por sua vez, é garantida pelo aspecto categorial da percepção e do tipo cognitivo. O entendimento mútuo sobre como conceitualizamos o mundo e, conseqüentemente, o entendimento mútuo acerca dos signos são fenômenos que apontam para o que Eco designa por “unidade fundamental dos comportamentos” ou, mais simplesmente, “enciclopédia”. No fundo, Eco aposta numa capacidade, numa competência, que é justamente o fundamento filosófico da intersubjetividade, sobre a qual, posteriormente, apoia-se o código. Assim, a cooperação interpretativa e os limites da interpretação são, por assim dizer, ideias que surgem de modo praticamente espontâneo, no pensamento teórico de Eco: ora, uma vez que os predicados,

---

<sup>62</sup> Austin, um dos fundadores da pragmática, inspirou a formulação da objeção acima. Em seu célebre livro *Sentido e percepção* (1962), Austin cuida de mostrar que a percepção em si não diz nada de verdadeiro ou falso, mas que as descrições operadas pelos falantes é que promovem a possibilidade de um conhecimento fatural em termos de verdadeiro ou falso. Porém, essas descrições não são nem mais nem menos verdadeiras segundo critérios propiciados pela percepção. Assim, por exemplo, a ambigüidade possível entre as proposições linguísticas é justamente um efeito dos diferentes modos de se referenciar às coisas, segundo pontos de vista distintos, que não necessariamente determinam a natureza específica de um evento, objeto ou ser. Por exemplo, quando olhamos para um bastão sob a água, podemos percebê-lo como torto – e há nisso uma “verdade” implícita, não sob o bastão em si, mas sob a percepção do bastão naquele momento (afinal, ele se enverga a partir da superfície da água). É a ciência quem vai nos dar uma descrição do fenômeno que vai dizer que o bastão dá a “sensação” de estar torto, mas isso é efeito da água. Então, “o bastão está torto” ou “o bastão não está torto” são ambas descrições possíveis para um mesmo estado de coisas no mundo, ambigüidade que, como se vê, não é resolvida semanticamente. Dá-se o mesmo no seguinte caso: “[...] tendo observado, o que é perfeitamente correto, que muitas respostas à pergunta ‘O que X percebe?’ podem ser dadas (normalmente, pelo menos), e que essas diferentes respostas podem ser todas corretas, e portanto compatíveis, Ayer saltou para a conclusão de que ‘perceber’ deve ter diferentes ‘sentidos’ – pois, não sendo assim, como é que as *diferentes* respostas à pergunta poderiam ser todas *corretas*? Mas a explicação adequada dos fatos linguísticos não é essa; é simplesmente que aquilo que ‘percebemos’ pode ser descrito, identificado, classificado e nomeado de muitas maneiras diferentes. Quanto perguntado: ‘Você deu um pontapé em quê?’, posso responder que ‘Dei um pontapé num pedaço de madeira pintada’, ou que ‘Dei um pontapé na porta de entrada de Jones’; ambas as respostas podiam estar perfeitamente corretas, mas deveríamos por isso dizer que ‘dar um pontapé’ é nelas usado com sentidos diferentes? É claro que não. Aquilo em que dei um pontapé – exatamente em um ‘sentido’ de ‘dar um pontapé’, ou seja, no sentido corrente – poderia ser descrito como um pedaço de madeira pintada, *ou* identificado como sendo a porta de entrada de Jones; o pedaço de madeira em questão *era* a porta de entrada de Jones” (Austin 1962, pp. 104-105, destaques do autor).

os juízos perceptivos, os juízos factuais, são, de antemão, governados por esse aspecto categorial, e uma vez que os juízos semióticos oferecem critérios mais ou menos rígidos para a conceitualização da experiência, não há meio de escapar desses limites, diria Eco. A intersubjetividade, portanto, não é algo que a comunicação visa, isto é, ela não “irrompe” a partir da interação entre os sujeitos; pelo contrário, para Eco, a intersubjetividade é o alicerce sobre o qual o código se funda e a partir do qual ganha contornos nítidos.

Fecha-se, com isso, o ciclo iniciado nas obras teóricas das décadas de 1960 e 1970: na tentativa de descolar-se do culturalismo exacerbado que, indiretamente, sustenta as posturas pós-estruturalistas e desconstrucionistas criticadas pelo semiótico italiano, Eco volta-se para o referente a fim de escorar os limites da interpretação. Contudo, ao lidar com os desafios impostos pelo referente na disciplina semiótica, Eco viu-se cercado de contradições, que ele buscou dirimir a partir de uma incursão na teoria da produção de signos e na reflexão sobre os problemas relativos à percepção, concebendo, no final das contas, um modelo capaz de englobar a conceitualização do “ser”, do referente, do objeto dinâmico no processo de produção e interpretação dos signos.

Na verdade, o modo como se dá o encerramento deste ciclo é fruto da abrangência do percurso teórico de Eco. Frequentemente permeado por contribuições teóricas e filosóficas que se mostram, sob algum viés, contraditórias, o semiótico italiano, por vezes, se vê obrigado a sacrificar a coerência de seu pensamento com o intuito de englobar posições conflitantes, visando a um modelo próprio e coeso que busca fornecer respostas aos problemas filosóficos e, sobretudo, semióticos mais espinhosos. Diante disso, o resultado que Eco obteve foi o que chamamos de *sincronia na diacronia*: trata-se de um modelo teórico que abrange o fato linguístico tipicamente referencial e o contexto de produção de signos como pontos de partida para atos de “referência feliz” ou, ainda, como fundamento empírico de juízos factuais que se elevam posteriormente à categoria de juízos semióticos, circunscrevendo, portanto, os limites da interpretação do signo e, por conseguinte, do texto num sistema que prescreve e prevê as ocorrências possíveis de um interpretante qualquer para um signo, num dado texto e num dado contexto. A pragmática e a historicidade do sentido são, portanto, elevadas à categoria de *valor semântico* (ou fúntivo), no sentido saussureano do termo. O resultado disso acaba sendo um retorno ao estruturalismo metodológico que engendrou as primeiras reflexões semióticas e estéticas de

Eco – retorno que, diga-se de passagem, não é admitido por Eco (aliás, este nem parece ser um problema, para ele). Assim, no que tange à interpretação e seus limites especificamente, observa-se aquilo a que já fizemos menção, outrora: a interpretação parece ser mais um caso de indução ou dedução do que um caso de abdução, propriamente.

No entanto, como já tivemos oportunidade de destacar, as apostas teóricas de Eco pagam um alto preço, no que concerne ao aspecto eminentemente estético de seus escritos teóricos. Resta-nos, então, concluir esta tese consagrando um capítulo especial dedicado a explorar mais essa contradição, agora do ponto de vista da teoria da produção de signos.

## CAPÍTULO 4

---

# ABDUÇÃO: LIMITES DA INTERPRETAÇÃO OU LIMITES DO CÓDIGO?

O que acontece então quando o que está em jogo não é mais o tipo cognitivo formado através da percepção e conceitualização de, por exemplo, uma porta, mas, sim, da mensagem estética? Como podemos pensar em tipos cognitivos se, por um lado, estamos diante de palavras e não de objetos *tout court* – o que significa que os tipos cognitivos são, na melhor das hipóteses, evocados ou aludidos pelo signo – e se, por outro lado, estamos diante de uma mensagem altamente provocativa, que desafia justamente a estabilidade sincrônica estrutural dos tipos cognitivos?

Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que o fato de o intérprete estar lidando com palavras em vez de objetos não cancela a maior parte dos postulados defendidos por Eco e delineados no capítulo anterior. Isso porque, além do fato de considerarmos a autorreferencialidade da mensagem estética como um objeto que se abre à investigação, vimos que, para o semiótico italiano, o que governa os limites dos sentidos de um signo qualquer é, no fundo, a capacidade que o mundo tem de “inscrever-se” no código, mediante a marca de seu iconismo primário. Assim, os sentidos dos signos são arregimentados por essas “linhas de força” do empírico, que, de certo modo, determinam e instruem a escolha dos sememas, dentro de cada contexto (seja o contexto de produção, seja o contexto de interpretação). Dessa forma, o semema conserva aquele caráter “genético”, que transcende seu valor no interior do sistema linguístico rumo ao texto (como vimos em Eco 1979, p. 26), justamente porque quem lhe dá a autonomia e quem lhe fornece a possibilidade combinatória de alinhar-se com outros sememas, numa sentença qualquer, é o mundo, como estruturador do código e como fundador da sincronia na diacronia. A aparição de um signo no texto, bem como a sua relação imediata com os outros signos da cadeia significativa, deve supor um horizonte mais ou menos restrito de possibilidades interpretativas, fazendo com que o leitor arrisque certas inferências que, diria Eco, são preferenciais em detrimento de outras mais extravagantes – extravagantes porque rompem

com uma espécie de “verossimilhança” (voltaremos a isso, em breve). No final das contas – e como já dissemos em 3.1. –, ao leitor cabe individuar esses sentidos preferenciais do signo, que, em última análise, correspondem, segundo Eco, ao universo possível de predicação, dado o conhecimento do código e, sobretudo, dada a interferência do mundo na linguagem. Tal tarefa, como se vê, é governada pela percepção do signo como elemento relevante e, em seguida, pela alusão mais interessante que a experiência do código (com todo o rol de juízos fatuais tornados juízos semióticos) permite ao leitor – experiência que, como vimos, é fundada na semiótica perceptiva (Eco 1997). Por outro lado, os postulados de Eco com relação à percepção do mundo, quando transpostos ao âmbito da linguagem estética, não são cancelados também porque, como vimos, os limites da interpretação circunscrevem-se no tipo de juízo que é, também, fatural, sintético ou perceptivo. A validade de uma interpretação é medida pelos mesmos critérios com que consideramos “feliz” um ato de referência: a formulação resultante da leitura (interpretante final, nos termos de Eco) deve manter com o texto lido uma relação simbiótica que, a partir do momento em que é intersubjetivamente acolhida como válida, joga para o repertório da cultura o que momentaneamente não passava de um juízo fatural, como se houvesse uma correspondência inexorável entre a experiência e a função sígnica que a circunscreve.

Porém, apesar da percepção desempenhar um papel crucial no modelo de interpretação de Eco, é indispensável levar-se em conta aquilo a que já exaustivamente fizemos menção: a julgar pelo que foi colocado a partir da dicotomia econiana entre mensagens referenciais e mensagens estéticas (Eco 1962), e considerando o texto literário como o “suprassumo” do segundo tipo de mensagens, os signos do texto literário parecem não cumprir à risca o modelo teórico esboçado no capítulo anterior. Em casos assim, tem-se a impressão de que o suposto tipo cognitivo evocado pelo significante não condiz perfeitamente com a experiência que o uso estético da linguagem inaugura. Do ponto de vista de uma teoria da produção dos signos, faz-se necessário um entendimento de como é que as unidades culturais instituídas pelo código permitem-nos tomar consciência de experiências que, em alguma medida, vêm lhes subverter. E, como já dissemos *en passant* no capítulo anterior, na obra teórica de Eco aparece com grande destaque o conceito de *abdução* como intermediário da experiência inédita e do conhecimento relativamente estável do código e, conseqüentemente, do mundo. Nesse sentido, essas questões relativas à

percepção das formas no mundo empírico e sua transcendentalização semiótica devem ser ponderadas no quadro de um engajamento subjetivo no intuito de transformar o indefinido e inédito em um juízo intersubjetivamente aceito, através de um ato de *instauração de código* (Eco 1975).

De acordo com o semioticista italiano, ao ler um texto estético, o intérprete necessita de criar uma hipótese interpretativa, algo como um novo tipo cognitivo que possa dar conta da experiência inaudita. Mais do que isso: diante do elemento inesperado, o intérprete salienta certos elementos da forma observada e, após esboçar um esquema mental que liga os pontos mais marcantes, aproximando-os de acordo com uma analogia, constrói um “rascunho de texto”. Isso quer dizer que a interpretação como abdução, em vez de seguir as leis da combinatória dos diversos níveis de articulação da forma e do conteúdo (do qual nos fala incessantemente o estruturalismo e as primeiras formulações teóricas de Eco), instaura essas mesmas leis de forma *ad hoc*. Daí o caráter *textual* da interpretação, que busca fixar em uma formulação linguística os elementos observados na leitura, formulação que é capaz de representar o processo mental da mesma forma esquemática com que ele é esboçado. Sobre isto, Eco (1990, p. 208) afirma que

[r]econhecer uma série como sequência textual significa encontrar um *topic* textual que estabeleça uma relação coerente entre os dados textuais diferentes e ainda desconexos. [...] Muitas vezes não sabemos se o *topic* que hipotizamos é o “bom” ou não, e a atividade de interpretação textual pode terminar em atualizações diferentes e semanticamente conflituais. Isso prova que todo intérprete de um texto realiza abduções para escolher entre as muitas leituras possíveis desse texto.

Como se vê, esse caráter produtivo, intuitivo e prospectivo da abdução desempenha um papel imprescindível na conceitualização do texto estético, pois, neste caso, não há, por assim dizer, “formas simples”. O leitor frequentemente se depara com a necessidade de interpelar a forma significante e a combinatória de signos como se elas significassem pela analogia (metáfora) ou, às vezes, pelo seu avesso (ironia). É claro que, em certos casos, como o próprio Eco reconhece, as hipóteses interpretativas são mais ou menos evidentes, de modo que o esforço do intérprete é recompensado muito mais facilmente: as estruturas textuais são tranquilamente reconhecíveis e as hipóteses levadas a cabo pelo intérprete têm

uma grande aceitação devido aos hábitos cristalizados pela enciclopédia. A esses casos Eco (1990, p. 205) dá o nome de *abduções hipercodificadas*, e, em literatura, eles correspondem àquele tipo de obra literária que, embora conserve a sua abertura natural, é, no entanto, fadada ao desgaste e ao embotamento.<sup>63</sup> No entanto, há situações (especialmente aquelas em que a abertura do texto é assaz significativa) em que o intérprete se vê obrigado a estabelecer relações que são ou podem ser, por assim dizer, “equívocas”; em princípio, não há no código nenhum registro válido que oriente ou escore a hipótese interpretativa, e a própria percepção dos elementos considerados relevantes do texto é dificultada pela quantidade de alusões e sentidos conotativos (e, para Eco, o exemplo máximo disso é o *Finnegans Wake*, de James Joyce), de modo que a abdução, nesses casos, assume um caráter muito mais criativo do que em princípio se poderia supor, diferenciando-se completamente da indução ou da dedução (Eco chama este tipo de abdução de *abdução criativa*). Nessas situações – que o trecho citado acima descreve muito bem –, o código não exerce uma total ascendência sobre o texto e, para organizar o “caos semiótico” da obra aberta, espera-se do intérprete que ele seja mais *intuitivo* no que diz respeito à percepção e à conceitualização dos elementos. Todavia, como se verá a seguir, o intérprete não pode escapar do código – não enquanto não se possa fundar uma outra linguagem –, de modo que a metalinguagem instaurada com o texto é fundamentalmente dependente dessa estrutura preliminar. (E esta é mais um dos postulados dialéticos de Eco, que percorrem toda a sua obra teórica: o código, sozinho, não dá conta de produzir o novo, mas, de todo modo, não se pode prescindir de sua estrutura para fins criativos – tese que já vimos aparecer logo no princípio de seu pensamento estético.)

Diante disso, é preciso estar atento para o fato de que avançar uma hipótese sobre um texto sobremodo original consiste em forçar o código, com seus hábitos e regras, para além de seus próprios limites, o que, decerto, significa relativizar de modo substancial a tese de que a interpretação tem limites. Peirce, por exemplo, enxerga isso de modo absolutamente claro. Vale a pena considerar a valiosa opinião de Santaella, uma das maiores estudiosas brasileiras de Peirce:

[d]e fato, no seu núcleo central, ela [a abdução] se refere ao ato criativo de invenção

---

<sup>63</sup> Sobre este assunto, ver Brito Jr. (2006), onde consta um estudo da relação entre obras abertas e obras fechadas do ponto de vista da semiótica de Eco.

de uma hipótese explicativa, sendo, conseqüentemente, *o tipo de raciocínio pelo qual a criatividade se manifesta na ciência e na arte*, do que decorre que é, aí, justamente nesse ponto de encontro, onde os caminhos de ambas se cruzam. Sendo o tipo mais frágil de argumento lógico, *a abdução serve com perfeição às necessidades da arte, pois esta não tem nenhum compromisso com a verdade da ciência, produzindo uma verdade que lhe é própria, a pura verdade do admirável e do sensível da razão*. Embora tenha a forma de um argumento frágil, essa fragilidade é, paradoxalmente, tudo de que depende a criação também na ciência, nela repousando o processo subsequente da investigação. [Santaella 2004, p. 103, destaques nossos.]

Quer dizer, então, que a abdução não tem nenhum compromisso com a verdade, que ela tem uma verdade própria, que corresponde às capacidades inatas do “admirável” e do “sensível”? Para além do caráter levemente kantiano dessa afirmação – que, pelo menos no que tange à arte, colocaria Peirce na tradição estética dos que privilegiam o julgamento estético como juízo voltado para as próprias capacidades intelectuais –, uma alegação como esta se mostra bastante problemática no julgamento de um teórico como Eco, que está preocupado com a relação entre linguagem e mundo ou entre juízos factuais e a sua validade semântica ou pragmática, pois, afinal de contas, colocaria em suspeita exatamente aquilo de que Eco jamais abre mão, a saber, a intersubjetividade originada na “unidade fundamental dos comportamentos”. Aliás, o acolhimento de tal ideia poderia levar Eco pelos mesmos caminhos por que passa a desconstrução: por um lado, assumir-se-ia que toda interpretação é, ela mesma, *criação*, quase como um “novo texto”, parasitário do texto original; por outro lado, chegar-se-ia à conclusão de que a interpretação de um texto não ambiciona necessariamente a verdade – ou, por assim dizer, não procura sobrepor-se àquilo que ela procura conceitualizar –, mas, pelo contrário, uma verdade própria que independe de quaisquer critérios objetivos de validação. Trazida para o campo teórico da especulação acerca da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, tal ideia mostra-se simplesmente desastrosa para as pretensões de Eco, pois, sendo assim, não há em princípio meios de se estabelecer limites para a criatividade e, conseqüentemente, para a interpretação – sobretudo quando inclusive o compromisso com a “verdade” escapa pela tangente. Isso significaria que o agenciamento dos elementos percebidos na tessitura textual seria, na melhor das hipóteses, um ato arbitrário de construção de sentidos, o que vai na

contramão do pensamento econiano. Eco (1990, p. 203), portanto, advoga que existe um tipo de abdução que não se furta ao compromisso com a “verdade”, qual seja, a *metabdução*, que “[c]onsiste em decidir se o universo possível delineado pelas nossas abduções de primeiro nível é o mesmo universo da nossa experiência.” A metabdução, segundo Eco, “[...] é fundamental não só nas descobertas científicas ‘revolucionárias’, mas também (e normalmente) na investigação criminal” (*idem, ibidem*). No entanto, se o problema dos limites da interpretação passa pela atestação de “verdade” ou pela validade da hipótese interpretativa, então quer nos parecer que a metabdução abrange também a interpretação literária se, por isso, entender-se a necessária correspondência do *topic* textual hipotizado com o texto lido. Assim, existe na interpretação do texto literário um apelo à *credibilidade*, como veremos em breve.

De qualquer modo, Eco não está sozinho ao defender o compromisso da abdução com a “verdade”. Por mais que Peirce (1990) tenha sublinhado o caráter indutivo e criativo da abdução em vários momentos de sua obra, não se pode negar que, por outro lado, o pragmatista norte-americano é enfático quando afirma que ela, a abdução, é, não obstante, controlada pela pressão que o intelecto exerce sobre o entorno. Peirce (1990, p. 221) alega, além disso, que essa capacidade de introvisão é uma capacidade inata, compartilhada em menor grau pelos animais, de modo que a erupção e a consolidação da “verdade” em meio às hipóteses às vezes as mais díspares e enganosas são fenômenos elementares, do ponto de vista do intelecto. Anderson (2005, pp. 15-16), em seu artigo sobre a atitude estética da abdução na obra de Peirce, mostra exatamente esse caráter ambíguo do controle da abdução – caráter que entra, também, para o rol de afirmações dialéticas com que amiúde nos defrontamos:

[t]he limits of self-control are built into Peirce’s understanding of the element of secondness in observation and perception: in perception the effect of “other things... on us is overwhelmingly greater than our effect on them” [...]. The reason Peirce maintains that perception and perceptual judgment are not controlled is because once the process begins the environment forces itself on us. However, as an initiating moment of abduction, perception falls under our control just to the extent that we take an attitude or orientation with us into the perceiving process. In short, self-control in perception involves at the outset a kind of *sophrosyne* or sense of our own

limitations. [...]

Peirce distinguishes perceptual judgments from abductions by arguing that the former are uncontrolled. Abductions are controllable, however, precisely in the ways we have already mentioned – through their logical form and through rules of strategy. The perception or observation at the inception of the abductive process does not share these modes of control, at least not in the same way. But an external mode of control is possible; we can create habits that allow us to become better perceivers. Instead of controlling a particular act of perception, we control the attitudinal environment of all of our perceptions. The aim is to develop habits that, over the long run, will improve our chances of observing well.

Anderson está chamando a nossa atenção para o fato de que, quando o desconhecido se abre perante o intérprete, o próprio intelecto cuida de controlar os processos pelos quais se deve chegar à hipótese mais correta ou mais plausível. Se o autor está correto, então Peirce é um daqueles filósofos que defendem que a “verdade” é tanto uma “força da natureza” quanto um efeito não só desejável, mas também esperado da consciência. É como se, em meio às diversas possibilidades que o indivíduo tem de deparar-se com a “verdade”, o intelecto buscasse aqueles caminhos que são preferenciais, ou seja, que são ajustados à busca. Dir-se-ia, portanto, que, para Peirce, esse *insight* da mente (*intuição*), extirpado de todas as conotações cartesianas que convieram à tradição filosófica pregressa, consiste num tipo de relação tipicamente fenomenológica entre mente e mundo, colocando o sujeito pensante não como canal por onde passa o lúmen da razão (Descartes), mas sim como centro gerador do conhecimento em função de sua atitude para com o mundo. Recorrendo mais uma vez às palavras de Santaella, vemos que, para Peirce,

[n]os seres humanos, não apenas algumas ações mais primitivas, reflexas, são instintivas, mas também o são alguns tipos de crenças. O instinto passa a se aplicar, assim, ao universo ideativo, como uma extensão de um mesmo contínuo em que se situam as ações não-mentais. No campo ideativo, brotam do instinto tanto as adivinhações mais insignificantes quanto as grandes e novas ideias da arte e da ciência, ambos os tipos fazendo parte de uma mesma vocação humana para a verdade sensível e inteligível. [Santaella 2004, pp. 112-113.]

Como vimos no capítulo anterior, no bojo da semiótica de Eco (e também de Peirce), este controle da mente não é gratuito; é, em vez disso, fundado nos hábitos semióticos, que fornecem os meios necessários para corrigirmos a percepção e formarmos as hipóteses, conforme avançamos na apreensão do empírico – hábitos que, por sua vez, são fundados na recorrência dos ícones primários da percepção e que, ao adentrarem no âmbito coletivo, instauram um tipo de regulamentação que é intersubjetivo (e, portanto, tem mais apelo no que diz respeito à “verdade”). Além disso, o próprio intelecto, num constante exercício de vigilância sobre o *perceptum*, cuida para que o juízo não extrapole os limites da cognição do objeto, selecionando as porções mais relevantes de acordo com uma coerência que é, em última instância, garantida pelo hábito. Quer nos parecer, então, que, para se chegar à conclusão de que esses limites estão instituídos *a priori*, é preciso assumir uma postura tipicamente fenomenológica: ainda que sejam adquiridos mediante a experiência (afinal, é isso o que a noção de hábito traduz), eles se situam na mente, antes de que o sujeito possa dar conta disso – aliás, a traduzibilidade da experiência criada na iterabilidade do signo tem, no seu fundamento, um caráter fenomenológico inquestionável.<sup>64</sup> E, se Eco não está plenamente de acordo com isso, certamente ele está

---

<sup>64</sup> Valeria a pena problematizar essa noção de intelecto fundada no hábito, na medida em que ela incorpora, indiretamente, as noções husserlianas tratadas sobretudo nas *Meditações cartesianas* (1931). A presença de um “intelecto” governando a percepção pode coadunar com a suposição da existência de leis, de categorias, que antecedem a percepção e a conceitualização de algo, redundando no kantismo. Mas esta não precisa ser, necessariamente, a única postura teórica, mesmo do ponto de vista da semiótica. Poderíamos, por exemplo, inscrever os problemas da percepção no campo fenomenológico (com o qual a semiótica tem fortes relações), onde a “suspensão” do objeto na consciência é feita de forma eidética, através de uma assimilação constante dos sentidos na mente, que, por sua vez, em lugar de ser um mero intermediário da percepção e da conceitualização, é, na verdade, o lugar onde ambas as coisas coincidem (ver Husserl 1901 e 1913). Assim, falar da percepção de algo é já falar em termos de algo já conceitualizado, ou, por assim dizer, já tornado pertinente do ponto de vista sógnico. Além disso, existem, para a fenomenologia, *sínteses ativas* e *sínteses passivas*: as primeiras dizem respeito ao tipo de cognição mais elementar, aquele que aproxima o sujeito do objeto percebido; a segunda tem a ver com a memória e com a imaginação, uma vez que não trazem na consciência a marca da presença imediata do objeto. Tanto num como noutro caso, porém – mas sobretudo no segundo caso –, vêm ao socorro do sujeito as sínteses noético-noemáticas estabelecidas em momentos anteriores da exposição ao objeto, o que significa que, mesmo quando se trata de uma síntese ativa, hábitos mentais favorecem a conceitualização da percepção no nível eidético. Essa noção de *habitus* da fenomenologia é crucial, inclusive, para se entender como o conhecimento caminha sucessivamente de uma síntese a outra. Com isso, toda a problemática em torno do erro categorial da percepção e da infração dos limites da interpretação ganha outros contornos, e a própria noção de intersubjetividade, também, deve ser posta de outros modos, isto é, deve ser erguida sobre outras bases. Não cabem, aqui, maiores esclarecimentos sobre essa relação, pois extrapolaríamos os objetivos desta tese. Como o leitor arguto notará, alguns de nossos argumentos e críticas a Eco mostram a rubrica da fenomenologia. Tal não se dá por acaso: a presença implícita da fenomenologia na obra teórica de Eco e o disfarçado debate que existe entre as suas principais influências – mais notadamente, Pareyson e Peirce – e a fenomenologia bastariam para explicar essa nossa remissão. De qualquer modo, ora ou vez emerge, na

ciente dessa condição. No entanto, a ideia de uma sincronia na diacronia, sobre a qual vimos insistindo, acaba dirimindo esse caráter fenomenológico da percepção e da predicação, ao salientar que o código registra sincronicamente inclusive as possibilidades de sua própria transformação, como vimos no primeiro capítulo. Do ponto de vista da teoria econiana da produção de signos, isso significa duas coisas: em primeiro lugar, que, no limite, existe uma “verdade” na hipótese saída da abdução que não pode ser questionada, “verdade” que tem seu reconhecimento intersubjetivo garantido; e, em segundo lugar, que a criatividade da hipótese é limitada por um condicionamento precípua que não se situa apenas no plano subjetivo, mas sobretudo no plano *intersubjetivo*, que está circunscrito (onde mais?) no código.

Chamamos a atenção para este aspecto, pois este é mais um momento em que a teoria da cooperação interpretativa de Eco destaca-se do pragmatismo de Peirce e assume feições próprias, que, na nossa opinião, são muito mais calcadas no kantismo. Na verdade, todos os problemas oriundos da introdução do conceito peirceano de abdução na obra de Eco, à medida que entram em conflito com a sua predileção pelo modelo enciclopedista, exigem do semiótico italiano uma postura por assim dizer “criativa”, que, por um lado, dê conta de fundar a intersubjetividade tanto no plano eminentemente subjetivo da percepção, quanto no bojo de um sistema que pretende ser o representante (às vezes, o substituto, embora Eco não admita) da lógica da troca cultural dos signos, e que, por outro lado, suavize as antinomias (o que nem sempre é possível, como esta tese objetiva destacar). Conciliar num mesmo modelo teórico contribuições tão diversificadas exige um tipo de postura oscilante, que ora atenua, ora salienta, as características mais importantes de cada uma. Para não abrir mão de tudo o que o conceito de abdução carrega consigo, e para manter intacto o modelo enciclopédico, Eco leva em consideração os seguintes pontos, que chamaremos genericamente de *mímese*, *hipotipose* e *verossimilhança*. Estas noções, como buscaremos evidenciar doravante, fazem a intermediação entre as questões relativas à percepção, naquilo que têm de imediato e circunstancial, a abdução, com sua componente intuitiva, e os problemas concernentes ao código e sua estrutura, naquilo que ambos têm de “metafísico” ou “transcendental”.

---

tese, a influência direta que as leituras da fenomenologia exerceram em nossas análises, sobretudo no que diz respeito à noção de intersubjetividade, como veremos ao fim deste capítulo.

Com relação à primeira noção, vale a pena destacar, com base no que vimos no capítulo anterior, que a teoria da linguagem subjacente às concepções de Eco traduzem uma perspectiva que poderíamos chamar de representacionista. A organização estrutural do código e a recorrência de padrões na percepção e no uso da linguagem implicam no fato de que certos termos impõem-se muito mais automaticamente do que outros, quando da conceitualização da experiência. Isso significa que, em primeiro lugar, existe uma “mímese” do ponto de vista da representação do objeto na consciência – não passa disso a ideia de iconismo primário – e, em segundo lugar, existe uma espécie de “mímese” de segunda mão, aquela em que o signo, ele próprio, prende-se ao objeto representado na consciência, veiculando assim uma função sígnica que aponta, enfim, para a última instância da “mímese”, a saber, a imitação ao nível do interpretante final, onde determinadas qualidades da apreensão do objeto são transmitidas a outro(s) sujeito(s). Podemos perceber que, no interior das obras teóricas de Eco, essa suposta linearidade da representação do objeto na linguagem é a garantia fundamental da intersubjetividade. Na verdade, a julgar por essa ideia, a intersubjetividade é ela própria “mimética”: a cooperação interpretativa – ou, para falar em outros termos, a convergência dos diversos conteúdos intencionais dos diferentes sujeitos envolvidos na cooperação interpretativa – só ocorre porque, num âmbito muito mais fundamental do que a simples troca de significantes, existe uma homogeneidade que, de certo modo, aponta para a correspondência (ou equivalência) dos esquemas e processos mentais dos sujeitos. O exemplo de Eco não nos desmente: estar diante de uma porta e usar o termo *porta* é, talvez, a maior expressão desse caráter “mimético” da linguagem, no pensamento ecoiano. Aliás, apostar no hábito como esteio da comunicação e dos atos de “referência feliz” é sem dúvida acolher a ideia da “mímese”, ainda que, neste caso, a “mímese” diga respeito a uma homologia de ações e comportamentos.

Com efeito, essa ideia é o que faz com que Eco se defenda do culturalismo exacerbado que frequentemente assombra as suas conclusões (e que é decorrente de seu flerte com o estruturalismo). Para evitar que o código e a enciclopédia destaquem-se do plano objetivo da experiência concreta de uso da linguagem – o que faz com que eles se tornem uma hipóstase da língua (cujas consequências são incorporadas por Eco, embora ele permaneça o tempo todo ciente dessas armadilhas) –, e para evitar que a alegação de que

não há critérios objetivos para limitar a troca simbólica, Eco ancora a linguagem na experiência de mundo. A linguagem, portanto, sob essa ótica, capturaria a “essência” (no sentido aristotélico) do “ser” (Magli 2000), de modo que as convenções que utilizamos para designar certas experiências são, de certa maneira, determinadas pela objetividade da prática linguística. O aspecto convencional da linguagem deixa de ser, portanto, um acordo estabelecido nas práticas sociológicas do uso dos signos, que autorizam ou desautorizam algumas posturas – e Eco, nesse sentido, opõe-se fortemente às ideias de Fish (1990) acerca da ascensão da cultura sobre a linguagem, que são contrárias à ideia metafísica de “essência” aristotélica. Aliás, o bom uso do signo, para Eco, parece seguir a mesma lógica do iconismo primário da percepção. É como se a enciclopédia dispusesse de mecanismos para “desenhar” a experiência mediante as palavras, mesmo quando o campo do empírico se fecha à linguagem (ou seja, mesmo quando a pragmática e o contexto estão ausentes da reflexão). Usar o termo *porta* para designar uma porta, portanto, equivale a “desenhar” na mente (própria ou de outrem) essa porta, imitar a experiência primordial do objeto, conservando, pelo menos em princípio, certas qualidades da aparência da uma porta qualquer – imagem que é, ao mesmo tempo, equivalente ou imitativa daquela porta exclusiva do momento da interação linguística específica, caso haja um ato de referência. E essa iterabilidade do signo (para usar o termo derridiano, mais uma vez) é o que faz com que possamos sustentar que Eco abraça o representacionalismo linguístico: na medida em que o signo conserva, entre seus interpretantes, as qualidades mais marcantes da percepção (ainda que de forma esmaecida), independentemente de seu uso e do contexto onde aparece, ele restringe o plano intuitivo e exacerba o aspecto indutivo ou dedutivo. É como se o signo, por si próprio, entre seus interpretantes, inscrevesse um *mundo possível* através do qual se fixam os limites da mímese; ou, ainda, é como se o signo inscrevesse, a cada vez que é utilizado, as condições favoráveis de sua interpretação. Nesse sentido, o que se observa é que, por um lado, o signo *imita* o sucesso da sua interpretação passada (o “*déjà dit*”, o *habitus*) e, por outro lado, a interpretação imita o *modus operandi* da decodificação do signo. Da suposta “essência” do objeto dinâmico, passando pelo relativo amorfismo e gestaltismo do objeto imediato, até as diferentes acepções consagradas pela enciclopédia, a interpretação apenas imita o entendimento mútuo e intersubjetivo conseguido previamente.

Isso nos leva diretamente à noção de *hipotipose*. Aqui, estamos seguindo as ideias

de Parret (2000) e principalmente de Magli (2000), que observa que o sucesso da representação depende da *pertinência* daquilo que é representado, isto é, de informações que são determinantes para atrair a atenção do indivíduo em relação ao objeto representado. Tais questões dizem respeito à definição clássica de hipotipose “[...] en tant qu’*ébauche*’, *‘esquisse*’, dans la mesure où elle répond précisément à des critères de simplicité et d’économie d’expression, semble le plus dotée de force et de force de représentation” (Magli 2000, p. 178). Assim, a hipotipose define-se por ser um tipo de condensação do signo (ou de uma cadeia significativa), que, na sua própria forma, captura o objeto representado, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, um estatuto ontológico (vale dizer, um *valor*) na estrutura do código.

Pour son origine étymologique, l’hypotypose exprime donc l’action propre aux peintres de représenter une chose telle qu’elle est. Elle a indiqué ensuite, par analogie, une forme de l’expression des événements et des objets tellement vivante qu’elles les met sous les yeux. L’hypotypose ne serait donc qu’une espèce d’icône verbale apte à donner une représentation efficace de la réalité concrète, ayant recours à la sélection d’un nombre très limités de traits saillants. [Magli 2000, p. 179.]

A hipotipose, portanto, “reprime” a semiose ilimitada na medida em que transforma o campo sempre difuso do significante em um campo mais ou menos homogêneo que, na situação concreta de comunicação, promove a regularidade da representação e, conseqüentemente, o hábito comunicativo. Na possibilidade sempre presente da deriva infinita dos significantes (Derrida 1967a), o sujeito pode valer-se de uma infinidade de signos, recursos estilísticos, formas cristalizadas, metáforas etc., para fazer menção à sua experiência objetiva do mundo. A hipotipose, então, vem “socorrer” o sujeito, fornecendo-lhe o material supostamente mais “adequado” para tal tarefa. Aliás, a hipotipose não só “socorre” o sujeito, mas é, também, um caminho por assim dizer “natural”, como se determinados signos fossem impositivos (como vimos mais acima). Dessa forma, o plano da expressão e o plano do conteúdo conciliam-se de modo supostamente inexorável, promovendo, inclusive, a sensação de que o objeto se “imprime” na consciência mediante o iconismo primário – invertendo, portanto, a lógica que idealmente leva do objeto dinâmico ao signo. E, levando as ideias de Magli um pouco mais adiante, podemos perceber que há,

nessa noção de hipotipose – além, é óbvio, do caráter mimético da linguagem –, um parentesco com o que Eco chama de “uso ideológico” do código. De acordo com Eco (1975, pp. 245ss.), a ideologia, do ponto de vista semiótico, dá-se quando uma certa porção de significantes prende-se a uma porção específica de conteúdo, reificando, portanto, a relação entre ambos. Eco, nesse momento de sua obra, está preocupado em demonstrar que algumas posturas pragmáticas pressupõem respostas específicas, de modo que o controle sobre o que é dito e o modo como a interpretação se dá são absolutamente plausíveis e claros. Trata-se, na verdade, de demonstrar, com base na semiótica, como é possível o controle pragmático das respostas interpretativas através de expressões consagradas culturalmente – e oriundas de grupos cuja homogeneidade não é, obviamente, semiótica, mas que, não obstante, do ponto de vista discursivo, reproduzem conceitos que uma análise semiótica pode abarcar. Eco está preocupado em estabelecer uma diferença entre o uso criativo do código e o uso para fins de controle – diferença que, se não desemboca necessariamente na dicotomia entre mensagens referenciais e mensagens estéticas, é certamente tributária dela. Assim, é possível, inclusive, articular uma dicotomia entre a abertura como transgressão que tende à exploração consciente dos limites do código e conseqüentemente do conhecimento do mundo, e a ideologia como manutenção do *status quo* – e aqui, mais uma vez, remetemos o leitor a Brito Jr. (2006), onde há um estudo dessa questão específica, do ponto de vista da estética. A despeito disso, porém, é possível notar o quanto a noção de hipotipose avizinha-se do que Eco expôs sobre a ideologia, nas seções finais do seu *Tratado*. O agravo, porém, é que, quando temos em mente a teoria da percepção de Eco (1997), posterior, portanto, ao *Tratado*, podemos perceber que as teses de Eco estão a poucos passos de consolidar a ideia segundo a qual é como se só houvesse hipotiposes na linguagem – e, por conseguinte, só houvesse usos ideológicos do código. Em conclusão, o aspecto “estético” da linguagem acaba desfavorecido pela hipotipose, que, sob essa ótica, não significa nada além de uma “gramática da representação”. Mesmo quando o sujeito é chamado a transgredir o código, parece que sua postura mais decorosa deve ser algo mais próximo à hipotipose, a fim de que os limites da interpretação não sejam violados pela criatividade latente da componente intuitiva da abdução. Mantendo-se, então, uma deriva entre o conhecimento da obra literária e a sua fruição – o que, dito de outro modo, corresponde a uma distinção entre a interpretação (entendida como cognição) e o uso

(encarado como exploração subjetiva irrestrita) da obra literária –, percebe-se que, na teoria de Eco, o conhecimento dito “científico” tende sempre a pautar-se pelo uso ideológico do código, uma vez que tende sempre à convergência, à definitude. Naturalmente, há prejuízos no âmbito estético: na melhor das hipóteses, a fruição de uma obra só pode ganhar privilégios científicos se orientar-se por uma epistemologia qualquer. Isso deixa ainda mais claro porque a teoria de Eco exclui qualquer consideração acerca das sensações estéticas, em prol dos aspectos cognitivos.<sup>65</sup>

Diante disso, poder-se-ia, então, falar de hipotipose de dois modos distintos: primeiramente, da hipotipose enquanto “imposição” do objeto dinâmico na consciência, que coloca a hipotipose como caminho natural da linguagem, como se o “rascunho” ou o “esboço” do “ser” só fossem convincentes mediante tais signos e nenhum outro. Deste ponto de vista, a hipotipose não é necessariamente ideológica, mas é, de certa forma, “metafísica” – a não ser que consideremos que existe também uma função metafísica desempenhada pela ideologia, na medida em que ela busca, justamente, ancilosar a representação do mundo. Encontra-se, aqui, na sua plenitude, a epifania do “ser”, que, de outro modo, ficaria confinado ou ao plano exclusivamente empírico (não constituindo, portanto, um problema da linguagem ou da filosofia), ou ao plano meramente intencional (onde as capacidades mentais são relacionadas a um certo tipo de psicologismo que, entre outras coisas, facilita a ideia de solipsismo linguístico). Não seria exagero dizer que, no interior da obra de Eco, o “ser” só constitui um problema semiótico na medida em que a hipotipose entra em cena: é ela que garante, por um lado, a regularidade (mimética) do “ser” na linguagem e, ao mesmo tempo, é ela quem faz com que haja a “ilusão referencial” que Eco acaba abraçando, por mais que tente dela se livrar. Em segundo lugar, podemos falar de hipotipose quando o objeto dinâmico falta à percepção, sendo “resgatado” pelo(s) signo(s). Nesses casos – e por conta da hipotipose do primeiro tipo –, a mímesis encarrega-

---

<sup>65</sup> Inclusive, é mister lembrar que Eco, na esteira de Pareyson e imbuído do espírito de abertura do pensamento italiano pós-Segunda Guerra, renunciou aos princípios da estética croceana, que estabelecia, entre outras coisas, que as questões concernentes à estética formam-se num campo autônomo, que se estende por toda a subjetividade do artista (terreno onde as obras ganham forma e, por isso, autenticidade). Não é fortuita, portanto, a inclinação de Eco à teoria da formatividade de Pareyson e, por conseguinte, a uma epistemologia das formas artísticas. Aí, Eco encontrou o combustível necessário para romper com o idealismo croceano e pensar as questões de estética de um ponto de vista mais “científico” – assumindo, inclusive, as contribuições de figuras como Panofsky, Langer entre outros (Calabrese 1985) –, com o claro intuito de liberar o pensamento italiano da letargia em que o país caiu, durante o fechamento no tempo de Mussolini. Sobre essas questões, recomendamos a obra de Ajello (1974).

se de “apresentar” (ou, por assim dizer, de “remontar”) o objeto para o sujeito. Aqui, sim, a hipotipose guarda uma relação mais estreita com a ideologia na medida em que se vale do mesmo *modus operandi*, ou seja, na medida em que busca os termos que favoreçam a cooperação interpretativa e a convergência da interpretação. Em ambos os tipos de hipotipose, porém, o que deve ser ressaltado é exatamente essa capacidade de referenciar à experiência e de induzir os mesmos comportamentos interpretativos em diferentes sujeitos a partir de termos que mantêm, para Eco, uma solidariedade inquestionável com o que é ou com o que deve ser representado. Nesse sentido, quer esteja buscando um ato de “referência feliz”, quer esteja introjetando uma imagem ou um estado da mente em outrem, aludindo, em última instância, a um “estado de coisas”, que tem sua ancoragem explícita no conhecimento compartilhado do mundo (enciclopédia), o indivíduo agencia os signos à moda esquemática da hipotipose, no intuito de estabelecer a convergência do intelecto à coisa e, portanto, à precisão (que é, a julgar por Peirce, uma precisão *científica*), à “verdade”. Nesse caso, Eco diria que os limites da interpretação são traçados de forma absolutamente clara, e qualquer violação enquadra-se ou num erro categorial ou, talvez, numa falta de cooperatividade semiótica (ou seja, o *uso* do signo para fins de prazer) por parte de um ou mais indivíduos.

Entretanto, como nos lembra Magli (2000, p. 181), “[I]e *déjà dit* ne peut, toutefois, côtoyer le *non encore dit* qu’à l’intérieur d’un contexte discursif complexe, apte à les articuler tous les deux en lui. C’est à cette seule condition que toute innovation d’expression, toute épiphanie de l’être, peut se saisir et se comprendre.” Essa situação colocada por Magli é, como vimos, a condição precípua da abdução, para Eco. E, sendo assim, “[i]l s’ensuite que le langage verbal, pour représenter ce qui d’un être singulier fait cet individu particulier, doit se faire mimésis du langage iconique. Il doit imiter les modalités d’expression, ce doit être un langage qui [...], plus qu’il ne dit, indique, montre” (*idem*, p. 182). Quer dizer, então, que a mímese funciona mesmo quando o “já dito” não dispõe de uma forma de expressão canônica para consolidar a apreensão do objeto; na verdade, nos casos em que a interpretação não é automática, o sujeito deve intuir uma hipótese que, do ponto de vista da linguagem, acaba “imitando” os modos de apresentação comumente aceitos no nível da enciclopédia, lançando mão, portanto, de hipotiposes – como se a hipotipose “desenhasse” em palavras o que é apreendido pelos sentidos,

conservando, assim, a definição literária ou retórica do conceito, a saber, de descrição vívida, de representação fiel e realista de uma pessoa ou evento (definição que habita a história do conceito desde seus primórdios, como nos mostra Parret 2000). As hipotiposes, por sua vez, sobrepõem-se ao lugar que a abdução ocupa, no interior da obra de Eco: a invenção, passando pela “imitação”, pela articulação dos signos de modo a *representar* e *apresentar* o objeto, de uma hipótese explicativa que desenha um esquema lógico para a compreensão de tudo aquilo que escapa à conceitualização automatizada (ou o *reconhecimento*, em termos econianos).

L'imitation par hypotypose articule en effet, sans les rendre incompatibles, certaines procédures de schématisation (et/ou de simplification) par le biais de l'*emphase*. Elle laisse de côté certains aspects et en isole d'autres. Ces derniers ainsi sélectionnés acquièrent plus d'importance. [...]

Mais surtout, une représentation verbale “hypotypique” du langage iconique doit conserver sa texture expressive: bien loin de se présenter comme une simple correspondance de mots et de choses, l'être singulier doit apparaître à l'intérieur d'un ample contexte discursif apte à articuler le *déjà dit* et le *non encore dit*. L'invention esthétique en effet, dit Eco dans son *Traité*, cette invention grâce à laquelle dans le continuum de l'être se profilent des possibilités inédites du sens, produit des *textes* et non des signes séparés. Dans ces textes, il est difficile de distinguer, quand ils apparaissent, les traits sélectionnés sur la base d'une stipulation de pertinence socialement partagée des traits marginaux et pas encore organisés. [Magli 2000, p. 183, destaques da autora.]

Estas hipotiposes (ou seria melhor dizer “essas *hipotipóteses*”), porém, são, do ponto de vista do código e de suas estruturas consolidadas sincronicamente, hipóteses tão-somente *verossímeis*. Quer dizer, elas não simplesmente imitam os casos de reconhecimento “feliz”, ou os casos passados de associação “feliz” entre o *perceptum* e o signo, ou, ainda, as condições pragmáticas mínimas de atos passados de referência “felizes” (e veremos e breve que essa “abundância de felicidade” depende de outros fatores); antes disso, elas são construtos, articulação de sentido nos planos semântico e pragmático, que envolve, ao mesmo tempo, uma capacidade de percepção e uma

capacidade de organização do *perceptum* em termos esquemáticos, buscando, assim, um enquadramento no código que lhes dê, senão uma prerrogativa de “verdade”, certamente uma “validez” (ainda que momentânea e questionável). Pensando, então, em tudo o que já foi dito, fica claro para nós que essas “hipotipóteses” (insistimos no neologismo), portanto, têm muito a ver com o que Eco (1979) define como *mundos possíveis*, pois, de certo modo, imitam (eis a mímesis, mais uma vez!) o seu funcionamento.

De acordo com Eco (1979, p. 141), “[n]o quadro de uma abordagem construtivista dos mundos possíveis, até mesmo o chamado mundo ‘real’ de referência deve ser entendido como uma construção cultural.” Mas isto não significa que a realidade seja escorada na imaginação; pelo contrário, a imaginação é quem se escora na realidade:

[n]enhum mundo narrativo poderia ser totalmente autônomo do mundo real porque não poderia delinear um estado de coisas *máximo e consistente* por meio da estipulação *ex nihilo* de todo o seu mobiliário de indivíduos e propriedades. Um mundo possível sobrepõe-se em grande medida ao mundo “real” da enciclopédia do leitor. Mas esta sobreposição é necessária não só por razões práticas de economia, como também por razões teóricas mais radicais. [Eco 1979, p. 140, destaques do autor.]

Entre essas razões, destacam-se: (i) “[n]ão só é impossível estabelecer um mundo alternativo completo, como também é impossível descrever como completo o mundo ‘real’” (*idem, ibidem*), o que significa que o próprio mundo real só pode ser pensado como completo dentro de uma hipótese metodológica que instaura um plano mínimo de cooperação intersubjetiva (o Sistema Semântico Global). Desse modo, o universo de conhecimento acerca do mundo – incluindo aí as competências linguísticas as mais variadas –, constitui-se de modo provisório, tanto que os juízos fatuais podem eventualmente contradizer ou reformular, conforme o investimento dos sujeitos diante dos fenômenos que afrontam o código. Contudo, ainda que provisório, esse mundo “real” é o mais “possível” dos “mundos possíveis”, pois ele conserva essa ancoragem “mimética” na experiência que reivindica uma verdade que, se não é absoluta, não é, todavia, contestada,

do ponto de vista sincrônico e intersubjetivo.<sup>66</sup> Suas raízes estão mais profundamente ligadas à experiência, possibilitando, inclusive, o anquilosamento da regularidade dos comportamentos – e, por conseguinte, o uso ideológico do código –, evidenciando, por conseguinte, que, para Eco, linguagem e mundo, em alguma medida, são solidários entre si (ou se confundem entre si, poderíamos objetar). E, também, (ii) “[...] um mundo narrativo [entenda-se, também, o *mundo possível*] toma de empréstimo os próprios indivíduos e as suas propriedades ao mundo ‘real’ de referência” (*idem*, p. 141), o que equivale a dizer que a construção de um mundo possível é determinada pela transposição das leis do mundo empírico para o plano imaginativo. Assim, a própria imaginação, na concepção de Eco, escora-se na mimese. Para Eco: “[e]sses indivíduos aparecem nos mundos narrativos como já pré-constituídos, e a análise de suas condições epistemológicas de constituição é um problema a remeter para outros tipos de investigação que dizem respeito à construção do mundo da nossa experiência” (*idem, ibidem*). O mundo possível, portanto, só é convincente quando mantém com o mundo real essa relação parasitária.

Pensando em tudo isso, e trazendo de volta à baila a noção de hipotipose, quer nos parecer que estamos retomando o conceito de abdução, exatamente onde o havíamos deixado. Se a abdução produz uma hipótese que tenta dar conta do que em princípio escapa a qualquer conceitualização; e se a hipotipose é o meio pelo qual o intérprete busca no “já dito” do código as ferramentas para intuir e representar essa hipótese; e se, enfim, a abdução escora-se no conhecimento do “mundo real” para tirar hipóteses que apontam para

---

<sup>66</sup> Vale a pena lembrar que Eco (1994, pp. 97ss.) afirma que os mundos possíveis da ficção são por vezes mais verdadeiros do que o mundo real. Trata-se, na verdade, de uma afirmação que tem um alcance limitadíssimo, dentro do trabalho de Eco – e dentro desta tese. Lá, Eco afirma que, ao passo que podemos contestar certas informações consolidadas no mundo real (como, por exemplo, o modelo científico que descreve o ornitorrinco, para usar um exemplo recorrente nesta tese), não podemos, todavia, pôr em dúvida certas informações inscritas nas obras literárias, como, por exemplo, o suicídio de Emma Bovary ou o assassinato cometido por Raskólnikov. A alegação de Eco é cabível; porém, como já dissemos aqui, faz parte do trabalho interpretativo arriscar hipóteses acerca do agenciamento desses elementos da trama na integralidade da obra. O suicídio de Emma e o homicídio de Raskólnikov não são questionados no seu aspecto “fatural” (se é que podemos falar de algo “fatural” no âmbito ficcional), mas quando esses “fatos” entretêm relações com outros elementos, com outros conhecimentos internos à obra e, sobretudo, externos à leitura, aí sim a “verdade” da interpretação passa a ser posta em questão, inclusive com base em alegações que sustentam como verdadeiros certos postulados do mundo real (ou da enciclopédia, como mimese das leis do mundo real). O que se questiona, portanto, é a verossimilhança da interpretação, e não da fábula. Diga-se de passagem, inclusive, que em nenhum momento da obra teórica de Eco os limites da interpretação são tratados como uma questão de desmentir as informações “fatuais” que são claramente passadas na obra, como são ambos os exemplos acima; isto é: não cooperar com a obra não significa apenas desmenti-la. Assim, os limites da cooperação interpretativa transcendem os limites sintático-semânticos das frases, como mostra a nossa reflexão desde o princípio da tese.

um “mundo possível” onde as coisas provavelmente têm essa ou aquela explicação; então, tudo isso nos leva a crer que a abdução não passa de *verossimilhança*. Inclusive o caráter *textual* que a “hipotipótese” tem, conforme nos atesta Magli (2000), reencontra o conceito de abdução de Eco – e recordemos, aqui, o trecho de *Os Limites da interpretação* (Eco 1990) citado um pouco mais acima, onde o semioticista italiano afirma que a abdução consiste em reconhecer um *topic* textual. A interpretação, nesse sentido, produz um *texto* (e o tamanho desse texto não importa: pode ser tanto uma extensa tese, quanto um simples predicado) que inscreve o mundo empírico (o texto literário, enquanto objeto deste mundo, inclusive) nas fronteiras de um mundo possível, na rubrica do *como se*. Vale a pena notar que o mundo possível, nas elucubrações de Eco (1979), é um mundo exclusivamente *textual*; isto é, o mundo possível não tira de nenhum lugar a sua validade ontológica, a não ser da seu próprio esquema e de suas próprias leis explícitas – por menor que seja a sua semelhança com o que usualmente se considera ser o mundo “real”. Sendo assim, já à guisa de conclusão, é possível destacar três coisas (sendo que, para algumas das quais, ainda daremos um tratamento mais extenso): (i) a interpretação saída da abdução comporta-se como uma metabdução, pois, no fim das contas, deve-se contrastar sua coerência com os fenômenos que ela procura conceitualizar; (ii) o acordo sobre a coerência entre interpretação e o(s) fato(s) é conseguido praticamente de forma experimental, a exemplo do que acontece na ciência e, enfim, (iii) nestes termos, o tipo de critério com o qual se pode aferir a verossimilhança da interpretação tem suas raízes na pragmática.

Tomemos um exemplo oriundo da obra romanesca de Eco para melhor ilustrar nossas afirmações. No começo de *O Nome da rosa*, o protagonista, Guilherme de Baskerville – um sujeito particularmente notável pela sua capacidade de realizar abduções a partir de elementos mínimos do campo perceptivo, surpreendendo, assim, os mais ingênuos e os mais incrédulos com sua “prestidigitação” intelectual –, momentos antes de chegar à abadia onde serão cometidos os crimes que ele mais tarde cuidará de elucidar, tem o seguinte diálogo com um despenseiro:

“Agradeço-vos, senhor despenseiro”, respondeu cordialmente meu mestre, “e tanto mais aprecio a vossa cortesia quando para saudar-me interrompestes a perseguição. Mas não receeis, o cavalo passou por aqui e dirigiu-se para o atalho da direita. Não poderá ter ido muito longe, porque chegado ao depósito de estrume precisará deter-

se. É inteligente demais para lançar-se escarpa abaixo...”

“Quando o vistes?”, perguntou o despenseiro.

“Na realidade não o vimos, não é Adso?”, disse Guilherme, voltando-se para mim com ar divertido. “Mas estais à procura de Brunello, o animal não pode estar senão onde eu disse.”

O despenseiro hesitou. Olhou Guilherme, em seguida o atalho, e por fim perguntou:

“Brunello? Como sabeis?”

“Vamos”, disse Guilherme, “é evidente que andais à procura de Brunello, o cavalo favorito do Abade, o melhor galopador de vossa escuderia, de pelo preto, cinco pés de altura, de cauda suntuosa, de casco pequeno e redondo, mas de galope bastante regular; cabeça diminuta, orelhas finas e olhos grandes. Foi para a direita, estou vos dizendo, e apressai-vos, em todo caso.”

O despenseiro teve um momento de hesitação, depois acenou aos seus e tomou o atalho à direita, enquanto nossos mulos recomeçavam a subir. Quando eu ia interrogar Guilherme, porque tinha sido mordido pela curiosidade, ele fez-me sinal para esperar: e de fato alguns instantes depois ouvimos gritos de júbilo, e na curva do caminho reapareceram monges e fâmulos conduzindo o cavalo pelo cabresto.<sup>67</sup>

A sequência de palpites de Guilherme é por si só espantosa, mas se torna algo extraordinário quando a hipótese se confirma. Sem ter visto o cavalo, Guilherme foi capaz de dizer onde ele se encontrava, suas características físicas, o fato de ser o animal preferido do abade, e, o que é ainda mais incrível, o seu nome. Guilherme, portanto, fez uma série de abduções, algumas mais criativas do que outras, com base naquilo que ele de fato viu. Sua interpretação dos fatos – o texto que veicula sua hipótese – é, no fundo, uma aposta que convence pela verossimilhança, que de certo modo recupera conteúdos e hábitos mais ou menos cristalizados para compor uma ideia que, no final das contas, tem uma coerência e uma plausibilidade que o maior dos mundos possíveis, o mundo “real”, não tem condições de negar. Não havendo o despenseiro na história – que é, entre os três, despenseiro,

---

<sup>67</sup> Umberto Eco. *O Nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edição do Círculo do Livro, 1992, pp. 28-29. O exemplo foi escolhido porque não passa de uma paródia – daquelas típicas dos romances pós-modernistas (ver Brito Jr. 2006) – de uma novela de Voltaire intitulada *Zadig*, que é analisada por Eco (1990), quando ele trata das questões da abdução. Escolhendo este trecho do romance, estamos apenas devolvendo a Eco a ironia com a qual ele nos brinda. De qualquer modo, o que puder ser dito para a novela de Voltaire, *mutatis mutandis* poderá ser aplicado a esse trecho do romance de Eco.

Guilherme e Adso (o narrador), o único que conhece *de fato* as características e o nome do cavalo –, qualquer um poderia tomar como verídica e plausível a hipótese de Guilherme; ênfase: *qualquer um*, tanto que Adso, que viu as mesmas “marcas” que Guilherme mas que não foi capaz de reuni-las num *topic* textual, não teve dificuldade em acreditar no seu mestre. Quer dizer: do ponto de vista do que se sabe sobre cavalos e sobre o mundo, é bastante plausível que haja uma sequência de ações envolvendo um cavalo de determinadas proporções e chamado Brunello, que tenha se enveredado por uma trilha qualquer. É possível, inclusive, criar uma ficção a partir destes dados mínimos, colocando talvez o cavalo como protagonista (mais ou menos como no conto “Kholstomer”, de Tolstói, em que o próprio cavalo fala). Porém, o que Guilherme constrói é uma hipótese sobre fenômenos naturais, ou seja, sobre coisas que são da ordem do empírico, e que, portanto, pressupõem uma lógica ou uma intencionalidade subjacentes que devem ser cotejadas com sua hipótese.

Mas como Guilherme partiu do nada para a verdade? A resposta encontra-se mais adiante no romance, e é Guilherme quem o diz.

“[...] No trevo, sobre a neve ainda fresca, estavam desenhadas com muita clareza as marcas dos cascos de um cavalo, que apontavam para o atalho à nossa esquerda. A uma distância perfeita e igual um do outro, os sinais indicavam que o casco era pequeno e redondo, e o galope bastante regular – disso então deduzi a natureza do cavalo, e o fato de que ele não corria desordenadamente como faz um animal desembestado. Lá onde os pinheiros formavam como que um teto natural, alguns ramos tinham sido recém-partidos bem na altura de cinco pés. Uma das touceiras de amoras, onde o animal deve ter virado para tomar o caminho à sua direita, enquanto sacudia altivamente a bela cauda, trazia presas ainda entre os espinhos longas crinas negras... Não vais me dizer afinal que não sabes que aquela senda conduz ao depósito de estrume, porque subindo pela curva inferior vimos a baba dos detritos escorrer pelas escarpas aos pés do torreão meridional, enfeando a neve; e do modo como o trevo estava disposto, o caminho não podia senão levar àquela direção.”

“Sim”, disse eu, “mas a cabeça pequena, as orelhas pontudas, os olhos grandes...”

“Não sei se os tem, mas com certeza os monges acreditam piamente nisso. Dizia Isidoro de Sevilha que a beleza de um cavalo exige ‘ut sit exiguum caput et sicuum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, como densa et cauda, unguularum solidate fixa rotunditas’. Se o cavalo

de quem inferi a passagem não fosse realmente o melhor da escuderia, não se explicaria por que não foram apenas os cavaleiros a persegui-lo, mas até o despenseiro deu-se o incômodo. E um monge que considera um cavalo excelente, além de suas formas naturais, só pode vê-lo assim como as autorricitates o descreveram, especialmente se”, e aqui endereçou-me um sorriso de malícia, “é um douto beneditino...”

“Está bem”, disse, “mas por que Brunello?”

“Que o Espírito Santo te dê mais esperteza que a que tens meu filho!”, exclamou o mestre. “Que outro nome lhe darias se até mesmo o grande Buridan, que está para tornar-se reitor em Paris, precisando falar de um belo cavalo, não encontrou nome mais natural?”<sup>68</sup>

O que Guilherme viu exatamente? Nada além de algumas pegadas simétricas na neve, alguns ramos quebrados, um punhado de crina e alguns poucos detalhes da topografia do terreno ao redor. Isso foi o suficiente para que ele intuísse o restante das coisas. Na verdade, ele não só intuiu; ele *imaginou*. E é por isso que ressaltamos que a abdução tem estreita relação com a verossimilhança. Aliás, essa ideia não parte de nossa “criatividade”; pelo contrário, ela encontra guarida na própria teoria de Eco. Ao comentar as abduções do personagem Zadig, de Voltaire, Eco nos dá os subsídios para, por um lado, comentar as abduções de Guilherme de Baskerville e, por outro lado, sustentar a abdução como verossimilhança. O trecho a seguir é fundamental – e convidamos o leitor a trocar o nome “Zadig” por “Guilherme” e as características do cavalo de Voltaire pelas do cavalo de *O Nome da rosa*:

Zadig não possui a certeza científica de que sua hipótese textual seja *verdadeira*: ela é apenas *textualmente verossímil*. Zadig pronuncia, por assim dizer, um juízo *teleológico*. Decide interpretar os dados que reuniu *como se* fossem harmoniosamente interconexos. *Sabia* de antemão que havia um cavalo e outros quatro agentes não identificados. [...] Agora ele crê que exista um cavalo de longa cauda, quinze palmos de altura, com freio de ouro e ferraduras de prata. Mas esse cavalo não pertence necessariamente ao mundo real da experiência de Zadig.

---

<sup>68</sup> Umberto Eco. *O Nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edição do Círculo do Livro, 1992, pp. 30-31.

Pertence ao mundo textual possível que Zadig construiu, ao mundo das crenças fortemente motivadas de Zadig, ao mundo de suas atitudes proposicionais. As abduções hipocodificadas – para não falarmos das criativas – são mecanismos criadores de mundos. [Eco 1990, pp. 209-210, destaques do autor.]

Zadig e Guilherme de Baskerville não sabem que suas apostas conjecturais são “verdadeiras” até o momento em que elas se revelam efetivamente verdadeiras (aliás, por se tratarem de apostas arriscadíssimas, elas só são verdadeiras devido a uma conveniência que só a literatura pode imitar e que raramente encontra paralelo na vida cotidiana – é preciso reconhecer...). Com efeito, do ponto de vista do código, exclusivamente, e levando em consideração a indefinição e a surpresa causadas pela sequência de fenômenos e marcas absolutamente heterogêneas, essas apostas conjecturais nem podem ser apresentadas como conclusões definitivas – quanto mais como “a verdade”. Por um lado, elas não passam de uma hipótese, que se associa exclusivamente a esse conjunto de fatores, marcas e fenômenos, sendo, portanto, motivadas por ele; por outro lado, essas conjecturas, ainda que mantenham essa ligação umbilical com os fatos que busca conceitualizar, não têm seguramente o *status* “metafísico” (perene) de verdade. Só o conjunto desses fatores é que pode determinar a validade da hipótese. Mas, por isso mesmo, o conjunto pode, também, invalidar algumas conjecturas, de forma que o que é proposto (ou pressuposto) pode ser substituído por uma explicação melhor, baseada em outros fatores ou baseada no agenciamento dos mesmos elementos à luz de uma nova intuição. Em ambos os casos – as apostas de Zadig e Guilherme –, ocorre que a hipótese satisfaz plenamente a necessidade de uma explicação dos fatos. E, embora os nossos exemplos tenham “ocorrido” no âmbito ficcional, isso não invalida a tese de que a coincidência da hipótese com a realidade é também da ordem do *científico*, do *experimental* – lembremos da citação de Santaella (2004, p. 103), onde a autora destaca a abdução como uma característica comum ao pensamento estético e científico. Isso quer dizer que importa muito saber se a hipótese é plausível não apenas do ponto de vista do que se sabe do mundo e dos cavalos em geral, mas sobretudo do que se sabe naquele momento específico, sobre aquele cavalo específico. Guilherme tinha tudo para errar; não errou – e isto é que faz dele, coletivamente, um intérprete sagaz.

Trazendo, agora, a discussão mais para o ponto que nos interessa mais de perto: o

leitor, quando encara a polissemia do texto literário, tem tudo para errar; mas também tem tudo para acertar... É de erro e acerto que estamos falando, quando pensamos nos limites da interpretação? Se a lógica é puramente a da verossimilhança, cremos que não: bastaria que a hipótese se adequasse ao formato da enciclopédia e nossas interpretações seguramente fariam jus aos textos – inclusive, suspeitamos, sendo intercambiáveis de texto para texto, como quando dizemos genericamente que tal texto fala do amor, sem irmos muito além nas nossas investigações. Porém, se a lógica é “científica” ou “experimental” – como a importância que é dada por Eco à questão dos limites parecem nos fazer crer –, então, sim, estamos considerando o erro e o acerto tanto quanto a dicotomia entre uso e interpretação. Aliás, os limites da interpretação só podem ser pensados nessa aderência da hipótese àquilo que ela explica (metabdução). Não fosse assim, e não teríamos a menor condição de julgar a validade de uma interpretação.

Retomando a citação de Eco (1990), fica claro, então, que a abdução é, ao mesmo tempo, um juízo sobre determinado objeto ou sobre determinada sequência de eventos, que compartilha tanto aspectos dos juízos fatuais (na medida em que se concentra em afirmar algo acerca do campo empírico) como dos juízos semióticos (na medida em que lança mão de uma competência que antecede metafisicamente os eventos observados). E essa é a principal característica do *juízo teleológico* kantiano – e, aqui, vemos, mais uma vez, como Kant influencia o pensamento estético de Eco. O juízo teleológico “[...] pode, ao menos de uma forma problemática, ser usado corretamente na investigação da natureza; mas somente para a submeter a princípios da observação e da investigação da natureza segundo a *analogia* com a causalidade segundo fins, sem por isso pretender *explicá-lo* através daqueles” (Kant 1790, p. 204, destaques do autor). Trocando em miúdos, o juízo teleológico pode tentar buscar dar uma explicação racional de certos fenômenos naturais (por enquanto, apenas naturais, pois, em breve, falaremos em termos de estética) a partir da lógica da finalidade segundo fins (ou seja, da analítica transcendental), sem entretanto lograr alçar-se à condição de postulado categorial. O juízo teleológico kantiano é o responsável, portanto, por colocar os fenômenos em uma sequência de causalidade e consecutividade que se manifesta exclusivamente no intelecto, e não obrigatoriamente na natureza (ou seja, não é própria da natureza, mas sim é um comportamento intelectual conveniente, internalizado pelo sujeito). Este antropomorfismo quer dizer tão-somente que

as regras ou os princípios fundados no juízo teleológico têm um alcance limitado ao plano do empírico, e não devem ser estendidos ao âmbito das verdades analíticas. Assim, o juízo teleológico nunca diz que alguma coisa *é*, mas, em vez disso, diz sempre que alguma coisa *pode ser*. Nesse sentido, ele não é um juízo sintético e muito menos um juízo analítico; e tampouco é um juízo estético, aquele que é conforme aos próprios fins (Kant 1790), porque, no final das contas, trata-se de um juízo que se ancora no real, no empírico, e não no intelecto puro. Não obstante, contraditoriamente, o juízo teleológico guarda, sim, uma semelhança com o juízo de gosto, na medida em que está a meio caminho entre a faculdade imaginativa e a certeza analítica ou sintética. O ajuizamento teleológico é, de certo modo, a “humanização” da natureza; é considerar a natureza como se ela fosse criada com uma finalidade específica e revelar-lhe essa finalidade; é pressupor uma lógica, um sentido, uma coerência, enfim, uma *intenção*, que, por um lado, deixa o indivíduo mais confortável em relação à sua posição frente ao mundo natural<sup>69</sup> e, por outro lado, permite-lhe criar um universo mais ou menos homogêneo de conhecimento, de modo que ulteriormente se possa estabelecer padrões de comportamento de acordo com os padrões da natureza (hábitos, bem entendido). Vale muito a pena citar esta passagem de Kant (1790, pp. 239-240):

[é] para nós inevitável até atribuir à natureza o conceito de uma intenção, se é que pretendemos tão-somente investigar os seus produtos organizados mediante uma observação continuada e este conceito é por isso já uma simples e necessária máxima para o uso experiencial da nossa razão. É claro que, uma vez que concordamos em aceitar e confirmar um tal fio condutor para estudar a natureza, temos também que ao menos experimentar a máxima pensada pela faculdade de juízo na totalidade da natureza, porque segundo essa máxima ainda é possível descobrir muitas leis daquela, as quais de outro modo nos ficariam ocultas, dadas as limitações da nossa compreensão no interior do seu mecanismo. Mas em relação a este último uso aquela máxima da faculdade do juízo é na verdade útil, mas não indispensável, pois a natureza no seu todo não nos é dada enquanto natureza

---

<sup>69</sup> Sobre este ponto, há um excelente trecho na obra de Kant que gostaríamos de destacar: “[é] que a razão humana sabe dar às coisas um acordo com as suas ideias arbitrárias, para o que o próprio homem não estava predestinado pela natureza. Somente *se* admitimos que os homens tinham que viver na terra, então não podiam faltar ao menos os meios sem os quais os homens, enquanto animais, e mesmo enquanto animais racionais (mesmo que seja num grau tão baixo quanto se queira), não poderiam subsistir. Donde se segue, porém, que aquelas coisas naturais, que para esse propósito são indispensáveis, deveriam também ser consideradas como fins naturais” (Kant 1790, p. 211, destaques do autor).

organizada (ou no significado mais estrito da palavra, já mencionado). Pelo contrário, no que respeita aos produtos da mesma, os quais somente têm que ser ajuizados como sendo formados intencionalmente assim e não de outro modo, para que a respectiva constituição interna seja objeto de um conhecimento de experiência, aquela máxima da faculdade de juízo reflexiva é essencialmente necessária, já que até pensarmos esses produtos como coisas organizadas é impossível, sem que se ligue a isso o pensamento de uma produção intencional.

Mas e do ponto de vista estético? Ora, se o juízo teleológico tem o poder de investigar a natureza *como se* ela fosse feita de acordo com uma intencionalidade específica, então, no caso da interpretação das obras de arte, fica evidente que o juízo teleológico é de uma importância inquestionável. Que fique bem claro, porém, que se tratam, aqui, daqueles juízos que buscam uma correspondência entre o intelecto, a razão, e o fenômeno artístico-literário do ponto de exclusivamente *intencional, teleológico*. Não se tratam, portanto, dos juízos de gosto, estes, sim, conforme seus próprios fins. Nesse sentido, interpretar um texto literário é buscar extrair a lógica através da qual ela se torna possível e se constitui enquanto *obra*. Não há elemento sem causa, do ponto de vista do juízo teleológico kantiano; aplicando-se à literatura, isso equivale a dizer que a própria constatação da presença de um determinado elemento na cadeia significativa tem uma razão de ser. Mais ainda: ela não só não é gratuita como, também, cumpre uma função específica dentro de uma articulação ainda maior de elementos. Mas não deixa de ser uma *aposta*, uma *conjectura*, uma *hipótese*, um *como se*. No melhor dos casos – e disso até Kant parece estar ciente – tal tipo de juízo, por mais útil que possa ser (sobretudo na instância científica, onde não é possível prescindir de garantias firmes e de uma observação cautelosa dos eventos, inclusive para fins de predição), é contudo apenas *verossímil*, em última análise.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Aqui vale a pena recuperar Pareyson. Encarar a interpretação como juízo teleológico, como faz Eco, significa romper definitivamente com o conceito de congenialidade de Pareyson. Isso porque, por mais que o juízo teleológico assemelhe-se à noção de formatividade – sobretudo no que diz respeito à organização do todo da experiência estética numa formulação que é produto da forma e, ao mesmo tempo, a captura ou resgata –, parece que o juízo teleológico destaca-se por exibir uma característica marcadamente *objetivista*. Quer dizer, esse aspecto experimental do juízo teleológico faz com que a coerência da interpretação se dê com os  *fatos*, e não com os sujeitos, muito ao contrário do que Pareyson sustenta, quando afirma que a congenialidade é de intérprete para estilo (entendido como um desdobramento da personalidade autoral). De qualquer maneira, daqui até o fim do capítulo tentaremos mostrar que uma alternativa interessante ao modelo econiano leva em conta um tipo de intersubjetividade mais parecida com as ideias de Pareyson.

Daí a pergunta: quer dizer que quando o intérprete afirma “Este texto diz ou é X” ele cai no domínio da ficção? E a resposta: não necessariamente.<sup>71</sup> Senão, vejamos.

Eco, em sua obra, não dá à ficção o mesmo tratamento exaustivo que consagra a outras questões de ordem estética ou literária. O mais próximo que ele chega disso é o estudo dos mundos possíveis (Eco 1979 e 1990), cujas conclusões, apesar de serem tiradas de exemplos romanescos, estendem-se à problemática das crenças (do ponto de vista intencional) e das pressuposições semânticas (implicaturas, anáforas etc.). Há, ainda, considerações à margem em outros livros, de onde felizmente podemos tirar algumas ideias. Por exemplo, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco afirma:

[n]a verdade, em geral achamos que, ao ouvirmos ou lermos qualquer tipo de relato, devemos supor que o sujeito que fala ou escreve pretende nos dizer alguma coisa que temos de aceitar como verdadeira e, assim, estamos dispostos a avaliar o seu pronunciamento em termos de verdadeiro ou falso. Da mesma forma, comumente pensamos que só em casos excepcionais – aqueles em que aparece um sinal ficcional – *suspendemos a descrença e nos preparamos para entrar no mundo imaginário*.  
[Eco 1994, p. 125, destaques nossos.]

Os postulados ficcionais não ambicionam a categoria de “verdade”. Se um autor diz, por exemplo, que “[u]m jovem singelo viajava, em pleno verão, de Hamburgo, sua cidade natal, a Davos-Platz, no cantão dos Grisões”, como faz Thomas Mann em seu romance *A Montanha mágica*, ele não espera com isso que o leitor creia que tenha havido um homem qualquer e que ele tenha feito esse trajeto em particular. Na verdade, o autor deseja que o leitor “suspenda a sua descrença”, isto é, que ele seja capaz de “afigurar-se” situações em que tais eventos sejam possíveis, com maior ou menor grau de detalhamento. Todo o entendimento posterior depende, de acordo com Eco, desses “protocolos ficcionais”

---

<sup>71</sup> A não ser que consideremos certas correntes teóricas que prevêm que realmente não há fatos, mas tão-somente ficções. Não nos cabe, aqui, fazer maiores digressões; fica apenas a indicação das obras de Vattimo, por exemplo, que acolhe a filosofia de Nietzsche e Heidegger a fim de propor que a experiência da verdade – seja em que terreno for – é retoricamente moldada. Segundo Vattimo (1985, p. 135), “[o] que tudo isso tem a ver com a relação entre verdade e retórica? Entendemos retórica, aqui, no sentido mais geral e genérico em que Gadamer também a entende, como arte da persuasão mediante os discursos. Ora, a evidência e a força da convicção com que se impõe o patrimônio da consciência comum, o *kalón*, é uma evidência de tipo retórico. [...] A verdade hermenêutica, isto é, a experiência da verdade que a hermenêutica reivindica e que vê exemplificada na experiência da arte, é essencialmente retórica.”

instaurados no início. Algumas obras estabelecem esses protocolos de forma mais clara, como quando o autor de *Metamorfoses* afirma que Gregor Samsa acordara e se vira transformado em inseto; outras obras “vacilam” em firmar tais protocolos e, eventualmente, levam o leitor à confusão, como as literaturas tipicamente pós-modernistas, que usualmente lançam mão de personalidades reais com personagens fictícias em suas tramas, sem necessariamente fazer a distinção entre fato e ficção (procedimento bem ao gosto da ironia pós-modernista e do qualo romance *Ragtime*, de Doctorow, é um notável exemplo); há, ainda, os casos em que o leitor simplesmente passa por cima dos protocolos, mesmo quando eles são bastante aparentes. De qualquer maneira, em todos esses casos, diante de uma obra de ficção o leitor deve reagir como se tomasse como verdadeiras (ou idealmente verdadeiras) certas afirmações – mesmo quando considera como ficcional um relato que para outrem (ou para seu emissor) parece ou se pretende verídico. Algumas afirmações, suposições ou sugestões devem ser acatadas pelo leitor, a fim de que haja um princípio de colaboração intertextual que lhe permita acompanhar minimamente o enredo que se lhe apresenta na obra. Assumir tal compromisso perante o que está escrito é, no fundo, relativizar sobremaneira a cooperação *pragmática*: não se trata, como se pode ver, de *respeitar* o conhecimento do mundo já devidamente internalizado nos limites da enciclopédia; trata-se, ao contrário, de agregar novos conhecimentos e de relacioná-los com outros conteúdos (atitude claramente intuitiva ou imaginativa – e também mimética, é claro). Valer-se, portanto, de “instruções” (para importar um vocabulário econiano abundante no estudo das componentes semânticas do signo) para interpretar a obra não será algo muito profícuo (ainda que, no limite, seja inevitável, do ponto de vista da teoria semiótica de Eco). Mas, contraditoriamente, para que a ficção tenha um estatuto ontológico próprio (ou seja, para que ela se consagre como um *mundo* possível), mesmo que em última instância não se perca a noção de que não se trata da “realidade”, é preciso, então, encarar as sentenças de uma obra ficcional como *enunciados constativos* (de acordo com o glossário da teoria dos atos de fala), como seria, por exemplo, um juízo fatural. O que se pode chamar de “verdade”, na ficção, não tem a mesma força nem a mesma contundência que os enunciados proferidos em torno de situações concretas de interação, isto é, em torno do referencial discursivo – e isso se deve, por um lado, àquilo que Ricoeur (1986) chamou de comunicação *na e pela* distância, própria da escrita (que fica sujeita às injunções dos

diversos contextos em que o texto é retirado de seu silêncio), e, por outro lado, isso se deve também ao tipo de relação que o leitor estabelece com a obra, fundada nos (ou, quem sabe, *fundante dos*) “protocolos ficcionais”. Contudo, o acolhimento dos enunciados *como se* fossem verdadeiros implica em posturas cooperativas pragmáticas que permitem que o mundo possível seja criado e posto em discussão, posteriormente.

Mas o que acontece quando se pensa na relação entre a interpretação enquanto hipótese verossímil e o texto lido? Trata-se, no fundo, do mesmo fenômeno? Quer nos parecer que não. No caso dos enunciados da ficção – que acabamos de tratar –, a verossimilhança limita-se a um dos tipos de hipotipose relacionados mais acima, a saber, aquele tipo que tenta “recriar” (ou criar, ainda que seja) uma situação ou evento de modo plausível, escorando-se em competências semióticas supostamente internalizadas a fim de imitar a presença de uma ação, de uma sequência de eventos ou de um objeto – e essa noção tem muito a ver com a mimesis aristotélica. Isso quer dizer que os mundos possíveis do romance e da poesia caracterizam-se como um conjunto de enunciados que não são imediatamente ligados a qualquer experiência concreta de mundo. Ou, colocando ainda em termos mais afins à teoria da literatura, o mundo possível inaugurado por uma obra literária não pretende representar acontecimentos, personagens, diálogos etc. de fato realizados num plano externo à própria fábula. Quando um leitor assimila os enunciados da obra literária, comportando-se *como se* eles representassem eventos concretos, ele, apesar disso, carece totalmente do que poderíamos chamar de “ancoragem”. Resta-lhe, como vimos, a alternativa de negar *in limine* e *in totum* o que é dito ou, então, a possibilidade de assumir como “verdadeiro” todo o universo ficcional, sem, entretanto, buscar fora dos limites da obra quaisquer informações que possam dar-lhe garantias de veracidade. A verossimilhança, então, é, nesses casos, sempre apenas uma possibilidade; é sempre “virtual”, e nada pode favorecer o leitor na sua busca pela “verdade” do que é representado na obra. Aliás, por conta disso, quando o leitor mete-se a procurar na realidade a ancoragem para a ficção, além da violação dos “protocolos ficcionais”, subjaz um comportamento que Eco (1994) classificou como “neurótico” – e que ele emulou, ao procurar a exata porção de realidade nos romances de Alexandre Dumas (Eco 1994, capítulo 5), descobrindo as desinformações do autor, e que também lhe rendeu um romance, a saber, *O Pêndulo de Foucault*. Porém, quando se trata da relação entre a interpretação e a obra, há uma mudança

de paradigma, o que provoca uma alteração sensível naquilo que diz respeito aos limites da interpretação: a obra está ali, sempre presente, de modo que a interpretação, enquanto verossimilhança, é um tipo discurso que procura afinar-se com a obra, com a experiência concreta de leitura e percepção da obra e das circunstâncias que a envolvem. A grande diferença entre a relação estabelecida entre leitor e ficção e a relação estabelecida entre a hipótese abdutiva e a obra lida reside no fato de que, na segunda relação, a ancoragem é fundamental e absolutamente indispensável, sobretudo quando se considera a questão dos limites da verossimilhança – e, logo, os limites da interpretação. Se o leitor quer que a sua interpretação seja válida (para não dizer “verdadeira”), ele tem que se esforçar para fazer com que ela se sobreponha, de algum modo, à obra. Mesmo que seja, em última instância, uma analogia, a hipótese abdutiva deve ser verossímil não tanto com a competência enciclopédica, senão com o horizonte concreto de referência discursiva que acompanha a leitura. Frisamos, portanto, que a cooperação, aqui, é *pragmática*: antes de conceber como plausível a interpretação, é preciso considerar a plausibilidade do contexto; a discrepância entre a interpretação e o texto pode, então, ser o resultado de uma incompreensão num nível muito mais elementar do que a convergência dos signos com os seus respectivos referentes concretos.

Isso faz com que pensemos na abdução como um *ato performativo* por parte do intérprete. Aqui, é como se o leitor criasse a partir das suas palavras uma ação, cujos efeitos são posteriormente avaliados no âmbito coletivo. É claro que, por ser também um juízo teleológico, a abdução conserva as feições de um enunciado constativo. E podemos dizer que essa é mais uma ambiguidade inerente na teoria da interpretação do texto literário de Eco: por um lado, a interpretação é um juízo fatural que permanece ligado à experiência; por outro lado, ela é um juízo teleológico que, escorado na experiência, conjectura uma “razão de ser” por analogia. Enfim, a interpretação fica a meio caminho da constatação e da performance: ela quer ser objetiva, a ponto de refletir o texto como ele *é*, imitando-lhe (isto é, representando) o modo de ser a partir dos signos que formam o interpretante; ao mesmo tempo, ela não é o texto, tendo, por isso, um estatuto ontológico próprio, na medida em que apenas imita a obra, com um maior ou menor grau de precisão, acabando por ser, com isso, uma atitude, uma ação, que demanda consentimento ou anuência. A interpretação como abdução instaura um outro tipo de cooperação pragmática, uma vez que, ao criar a sua

hipótese, chama para si a responsabilidade ao mesmo tempo “científica” e “ética” de pôr o sujeito enunciador numa posição privilegiada em relação às questões de ordem empírica. Aquilo que é dito pelo intérprete o compromete com outrem; sua interpretação desencadeia uma série de reações que contestam ou avalizam a atitude proposicional do intérprete. Não estamos alegando, aqui, que o intérprete age como um padre que batiza uma criança, ou um juiz que condena um criminoso – estes, sim, atos performativos de fala por excelência; não obstante, o intérprete realiza uma *ação* por meio de suas palavras. No limite, o intérprete não está apenas dizendo como o texto literário é, em si, como se constatasse, a partir de sua forma significante, o seu estatuto ontológico. Justamente porque existe um resíduo intuitivo na abdução é que o intérprete arrisca certos enunciados que circunscrevem determinados elementos do campo referencial (o texto, acima de todos), transformando-os, do ponto de vista ontológico, em algo que, doravante, *passa a ser* (ou, ainda, *deve ser*, o que mostra que a interpretação, nesses casos, também tem um caráter *deontológico* inegável). E assim como um ato performativo puro depende do consentimento de outrem para consolidar a ação inaugurada pelo enunciado, também a interpretação, entendida nos termos acima, não prescinde da anuência coletiva, naquilo que tange à compatibilidade entre a interpretação (a hipótese) e o texto (sempre ali, ao alcance de todos). É porque a interpretação saída da (meta)abdução é experimental que, no limite, seu alcance no plano intersubjetivo é determinado pela cooperação pragmática. O acolhimento de certas hipóteses, além de um engajamento com o empírico, pressupõe um compromisso em tornar legítimo – e, porque não dizer, também, legível, como veremos em breve – para outrem a formulação dos juízos; é, portanto, engajar-se em dizer, da melhor forma possível, porque o texto literário lido *parece* ser explicável por tais ou tais signos (que, como se sabe, são os interpretantes). Para Eco, esse acolhimento coletivo é, como vimos, um fenômeno que se escora na intersubjetividade, que, por sua vez, situa-se em um nível que precede o envolvimento de fato dos indivíduos com o texto ou com a coletividade – aquele nível que se estende do iconismo primário à “unidade dos comportamentos”. No entanto, a julgar pelo que acabamos de afirmar, quer nos parecer que essa intersubjetividade tem um outro tipo de fundamento.

Chegamos a essa conclusão ao analisar uma antinomia presente no pensamento de Eco, qual seja: como é que o poder intuitivo da abdução, que em princípio leva o intelecto

para além de suas fronteiras e limites, que leva o intelecto para o reino da verossimilhança, acaba compondo juízos que são, de certo modo, regulares e intersubjetivamente aceitos como “verídicos”?<sup>72</sup> A concepção segundo a qual dispomos de categorias prévias para dar conta das experiências as mais surpreendentes aponta para pelo menos três coisas diferentes (porém integradas) que Eco não leva em conta, mas que nos parecem fundamentais quando se especula a respeito da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação: (i) se os tipos cognitivos fundados nos hábitos comunicativos pregressos servem de alicerce para a conceitualização da experiência – como o caso do cavalo, para Zadig e Guilherme de Baskerville –, então existe na linguagem um caráter *metafórico* que, pelo menos em tese, aponta para a impossibilidade de uma relação referencial, tendendo, em vez disso, para uma relação que poderíamos chamar de “prospectiva”, por falta de melhor termo; (ii) com isso, os critérios de validade de um juízo perceptivo – e, por conseguinte, os critérios de validade da interpretação de um texto literário – têm a sua origem na contribuição linguístico-pragmática entre sujeitos que colaboram num terreno que é difícil de situar – uma vez que, ao mesmo tempo, parece anteceder a linguagem, sem entretanto implicar numa competência enciclopédica ou categorial –, mas que não parece coincidir com os postulados de Eco; e, finalmente, (iii) a intersubjetividade, portanto, não é um pressuposto, tampouco uma garantia fundamental da comunicação, mas tão-somente um *acontecimento*, que se origina e perdura durante o processo interpretativo e que tem total e absoluta relação com o que é colocado no centro do debate (no nosso caso específico, o texto literário). Vale a pena estendermo-nos um pouco sobre cada um desses pontos.

Já observamos que, para Eco, existem instruções que levam do reconhecimento dos particulares de base para a composição do conceito, mediante a passagem gradativa do ícone primário da experiência pura à função sígnica.<sup>73</sup> Assim, o processo de significação

---

<sup>72</sup> Essa antinomia não é exclusiva da obra de Eco. Tiercelin (2005, pp. 400-401, destaque da autora) deixa claro que essa antinomia perpassa o pensamento de Peirce: “[...] how could Peirce view abduction both as an instinct, a guessing power capable of insight and creative discoveries (but, as such, partly uncontrollable) *and* as a genuine inference, submitted to constraints and norms, capable of both invention and selection but also autonomous, and irreducible to induction and deduction? Was he always careful enough in distinguishing the discovery and the justification parts of abduction, its psychological and logical aspects? And finally, was he able to solve what still appears today as one of the basic problems abduction has to face: to be ampliative (content increasing) enough and at the same time to confer epistemic warrant on its outcomes [...]?”

<sup>73</sup> Há vários trechos na obra de Eco (1997) que ilustram essa concepção. Um, que nos interessa em particular, por veicular o kantismo de Eco, bem como a noção de que o código discrimina, hierarquicamente, em uma estrutura arbórea ou rizomática, as acepções privilegiadas e as secundárias dos

(ou, poderíamos dizer, o processo de referenciação) caracteriza-se por ser basicamente inferencial. O aspecto perspectivístico da percepção do objeto acaba não sendo “compositivo”; em vez disso, ele tende a estabelecer a correspondência entre o fenômeno e o signo, entre o *perceptum* e o sema, de modo praticamente paritário. É como se as unidades culturais se aderissem ao objeto imediato de forma quase que espontânea (e vice-versa). Na verdade, uma tal concepção de linguagem baseada na regularidade da percepção e na regularidade do sentido em alguma medida adota a ideia da “esclerose” da semiose (o termo é de Eco 1997, p. 130). Vê-se, portanto, que, mais uma vez, Eco aposta numa concepção da linguagem que poderíamos chamar de *mimética*. Dessa vez, porém, chegamos à noção de mímese através da discussão acerca do sentido literal ou denotativo, o que nos faz interrogar novamente o caráter metafórico da linguagem do ponto de vista da abdução.

Na verdade, o problema todo se resume à equivalência entre o objeto dinâmico, o objeto imediato e o signo (como já pudemos perceber a partir do capítulo anterior). Essa passagem – descrita, como vimos, com minúcias em Eco (1975, pp. 213-214) –, da maneira linear como é concebida, acaba redundando numa concepção segundo a qual o signo mantém com alguns elementos do mundo uma relação que é por assim dizer “literal”. Não

---

signos, é este: “[n]ós percebemos as coisas como conjuntos de propriedades (um cão é um animal peludo, de quatro patas, com a língua de fora, que ladra, etc.). Para reconhecer ou identificar as coisas, construímos *files*, ou ficheiros (privados ou públicos: um ficheiro pode ser farinha do nosso saco, ou ser nos comunicada pela Comunidade). À medida que o ficheiro se define, julgando sobre similaridades ou diferenças, decide-se inseri-lo (ou a Comunidade apresenta-no-lo como já inserido) num dado *directory*, ou diretório. Às vezes, por exigências de consulta, chama-se ao ecrã a árvore dos diretórios e, se tiver uma vaga ideia de como está organizada, sabemos que num dado diretório deverão encontrar-se os ficheiros de um certo tipo. Avançando no trabalho de recolha de dados, pode decidir-se deslocar um ficheiro de um diretório para outro. Mas se o trabalho se complica, é preciso dividir certos diretórios em subdiretórios, e a certa altura pode decidir-se reestruturar toda a árvore dos diretórios” (Eco 1997, p. 228). O que é interessante neste trecho é a composição da estrutura conceitual, segundo o semioticista italiano, que aproxima a semiótica, enquanto teoria da cultura, do ponto de vista do cognitivismo, às ciências da computação. Exemplar é o caso, também, da paródia de Eco (1990, pp. 264-278), “Charles Sanders Personal”, em que ele concebe um programa de computador que responde a questões sobre como o conhecimento é estruturado na mente. Deve-se salientar, também, o aspecto metafórico da concepção econiana: Eco fala em termos de metáfora para designar o processo pelo qual se dá a estruturação do conhecimento. Quer dizer, ao tratar de algo que escapa à conceitualização prévia do código, e ao lançar mão de uma metalinguagem, Eco necessariamente apela para termos que não são do “ficheiro” da ciência cognitiva para designar um “*file*” que é da ordem desse campo de conhecimento. Com isso, reforçamos o seguinte postulado: a concepção de uma hipótese – seja científica, seja uma conjectura interpretativa acerca de um texto literário –, especialmente quando é regida pelos processos característicos da abdução, transgride os limites da enciclopédia, de modo que as correspondências entre interpretante e signo supostamente dadas pelo código são “violadas” para permitirem o acréscimo, por intuição, de novos sentidos e usos para os signos.

se trata, porém, de pensar no signo como sendo motivado pelo objeto; trata-se, antes, de considerar que a regularidade da percepção do objeto leva automaticamente à escolha de um vocabulário que se impõe pelo hábito – veja, por exemplo, o exemplo da porta dado no final do capítulo anterior. Com efeito, uma leitura atenta de *Kant e o ornitorrinco* (Eco 1997) revela exatamente que Eco partilha da concepção segundo a qual existe uma homologia entre aquilo que é estruturado no campo de *perceptum* e a estrutura do código: tratadas como dois campos relativamente autônomos, cuja estruturação e composição seguem princípios próprios, a percepção e a linguagem convergem na pragmática. Mesmo que Eco não negue o caráter “contratual” da referência e da significação – ou mesmo o caráter “contratual” do tipo cognitivo –, fica absolutamente claro que, para ele, a noção de *significado* prevalece, em detrimento das ocorrências concretas dos sentidos.

Dizer que compreenderem-se é efeito de infinitas negociações (e de atos de caridade para se poder compreender as crenças dos outros, ou o formato de sua competência) diz respeito à compreensão de enunciados ou de textos. Mas não quer dizer que se possa eliminar a noção de *significado*, dissolvendo na antiga e venerável semântica na sintaxe, por um lado, e na pragmática por outro. *Dizer que o significado é contratado não quer dizer que o contrato nasce a partir do nada.* [Eco 1997, p. 269, destaques nossos.]

Prevalendo a noção de significado, prevalecem também as noções de literalidade e denotação. Aliás, como já dissemos, só se pode pensar numa hierarquia de valores semânticos tendo-se em conta a fixidez dos sentidos em termos de unidades abstratas, que se despregam de seu contexto rumo à transcendência. Por isso é que, nos casos em que o código é interpelado na sua incapacidade de envolver o referente, só se pode pensar na relação entre o objeto dinâmico e o signo como uma relação *metafórica* – qualquer que seja a definição dada ao termo, mas sobretudo levando-se em conta a definição de Eco (1971). Não havendo, por um lado, uma unidade cultural (ou um campo mais ou menos homogêneo de unidades culturais) capaz de referenciar o objeto percebido, e, por outro lado, não podendo abrir mão do código (afinal, como quer Eco, o contrato não nasce a partir do nada) para designar a experiência, só podemos aceitar que, em alguma medida, os signos de que o intérprete lança mão assumem um caráter necessariamente metafórico. Uma vez que não

encontra na denotação os meios para a constituição do objeto na linguagem, a conceitualização que o intérprete faz do objeto dinâmico só pode apreender o que quer que seja mediante o uso do signo pela *analogia*. Assim, o objeto é referenciado mediante um acúmulo de signos que o designam de modo indireto – o que torna ainda mais marcante o caráter produtivo da interpretação literária, sua aparente “arbitrariedade” e, ulteriormente, a natural possibilidade de discórdia em torno de si.

Isso implica que, em última instância, o interpretante não pode ser visto como “consolidado” *a priori*; ele é, ao contrário, legitimado apenas pelo contexto, de modo que sua relação com o percebido e com a hipótese interpretativa formulada pela linguagem é derivada desse ato concreto de produção de signos. A via indireta pela qual o intérprete interpela a obra parece só fazer sentido quando o texto permanece como “ponto de fuga” da hipotipose, da metáfora. Sendo assim, se a metáfora criada condiz ou não com o que é “posto à vista”, esta é uma decisão que não tem nada a ver com a intersubjetividade no plano metafísico pressuposto pelas obras de Eco, mas sim guarda estreita relação com o *conteúdo intencional da percepção*, revelada, por um lado, na *composição* do objeto percebido na mente, e, por outro lado, no entrecruzamento do signo do ponto de vista da permanência da experiência como fundamento do signo. Se não há, em princípio, nenhuma regularidade formal entre os signos e o objeto percebido; ou melhor, se os interpretantes se “depositam” sobre o *perceptum* de modo praticamente aleatório, como camadas de metáforas que representam o objeto apenas de forma alusiva, *como se* eles apresentassem tal ou tal característica; enfim, se a relação entre o texto e o interpretante é sempre indireta (graças à abdução e sua “lógica da verossimilhança”); então parece que a intersubjetividade é um fenômeno de outro tipo. Além disso, suspeitamos que a intersubjetividade surge como um efeito da linguagem, e não como uma de suas condições precípua: é apenas no confronto entre as subjetividades e os vividos intencionais de cada indivíduo, que é possível haver o entendimento, que se evidencia numa espécie de “convergência do comportamento”. Mas, diga-se desde já, não é uma “convergência de comportamento” da qual Eco nos fala desde os primórdios de suas obras. Eco, no caso, referia-se à unidade *mental* dessas respostas, unidade que se preserva independentemente dos usos linguísticos posteriores, e que, de certo modo, pressupõe (se não possibilita teoricamente) a existência de um sistema semântico universal.

Deveríamos conceber duas diferentes abordagens pragmáticas: uma pragmática da significação (como representar num sistema semântico fenômenos pragmáticos) e uma pragmática da comunicação (como analisar os fenômenos pragmáticos que ocorrem durante um processo comunicativo). Fenômenos como a correferência textual, o *topic*, a coerência textual, a referência a um conjunto de conhecimentos colocado idioletalmente por um texto como atinente a um mundo narrativo, a implicadura conversacional e muitos outros dizem respeito a um processo de comunicação efetivo e não podem ser previstos por nenhum sistema de significação. Outros fenômenos, tais como a pressuposição, a previsão de contextos ordinários, as regras para as condições de felicidade e assim por diante, podem [...] ser considerados no estudo de um sistema de significação codificado, para cuja descrição a abordagem semântica e a abordagem pragmática estão estreita e inextricavelmente inter-relacionadas. [Eco 1990, p. 227.]

Eco, então, fala de dois tipos distintos de pragmática, dando-lhes relativa autonomia. Ele inclusive alia a pragmática da comunicação – aquela que é por assim dizer “indeterminada” do ponto de vista do sistema – à decodificação do idioleto textual. Porém, como vimos ao longo de toda a tese, Eco não consegue evitar de cair na pragmática da significação mesmo quando leva em consideração o texto literário – talvez o maior exemplo de frustração das regularidades semânticas. Na verdade, quando Eco pensa em cooperação interpretativa e em limites para a interpretação do texto literário, ele é obrigado a colocar a pragmática da comunicação na esteira da “pressuposição”, dos “contextos ordinários” e das “regras para as condições de felicidade”, pois, em última análise, a própria noção de limites pressupõe um sistema de significação codificado previamente. Daí a “convergência de comportamentos” dar-se num âmbito mental que envolve toda a arquitetura da função sígnica: coincidência da forma da expressão, coincidência da representação icônica do objeto dinâmico e coincidência dos interpretantes finais. Porém, o tipo de convergência de comportamentos que doravante tentamos definir é de outra ordem. Estamos apontando para uma convergência do comportamento num sentido mais restrito ao uso da linguagem em um contexto específico (ou seja, *exclusivamente* limitado à pragmática da comunicação, de acordo com a distinção econiana acima): trata-se, no fundo,

de se pensar as respostas dos sujeitos às interpretações de um texto literário (interpretações que, relativamente ao texto e aos outros intérpretes, são *ações* performadas) dentro de um dado horizonte mínimo de cooperação pragmática, horizonte que envolve questões referentes a compromissos e padrões mútuos de interatividade e solicitude. Essa ideia busca refletir a homologia mais no sentido da comunhão e da solidariedade dos comportamentos no plano afetivo e no plano das ações conjuntas, e não da sobreposição de conteúdos semânticos ou mentais derivados de hábitos comunicativos, como entende Eco. Temos em mente, portanto, uma concepção de cooperação que sublinha o comprometimento subjetivo com a comunicação, no sentido de colaborar com a coletividade até que seja estabelecida a convergência – algo mais próximo do que Merleau-Ponty, um dos principais fenomenólogos do século XX, definiu:

[v]árias vezes contestamos que a linguagem estivesse ligada ao que ela significa apenas pelo hábito e pela convenção: essa ligação é muito mais próxima e muito mais distante. Num certo sentido, ela vira as costas à significação. É muito menos uma tabuada de enunciados satisfatórios para pensamentos bem concebidos do que uma profusão de gestos inteiramente ocupados em se diferenciarem um do outro e em coincidirem. [Merleau-Ponty 1969, p. 147.]

Já vimos que o texto literário não se apaga diante das suas interpretações, mas que, em vez disso, mantém-se sempre como uma presença constante, como uma “coisa-ali” que não se esgota na primeira e única leitura. Podemos ler um texto não só uma vez, mas sim várias vezes, procurando nele aspectos que podem ou não reforçar indícios ou vestígios de sentidos que são “despertados” mediante o envolvimento do leitor. Diante disso, não podemos mais aceitar que a cooperação interpretativa seja algo próximo àquilo que Eco sustenta: por um lado, ela não pode ser a mera ativação quase que mecânica dos sentidos das palavras no nível frástico, como alguém que decodifica os caracteres de uma mensagem cifrada para depois constituir o seu sentido global, e, por outro lado, ela não pode ser a sobreposição de experiências comuns, sejam elas experiências de mundo que são ativadas pela representação mais ou menos controlada por parte dos caracteres do texto, sejam elas as próprias experiências de linguagem adquiridas no uso do código ou, ainda, nas leituras

anteriores.<sup>74</sup> Sendo assim, qualquer tentativa de situar a cooperação interpretativa em um âmbito teórico de reflexão sobre o código e suas fronteiras redundante, em última análise, numa especulação somente sobre o *código*, e não sobre a natureza mesma da interpretação e seus limites. Com isso, estamos pretendendo afirmar que, se a cooperação é pensada nesses termos, então a cooperação não é um fenômeno que acontece entre indivíduos, mas sim entre o indivíduo e uma suposta estrutura mental (subjéctiva ou intersubjéctiva, pouco importa) que lhe antecede e lhe funda as bases de sua práxis interpretativa. Quando pensamos nos leitores apenas como sujeitos que cumprem determinados papéis semióticos (como faz Eco, na maior parte das vezes), não somos capazes de observar em que medida as suas ações são ou não são fruto de seu próprio investimento pessoal no cumprimento da tarefa, de modo que fica quase impossível considerar o próprio leitor-empírico como um sujeito dotado de intencionalidades específicas (e isso pode ser muito útil – como o é, para Eco – na tentativa de delimitar as fronteiras entre uso e interpretação, porém, deixa de o ser, quando concebemos os leitores como indivíduos dotados de capacidades e identidades, que se imiscuem na tarefa interpretativa, pois, neste caso, estamos lidando mais de perto com o modo pelo qual ele se relaciona com o texto e com outros intérpretes deste texto, no horizonte da cooperação interpessoal). Ora, se o leitor não deve comportar-se como um indivíduo dotado de suas capacidades e idiossincrasias, abdicando de si próprio a fim de se enquadrar em pré-condições, em preceitos, na hora de ler um texto, então não há, em princípio, nada que possa preocupar o teórico da literatura interessado nos problemas acerca dos *limites* da interpretação – sobretudo quando o teórico “traí” a si próprio e pondera o modo como socialmente os comportamentos interpretativos afetam os sujeitos, como é o caso de Eco. Do ponto de vista da validade e do sucesso na interpretação de um texto literário, cumprir ou não cumprir com o papel semiótico supostamente inscrito no

---

<sup>74</sup> Dizemos “nas leituras anteriores” porque, por mais intertextual que um texto possa ser, a validade de sua interpretação continua dependente de sua própria relação intrínseca com um leitor e um contexto, independentemente dos sentidos esperados ou relativamente “salientes”, dados pela intertextualidade. Como bem observa Hutcheon (1985), os níveis de leitura desencadeados pela apropriação (paródica ou não) de um texto ou dos sentidos coletivos de um texto, fazem com que, por um lado, o texto recuperado sofra uma reavaliação que, por outro lado, é fruto do modo como o texto que o parodia ou cita articula seus próprios significados. Sob este ponto de vista, portanto, mesmo uma infinita competência de leitura de textos literários não seria, em princípio, a garantia de uma estrutura mais ou menos rígida que provê um desempenho satisfatório na atividade hermenêutica, o que, na nossa opinião, faz com que os critérios para a validade e a satisfatoriedade de uma interpretação, mais uma vez, sejam dependentes de uma colaboração espontânea entre os intérpretes.

texto, sem que tal atividade seja avaliada por outrem, não é de modo algum relevante. Isso só se torna relevante quando, perante a atividade interpretativa de um leitor, coloca-se um outro intérprete, um outro sujeito que não é um “árbitro” no sentido de “legislador” do código linguístico a que o texto se refere, mas que, por outro lado, é, por assim dizer, um “obstáculo” ao primeiro intérprete, impondo a ele a sua presença como avalista da interpretação – interpretação que, por sua vez, é a resultante de uma ação performada diante do outro intérprete. Percebe-se, então, que a cooperação interpretativa se dá no nível da interação entre sujeitos determinados, o que nos dá uma nova percepção dos limites da interpretação: doravante, os limites da interpretação inscrevem-se no conflito entre os sujeitos que falam a respeito de um determinado texto, avaliando conjuntamente as suas ações e competências dentro do contexto. Não é exagero dizer que o que um leitor faz com um texto, no seu foro íntimo, não é da conta de ninguém; porém, o que ele diz para outrem, o modo como ele o diz, e as reações que isso desencadeia são, por sua vez, da ordem do coletivo, do social, e, por conta disso, devemos ponderar as performances dos sujeitos dentro dos contextos. (Aliás, se existe uma lógica cultural dos signos, mesmo do horizonte de uma teoria semiótica de cunho estruturalista, ela só tem razão de ser na medida em que passa a ser tratada como um problema de ordem “pública”, e não privada.) Sempre que a interpretação formulada por um intérprete atinge outro leitor, instaura-se uma situação dialógica na qual os próprios leitores e principalmente o texto são alvo de um debate, levado a cabo na instância performativa e colaborativa da linguagem, que faz a mediação entre os vividos intencionais de cada leitor e estabelece as bases mínimas de cooperação e solicitude para o entendimento recíproco. Em função disso, os padrões estabelecidos para a avaliação da validade de uma interpretação são intersubjetivos no sentido da solidariedade fundamental que acolhe os sujeitos no interior de práticas sociais comuns, e não no sentido de uma performance linguística orientada por uma estrutura cognitiva precípua.

A propósito, é interessante notar que o próprio Eco, na tentativa de ilustrar a sua abordagem semiótica da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, na maioria das vezes apela para exemplos que, em última análise, evidenciam como a questão dos limites da interpretação está inserida no âmbito da ação desejável e do comportamento decoroso. Por mais insólitos que possam parecer, os exemplos de Eco sempre acabam mostrando que, na sua opinião, o que configura uma “violação” dos princípios de

cooperação semiótica acaba não passando de uma impostura: sempre que Eco fala dos limites da interpretação (de modo geral, e não somente do texto literário), ele envolve em seus exemplos uma noção de limite que não tem necessariamente a ver com a decodificação de estruturas significantes de um modo mais ou menos criativo ou habitual, mas sim com uma certa “preservação” do sujeito, da coletividade ou, mesmo, de autopreservação. Peguemos três exemplos dos mais relevantes: (i) a chave de fenda que abre uma carta, solta ou aperta um parafuso, mas não coça uma orelha (Eco 1992); (ii) Jack, o Estripador, e a leitura dos Evangelhos (Eco 1992); e (iii) Dante e a inauguração da ordem dos Rosa-Cruzes (Eco 1990). Em cada um desses exemplos, o que se percebe é que o problema não está nas interpretações derivadas da percepção e da conceitualização do objeto. Em todos os casos, o que invalida as conjecturas interpretativas é uma atitude contraproducente, não só na opinião geral (*doxa*), mas acima de tudo na presunção subjetiva de que tais comportamentos (frisamos: *comportamentos*, e não ideias) não são individualmente ou socialmente cabíveis.

Tomemos os exemplos, caso a caso: no primeiro exemplo, quando vemos alguém cutucando o ouvido com a chave de fenda, nada nos é dito a respeito de suas “capacidades mentais” ou de suas representações pessoais em torno do objeto; não há como saber se, no fundo, existe uma interpretação ingênua subjacente ao uso – uma interpretação que afirme algo como “trata-se de um instrumento pontiagudo e que, por isso, pode ser utilizado para coçar o ouvido” –, ou se, em vez disso, trata-se de um erro perceptivo ou categorial, algo como “isto é um cotonete”. Assim, quando vemos alguém cutucando a orelha com uma chave de fenda, podemos apenas pensar que essa não parece uma boa ideia no âmbito prático, uma vez que os riscos de uma contusão são bastante altos. Por mais que Eco (1992, p. 171) diga que a utilização da chave de fenda para fins de higiene auricular revela uma “pertinência absurda” para o objeto em questão (o que nos mostra mais uma vez que Eco não é capaz de deixar de pensar nos objetos dinâmicos como objetos imediatos incorporados à mente através de esquemas perceptivos mínimos), tal pertinência só pode ser considerada como tendo sido efetivada somente quando o indivíduo põe em prática o uso inadequado do objeto. Isso significa que a interpretação “equivocada” só pôde ser possível com a colocação em prática de uma ação inadequada – e, se eventualmente o sujeito que enfiou a chave de fenda no ouvido tivesse dado a ela, em vez disso, uma

finalidade excepcional, mas ainda assim valiosa (algo como destravar um cadeado, por exemplo), então sua interpretação talvez seria “genial”, e não mais “absurda”. Com efeito, o exemplo da chave de fenda é invocado por Eco como resposta às provocações de Rorty. No texto que antecede as reflexões de Eco, Rorty afirma que a imposição de certas interpretações por parte da estrutura do texto soa-lhe tão absurda como a suposição de que o uso que é dado à chave de fenda é imposto por sua própria forma. Com isso, Rorty está apenas buscando romper com a distinção entre um uso legítimo e um uso ilegítimo do texto, determinada por uma objetividade anterior ao próprio processo de negociação dos significados que descrevem o campo empírico da leitura. Rorty (1992, pp. 117-118) afirma que

[e]sta descrição do “universo da semiótica... o universo da cultura humana” parece uma boa descrição do universo *tout court*. A meu ver, as rochas e os quarks são justamente mais trigo no moinho do processo hermenêutico de criar objetos falando deles. Claro, uma das coisas que dizemos ao falar de rochas e quarks é que são anteriores a nós, mas muitas vezes dizemos isso também sobre sinais no papel. Portanto, “fazer” não é a palavra certa, nem para rochas, nem para sinais, assim como “descobrir” também não é. Não as fazemos exatamente, nem as descobrimos exatamente. O que fazemos é reagir aos estímulos emitindo frases que contêm sinais e ruídos como “rocha”, “quark”, “sinal”, “ruído”, “frase”, “texto”, “metáfora” e assim por diante.

O que está em jogo, portanto, não é a anterioridade do objeto em relação ao acordo linguístico posterior, mas justamente o contrário: para Rorty, os signos “decantam-se” sobre os objetos que chamam a nossa atenção no campo dos estímulos, que entram e saem a todo o momento do círculo hermenêutico. Fazendo a analogia com o exemplo da chave de fenda, Rorty está apenas querendo dizer que o uso que damos às palavras não pode ser considerado adequado ou inadequado somente porque os objetos que elas designam parecem nos forçar a escolhê-las. A adequação das palavras ao campo do estímulo é, para Rorty, uma questão pragmática: “[n]ão se pode *checar* uma frase com um objeto, embora um objeto possa *causar* a interrupção da emissão de uma frase. Só se pode *checar* uma frase com outras frases, frases com as quais a primeira está ligada por várias relações

dedutivas labirínticas” (Rorty 1992, p. 118, destaques do autor) – ideia bastante davidsoniana que, por um lado, desessencializa o mundo da natureza e, por outro, aponta para uma congruência intersubjetiva muito mais elementar (e Rorty aposta, inclusive, para ideias oriundas do campo das ciências biológicas).

No segundo exemplo, Jack, o Estripador, pode dizer que as Escrituras lhe incitaram a matar (e não são escassos os exemplos concretos de pessoas que honestamente afirmam que há uma “voz implícita” na Bíblia que as manda matar – a causa, talvez, de alguns tipos de fundamentalismos – e não raro podemos corroborar essa interpretação com excertos os mais variados e abundantes), e essa interpretação de certo modo “defensável” do ponto de vista textual é condenável do ponto de vista social, mas não porque a suposta “verdade” das Escrituras desmente Jack, mas porque há um forte apelo social para não cometer homicídio, ainda que este apelo esteja totalmente baseado em autoridades fortes (como um Governo, uma lei ou mesmo um sacerdote). Sendo assim, a exemplo do que acontece com o usuário da chave de fenda, Jack não é um mau intérprete até que ponha em prática os homicídios sob a justificativa de sua leitura. Poderíamos inclusive admitir que, mesmo que Jack não matasse de fato ninguém, apenas o fato de ele sustentar que a Bíblia manda matar de acordo com um certo *modus operandi* pode ser indecoroso, o que então colocaria em questão a validade de sua interpretação das Escrituras Sagradas no nível das performances coletivas em torno do texto da Bíblia – e não exatamente em torno dos tabus sociais. Aliás, como já dissemos, Jack não estaria sendo tão mau leitor: basta ter em mente, por exemplo, o que a literatura recente fez com a Bíblia para se ter um exemplo de como ela, a Bíblia, proporciona certos tipos de passeios inferenciais que sustentam interpretações ou práticas por assim dizer pouco “cordiais” (e nos vêm à ideia ao menos dois romances de Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e, o mais recente, *Caim*). De qualquer modo, o que desqualifica Jack, nesse exemplo, é a sua conduta a partir do texto, isto é, é a sua desculpa de que o texto pode ser usado como “salvo-conduto” para seus desvarios.

Este exemplo é mais interessante do que o primeiro porque nos fala de experiências de interpretações de textos – e, no caso da Bíblia, alguns dos quais (se não todos) fictícios ou tipicamente romanescos. Para Eco (1992, p. 29), essa blague é um tanto forçada, mas “[...] prova que existe pelo menos um caso em que é possível dizer que uma determinada interpretação é ruim.” Bem, sim, correto, Sr. Eco! Mas o exemplo não prova, por um lado,

por que a interpretação é ruim e, além disso, não prova sequer os meios pelos quais Jack pôde alcançar essa lógica nefasta, contraditando sua hipótese interpretativa com os elementos do próprio texto. A única coisa que o exemplo prova é que há exemplos ruins, tantos quantos pode haver para “salvar” as teorias as mais diferentes e contraditórias. O que estamos querendo afirmar com isso é que a opinião de que a interpretação de Jack é ruim não vem escorda pela confrontação do que Jack expõe e do que Eco, por sua vez, enxerga na Bíblia. Se há uma discordância entre a pretensa lógica do assassino e a concepção do semiticista italiano do que vem a ser uma interpretação correta, ela se dá apenas naquele nível que não envolve a análise textual das Escrituras, ou, melhor dizendo, num nível que não envolve o cotejamento da interpretação de Jack com os elementos pinçados por ele na cadeia significante. Por isso, insistimos que Eco está, na verdade, atacando a moralidade do gesto de Jack; tal comentário, no fundo, independe de qualquer pretexto, como se um anátema se impusesse sobre Jack a despeito da leitura de qualquer outro texto. Quer dizer, supondo que Jack em vez dos Evangelhos tenha lido um libelo de Osama Bin Laden ou, quem sabe, um panfleto do grupo de Piotr Stiepánovitch, do romance *Os Demônios*, de Dostoiévski: sua atitude seria ainda assim aceitável? Sob o ponto de vista da prática interpretativa considerada correta, sim, certamente, mas, sob qualquer outra ótica, absolutamente não! Aliás, mesmo que a interpretação de Jack cobrisse todo e qualquer elemento da estratégia textual do “autor-modelo Osama” ou do “autor-modelo Piotr”, esse esquema interpretativo não o permitiria matar. E o contrário também se aplica: supondo que as Escrituras sejam de fato uma obra homogênea e unívoca, que jamais “contivesse” ou “revelasse” entre suas prováveis interpretações qualquer alusão ao homicídio, isso não quer dizer que todos que a leram e não mataram ninguém na vida são, por isso, leitores-modelo. Portanto, o argumento de Eco não tem apelo algum, a não ser do horizonte da pragmática, isto é, do campo de ações e reações admitido (e do qual nos fala Rorty).

O terceiro exemplo, por sua vez, é mais afim ao que acontece no campo de estudos da crítica literária: o que faz com que a interpretação segundo a qual Dante era um rosacruciano não seja aceita é o fato histórico (passível de revisão) de que os rosacruzados sucederam em pelo menos um século a existência de Dante. De qualquer forma, poder-se-ia alegar que, se Dante não era oficialmente um rosacruciano, ele poderia ter influenciado os fundadores da Ordem ou ele poderia ter feito parte de uma organização similar, afirmação

para a qual se deveria demandar provas para o deferimento da hipótese, de acordo com os princípios reguladores consensualmente aceitos coletivamente – inclusive dentro da Academia. Na ausência dessas evidências, a validação da interpretação fica comprometida pela incapacidade (que é uma incapacidade “técnica” ou “metodológica”, por assim dizer, e não uma incapacidade “mental” ou “imaginativa”) de se atestar o fato de que Dante era um rosacruciano, de modo que o mais sensato seria abdicar dessa presunção em favor de um consenso mais firme, baseado em interpretações menos “extravagantes”. Este exemplo, diferentemente dos outros, não é hipotético; aqui, Eco põe-se contra uma interpretação de fato, a saber, as leituras de Gabriele Rossetti, poeta e crítico literário italiano que Eco classifica como um “adepto do velame”. De acordo com Eco (1990, pp. 68-69), “Rossetti parte da convicção indiscutida de que Dante era maçom, templário e Rosa-Cruz, e depois assume como sendo um símbolo maçônico rosicruzista o seguinte: uma rosa em que está inscrita a cruz, sob a qual aparece um pelicano, que, segundo a tradição legendária, alimenta os filhotes com a carne que arranca do próprio peito.” Note-se bem que Eco não está contestando a presença desses símbolos na obra dantesca. Então, Eco não pode dizer que Rossetti observou mal: no que toca ao aspecto perceptivo – ou, no que diz respeito ao reconhecimento dos elementos no texto (que, para Eco, como vimos, é uma “interpretação”, em alguma medida) –, Rossetti foi bastante competente. No entanto, Eco critica justamente a analogia que é feita entre esses elementos pinçados e o esquema traçado por Rossetti. Para Eco (*idem*, p. 69), “[é] verdade que com isso [Rossetti] correria o risco de demonstrar somente a única hipótese razoável, isto é, que a simbologia maçônica se inspirou em Dante [...]”; porém, Rossetti insiste em alegar que Dante era um rosacruciano. Neste ponto, Eco critica o seguinte: na impossibilidade de fundamentar a sua análise com informações precisas, Rossetti comportou-se como um “hermético”, ignorando a tradição dos estudos históricos sobre Dante e sobre a Ordem Rosa-Cruz e bancando sua própria interpretação na contracorrente da cultura (valeria dizer, da *enciclopédia*). Na verdade, muito além disso, Rossetti, na avaliação de Eco, deixa de ponderar a completude da obra, vislumbrando apenas alguns elementos isolados, compondo, a partir daí, uma hipótese que, por falta de um apoio no conhecimento compartilhado, carece de qualquer verossimilhança.

Para decidirmos que no texto de um autor aparece a frase *a rosa é azul*, é mister que

encontremos em seu texto uma ocorrência completa da frase *a rosa é azul*. Se alguém individuar numa palavra da p. 1 o artigo *a*, na p. 50 a sequência *ros* no corpo do lexema *enroscar* e assim por diante, não terá demonstrado nada – porque é óbvio que, dado o número reduzidíssimo de letras alfabéticas combinadas dentro de um texto, é possível, com tal método, encontrar em qualquer texto quaisquer afirmações. Mesmo que alguém quisesse demonstrar que um texto A, manifesto, é o anagrama de um texto B, oculto, deveria demonstrar que todas as letras de A, devidamente redistribuídas, produzem B. A partir do momento em que algumas são descartadas, o jogo não vale. *Arca* é o anagrama de *cara*, mas não de *araucária*. [Eco 1990, p. 69.]

Ou seja: deve-se manter como princípio básico da interpretação a observância da completude do texto. Não se pode investir na seleção aleatória de lexemas ou caracteres a fim de compor a interpretação, pois, de certo modo, isso seria ir contra a própria ideia de *obra*. Mas o que isto nos diz, em contrapartida? Que a percepção da completude do texto sozinha não conduz a qualquer hipótese; ela, no máximo conduz ao reconhecimento da “objetividade” da cadeia significativa, dando a mesma sensação que tem um leitor quando se defronta com um texto escrito num alfabeto que ele desconhece. Mais ainda: isso nos diz que a percepção da obra só é completa quando se pode contar uma “história” a seu respeito. Assim, a analogia que é criada concomitantemente à seleção dos elementos considerados relevantes (o deslocamento isotópico, como vimos antes) é que instaura a significação do objeto “obra literária”. E foi isso o que Rossetti tentou quando pinçou os elementos na obra e os contrastou com uma gramática “ocultista”. Coincidentemente, os símbolos destacados por Rossetti fazem parte igualmente da tradição cristã à qual Dante se filia – e da qual os Rosa-Cruzes descendem. Faltou, porém, a Rossetti o cuidado de eleger a “gramática” mais verossímil para o texto dantesco. Tivesse ele afirmado apenas que Dante lança mão da simbologia cristã, estaria incorreta a interpretação, para os padrões de Eco? Certamente que não. Porém, Rossetti não teria ido muito mais longe do que a mais preguiçosa das interpretações de Dante deveria afirmar.<sup>75</sup> Nesse sentido, o erro de Rossetti – que Eco

---

<sup>75</sup> Este caso nos recorda o livro de Roland Barthes, *S/Z*, onde o crítico francês faz uma leitura da novela de Balzac, *Sarrasine*, a partir de cinco códigos, compondo, no que nos concerne, o maior exemplo de observância da completude da obra. Barthes esmiúça cada trecho da obra, relacionando-os com saberes literários e extraliterários mediante o jargão da semiologia estruturalista. Em todo caso, tanto para esse livro de Barthes, quanto para as sugestões de Eco, vale o que foi dito por Rorty (1992, pp. 113-114, destaque do autor) em tom de ironia: “[...] nós, pragmatistas, podemos ver o imperativo de checar sua

atribui, entre outras coisas, também ao descuido do crítico em levar em conta todos os demais aspectos da cadeia significativa – não é um erro *perceptivo*. O seu esquema de fato leva em conta a presença incontestável dos símbolos com os quais ele traça sua hipótese, e não podemos dizer, com o mesmo grau de certeza, que ele simplesmente não percebeu ou ignorou propositalmente os outros elementos. No fundo, Rossetti errou porque intuiu mal. Possivelmente, outros elementos – considerados imprescindíveis por Eco – não se sobressaem na leitura de Rossetti porque, em última instância, o que vale é o esquema mínimo composto por ele. Neste ponto, vale lembrar o que Brandt (2000, p. 42, destaques do autor) afirmou a respeito dessa obsessão de Eco pela completude do texto:

[...] le texte est maintenant un tout, dont la lecture extrait une partie pour la soumettre à la modélisation décrite; or, la partie interprétée renvoie à une autre partie du même tout, et la modélisation répète son opération jusqu'à ce que la partie interprétée entre en rapport cohérent avec une troisième partie, et ainsi de suite; si le réseau *cohérent* de ces parties se trouve n'exclure aucune partie du texte, l'interprétation est bonne.

Oui mais... s'exclame le lecteur d'Eco, nous venons d'entendre que le texte est un object que l'interprétation *construit*; les parties (portions) du text son donc des sous-textes construits, et le text entier est un tout construit; comment peut-il, ce text qui

---

interpretação com o texto enquanto um todo coerente apenas como um lembrete de que, se queremos fazer com que nossa interpretação de um livro pareça plausível, não podemos simplesmente glosar um ou dois versos ou cenas. Teremos de dizer alguma coisa sobre o que a maioria dos *outros* versos ou cenas estão [*sic*] fazendo ali. Se eu quisesse persuadi-los a aceitar a minha interpretação de *O pêndulo de Foucault*, teria de considerar as trinta e nove páginas que se encontram entre a cena de clímax de *Walpurgisnacht* em Paris e os pêssegos e dinossauros da Itália. Teria de oferecer um relato detalhado do papel dos *flash-backs* recorrentes das atividades guerrilheiras durante a ocupação nazista. Teria de explicar por que, depois do momento de abjuração, os últimos parágrafos do livro apresentam uma nota ameaçadora. [...] Não sei se conseguiria fazer tudo isso. É possível que com três meses de férias e uma modesta bolsa de estudos, eu pudesse produzir um gráfico que ligasse todos esses pontos ou a maioria deles, um gráfico que ainda fizesse o perfil de Eco como um colega pragmatista. Também é possível que fracassasse, e teria que admitir que Eco tinha coisas mais importantes do que eu a tratar [...]. Fosse qual fosse o resultado, concordo com Eco que esse gráfico seria necessário antes de vocês decidirem se valeria a pena levar a sério minha interpretação de *O pêndulo de Foucault*. Mas, dada esta distinção entre a primeira vista, a força bruta, aplicação inconvincente da obsessão de um leitor em particular pelo texto e o produto de uma tentativa de três meses de tornar essa aplicação sutil e convincente, será necessário descrevê-lo em termos de noção de 'intenção do texto'? Eco deixa claro que não está afirmando que essa intenção pode restringir as interpretações a uma única correta. [...] Portanto, [Eco] pensa mais na intenção do texto que na produção de um leitor-modelo, inclusive 'um leitor-modelo autorizado a fazer infinitas conjecturas'." Permitimo-nos introduzir esta longa citação porque ela recupera o que já havíamos afirmado, nesta tese, a saber, que a valorização da intenção do texto, agravada pela suposição de que é a percepção dos elementos do texto, o seu idioleto ou estrutura que governa os limites da interpretação, rebaixa o papel do leitor de fato.

est un tout construit, contenir des parties non interprétées, c'est-à-dire non construites? Nous comprenons facilement, par ailleurs, que le text empirique peut le faire; mais s'il était pris en considération en dehors de la boucle interprétative, dialectique, la théorie du Lecteur Modèle serait superflue ou inconsistente.

Se as porções de texto não interpretadas não se revelam na formulação da interpretação final – o que equivale a dizer que toda interpretação ou abarca o texto em sua inteireza, ou, por outro lado, nunca coincide absolutamente com o texto “*en dehors*” da interpretação (contradição que nos remete às considerações sobre a parcialidade da representação do objeto dinâmico na sua passagem a objeto imediato) –, então não existe interpretação “condizente” com o texto, na medida em que a interpretação só condiz com aquilo que ela própria constrói, sendo, de certo modo, ao mesmo tempo o objeto imediato, por um lado, e o interpretante do texto lido, por outro. Voltando ao caso de Rossetti: o suposto equívoco de sua interpretação poderia assemelhar-se à tentativa frustrada de um aluno em sala de aula que não consegue enxergar para além de uns poucos indícios textuais. Na verdade, a inconsistência da interpretação de Rossetti, a julgar pela crítica que Eco lhe faz, parece dever-se mais à carência de completude do que à extrapolação dos limites perceptivos do texto. Ou, ainda, quer nos parecer que Eco critica Rossetti porque esse esquema mínimo, pela sua falta de completude, em tese não poderia motivar uma hipótese tão drasticamente contrária ao que coletivamente se sabe sobre o texto de Dante e sobre o surgimento dos Rosa-Cruzes, como se uma tamanha modificação na estrutura do código e da enciclopédia necessitasse, pelo contrário, de uma infinidade de elementos pertinentes. E por isso mesmo que insistimos que a “violação” de Rossetti deve ser enquadrada num tipo de deslize pragmático. Se estamos de acordo que Rossetti não foi feliz na sua tentativa é somente porque existem interpretações mais convincentes que a contradizem – interpretações que a comunidade de leitores não hesita em acolher –, seja a partir do contraste com inúmeros outros textos (documentos históricos, por exemplo), seja, principalmente, a partir da análise do próprio texto em questão. No final das contas, o que estamos querendo dizer é que Rossetti não precisa abdicar completamente de sua hipótese, se ela o convence e se ela o satisfaz, pessoalmente; mas ele não pode colocar a sua hipótese acima da dos outros, recorrendo, eventualmente, a subterfúgios indecorosos apenas para ratificar a sua vaidade de “intérprete mais arguto”. E, além disso, Rossetti não pode querer

invadir o campo do conhecimento da historiografia: se sua interpretação se restringisse a aspectos literários (como, por exemplo, se ele dissesse que Dante fundou uma linguagem que mais tarde seria adotada pelos rosacrucianos) e não transbordasse para uma reescrita da história, provavelmente a comunidade (e talvez até o próprio Eco) avaliaria o seu esforço com mais indulgência.

Como se vê – e com isso caminhamos para a conclusão desta tese –, o problema todo não se restringe ao mero reconhecimento dos padrões textuais na percepção e de sua racional e exata cognição a partir de um conhecimento lógico determinado. É claro que, num nível elementar do processo interpretativo, essa tarefa é imprescindível, porque o texto, enquanto autorreferencialidade provocante, exige a sua conceitualização, e porque o texto está sempre ali, presente, aberto à experiência da leitura. Contudo, a validade da interpretação não é apenas o resultado da correta observação dos elementos do texto. Além disso, não se trata de submeter-se ao código, como se nele se encontrassem as regras básicas de comportamento para o “correto” uso das coisas (chaves de fenda, por exemplo) ou dos textos. Trata-se, na verdade, de um outro tipo de cooperação que é determinado não por questões puramente semióticas, mas sobretudo por razões práticas (e, por que não dizer também, por razões éticas e morais). É evidente que o contexto impõe-se ao leitor com uma força tal que não se subjuga a quaisquer veleidades, justamente porque, se há um contexto, pressupõe-se que haja também outro(s) sujeito(s) implicado(s) no processo interpretativo, de modo que um posicionamento coerente perante o texto e, sobretudo, perante o(s) outro(s) sujeito(s) faz-se necessário de antemão. Na verdade, na medida em que o texto literário é a matéria de discussão entre dois ou mais leitores (o texto é o referente acordado coletivamente, o qual se espera que seja uma “referência feliz”), que debatem acerca dos sentidos possíveis, então o que está em jogo, quando pensamos em cooperação interpretativa e em limites da interpretação, é o modo pelo qual uma interpretação torna-se convincente *para o outro* – mesmo não sendo este outro o autor empírico do texto, aliado que está do processo dialógico de construção de sentidos na leitura. É óbvio que este processo é mediado pelos signos; no fundo, não se pode escapar da linguagem com *medium* entre as subjetividades envolvidas com a interpretação de um texto. Inclusive, não estaríamos exagerando ao dizer que o próprio texto deve ser considerado como um *outro*, que tem voz, presença e, portanto, merece a mesma estima que merecem os cointérpretes.

Aliás, de acordo com Brandt (2000), existe no julgamento do texto estético uma proximidade com o julgamento jurídico: dizer algo a respeito do texto literário, inseri-lo no circuito hermenêutico de modo a selecionar os elementos significantes a fim de compor um esquema interpretativo, corresponde a tratá-lo não somente como *sujeito* intencional do discurso – ou seja, o sujeito gramatical a quem se atribui um predicado –, mas, também, como *pessoa* (e aqui vale a pena destacar a polissemia do termo francês *sujet*, com que Brandt designa a ambiguidade entre a acepção da palavra como “assunto” e como “sujeito”).

La grande question ici est évidemment celle de savoir comment le texte empirique, lui, dans sa “cohérence interne”, comme le dit Eco, controle et comande la construction sémantique de deux Modèles [leitor-modelo e autor-modelo], en dehors de toute herméneutique dialectique, de telle sorte que le texte acquière un *vouloir dire*, une *intentio* et un sens: comment le texte devient, nous semble-t-il possible de dire, un sujet. Pourquoi et comment le texte devient-il en effet un sujet, distinct de son auteur empirique, une instance subjective ou subjectale qui “rend la notion de l’intention d’un auteur empirique radicalement inutile”?

Nous savons que cela est le cas, et il est facile de voir que les jugements de valeur que nous portons sur la qualité d’un texte le traitent comme si c’était le cas: nous le jugeons en effet comme si c’était une personne. Le jugement esthétique se rapproche pour cette raison du jugement juridique, dont les objets ne sont évidemment pas nécessairement des individus humains non plus. En réalité, il n’y a jamais d’oeuvre artistique, d’artefact esthétique, sans qu’une *intentio operis* intervienne dans notre “réception”. L’oeuvre “veut dire” et signifie, fait signe, exactement comme une personne qui s’exprime. [Brandt 2000, p. 44, destaques do autor.]

Por isso, quando a teoria da literatura se põe o desafio de interrogar se é possível afirmar qualquer coisa a respeito de uma obra, parece-nos que uma maior atenção deve ser dada ao *afirmar* e não ao *qualquer coisa*. Restrita ao âmbito da consciência individual, a questão dos limites da interpretação deixa de ser um problema, pois, no fundo, não importam as condições mínimas dadas para que o intérprete colabore com o texto, para que ele perceba as mesmas coisas que os outros intérpretes em geral percebem, pois ele sempre pode ludibriar-se ou, talvez (para não ficarmos presos à ideia de “gênio maligno”

cartesiano), ele pode decidir não levá-las em consideração deliberadamente em sua interpretação, preferindo, em vez disso, brincar com o texto ou usá-lo como “texto de prazer”, segundo a formulação de Barthes. Aliás, no foro íntimo de um leitor, não existe uma figura reguladora do processo hermenêutico. Em outras palavras, o fenômeno da intersubjetividade não é uma somatória das competências individuais, tal como a linguística estrutural saussureana postulava. A decisão de cooperar com o autor ou com a *intentio operis*, por mais que Eco se esforce em mostrar que só é possível num nível semiótico, deve, antes, passar por um tipo de estima do outro que estabelece, entre outras coisas, que o texto lido e a interpretação formulada podem ter uma importância para um debate público ou coletivo, onde os problemas do signo são mais candentes (afinal, é neste âmbito coletivo da cultura que se dá a troca simbólica). O ato de validação de uma interpretação – que é sempre uma espécie de “verdade” relativa àquele contexto e àqueles sujeitos envolvidos – dependerá, portanto, do grau de adequação das susceptibilidades envolvidas ao texto e ao contexto. Apelando mais uma vez para Brandt (2000, p. 47, destaques nossos), que coloca este problema de forma irretocável, percebemos que

[I]a sémosis est infinie et décidable, c'est-à-dire vague, dans la mesure où son modèle prototypique est notre compréhension d'un interlocuteur qui ne nous parle pas pour dire “n'importe quoi”, mais qui n'est pas non plus condamné à ne dire qu'une seule chose. La transivité de l'attention que les interlocuteurs partagent implique bien sûr un référent en principe décidable et un mode prédicatif de sa visée. Mais “ne dire qu'une seule chose” serait, au sens strict, n'admettre aucune paraphrase, vouloir avoir le dernier mot, rompre le dialogue et ne plus partager la visée intentionnelle, exclure la sémosis et transformer la communication en menace ultimative [...]. La parole, prototype du signe, doit rester vague, dans la mesure où elle esquisse un *entretien infini*.

O signo, portanto, deve permanecer vago. Somente assim é possível adequar a própria subjetividade (calcada no *hic et nunc* da interpretação), e assimilar a subjetividade de outrem (inatingível por definição). De acordo com essa concepção, a linguagem aparece para a teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação não como um *instrumento* que facilita e opera a convergência das subjetividades, mas sim como um lugar

onde se instaura a intersubjetividade, entendia, aqui, muito mais no sentido de *aproximação*, de *comunhão*, do que no sentido de sobreposição de conteúdos intencionais. Com isso, podemos tatear uma conclusão que se poderia escrever da seguinte maneira: a intersubjetividade não é o mecanismo metafísico subjacente ao entendimento linguístico, mas sim a sua intenção primordial e, ao mesmo tempo, o seu fim último. Tal conclusão também pode ser lida da seguinte forma: a intersubjetividade é um efeito do entendimento mútuo, e não uma condição precípua e indispensável desse entendimento. O entendimento é, no fundo, um *efeito* de linguagem, e não uma garantia essencial fundada ou na experiência do mundo (o que daria certa autonomia ao mundo em relação à linguagem, que é, como vimos, o que Eco parece defender) ou na experiência de linguagem, com seus hábitos semântico e pragmáticos consolidados em uma estrutura conceitual predizível a cada momento em que o signo se põe em funcionamento, seja para produzir, seja para interpretar as mensagens. Diante dessa colocação, alguém poderia objetar: mas se alguém diz “hum-hum-hum” ou qualquer mensagem absolutamente desarticulada – isto é, desarticulada do ponto de vista da dupla articulação linguística, prevista pelo código –, como é que o outro pode compreendê-lo sem uma estrutura conceitual (seja ela um denominador comum da experiência sensível, seja ela um denominador comum da experiência da prática da linguagem) que atribua valor a essa mensagem, antes de tudo? A julgar pelo que acabamos de concluir, não estaríamos admitindo todo e qualquer ato arbitrário como um ato de cooperação? Poderíamos, então, retrucar: para quê alguém que pretende ser entendido pelo outro, que pretende marcar a sua presença, a presença do seu conteúdo intencional no diálogo, vai dizer “hum-hum-hum”, se existem inúmeras outras formas de buscar o entendimento e o assentimento do outro que é interpelado, se os signos, nessa conversa infinita (*entretien infini*), formam um campo infinito de possibilidades (paráfrases, como diz Brandt) de engendrar a intersubjetividade? Aquele que pretende ser compreendido, enquanto durar o momento dialogal, tem à mão os mais variados recursos expressivos para conquistar a anuência do outro; então por que razão ele buscaria dificultar a execução de tal tarefa? Se, eventualmente, ele não for compreendido de primeira, ele sempre terá a possibilidade de procurar o melhor modo de expressar-se, conquistando o interlocutor para si. Mas, aqui, poderíamos nos deparar com uma nova objeção: não bastaria dizer que temos estruturas mentais semelhantes e racionalidades semelhantes entre

si, e, se se quiser reduzir ainda mais o argumento a um denominador comum, não bastaria dizer que isso é característico da espécie humana, levando o problema para o campo da biologia, como querem alguns pragmatistas, tais como Rorty (2000) ou mesmo Davidson (2001)? Não nos interessa, nesta tese, ir tão longe e testar tais possibilidades, pois isso nos devolveria a missão de ter que fundar, de alguma forma, os novos alicerces de uma teoria transcendentalista da interpretação. Na verdade, só o que nos interessa destacar aqui é exatamente esse aspecto da cooperação *pela* linguagem. No caso da cooperação interpretativa, a intenção primordial é o entendimento pelo diálogo. Logo, a intenção não precisa ser “descoberta”; ela é patente, e o sujeito só precisa buscar os métodos mais adequados de levar a bom termo a sua intenção. E, com isso, estamos muito próximos da concepção de linguagem em Merleau-Ponty:

[a] linguagem nos transcende e todavia nós falamos. Se daqui concluímos que existe um pensamento transcendente que nossas falas soletram, supomos acabada uma tentativa de expressão da qual acabamos de dizer que ela não o é nunca, invocamos um pensamento absoluto no momento em que acabamos de mostrar que para nós é inconcebível. [...] De fato, a análise mostra não que atrás da linguagem exista um pensamento transcendente, mas que o pensamento se transcende na fala, que a própria fala *faz* esta concordância de mim comigo e de mim com outrem sobre a qual se quer fundá-la. O fenômeno da linguagem, no duplo sentido de fato primeiro e de prodígio, não é explicado, mas suprimido, se nós o duplicamos com um pensamento transcendente, já que ele consiste no fato de que um ato de pensamento, por ter sido expresso, doravante tem o poder de sobreviver. [Merleau-Ponty 1945, pp. 524-525.]

Deve-se notar, inclusive, que reside aí uma diferença, no nível epistemológico, entre o texto literário e a sua interpretação: o texto saído de seu autor-empírico “despeja” de uma só vez no leitor as suas palavras, de modo que não há aqui qualquer possibilidade de uma “conversa infinita” – a não ser que pensemos no texto como um “monólogo” e no leitor como um eterno questionador. Não há como o autor pretender corrigir ou admoestar o intérprete, caso este ignore os caminhos “corretos” ou prefira tomar os caminhos mais levianos. Assim, fica evidente que a comunicação estabelecida pelo texto literário, enquanto

comunicação à distância, pressupõe um outro tipo de apelo à “verdade”. Trata-se de uma “verdade” indefinida, vaga, que não necessariamente traz consigo a ideia de sobreposição do código à interpretação, porque o texto é objeto, e não discurso, e porque o autor é “morto”, e não presente – verdade que se perde no enunciado e que não se solidifica no nível cultural, portanto. Pelo contrário, a interpretação do texto literário, quando trazida para o campo da “verdade”, pressupõe um diálogo extenso com um outro que é vivo e presente. A conversa é, sim, infinita – e o acordo pragmático apenas provisoriamente a suspende – e a “verdade” emerge na convergência das atitudes proposicionais dos intérpretes. Aqui, não se espera apenas que o outro acredite que as coisas “podem ser” ou “parecem ser” de tal ou tal forma; é preciso colaborar para que o outro perceba as coisas *daquela* forma, investindo o discurso no convencimento disso. Nesse sentido, cremos que não se pode afirmar que a interpretação é um outro texto; na verdade, ela enreda o texto literário, escora nele os seus alicerces, para, daí, dar-lhe a conhecer intersubjetivamente.

Desse modo, podemos agora entender que: (i) a forma literária não tem uma imanência que sugere ao leitor o modo de interpelá-la, independentemente do seu contexto; é no contexto, nas pressões exercidas pelo uso e, principalmente, pela intuição do sujeito que lê e das expectativas em torno de sua leitura, que a forma sai da sua neutralidade primordial para ganhar sentido, que a forma se faz; (ii) com isso, 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; (iii) na melhor das hipóteses, o campo do sentido pode ser esboçado a partir do engajamento dos sujeitos para com o texto literário, de modo que a configuração do código passa a ser dada *ad hoc*, respeitando ela própria a ideia de idioleto estético e se consagrando, também, como um idioleto, cujas idiosincrasias, relativas ao contexto e às performances individuais dos leitores, têm a mesma durabilidade da situação dialógica que instaura os limites da interpretação – assim, a crítica literária constitui, por assim dizer, uma tentativa de investigar e fundar, experimentalmente, o código de leitura da obra (sem a pretensão de ser o único ou o melhor), proposição que Eco (1990) aventa, mas que fica

escamoteada por sua teoria representacionista da linguagem; (iv) isso significa que os limites da interpretação de um texto literário não se inscrevem num campo de conhecimentos intersubjetivo disponível a todos, em qualquer circunstância; (v) em vez disso, os limites da interpretação do texto literário se dão precisamente no uso que o leitor faz do texto e no uso que ele faz da linguagem, que amalgama o entendimento subjetivo deste texto e que marca a perspectiva do leitor perante o texto e perante a coletividade, ao mesmo tempo em que a submete à avaliação coletiva; e, finalmente, (vi) a interpretação do texto deve ser pensada em termos de um ato performativo, de uma ação desempenhada frente outrem, que procura, portanto, estabelecer os nexos entre o que é interpretado e o acolhimento da interpretação no seio coletivo. Se, eventualmente, quisermos delimitar os paradigmas de cooperação em uma lista de condições mínimas, teremos de lançar mão, então, de critérios, saberes, intuições etc. que compõem um universo que se enquadra facilmente naquela porção intuitiva do intelecto que é praticamente impossível de ser estruturada ou pré-figurada – a pragmática da comunicação, de acordo com a dicotomia de Eco (1990, p. 227), mencionada pouco mais acima –, e que é válida praticamente àquela situação concreta. E é – parece-nos – exatamente o que uma comunidade de leitores faz, no interior de suas práticas aceitas e reproduzidas. Com isso, temos que os limites da interpretação são ora ampliados, ora restringidos, ao sabor dessa coletividade, na tentativa mútua de consenso, ou, ainda – o que é mais dramático, às vezes, mas nem por isso menos fatural – no embate entre duas (ou mais) subjetividades que tentam de certo modo se impor uma sobre a outra. E é isso que, no nosso entender, faz a força do contexto: sempre que pensarmos em cooperação pragmática, temos que considerar que o contexto é uma situação dialógica, em que um leitor investe na sua interpretação diante de outro leitor – só assim faz sentido pensar em limites, como dissemos –, buscando conscientizá-lo de seu próprio modo de ser perante o texto, naquela situação específica, procurando uma empatia com a sua representação (hipotipose) do texto. Como resultado desse engajamento particular do sujeito para com o texto literário, e na medida em que o intérprete almeja contribuir para o debate, colocando *a sério* a sua hipótese como contributo ao conhecimento do texto, em particular, e do código, por conseguinte, a coletividade de intérpretes ganha na mesma proporção em que os limites interpessoais são obedecidos e os limites estruturais do código são, por sua vez, negados. Faz todo o sentido, portanto, a conclusão de Brandt (2000, pp.

50-51, destaques nossos):

[e]n effet, si l'interpretation dynamique se doit d'analyser longuement le contenu métaphysique sousjacent, souvent compliqué, voire tordu, d'un texte, et de lutter – selon le talent et l'affinité de chacun (n'est pas critique qui veut) – avec des fantasmes souvent horribles, *c'est dans le but de permettre une interprétation finale qui, elle, n'a plus rien à voir avec ce "sens de l'oeuvre", mais uniquement avec le sens de ce sens, à savoir sa valeur comme signe d'identité, de cohérence-dans-la-différence, comme signature authentique, au sens juridique*. C'est cette interprétation finale qui est impersonnelle, et qui juge de la valeur littéraire de l'oeuvre. Elle est impersonnelle, parce qu'elle se fait au nom de la communauté, désormais universelle, qui par elle decide de recevoir ou de rejeter cet étranger qui prétend être des nôtres.

A conclusão que fica é a de que a interpretação é tanto mais impessoal – e, logo, mais coletiva, mais pública e intersubjetiva – quanto menos ela se escorar nas idiossincrasias ou nas supostas capacidades cognitivas (inatas ou adquiridas pelo hábito) dos intérpretes. A interpretação, assim, é tanto mais válida quanto mais ela tender àquele tipo de colaboração que poderíamos chamar de “afetiva”, isto é, a cooperação estabelecida no compromisso com os sujeitos ao redor, conquistada no plano da linguagem. O objetivo último da interpretação, portanto, é o de “capturar” o texto na relação com outrem; é formar, no entrechoque das identidades envolvidas no processo interpretativo, o consenso, afastando da interação qualquer presunção de excentricidade, bem como qualquer leviandade. É por isso que estamos de acordo com Brandt, quando ele diz que a interpretação guarda uma estreita relação com a prática jurídica: na impossibilidade epistemológica de erguer as plataformas metafísicas da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação, o tipo de atitude cooperativa que se pode esperar do(s) intérprete(s) é a mesma que determina a lógica do testemunho e do perjúrio. O envolvimento subjetivo, nessa instância, dá-se mais no sentido de apresentar-se a si próprio como um sujeito cooperativo e franco, cujo comprometimento pessoal é inteiramente com o princípio básico de atingir uma “verdade” que, ainda que seja sempre condicionada às possíveis incongruências das diversas subjetividades em jogo, ainda assim preza pela justeza do que é predicado. Tal como a testemunha diante do júri, não se espera do intérprete da obra

literária nada além do que a vontade de se atingir a “verdade”; e se, eventualmente, ele “falha” nessa tarefa, então ele poderá ser coletivamente cobrado, tal como Jack, o Estripador, e Gabrielle Rossetti, nos exemplos acima.

Este aspecto certamente rende uma outra tese. Não nos interessa, aqui, estender as conclusões e análises para além do enfrentamento das obras teórico-críticas de Eco.<sup>76</sup> Dentro dos limites propostos por esta tese, é importante destacar que, na ânsia de contornar as objeções surgidas no embate de suas ideias com as propostas do pós-estruturalismo e da desconstrução, o semiótico italiano acaba tendendo cada vez mais para uma postura metafísica, que encerra no código uma representação mais ou menos fiel e cômoda do mundo exterior à função sígnica, sendo que, num segundo momento, essa representação, quando falta o mundo, é capaz de produzir uma “ilusão” de concretude, por conta dos hábitos semióticos. Não se trata, obviamente, de afirmar que tudo o que Eco diz está “errado” – e nem é essa a ideia que queremos passar. Com efeito, cremos que não há outra maneira de concluir este capítulo senão salientando a necessidade de estender o problema em torno da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação do texto literário para o âmbito das noções e conceitos que tangenciem o papel preponderante que o intérprete desempenha na construção dos sentidos, seja sob a perspectiva da semiótica como teoria geral da cultura, seja, sobretudo, da perspectiva da semiótica como teoria da produção de signos. Para a estética – e conseqüentemente para a crítica literária –, interessam, amiúde,

---

<sup>76</sup> Alguns esforços já foram feitos nesse sentido. No texto de qualificação da tese, consagramos um capítulo inteiro a explorar as conseqüências desse postulado no âmbito da ética da interpretação, sob o prisma da obra da fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty e na esteira das elucubrações de Paul Ricoeur a respeito da identidade narrativa, da ipseidade e do que, inspirados no filósofo francês, chamamos de “identidade do texto” (este capítulo, por sugestão dos membros da banca de qualificação e com a anuência do orientador, ficou ausente desta tese, por destoar dos objetivos anteriormente traçados). Além disso, apresentamos, em outubro de 2008, no âmbito do Simpósio de Teoria Literária e Hermenêutica Ricoeuriana, ocorrido no auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, uma comunicação que buscou explorar os efeitos dessa abordagem do texto literário, intitulada “O Reconhecimento do texto e os limites da interpretação literária”. Naquela ocasião, buscamos mostrar que, levando em consideração o conceito de ipseidade, é possível compreender como a obra literária – na medida em que “narra a si própria” através de sua significação, e na medida em que tem seu devir narrado por uma comunidade de leitores que lhe atribui suas capacidades de produzir determinados sentidos – exige do leitor um reconhecimento que funda uma identidade do texto, que, de acordo com os pressupostos filosóficos compartilhados por Ricoeur, impõe-se como um ser-no-mundo cujo sentido é definido no contato entre o leitor que lhe dá sentido e a forma que reivindica um reconhecimento. Com isso, tentamos mostrar que os limites da interpretação se dão no respeito à percepção e ao reconhecimento das capacidades que o texto tem de suscitar determinadas interpretações, rejeitando outras que lhe são indevidamente imputadas, através da estima-de-si (como intérprete capaz), e da perspectiva da promessa (ser capaz de sustentar a interpretação no âmbito coletivo). Esperamos, ainda, publicar essas ideias, depois de amadurecê-las mais.

as posturas assumidas pelos intérpretes *diante* das obras. Essas posturas ensejam debates e discussões que contribuem sobremaneira para formar um conhecimento que é da ordem do *sensível*, e que passa por caminhos que levam do “sentido da obra” ao “sentido da arte”. Nessa esfera, o que entra em discussão é, sobretudo, o “sentido do sentido da obra” – como nos lembra Brandt. Quer nos parecer, então, que essa concepção que buscamos trazer ressalta o aspecto *estético* da epistemologia da literatura: a interpretação do texto literário tende a estabelecer uma “verdade” que é, sim, retórica, produtiva, intuitiva, mas nem por isso menos efetiva e socialmente válida. Essa concepção de cooperação interpretativa procura resgatar aquilo que Eco, em algum momento de seu percurso teórico – que se estende por mais de quatro décadas e meia –, deixou de apreciar e que, no entanto, se nota em algumas de suas influências teóricas (bem como em alguns de seus antípodas). De Peirce, Eco importou notadamente os conceitos de semiose ilimitada e abdução; na obra de Pareyson, Eco buscou a ideia de formatividade e de interpretação como execução da partitura da obra; todas essas noções apontam – pelo menos em princípio – para um prestígio do estético em detrimento do cognitivo. No entanto, Eco, ao inserir na sua teoria semiótica a preocupação com os limites da interpretação, viu-se obrigado a procurar os caminhos que o levassem à “metafísica do sentido”, que o levassem ao encontro de critérios analíticos que dessem conta de explicar um fenômeno que seus mestres pareciam saber melhor: a interpretação da obra de arte – e, conseqüentemente, a interpretação da obra literária – desenha instantaneamente a sua própria teoria do signo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se tivéssemos que formular as inquietações teóricas de Eco em uma única pergunta fundamental, poderíamos dizer que o que motiva o semioticista italiano é a seguinte questão: *qual é o limite do estético?* Nessa questão está subjacente a possibilidade de compreensão do grande “truque” da linguagem: como ela pode proporcionar a sensação tão clara de objetividade, de certeza, e, ao mesmo tempo, permanecer tão indefinida, indecisa? Como pode a linguagem engendrar, na sua generalidade, a estreiteza e a justeza do conhecimento científico e, ainda assim, despertar os sentimentos mais indefinidos e traçar as analogias mais improváveis, quando de seu uso estético? Temos, afinal de contas, duas linguagens?

Eco entende que não: ainda que seja capaz de identificar uma clara dicotomia entre dois tipos de uso da linguagem (o referencial e o estético), para Eco existe um único código, um único “Sistema Semântico Global”, uma *Ur*-estrutura, que precede toda e qualquer comunicação. Dentro dessa concepção, Eco sente que é possível comprovar que o tipo de conhecimento engendrado pelo uso estético compartilha das mesmas pré-condições que o conhecimento legado pelo uso “literal” ou referencial do signo. Aliás, como tentamos demonstrar nos capítulos que compõem esta tese, o semioticista italiano de certo modo iguala a estética à epistemologia. Tal se deve, em primeiro lugar, à sua dificuldade em abrir mão de algumas ideias kantianas, que de certo modo o levam a assumir uma postura transcendentalista em relação ao signo, e, em segundo lugar, à sua “pedra de toque”, qual seja, a ideia de que a interpretação de qualquer texto – incluindo o texto literário – depara-se com limites mais ou menos explícitos. Diria Eco: ora, se há limites para a interpretação de um texto, isso significa que, por princípio, todo e qualquer texto estipula idealmente uma zona mais ou menos estável de conhecimento, de modo que o que é possível ser predicado a seu respeito deriva necessariamente do reconhecimento de uma identidade (de uma ontologia), que tem um estatuto próprio e que é resgatada pelos signos dos quais a obra se compõe. Mesmo quando o signo parece não se prender a nada que lhe seja externo, mesmo

quando o signo pauta-se pela autorreferencialidade – como é o caso do uso estético do signo, segundo Eco (1962) –, ele ainda assim veicula uma mensagem que converge para um horizonte delimitado de interpretantes, apontando, portanto, para algo da ordem do “palpável”, do inteligível – e, por isso, intersubjetivo. Assim, o que se percebe é que Eco não abre mão de considerar a “verdade” do texto, mesmo quando essa “verdade” esconde-se debaixo de várias camadas de metáforas – metáforas que, por sua vez, mascaram o elemento referencial no embaraço da malha de liames que compõe a estrutura desse *Ur-código*. Imediatamente se percebe que a ontologia do código contrapõe-se à epistemologia que a interpretação do texto em alguma medida pretende ser; e o que a interpretação concebida a partir dessa noção de código revela é apenas a infinita capacidade de *criação* da “verdade”, a despeito de sua verificação empírica (basta lembrar que a teoria dos signos nasceu, na reflexão de Eco, como uma elucubração que punha de lado o vértice correspondente ao *objeto*, no triângulo semiótico). Para contornar as dificuldades surgidas da elaboração desse modelo teórico, Eco, então, a partir da segunda metade de seu *Tratato*, dedicou-se a investigar a parcela de contribuição do empírico no código, apelando para uma teoria da produção dos signos. É daí que Eco tira os subsídios não só para defender entusiasmadamente a sua tese – que, diga-se de passagem, não é uma tese assaz controversa, pois, de alguma forma, ela repercute o que a estilística e a filologia sempre disseram de outro modo, escorando-se no paradigma do autor –, mas também para tentar suavizar as contradições surgidas no bojo da primeira abordagem. Eco chegou, então, ao que se poderia chamar de uma teoria própria, esboçada no confronto dessas duas abordagens, e composta da seguinte maneira: da semiótica como teoria da cultura Eco importa a ideia de que o código é estruturado em unidades culturais, formando uma rede n-dimensional que corresponde ao universo do conhecimento dos usuários do código, destacando (i) a capacidade que essa estrutura tem de prever os interpretantes (tanto na produção do texto, quanto na interpretação); (ii) que a previsibilidade dos interpretantes depende da formatação de campos semânticos, que organizam as unidades culturais por afinidade; (iii) que os hábitos comunicativos estabelecem o tamanho e o formato desses campos semânticos; (iv) que a metáfora, enquanto transgressão do código, é criada a partir de uma associação inédita de unidades pertencentes a um campo semântico com os signos de outro campo, culminando em atos de mutação de código que reestruturam o sistema

como um todo; e, finalmente, (iv) que a interpretação de qualquer texto corrobora os percursos preferenciais traçados pelos usuários do código, recuperando, portanto, a memória do “já dito” e, por isso, imitando aquilo que ele tem de bem-sucedido, independentemente do grau de transgressão da mensagem. Da semiótica como teoria da produção de signos, por sua vez, o modelo de Eco incorpora duas ideias básicas, a saber, a noção de iconismo primário e o conceito de abdução. Juntas, essas ideias fazem a ponte entre o código como suplemento da cultura e o mundo empírico. Como resultado, a teoria econiana sofisticou-se: em primeiro lugar existe o mundo empírico, com suas linhas de força e seus cortes preferenciais, que se imprime na mente dos sujeitos, compondo uma estrutura cognitiva mínima à qual posteriormente se associarão formas significantes, promovendo as funções sgnicas que compõem o código; em segundo lugar, essas funções sgnicas, conforme vão se cristalizando pelo hábito comunicativo, servem para a conceitualização da diversidade de experiências subsequente à fundação do código; enfim, instaura-se uma dialética entre o mundo, como fonte dos signos, e os signos, como enquadramento do mundo. Está fundada a linguagem – una e indivisa, na obra de Eco.

Porém, como buscamos demonstrar no último capítulo, a conciliação dessas duas abordagens promove, em contrapartida, uma depreciação do aspecto estético em detrimento do aspecto cognitivo. As excelentes contribuições de *Obra aberta* (Eco 1962), respaldadas em grande medida na fenomenologia e na apreciação do aspecto difuso e indeterminado da composição estética, são postas de lado em proveito de uma “competência” semiótica, que deve, em última instância, distanciar-se da metáfora e encontrar-se com o sentido “literal”. Nesse sentido, não se espera da interpretação nada além de devolver ao texto literário aquela suposta “verdade” que a sua estrutura deve revelar. Ainda que Eco pense na obra literária em termos de *idioleto estético* – o que significa que Eco está atento para o fato de que deve existir para cada obra uma linguagem própria, ou, na pior das hipóteses, uma abordagem diferenciada em relação ao Sistema Semântico Global –, a introdução da teoria da percepção no âmbito do estético, do modo como é feita pelo semioticista italiano, reduz a interpretação a uma epistemologia cujo objetivo último é dar a conhecer o texto, através de um caminho que leva da subjetividade para a intersubjetividade. Nota-se, então, que, diante disso, Eco não pode prescindir da ideia kantiana de categorias, a fim de assentar os trilhos entre a compreensão subjetiva do leitor (a cognição) e a aceitação desse

conhecimento por parte dos seus pares. Como pudemos notar, Eco, então, restringe os problemas da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação às fronteiras da filosofia da linguagem e da filosofia cognitiva; com isso, os fatos referentes aos acordos intersubjetivos – que, como vimos, são em grande medida, determinados pela pragmática – são dados de barato, como se a “verdade” de um texto fosse extensiva coletivamente conquanto as capacidades cognitivas são igualmente partilhadas.

Foi por isso que, no final do último capítulo, tentamos mostrar que alguns dos problemas suscitados por Eco encontram respostas interessantes – ainda que não plenamente satisfatórias ou definitivas – em outras possíveis abordagens. Mas, diga-se de passagem, não invocamos aleatoriamente autores ou ideias; se eles e elas de fato aparecem aqui é porque entretêm com a obra teórica de Eco um positivo diálogo, que decerto auxiliam na execução de alguns objetivos propostos pela tese. E, como se viu, ficou patente a necessidade de, ao pensarmos em cooperação interpretativa e limites da interpretação, recuperar alguns aspectos do que é eminentemente estético no processo interpretativo. E isso não com o intuito de menosprezar a epistemologia da obra literária delineada por Eco; pelo contrário, interessa-nos, justamente, consolidar a codependência de ambas as formas de uso do código. Assim, para nós, a componente estética primordial da comunicação literária – isto é, a manipulação consciente do código, seus hábitos semântico e pragmático, na esfera autoral – não deve ser tolhida na interpretação, mesmo e sobretudo se existe um apelo à suposta “verdade” do texto. É preciso compreender que, se de fato o autor “morre” quando escreve a obra, deixando um horizonte mais ou menos irrestrito de possibilidades interpretativas que se “encerra” na autorreferencialidade da mensagem estética (*intentio operis*, que seja), não é menos verdade que a autorreferencialidade, tratada do ponto de vista de sua objetividade linguística, é por isso menos estética. Quer dizer: tratar a obra como objeto que se abre ao conhecimento – e que, portanto, fica sujeita aos mesmos critérios que servem para determinar se o juízo perceptivo (ou sintético) é correto ou incorreto, verdadeiro ou falso – não deve implicar em contrapartida que o estético deve ficar para segundo plano. Como vimos, a própria ideia de abdução conserva em si essas duas vertentes: de um lado, a justeza e a objetividade do conhecimento e, de outro, a intuição e a imaginação como meios de se atingir a “verdade”. E, por conta disso, é preciso dedicar a essa segunda vertente uma maior atenção. Sendo assim, procuramos mostrar,

finalmente, que existe um acordo entre a cognição e o objeto apreendido pelos sentidos e, também, um acordo intersubjetivo sobre o alcance desse primeiro acordo que são da ordem do *estético*, pura e simplesmente. Claro que não se trata, evidentemente, da mesma experiência estética fundada na leitura da obra. Nem por isso a cooperação interpretativa deixa de ser estética porque (i) é preciso estabelecer com a obra lida uma empatia que coloque o leitor como um “compactador” dos protocolos estéticos da comunicação original que o texto pretender ser – caso contrário, não há, sequer, a sensação de estranhamento que promove a autorreferencialidade do texto; (ii) na falta de um padrão que facilite o reconhecimento das macro e microestruturas sígnicas do texto, o intérprete deve intuir hipóteses, levando em consideração a mesma plasticidade do código que supostamente levou o autor a “infringir” os hábitos comunicativos – o que consiste em imitar o *modus operandi* estético; (iii) em vista disso, a própria interpretação compõe-se, em alguma medida, como uma experiência retórica, que tenta modelar o texto em função dessa plasticidade do código; (iv) o conhecimento advindo daí (no fundo ainda podemos falar em conhecimento, certamente) deve ser postulado de forma cooperativa, numa típica atitude de estima e honestidade para com o texto (entendido como *sujet*, como dissemos acima) e obviamente para com os demais intérpretes – e não há como não chamar de estética essa atitude, uma vez que ela antecede quaisquer categorias metafísicas, avizinhandose, portanto, de um sentimento que é gratuito em si, e que, curiosamente, promove um conhecimento consensual pragmático, quando bem-sucedido. É, portanto, da pragmática, entendida não como uma enciclopédia dos usos, como quer Eco, senão como uma convergência de estados afetivos, que emerge o que chamamos de “verdade” do texto literário. Enfim, é aí que residem os limites da interpretação e é aí que se formam os parâmetros da cooperação interpretativa – quer Eco se dê conta disso, quer não.

Como últimas palavras, gostaríamos de dizer que não pretendemos, aqui, inverter a lógica do *parti pris*. Isto é, não concebemos esta tese com o simples intuito de criticar Eco por suas possíveis falhas e, assim, elevar os seus antípodas como o próximo paradigma a ser seguido no âmbito dos estudos literários. Na verdade, queremos fugir desta conclusão que nos parece um tanto quanto insolente e precipitada. Vale a pena valorizar a obra de Eco por aquilo que ela apresenta: uma profunda compreensão do papel desempenhado pelo signo na comunicação estética, *insights* brilhantes acerca do processo interpretativo, um

*compte rendu* formidável de diversos problemas enfrentados pela estética estruturalista – inclusive abrindo o leque bibliográfico para incluir, entre outros, os filósofos clássicos, a pragmática peirceana, a fenomenologia, a filosofia analítica etc. –, um exaustivo esforço na tentativa de enquadrar a cooperação interpretativa e os limites da interpretação na sua teoria semiótica desenvolvida concomitantemente e assim por diante. Dessa forma, nossas conclusões, esboçadas e consolidadas ao longo dos capítulos acima, devem valer muito mais para problematizar a teoria econiana, no intuito de contribuir para que alguns dos problemas levantados pelo semiótico italiano sejam debatidos com profundidade e rigor, não necessariamente visando a um consenso, mas, certamente, almejando produzir conhecimento a respeito da semiótica literária, da obra de Eco e (por que não?) da teoria da interpretação do texto literário. Se a nós for dada a possibilidade de formatar um leitor-modelo para esta tese, então que seja este.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1966). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. Rio de Janeiro: Vozes.
- AJELLO, Nello (1974). *O escritor e o poder. Uma visão panorâmica da literatura italiana neste século*. Tradução de Múcio Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ALLIEZ, Éric (1995). *Da impossibilidade da fenomenologia. Sobre a filosofia francesa contemporânea*. Tradução de Raquel de Almeida Prado e Bento Prado Jr. São Paulo: Editora 34.
- ANDERSON, Douglas R. (2005). “The esthetic attitude of abduction”, in *Semiotica* 153-1/4, pp. 9-22.
- AUSTIN, J. L. (1962). *Sentido e percepção*. Tradução de Armando Manuel Mora de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes.
- AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco. Entre a ordem e a aventura*. Porto: Porto Editora.
- BAL, Mieke (2005). “The predicament of semiotics”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco. Sage Masters of Modern Social Thought*. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 73-81.
- BARRANU, Manuela (2004). “Eco and the reading of the second level”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 43-56.
- BARTHES, Roland (1953). *O Grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1966). *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo:

Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1970). *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (1973). *O Prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1978). *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

\_\_\_\_\_ (1984). *O Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2002). *Inéditos*. Vol. 1 – Teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

BERNOUSSI, Mohamed (1999). “Le problème du lecteur dans l’œuvre d’Umberto Eco”, in *Semiotica* 124 – 3/4. pp. 255-267.

\_\_\_\_\_ (2003). “L’art de se contredire”, in *Semiotica* 145 – 1/4 pp. 247-263.

BERTRAND, Denis (2000). *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC.

BIRCHALL, Clare (2004). “Economic interpretation”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 71-87.

BLANCHOT, Maurice (1949). *A Parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_ (1955). *O Espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_ (2005). *O Livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

BLOOM, Harold (1975a). *Kabbalah and criticism*. Londres e Nova York: Continuum.

\_\_\_\_\_ (1975b). *Um Mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_ (1979). “The breaking of form”, in AA.VV., *Deconstruction and criticism*. Londres e Nova York: Continuum.

- BONDANELLA, Peter (1997). *Umberto Eco and the open text, semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BONOMI, Andrea (1974). *Fenomenologia e estruturalismo*. Tradução de João Paulo Monteiro, Patrícia Piozzi e Mauro A. Alves. São Paulo: Perspectiva.
- BRANDT, Per Aage (2000). “Le mystère de l’interprétation”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 41-51.
- BRITO JR., Antonio Barros de (2004). “Entre a teoria e a prática: o labirinto como alegoria da relação entre os trabalhos críticos e a produção literária de Umberto Eco”, in *1º Seminário de pesquisas da graduação*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, abril, pp. 69-74.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Verdade e mentira em *Baudolino*: análise do lugar da semiótica na relação entre os trabalhos teóricos e a ficção de Umberto Eco”, in *Cadernos de semiótica aplicada*, vol. 3, agosto, pp. 1-15 (disponível em [www.fclar.unesp.br/grupos/CASA-home.html](http://www.fclar.unesp.br/grupos/CASA-home.html), acessado no dia 10/12/2005).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. Dissertação de mestrado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp (disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000377338>).
- \_\_\_\_\_ (2009). “Signo, metáfora e verdade, a partir de ‘Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral’ de Nietzsche”, in *RevLet – Revista Virtual de Letras*. Vol. 1, número 1, pp. 174-187.
- BUCZYNSKA-GAREWICZ, Hanna (1997). “Semiotics and deconstruction”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 163-172.
- CAESAR, Michael (1999). *Umberto Eco. Philosophy, semiotics and the work of fiction*. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Eco on the move: notes for a re-reading”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 155-167.

- CALABRESE, Omar (1985). *A Linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo.
- CAPOZZI, Rocco (1997). “*Interpretation and overinterpretation: the right of texts, readers and implied authors*”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 217-234.
- CESAR, Constança Marcondes (org.) (1998). *Paul Ricoeur – ensaios*. São Paulo: Paulus.
- CHKLÓVSKI, Victor (1917). “A Arte como procedimento”, in VV.AA. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo.
- CROCE, Benedetto (1990). *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática.
- CULLER, Jonathan (1975). *Structuralist poetics*. Londres e Nova York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1981). *The Pursuit of signs*. Londres e Nova York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Sobre a desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos.
- \_\_\_\_\_ (1992). “Em defesa da superinterpretação”, in Umberto ECO, *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.
- DASCAL, Marcelo (2003). *Interpretation and understanding*. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamin Publishing Company.
- DAVIDSON, Donald (2001). *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*. Tradução espanhola de Olga Fernández Prat. Madri: Cátedra.
- DE MAN, Paul (1979a). “Semiologia e retórica”, in Paul DE MAN, *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago.
- DEELY, John (1997). “Looking back on *A Theory of Semiotics*: one small step for philosophy, one giant leap for the doctrine of signs”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 82-110.

- DERRIDA, Jacques (1967a). *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaidermann e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1967b). *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques N. da Silva. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1967c). *A Voz e o fenômeno. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_ (1972a). *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_ (1972b). *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus.
- \_\_\_\_\_ (1979). “Living on”, in AA.VV., *Deconstruction and criticism*. Londres e Nova York: Continuum.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Limited inc*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus.
- \_\_\_\_\_ (1992). “This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida”, in Derek ATTRIDGE (org.), *Jacques Derrida: acts of literature*. Nova York e Londres: Routledge, pp. 33-75.
- DOLEZEL, Lubomir (1997). “The themata of Eco’s Semiotics of Literature”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 111- 120.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Eco and his model reader”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco. Sage Masters of Modern Social Thought*. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 131-140.
- DROSTE, Flip G. (2005). “The complexity of the sign-giving process: in the wake of C.S. Peirce and U. Eco”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco. Sage Masters of Modern Social Thought*. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 97-112.
- DUFRENNE, Mikel (2002). *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figureli. São Paulo: Perspectiva.
- EAGLETON, Terry (1983). *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.

- \_\_\_\_\_ (1984). *A Função da crítica*. Tradução de Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2003). *After theory*. Cambridge: Basic Books.
- ECO, Umberto (1962). *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1968a). *A Definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1968b). *A Estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1970). “La Critica semiologica”, in Maria CORTI e Cesare SEGRE, *I metodi attuali della critica in Italia*. Turim: ERI.
- \_\_\_\_\_ (1971). *As Formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1973). *O Signo*. Tradução de Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César C. de Souza. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1978). *O Super-homem de massa. Retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ (1984a). *Conceito de texto*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor/Edusp.
- \_\_\_\_\_ (1984b). *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Maria de Bragança. Lisboa: Instituto Piaget.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de

- Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Os Limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Kant e o ornitorrico*. Tradução de José Colaço Barreiros. Algés, Portugal: Difel.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Quelques observations en guise de conclusion”, in Jean PETITOT e Paolo FABRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 581-602.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Dall’albero al labirinto. Studi storici sul segno e l’interpretazione*. Milão: Bompiani.
- FARRONATO, Cristina (2003). “Umberto Eco’s *Baudolino* and the language of monsters”, in *Semiotica* 144 – 1/4, pp. 319-342.
- FISH, Stanley (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Doing what comes naturally. Change, rhetoric, and the practice of theory in literary studies and legal studies*. Durham e Londres: Duke University Press.
- FORMAGGIO, Dino (1973). *Arte*. Tradução de Ana Falcão. Lisboa: Editorial Presença.
- FOUCAULT, Michel (1980). *O Nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006). “Uma filosofia do *cogito ferido*: Paul Ricoeur”, in GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.

- GARRONI, Emilio (1972). “Algumas justificações não-técnicas de uma abordagem semiótica”, in Emilio GARRONI, *Projecto de semiótica*. Tradução de A. J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1979). “Words, wish, worth: wordsworth”, in AA.VV., *Desconstruction and criticism*. Londres e Nova York: Continuum.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Criticism in the wilderness. The study of literature today*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- HILLIS MILLER, J. (1990). *A Ética da leitura. Ensaios 1979-1989*. Tradução de Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Reading narrative*. Norman: University of Oklahoma Press.
- HIRSCH Jr., E. D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- HOGAN, Patrick Colm (2005). “The limits of semiotics”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco. Sage Masters of Modern Social Thought*. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 83-95.
- HOLLAND, Norman N. (1980). “Unity Identity Text Self”, in THOMPSON, Jane P. (org.), *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.
- HUSSERL, Edmund (1901). *Investigaciones logicas*. 2 vols. Tradução espanhola de Manuel G. Morente e José Gaos. Madri: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1913). *Idées directrices pour une phénoménologie*. Tradução francesa de Paul Ricoeur. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1931). *Meditações cartesianas. Introdução à fenomenologia*. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras.

- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- ISER, Wolfgang (1974). *The Implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_ (1976a). *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_ (1976b). *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Rutas de la interpretación*. Tradução espanhola de Ricardo Rubio Ruiz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman (1935). “O dominante”, in Luis Costa LIMA (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1960). “Linguística e poética”, in Roman JAKOBSON, *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- JAMESON, Fredric (1972). *The Prison-house of language. A critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1981). “A Interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico”, in Fredric JAMESON, *O Inconsciente político*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática.
- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Tradução francesa de Claude Maillard. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Pour une herméneutique littéraire*. Tradução francesa de Maurice Jacob. Paris: Gallimard.
- KANT, Immanuel (1781). *Crítica da razão pura*. Tradução de Manoela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (1790). *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- KENSHUR, Oscar S. (2005). “Fragments and order: two modern theories of discontinuous form”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco*. Sage Masters of Modern Social Thought. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 155-169.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (2003). *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EdIPUCRS.
- KNUUTTILA, Tarja (2005). “Is representation really in crisis?”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco*. Sage Masters of Modern Social Thought. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 113-127.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Introdução à semiótica*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1979). *O Texto do romance. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte.
- LAMARQUE, Peter (1996). “Marks and noises and interpretations”, in *Semiotica 108 – 1/2*, pp. 163-175.
- LIMA, Luis Costa (1973). *Estruturalismo e teoria da literatura. Introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_ (org.) (1979). *A Literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LONGONI, Ana (1997). “Esoteric conspiracies and the interpretative strategy”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 210-216.
- MAGLI, Patrizia (2000). “L’*épiphany* de l’*être* dans la représentation verbale”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 173-184.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1964a). *O Visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

- \_\_\_\_\_ (1964b). *O Olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Cosac&Naify.
- \_\_\_\_\_ (1969). *A Prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify.
- MOLES, Abraham (1978). *Teoria da informação e percepção estética*. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro – Brasília: Editora da UnB.
- MONGIN, Olivier (1994). *Paul Ricoeur: as fronteiras da filosofia*. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget.
- MUKAROVSKY, Jan (1936). “A Arte como fato semiológico”, in Dionísio TOLEDO (org.), *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo.
- \_\_\_\_\_ (1940). “O Estruturalismo na estética e na ciência literária”, in Dionísio TOLEDO (org.), *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa.
- MUSSGUG, Florian (2004). “Traces of analytic philosophy: meaning, reference and style in *Kant and the platypus*”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 139-154.
- NORRIS, Christopher (1990). *What’s wrong with postmodernism. Critical Theory and the ends of philosophy*. Baltimore; The John Hopkins University Press.
- NÖTH, Winfried (2000). “Le seuil sémiotique d’Umberto Eco”, in Jean PETITOT e Paolo FABRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 52-63.
- OUELLET, Pierre (2000). “Perceptor in fabula: vision et fiction”, in Jean PETITOT e Paolo FABRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 103-117.
- PALMER, Richard E. (1969). *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luiza Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70.

- PAREYSON, Luigi (1954). *Estética. Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.
- \_\_\_\_\_ (1971). *Verdade e interpretação*. Tradução de Maria Helena N. Garcez e Sandra N. Abdo. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.
- PARK, Sangjin (2004). “Reconsidering the implications of the ‘pre-semiotic’ writings in Umberto Eco”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 123-137.
- PARRET, Herman (2000). “Au nom de l’hypotypose”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 139-154.
- PELLEREY, Roberto (2000). “Une pragmatique sans comportement”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 64-80.
- PEIRCE, Charles S. (1990). *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- PETITOT, Jean (2000). “Les nervures du marbre. Remarques sur le ‘socle dur de l’être’ chez Umberto Eco”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 83-102.
- PETRILLI, Susan (1991). “For a semiotic narration of semiotics”, in *Semiotica 87 – 1/2*, pp. 119-146.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Toward interpretation semiotics”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 121-136.
- RICOEUR, Paul (1976). *Teoria da interpretação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Interpretação e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

- \_\_\_\_\_ (1985). “O texto como identidade dinâmica”, in Paul RICOEUR, *A Hermenêutica bíblica*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Tradução espanhola de Pablo Corona. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola.
- RIFATERRE, Michael (1978). *Sémiotique de la poésie*. Tradução francesa de Jean-Jacques Thomas. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1997). “The interpretant in literary semiotics”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 173-184.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.) (1999). *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- RORTY, Richard (1979). *A Filosofia e o espelho da natureza*. Tradução de Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Consequências do pragmatismo*. Tradução de João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget.
- \_\_\_\_\_ (1992). “A Trajetória do pragmatista”, in Umberto ECO, *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1995a). *Objetivismo, relativismo e verdade. Escritos filosóficos I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Ensaio sobre Heidegger e outros. Escritos filosóficos II*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Pragmatismo. A filosofia da criação e da mudança*. Tradução de Cristina Magro e Antonio Marcos Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ROSS, Charlotte (2004). “The Serendipities of semiotics, or knowledge as a ‘theory of next thursday’”, in Charlotte ROSS e Rochelle SIBLEY (orgs.), *Illuminating Eco. On the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate, pp. 105-120.

- ROY, Jean-Michel (2000). “Théorie du sens et exigence critique: note sur la guerre du référent”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 267-289.
- SANTAELLA, Lucia (1992). *A Assinatura das coisas. Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_ (2004). *O Método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora da Unesp.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1915). *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, Isidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- SCHLEIERMACHER, Friederich D. E. (1959). *Hermenêutica. Arte e técnica da interpretação*. Tradução de Celso Reni Braida. Rio de Janeiro: Vozes.
- SCHOLES, Robert (1992). “Eco’s limits”, in *Semiotica* 89 – 1/3, pp. 83-88.
- SCHWARZ, Roberto (1987). “O bonde, a carroça e o poeta modernista”, in Roberto SCHWARZ, *Que horas são?.* São Paulo: Companhia das Letras.
- SEARLE, John R. (1983). *Intencionalidade*. Tradução de Julio Fischer e Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.
- SEED, Davis (1997). “The *Open work* in theory and practice”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 73-81.
- SIMPKINS, Scott (2005). “Reeling in the signs: unlimited semiotics and the agenda of literary semiotics”, in Mike GANE e Nicholas GANE (orgs.), *Umberto Eco*. Sage Masters of Modern Social Thought. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 53-71.
- TEJERA, Victorino (1995). *Literature, criticism, and the theory of signs*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishings Company.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Eco, Peirce, and the necessity of interpretation”, in Rocco CAPOZZI (org.), *Reading Eco. An anthology*. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 147-162.
- TIERCELIN, Claudine (2005). “Abduction and the semiotics of perception”, in *Semiotica* 153 – 1/4, pp. 389-412.

- TODOROV, Tzvetan (1968). *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes e Frederico P. de Barros. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1971). “O legado metodológico do formalismo”, in Tzvetan TODOROV, *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.
- TOMPKINS, Jane P. (org.) (1980). *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore/Londres: John Hopkins University Press.
- VATTIMO, Gianni (1991). *Ética de la interpretación*. Tradução espanhola de Teresa Oñate. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Para além da interpretação. O significado da hermenêutica para a filosofia*. Tradução de Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- VATTIMO, Gianni e Pier Aldo ROVATTI (orgs.) (1988). *El pensamiento débil*. Tradução espanhola de Luis de Santiago. Madri: Ediciones Cátedra.
- VIOLI, Patrizia (2000). “Eco et son référent”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens. Autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, pp. 21-40.