



ECOS E RUÍDOS DE UMA MÁQUINA PREGUIÇOSA: ENTRE A OBRA ABERTA E OS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO

ECHOES AND NOISES OF A LAZY MACHINE: BETWEEN THE OPEN WORK AND THE LIMITS OF INTERPRETATION

Leandro Henrique Scarabelot
Campos de Pieri*

* leandro-scarabelot@hotmail.com
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharel em Letras
pela UFSC.

RESUMO: Para Umberto Eco todo texto funciona como uma espécie de “máquina preguiçosa” porquanto não pode dizer tudo, e, portanto, exige de seus leitores uma tarefa cooperativa. Ainda segundo o autor, quase que paradoxalmente, uma obra de arte é sempre “aberta” — no sentido de que possibilita se não infinitas, pelo menos inúmeras interpretações —, mas também é “fechada” — pois haveria limites para as interpretações que dela surgem —, afinal, em suas palavras, “dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (ECO. *Os limites da interpretação*, p. XXII). Ao refletir sobre esta dinâmica entre aberto-e-fechado, Eco segue em busca daquilo que denomina de *intentio operis*, uma espécie de síntese dialética entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*. O objetivo deste artigo será retomar/revitalizar algumas das noções que permeiam sua obra, tais como “abertura”, “*intentio operis*”, “Autor e Leitor-modelo”, tendo em vista que elas fomentam instigantes discussões que concernem tanto à teoria e à crítica literária como também à estética e à filosofia da arte, além de nos auxiliarem na discussão sobre a arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Umberto Eco; *Obra Aberta*; *intentio operis*; Autor e Leitor-Modelo; Literatura e Arte Contemporânea.

ABSTRACT: For Umberto Eco, all texts work as a sort of “lazy machine” because they cannot say everything, and therefore require from readers a cooperative task. According to the author, almost paradoxically, a work of art is always “open” — in the sense that it allows, if not infinite, at least innumerable interpretations — but it is also “closed” — for there would be limits to the interpretations that arise from it —, after all, in his words, “to say that a text is potentially endless does not mean that any act of interpretation can have a happy ending.” Reflecting on this open-and-closed dynamic, Eco pursues what he calls *intentio operis*, a kind of dialectical synthesis between the *intentio auctoris* and the *intentio lectoris*. The purpose of this article will be to resume/revitalize some of the notions that permeate his work, such as “openness”, “*intentio operis*”, “Author and Model Reader”, since they foster instigating discussions which concern both the theory and literary criticism as well as aesthetics and philosophy of art, and, moreover, assist us in the discussion of contemporary art.

KEYWORDS: Umberto Eco; *Open Work*; *intentio operis*; Author and Model Reader; Literature and Contemporary Art.

1. INTRODUÇÃO

*Jesus fez ainda muitas outras coisas.
Se fossem escritas uma por uma,
penso que nem o mundo inteiro poderia conter
os livros que se deveriam escrever.¹*

Para começo de conversa, é preciso explicar que eu trago essas palavras de São João Evangelista como epígrafe não por motivos religiosos, mas em razão de que, devido a sua hipérbole, elas conseguem expressar de forma bastante adequada aquilo que Umberto Eco entende com sua metáfora de um texto como uma *máquina preguiçosa*. No entanto, antes de prosseguir em minha argumentação sobre ela, gostaria de apresentar o plano que pretendo seguir neste artigo, bem como o meu objetivo e a necessidade de sua existência.

Além de tentar explicitar a supracitada metáfora, meu objetivo também será o de retomar/revitalizar outras noções que permeiam a obra de Umberto Eco, tais como “abertura”, “Autor/Leitor-modelo” e “*intentio operis*”.² A retomada dessas noções justifica-se por alguns motivos: i) a confusão que existe na concepção conceitual do par *Autor e Leitor-modelo*; ii) o fato de que essas noções estão relacionadas à concepção de *máquina preguiçosa*; iii) o fato de elas possibilitarem um diálogo construtivo envolvendo não só a teoria e a crítica literária — que correspondem mais a minha área de formação

e por isso meus exemplos se aterão mais a elas — mas também a estética e a filosofia da arte; e, por conseguinte, iv) pelo fato de que elas nos auxiliam tanto na discussão sobre o processo de criação artística contemporânea quanto no processo de geração de sentido *das e nas* obras de arte de um modo geral.

Quanto ao plano que pretendo seguir, ele se estrutura da seguinte forma: dou início pela noção de *máquina preguiçosa*, para dar continuidade à epígrafe; em seguida, explicito o que entendo por “ecos e ruídos”, demonstrando que não são apenas um jocoso jogo de palavras com o nome de nosso autor; adentro na noção (ou noções) de *obra aberta*; após isso, exploro aquilo que Eco entende por *intentio operis*, abordando aí as noções de Autor e Leitor-modelo; e, por fim, mas não menos importante, tento apontar aquilo que estas noções trazem para a discussão sobre a criação artística contemporânea e o processo de geração de sentido *das e nas* obras de arte de um modo geral.

Antes de prosseguir, é preciso ainda algumas palavras para explicar que em duas de suas obras iniciais, isto é, em *Obra aberta* (1962) e em *A estrutura ausente* (1968), Eco ainda trabalhava com diversos tipos de artes, buscando esboçar uma perspectiva mais geral; assim, sua abordagem visava não só a literatura como também a música, a pintura, a arquitetura, o cinema e a televisão, a propaganda, etc. Seria apenas a partir de 1979, em *Lector in fabula*, que ele iria, por assim

1. *Evangelho Segundo São João*, 21: 25.

2. Apenas para direcionar o leitor interessado, julgo ser válido mencionar que esses conceitos são articulados em três livros de Eco que, em minha visão, são os mais significativos de sua trajetória teórica, são eles: *Obra aberta*, de 1962; *Lector in fabula*, de 1979; e *Os limites da interpretação*, de 1990.

dizer, *afunilar* a sua abordagem e priorizar a literatura; foi justamente aí que ele passou a trabalhar com o par conceitual Autor e Leitor-modelo, o qual pretendo explorar mais adiante. Menciono isso para poder explicar que, mesmo tendo afunilado sua abordagem, ainda assim é possível estender seus conceitos para as obras de arte de um modo geral. Afinal, embora em *Lector in fabula* o campo de atuação esteja restrito apenas aos fenômenos verbais, Eco explica em sua Introdução que

o conceito semiótico de texto é mais amplo do que aquele meramente linguístico, e *as propostas teóricas, que apresento, aspiram, com os oportunos ajustamentos, tornar-se aplicáveis também a textos não literários e não-verbais*. Permanece aberto, por isso, o problema da cooperação interpretativa na pintura, no cinema, no teatro.³

Desta forma, creio que se justifique o uso sinonímico dos termos *leitor/espectador/apreciador* e também dos termos *texto/obra(s)-de-arte*; desta forma, quando eu falar em um, o leitor pode estender o conceito aos outros.

2. TEORIA IN FABULA

Passemos agora à noção de *máquina preguiçosa*. Ela, ao que me consta, surge em *Lector in fabula* juntamente com os conceitos de *Autor-modelo* e *Leitor-modelo*, mas é no livro *Seis*

passeios pelos bosques da ficção (1994), uma série de palestras dadas às *Conferências Norton*, que nosso autor as explica de uma forma ainda mais clara e sucinta. Discorrendo sobre a concisão narrativa, ele afirma que “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida, porque ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não [se] pode dizer tudo sobre esse mundo. [O escritor] Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas.”⁴ Logo em seguida, Eco complementa sua explicação asseverando que é exatamente por isso que todo texto funciona como uma *máquina preguiçosa*, pois pede “ao leitor que faça parte de seu trabalho. [Afinal] Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — [ele] não terminaria nunca.”⁵ Ou, conforme as já citadas palavras de São João, “nem o mundo inteiro poderia conter os livros que se deveriam escrever”.⁶

Essa noção é importante, pois nos leva diretamente à explicação sobre os “ecos e ruídos”.⁷ Aqui, embora eu utilize o termo *ruído*, não o faço exatamente no mesmo sentido que Eco em sua *Obra Aberta*.⁸ Sendo o texto uma *máquina preguiçosa*, ele funciona basicamente como uma *mecanismo de gerar inferências*. Ou, conforme as palavras do autor, o texto “exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não

4. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 09.

5. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 09.

6. *Evangelho Segundo São João*, 21: 25.

7. Embora não somente por isso, como veremos mais adiante.

8. Explico isso não para os desavisados, mas para aqueles conhecem esta obra, e, assim, não caímos em uma confusão terminológica.

3. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. XIV – grifo meu.

9. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 11.

passa de uma máquina pressuposicional.”⁹ Alguns exemplos: quando digo o vocábulo “solteiro”, dele se pode inferir que falo de um “ser humano adulto do sexo masculino que tem a propriedade de ser não-casado”; ou, quando alguém profere a sentença “Acordei!”, é possível (e, geralmente, recomendável) que se entenda que, antes daquele momento em que proferiu a enunciação, este alguém estava dormindo (mesmo que metaforicamente). É a esse tipo de inferências, embora não só a ele, que Eco se refere quando diz que o texto é uma *máquina preguiçosa*, pois ele faz com que o leitor o ponha para funcionar, isto é, que o ajude a completar suas lacunas. Este processo, inclusive, pode ser estendido às artes contemporâneas, uma vez que muitas das quais, para não dizer todas, esperam que o espectador se envolva tanto na criação da obra quanto no processo de geração de sentido, passando de mero “consumidor” a “produtor”, ou, para dizer de outro modo, que saia de sua *passividade* e exerça uma *atividade criadora/cooperativa*. No entanto, é preciso deixar claro que, conforme explica Eco, não se deve entender a cooperação textual como “a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado.”¹⁰

Mas voltemos aos ecos e ruídos. De certa forma, todo texto, mensagem, ou obra-de-arte é passível de provocá-los, tendo em vista que as palavras, as frases e os objetos (artísticos ou não) não possuem um sentido unívoco, por mais

que seu locutor/construtor se esforce ao máximo para isto. Utilizando a terminologia saussuriana, seria possível dizer que um dado significante pode comportar diversos significados dependendo de sua relação com outros significantes. Além disso, sua significação também pode ser produzida/expandida a partir dos conhecimentos disponíveis ao seu “receptor”, por assim dizer. Eu mesmo, neste momento, não tenho a certeza de que cada leitor me compreende ou irá compreender-me exatamente da forma como espero. O papel de um leitor-modelo, segundo Eco, seria aventar hipóteses a partir daquilo que o *texto* lhe permite, agindo quase que como um detetive. Mas estou me adiantando.

Em meu entender, os ecos e ruídos ocorrem quando há uma *interferência no processo de comunicação de uma mensagem qualquer*, seja por motivos de *ambiguidade textual* seja ainda *pela falta ou até pelo excesso de competência* de seu receptor; para simplificar, podemos dizer que o primeiro seria um fenômeno “positivo” e o segundo “negativo”.¹¹

Assim sendo, *grosso modo*, também se poderia dizer que há *ruído* quando algo causa uma *falha na compreensão da mensagem por parte de seu receptor*, ou seja, quando algo o leva a *interpretar a mensagem de forma inadequada* ao seu “tópico”;¹² e é por isso que, aqui, o termo é utilizado com uma conotação “negativa”. Um rápido exemplo: Um sujeito chega na sala em que o outro vê televisão e pergunta-lhe com R

11. Os termos vão entre aspas, pois, conforme veremos adiante, nem todo ruído é, necessariamente, negativo, bem como, nem todo eco é necessariamente positivo. Esta divisão foi utilizada apenas com finalidade didática.

12. Para mais detalhes sobre “tópicos” e “isotopias” textuais, cf. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 69-84. Apenas para esclarecer rapidamente, o “tópico”, segundo Eco, é aquilo que “fixa os limites de um texto” (p. 73) e que “intervém como hipótese cooperativa para identificar seleções contextuais.” (p. 77).

10. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 46.

retroflexo (o chamado R caipira): “E aí, firme?” e o outro lhe responde “Não, é *Sírvio Santos*”. O exemplo é bastante pueril, mas demonstra tanto a ambiguidade contida no significante quanto a inadequação na resposta do interlocutor ao tópico do locutor.

Em contrapartida, os *ecos* ocorrem quando essa interferência se dá de forma “positiva”, isto é, quando a *interpretação da mensagem se dá de forma adequada*, quando o interlocutor consegue “compreender” aquilo que a mensagem veicula e, a partir dessa compreensão, pode ir além daquilo que a mensagem deixa explícito, ou seja, ela vai além da materialidade do discurso. Pensemos agora num exemplo pragmático: O ar-condicionado está ligado em 17° C e alguém diz: “Está frio, né?”. A mensagem, em si, é fática e parece não ter nada de ambíguo: alguém está com frio e está constatando isso. Ao ouvi-la, eu poderia simplesmente concordar, mas também seria possível inferir que esta pessoa pode estar, de forma sub-reptícia, pedindo para que se aumente a temperatura do (ou até desligue o) ar-condicionado. Este seria um eco, e pode ser visto positivamente porquanto não se sai exatamente do tópico veiculado pela mensagem e, além disso, leva-se ele adiante. Assim, um eco, na minha acepção, seria uma *inferência* positivamente adequada que é possibilitada pelo próprio texto, embora *em alguns casos ela não seja explícita*.

Digo que em alguns casos ela não é explícita — e é preciso deixar isso claro —, pois estes fenômenos não são especificamente distintos um do outro, isto é, eles não são estáveis, não são completamente discerníveis, pois há textos, como os textos estéticos, que *jogam* justamente com os ruídos para criar ecos ou vice-versa. Como exemplo destes últimos, isto é, de textos que criam “ecos” (*interpretações possivelmente ou positivamente adequadas*) para que se transformem em “ruídos” (*interpretações possivelmente ou positivamente inadequadas*), seria possível pensar nos romances policiais, nos quais o autor joga com os vários suspeitos para “ludibriar” o leitor, uma vez que a satisfação deste, ao ler esse tipo de romance, se dá em não conseguir encontrar o culpado de maneira simples, em prolongar até o final aquela incerteza sobre quem será o verdadeiro criminoso, e quanto mais ecos (*interpretações possivelmente adequadas*) se tornarem ruídos, maior será o “gozo” do leitor quando chegar ao final e descobrir que foi enganado (ou até que esteve certo o tempo todo, regozijando-se de sua perspicácia).

No sentido contrário, isto é, em textos que criam *ruídos* para que se tornem *ecos*, penso no texto de James Joyce, o *Finnegans Wake*, a *obra aberta* por excelência na concepção de Umberto Eco. Essa obra nos fornece um exemplo nítido do quão difícil pode se tornar o trabalho de interpretação e instauração de sentido em um texto, uma vez que nela, Joyce cria

o que nosso autor chama de um “caosmos”, mistura de “caos” com “cosmos”, ou seja, uma espécie de *desordem organizada*, pois, nesta obra, o autor de *Ulysses* joga com os vários significantes (criando “ruídos”) de forma a deixar sua mensagem o mais ambígua possível (o que cria os “ecos”). No entanto, vale dizer que embora existam muitas veredas transponíveis neste “caosmos”, também existem outras que são intransponíveis, que não se pode trilhar. Afinal, conforme explica Eco, o *Finnegans Wake* espera contar com um leitor ideal que seja acometido de uma insônia ideal, ou seja, ele requer um leitor

que disponha de muito tempo, tenha muita perspicácia associativa, com uma enciclopédia com limites indefinidos, mas não qualquer tipo de leitor. *Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas.* O Leitor-Modelo de *Finnegans Wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas.¹³

Feitas estas considerações, posso prosseguir e trazer à tona duas questões que perpassam a obra de Umberto Eco e que estão intrinsecamente ligadas: a primeira delas concerne ao papel do leitor (o qual, como eu disse, pode ser estendido ao espectador/apreciador de outros tipos de arte) no que tange à interpretação de um texto (ou, reiterando, de outros tipos de

obra de arte); a segunda concerne à forma como o texto *coage o leitor à liberdade interpretativa*. Essas duas questões podem ser observadas desde o livro *Obra Aberta*,¹⁴ no qual Eco tenta demonstrar de que forma as *poéticas* contemporâneas, partindo principalmente daquelas do início do século XX, buscam fazer uma obra de arte cujos sentidos possam ser ilimitados, isto é, obras que não se prendem a uma interpretação estável no próprio *ato de recepção*,¹⁵ tendo em vista que elas *obrigam* seu receptor a *participar ativamente do processo de criação* (tanto da obra quanto de seu sentido), em outras palavras, é preciso uma *cooperação ativa* para que possa haver fruição estética. Vale mencionar que, aqui, Eco utiliza o termo *poética* no sentido de um “programa operacional [em] que o artista se propõe de cada vez, [ou seja:] o projeto da obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.”¹⁶ Assim, ao analisar estas *poéticas*, Eco não se preocupa em descobrir *o que* o artista quis dizer ou qual o significado da obra, mas em *como* ela *significa*, ou melhor, em *como* ela faz com que seu *espectador participe* do processo de criação da obra e de sua geração de sentido.

Tendo mencionado a participação do leitor/espectador, podemos passar à noção ou às noções de *obra aberta*. Deixo em suspenso a escolha do singular ou do plural porque, conforme explica Eco em seu *Obra aberta*, existem *diferentes tipos ou graus de abertura*. Vou tentar ser mais claro. Neste livro,

13. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 43 – grifos meus.

14. Cf. ECO. *Os limites da interpretação*, p. 5.

15. O *ato de recepção*, neste texto, é compreendido como o exato momento em que se lê um texto ou se observa uma obra de arte.

16. ECO *Obra aberta*, p. 24.

Eco especifica que “a noção de ‘obra aberta’ não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético”,¹⁷ ou seja, ela é uma noção que visa dar conta de explicar as poéticas contemporâneas; em outras palavras, ela é “uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas”¹⁸ e não uma forma de julgar se uma obra é *boa* ou *ruim*. Vale reiterar que, aqui, o termo “poética” é utilizado no sentido de um “programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto da obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.”¹⁹ Sendo assim, quero frisar que o importante aqui é não *o que*, mas *o como* a obra de arte significa.

Além disso, é mister lembrar que, consoante Eco, toda obra de arte *enquanto tal* “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante”;²⁰ portanto, toda obra de arte já é uma obra aberta, tendo em vista que, nas palavras do autor, “a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo.”²¹ Também é válido mencionar que seria possível matizar os tipos de abertura em um *continuum* de diversos graus, mas para fins didáticos, eu vou abordá-los a partir de dois eixos maiores, a saber, obras *metaforicamente abertas* e obras *literalmente abertas*. As primeiras podem ser exemplificadas a partir de um esquema clássico e tradicional

das artes; as segundas, por sua vez, pelas poéticas modernas ou modernistas, principalmente aquelas do início do século XX.

De forma sucinta, é possível dizer que uma obra *metaforicamente aberta* pode ser aberta no sentido de render inúmeras interpretações (e daí advém sua abertura) e ainda assim, em sua *poética* (no sentido explicitado), ser “fechada”. Para deixar mais palpável, podemos pensar num texto literário, na história da *Chapeuzinho Vermelho* em suas versões clássicas, por exemplo. É possível tentar (e conseguir) interpretá-la de diferentes formas (psicanalítica, marxista, feminista, etc.), levando em consideração aquilo que o próprio texto, em sua estrutura e materialidade, nos permite; no entanto, em sua gênese, a fábula teria sido pensada como uma obra “fechada”, isto é, uma obra com um sentido bastante restrito, o sentido moral: não se desvie do caminho, não fale com estranhos, ouça sua mãe, etc.²² Ou, para mantermos a terminologia, o texto não visava uma “abertura”, no sentido que Eco trabalha sua categoria explicativa. Se quisermos pensar nas artes visuais, podemos lembrar-nos das inúmeras interpretações que *La Gioconda* (a *Mona Lisa*), de Da Vinci, recebeu.

O que é preciso compreender é que a abertura no sentido trabalhado por Eco leva a inúmeras interpretações, mas não apenas com a mudança no olhar hermenêutico, na mudança das “chaves interpretativas”; a diferença de abertura está no

22. Ou, consoante as palavras de Eco quando explica sobre a impossibilidade da interpretação alquímica dessa história, podemos dizer que “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram.” (ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 98)

17. ECO. *Obra aberta*, p. 26.

18. ECO. *Obra aberta*, p. 26.

19. ECO. *Obra aberta*, p. 24.

20. ECO. *Obra aberta*, p. 22.

21. ECO. *Obra aberta*, p. 25.

fato de que, nas *obras literalmente abertas*, isto é, nas obras da poética contemporânea, a ambiguidade estaria entrelaçada de tal forma com o texto que, no próprio ato de leitura, não haveria uma possibilidade de leitura unívoca, uma única interpretação possível em suas passagens, pois no próprio corpo do texto não haveria apenas uma alternativa correta a seguir. O clássico exemplo de Eco para isso seria o supracitado *Finnegans Wake*, de Joyce.

2.1. AUTOR, LEITOR-MODELO E *INTENTIO OPERIS*

E, já que falamos em ato de leitura, interpretação e alternativas, a seguir podemos chamar à baila a *intentio operis*, da qual fala nosso autor e que é uma interessante forma de se pensar os *limites da interpretação*. Junto com ela vêm também as noções de Autor e Leitor-modelo. Conforme mencionado, esses três conceitos aparecem pela primeira vez em *Lector in fabula*, de 1979.

Neste livro, Eco busca apreender o papel exercido pelo leitor na interpretação dos textos, sejam eles literários ou não. Um exemplo do papel que o leitor deve exercer na interpretação de um texto, por menor que ele seja, já aparece no título de seu livro, o qual remete à expressão latina *Lupus in fabula*, que, traduzindo ao pé da letra, significaria algo como “O lobo na fábula” ou “O Lobo na história”, mas que, no sentido mais próprio, significa algo como o nosso “*Falando no diabo...*”.

Desta forma, se fôssemos traduzir o título de Eco para o nosso vernáculo teríamos algo como “*Falando no leitor...*”, tradução que na versão inglesa do livro aparece justamente como *The Role of the Reader*, isto é, o papel do leitor²³.

Mas, voltando a nossa questão: o que é um Autor-modelo²⁴ e o que é um Leitor-modelo? Para responder, é preciso lembrar e reiterar que, para Umberto Eco, todo texto (ou qualquer outro tipo de obra de arte) funciona como uma espécie de “máquina preguiçosa” porquanto não pode dizer tudo (ou, no caso das artes plásticas, não pode nem mesmo “falar”), e, por isso, exige de seus leitores uma *tarefa cooperativa*, isto é, a tarefa de atualizar suas virtualidades (como no caso do supracitado título). Desta forma, o texto não só exige um esforço da parte do leitor no sentido de que o “ponha para trabalhar”, como também acaba por se tornar basicamente um *mecanismo de gerar inferências* e, assim, possibilita ao seu leitor se não ilimitadas, pelo menos inúmeras formas de interpretá-lo.

Ao mencionar isto, eu dou um salto para trás e um para frente ao mesmo tempo, tendo em vista que aqui eu penso tanto em *Obra aberta* quanto em *Os limites da interpretação*. Vou explicar melhor. Segundo o autor — conforme eu já mencionei —, *se levarmos em conta* que a abertura de uma obra, “entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer

23. Cf. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 07.

24. É interessante mencionar aqui que na versão inglesa desta obra não se faz nenhuma menção ao termo “Autor-modelo”, mas apenas ao termo “*author*” (Cf. ECO, *The Role of the Reader*, p. 11). Apesar disso, manterei seu uso conforme a tradução para o português de Atílio Cancian.

25. ECO. *Obra aberta*, p. 25.

26. ECO. *Obra aberta*, p. 22.

27. ECO. *Os limites da interpretação*, p. XXII.

28. ECO. *Os limites da interpretação*, p. 81.

tempo”,²⁵ perceberemos que *toda obra de arte* enquanto tal já é uma obra aberta, uma vez que, de um modo geral, uma obra de arte “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante.”²⁶ No entanto, quase que paradoxalmente, Eco também diz que, mesmo que uma *obra de arte* seja sempre “aberta” — no sentido de que possibilita se não infinitas, pelo menos inúmeras interpretações —, ela também é “fechada”, pois haveria *limites* para as interpretações que dela surgem, afinal, nas palavras do autor, “dizer que um texto é potencialmente sem fim [aberto] não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz.”²⁷ Ou, para deixar ainda mais claro e continuar fiel às palavras de Eco, “Um texto ‘aberto’ continua, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. É impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais as interpretações erradas.”²⁸

Desta forma, ao estabelecer esta dinâmica, este “processo dialético” entre aberto e fechado, Eco segue em busca daquilo que denomina como *intentio operis*, algo que não privilegia nem a *intentio Auctoris* nem a *intentio lectoris*, isto é, ele tenta se esquivar tanto de uma interpretação monolítica da obra quanto de interpretações inaceitáveis, para não dizer (em certos casos) desvairadas.

É basicamente nesta direção que Eco aponta quando fala em seu par conceitual Autor e Leitor-modelo. Vale mencionar que estes *não são a mesma coisa* que *autor* e *leitor empíricos*, afinal, consoante às palavras de nosso autor,

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo texto.²⁹

Em outras palavras, o par (autor e leitor empíricos) diz respeito a pessoas comuns — como o leitor e eu, cada qual com suas próprias histórias e idiossincrasias —, enquanto que o primeiro par (Autor e Leitor-modelo) é *criado no corpo do texto*, primeiro no ato de composição e depois no ato de leitura, e diz respeito a *estratégias textuais*. No ato de composição, pois o autor empírico, ao escrever, tenta modelar seu texto de forma a criar uma estratégia narrativa na qual ele tenta prever e até mesmo modelar os movimentos interpretativos de seus leitores.³⁰ Já os leitores, que a princípio são os leitores empíricos, pois trazem para o texto sua própria bagagem conceitual (sua *enciclopédia*, para usar um termo caro a Eco), só vão se tornar os Leitores-modelo de determinado texto

29. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 14.

30. Um exemplo disso poderia ser o texto *Filosofia da composição*, de E. A. Poe, o qual é mencionado em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 50-53.

(ou obra) a partir do momento que passarem a *jogar o jogo* conforme as regras “impostas” pela obra, pela materialidade do texto, ou, conforme explica Eco, é preciso lembrar que

[...] um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma (como escrevi em dois livros recentes, *The limits of interpretation* [Os limites da interpretação] e *Interpretation and overinterpretation* [Interpretação e superinterpretação]), não estou interpretando um texto, e sim *usando-o*. Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; levamos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular.

Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar.³¹

Mas, como o autor empírico cria essa estratégia textual que, por sua vez, vai criar seus Leitores-modelo? Ora, ele o faz (ou tenta fazer) ao escolher uma língua específica; ao escolher um tipo de “enciclopédia”, isto é, os saberes que são necessários para atualizar a virtualidade do texto (se são saberes populares e/ou eruditos); ao escolher um dado patrimônio lexical e estilístico (se ele é comum ou específico de uma área); sinais de gênero que selecionam uma audiência (como “Era uma vez...”, “Neste artigo...”, “Povo brasileiro...”;

etc).³² No caso das artes visuais nós podemos pensar no tipo de obra que se vai criar. Se for uma pintura, por exemplo, que tipo de tinta será usada (se óleo, pasta, aquarela, spray, etc.), se é feito numa tela, numa parede, se ele segue ou não algum padrão artístico (realismo, expressionismo, impressionismo, cubismo, concretismo, etc.). Apesar disso, é preciso lembrar que, mesmo com tudo isso, o autor empírico não detém o sentido último do texto ou da obra, pois é somente no ato de leitura que essas virtualidades são atualizadas. Para dar um exemplo lúdico, podemos dizer que o desenho de um porco de terno é “só” o desenho de um porco de terno até que alguém lhe atribua o sentido de “político”, “burguês” ou de qualquer outra coisa.

No entanto, para que as virtualidades sejam atualizadas de forma aceitável, o leitor empírico, ao se movimentar dentro do labirinto textual — o que inclui a enciclopédia de saberes mobilizados —, deve jogar o jogo nos conformes, seguir certas regras, tornando-se assim um Leitor-modelo. Vale dizer que cada texto possui seu próprio Leitor ou Leitores-modelo específico(s). Para que fique mais claro, é preciso lembrar que, conforme sustenta Eco, o Leitor-modelo, na forma como ele o compreende, é “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais.”³³ Nesse sentido, explica o autor, ele

31. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 16 – grifo meu.

32. Para maiores detalhes, cf. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 38-41; e também ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 7-31.

33. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 22.

falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que preveem um leitor muito obediente. Em outras palavras, há um leitor-modelo não só para *Finnegans Wake*, como ainda para os horários de trem, e de cada um deles o texto espera um tipo diferente de cooperação. Evidentemente, nos empolgam mais as instruções de Joyce para “um leitor ideal acometido de uma insônia ideal”; contudo, devemos prestar atenção também nas instruções constantes nos horários de trem.³⁴

Além disso, digo leitor ou leitores, pois existem textos que pedem (explicitamente) não apenas um, mas pelo menos dois tipos de leitor: um mais “*ingênuo*”, por assim dizer, que vai interpretar apenas semanticamente, isto é, que vai apenas observar aquilo que está na superfície textual; e o outro mais “*experiente*”, por assim dizer, mais crítico, que vai tentar aprofundar a sua interpretação para fruir sua experiência de uma forma diversa;³⁵ em outras palavras, ele pode solicitar tanto um leitor que queira apenas chegar ao fim do texto quanto um leitor que releia o texto (ou que “*rumine*” as experiências obtidas com ele) ou até esses dois tipos em um só. Para ser mais preciso, é possível utilizar as palavras de Eco, em *Os limites da interpretação*, quando ele diz que

Devemos distinguir entre interpretação *semântica* e interpretação *crítica* (ou, se preferirem, entre interpretação *semiósica* e interpretação *semiótica*).

A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas.

[...]

Dizer, portanto, que todo texto prevê um leitor-modelo significa dizer que, em teoria, e em certos casos explicitamente, prevê dois: o leitor-modelo ingênuo (semântico) e o leitor-modelo crítico.³⁶

Para complementar esta citação e deixá-la ainda mais clara, pode-se trazer o início do segundo capítulo de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, intitulado “Os bosques de Loisy”, no qual Eco vai explicar a diferença entre um leitor-modelo do primeiro (semiósico) e do segundo nível (semiótico). Ele afirma o seguinte:

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o

34. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 23.

35. Vale mencionar aqui, mesmo superficialmente, que esta outra forma de experienciar o texto ou a obra não precisa ser, necessariamente, mais rica do que a outra. Se formos pensar em termos das “categorias” de Charles S. Peirce (primeiridade, secundidade, terceiridade), sair da primeiridade (da “pura” experiência sensorial) para a da terceiridade (experiência relacional) pode ocasionar, inclusive, a perda de uma sensação estética. Uma criança que experimenta a “cor vermelha” não precisa saber de outras coisas sobre a cor para apreciá-la, ela simplesmente se encanta com a cor. Para um aprofundamento em relação das categorias peircianas, indico ao leitor os livros *O que é Semiótica*, de Lúcia Santaella e *Semiótica e Literatura*, de Décio Pignatari.

36. ECO. *Os limites da interpretação*, p. 11-12, itálicos do autor.

mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar, ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina (se Ahab conseguirá capturar a baleia e se Leopold Bloom encontrará Stephen Dedalus depois de cruzar com ele algumas vezes no dia 16 de junho de 1904). Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. Para saber como uma história termina, basta em geral lê-la apenas uma vez. Em contrapartida, para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros.³⁷

No apêndice de *Lector in fabula*, Eco traz o texto “Um drama bem parisiense” como um exemplo disso, isto é, de um texto que solicita expressamente os dois tipos de leitores, mas podemos usar uma *prata da casa*, e trazer *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, como exemplo. A narrativa machadiana

comporta e possibilita dois tipos de leitura: uma mais “ingênua” ou semântica, que vai apenas seguir a linearidade do texto e confiar piamente nas palavras de Bentinho e em suas insinuações, e outra mais crítica, como a que foi feita nos anos 1960 por Helen Caldwell em seu livro *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, que defende a fidelidade de Capitu e desconfia desse narrador unilateral. Contudo, para que se possa fazer essa leitura mais aprofundada, isto é, para poder desconfiar do narrador, é preciso levar em conta uma série de indícios que o próprio texto nos traz, como o fato de ser uma narrativa feita em primeira pessoa; que a história de Bentinho apenas aparenta a imparcialidade, pois ele é advogado e tenta nos convencer de sua causa; de que além de ciumento Bentinho também tem a imaginação fértil etc.

No entanto, também vale lembrar que por mais desconfiados que fiquemos ou por mais *фина* que seja a interpretação, não é possível afirmar com *plena certeza* sobre a fidelidade ou a infidelidade de Capitu, tendo em vista que a obra comporta as duas possibilidades. Sendo assim, será apenas no momento em que se aventar uma hipótese sobre a forma pela qual se irá interpretar esse texto que nascerá *um* Autor-modelo, pois é a forma como o Leitor-modelo reage à materialidade do texto que cria *esse* autor. E é nessa direção que se aponta quando se diz que o Autor-modelo não é o autor empírico, pois este pode até ter certa concepção daquilo que fez, mas isso não o

37. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 33.

autoriza a definir um sentido último para a interpretação de sua obra. Para utilizar as palavras de Eco, podemos dizer que

o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. *Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo.*³⁸

Não obstante, é preciso ter em mente que nem o Autor-modelo nem o Leitor-modelo são um “modelo” no sentido de “modelar”, no sentido de exemplar ou ideal. Penso que teremos uma ideia mais justa desse par conceitual se os compreendermos como um Autor e um Leitor *modelados* pela narrativa, uma vez que são estratégias textuais e que só são criados no corpo do texto. Aqui os pares conceituais funcionam praticamente como um jogo de espelhos, refletindo uns aos outros e entrecruzando-se. O trecho é longo, mas as palavras de Eco são elucidativas:

Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. *De um lado*, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos de própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade

de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, *de outro lado*, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do próprio Autor-Modelo parece mais garantida do que aquela que o autor empírico formula acerca do próprio Leitor-Modelo. Com efeito, *o primeiro* deve postular algo que atualmente ainda não existe e realiza-lo como série de operações textuais; *o segundo*, ao invés, deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente como enunciado.³⁹

Para tentar simplificar, façamos o percurso completo e vejamos mais ou menos como, no meu entender, funciona este jogo de espelhos: 1) O Autor *empírico* escreve um texto e, ao escrevê-lo, ele tenta prever/moldar a direção que será tomada pelo leitor; 2) um leitor *empírico* pega esse texto para ler; 3) este leitor *empírico* tenta entrar no jogo e seguir as pistas que o autor *empírico* tentou criar/deixar; 4) ao entrar no jogo (seja em uma interpretação semântica ou em uma interpretação crítica) ele se torna *um* dos leitores *modelados* pela narrativa, pois sua interpretação, por mais ingênua ou crítica que seja, deve ser gerada/possibilitada pela narrativa; 5) para que ele possa escolher um dos inúmeros caminhos que poderá/deverá

38. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 21 – grifos meus.

39. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 46 – grifos meus. Vale mencionar que, na tradução, há uma confusão entre “primeiro” e “segundo”, corrigida por mim para maior clareza.

seguir, isto é, para que ele possa traçar (ou avançar em) sua estratégia interpretativa, é necessário que ele crie uma espécie de versão do Autor, um “modelo”, que, no caso, será *modelado* pelo próprio Leitor-modelado. É por isso que se disse que o leitor também não é completamente livre, pois ele não pode fazer qualquer coisa com o texto, ele precisa *jogar conforme as regras*, uma vez que “para realizar-se como Leitor-Modelo, o leitor empírico tem naturalmente deveres ‘filológicos’, ou seja, tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente”;⁴⁰ e, sendo assim, nem todo ato interpretativo pode “ter um final feliz”.⁴¹

Desta forma, a teoria sobre a *intentio operis* de Eco é interessante porque ela vem justamente para se contrapor às duas formas de interpretar um texto que estavam em luta nos anos 1970/80, vale dizer, a busca de uma *intentio auctoris*, ou seja, a busca daquilo que o autor quis dizer e a justificação de uma *intentio lectoris*, isto é, a imposição de qualquer tipo de interpretação. Para lembrar a discussão em torno dessa tricotomia é válido trazer as palavras de Eco, quando ele explica que, embora “atualmente” — isto é, nos idos de 1980 — o privilégio da interpretação esteja pendendo para o lado do leitor,

o debate clássico articulava-se, antes de mais nada, em torno da oposição entre estes dois programas:

- (a) Deve-se buscar no texto aquilo que o autor queria dizer;
- (b) Deve-se buscar no texto aquilo que ele diz, independentemente das intenções do autor.

Só com a aceitação da segunda ponta da oposição é que se poderia, em seguida, articular a oposição entre:

- (b₁) é preciso buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda;
- (b₂) é preciso buscar no texto aquilo que o destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios.⁴²

Dentro deste esquema, podemos dizer que Eco está situado na posição “b1”, isto é, ele tem em mente que “é preciso buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda”. No entanto, também vale dizer que na *intentio operis*, embora o nome possa sugerir, não se trata de descobrir a intenção da obra. Ela funciona mais como uma espécie de síntese dialética entre estes dois polos interpretativos (autor/leitor); em outras palavras, podemos vê-la como uma espécie de *mecanismo que regula as interpretações*. Vale frisar que essa regulação não funciona como uma forma de descobrir qual é a intenção da obra, ou, ainda, a interpretação correta ou a mais correta, mas

40. ECO. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, p. 47.

41. ECO. *Os limites da interpretação*, p. XXII.

42. ECO. *Os limites da interpretação*, p. 7.

funciona mais como uma *teoria da falsificação de interpretações*, isto é, como uma forma de perceber quais são as interpretações inadequadas, aquelas que são inaceitáveis a partir da materialidade da obra, e é justamente por isso que eu a entendo como uma espécie de síntese dialética entre a obra aberta e os limites da interpretação. Neste sentido, conforme explica Eco, sua *intentio operis* segue praticamente a mesma linha que Agostinho em *De Doctrina Cristiana*, na qual este último dizia que “uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto de um texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada — ou pelo menos se não for questionada — em outro ponto do texto.”⁴³

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui ainda resta uma pergunta: estas noções podem auxiliar no debate da arte contemporânea? Façamos um balanço geral e vejamos o que conseguimos até agora. Vimos que, para Umberto Eco, todo texto/obra de arte funciona como uma máquina preguiçosa e, portanto, solicita (ou até mesmo coage) o leitor/espectador a auxiliá-lo na criação, seja da obra, do sentido ou de ambos. Um dos grandes embates contemporâneos ocorre pelo fato de que as artes, cada vez mais, fogem do padrão estético em que fomos habituados, seja pela subversão da categoria de “beleza”, seja pela inversão do momento em que ocorre o acontecimento estético.⁴⁴

Desta forma, na medida em que a noção de *obra aberta*, isto é, o “modelo hipotético” de Eco, sua “categoria explicativa” nos possibilita uma nova perspectiva para pensar (e interagir com) as obras de arte, é possível dizer que ela nos auxilia a contemplar, compreender e lidar de forma mais adequada às poéticas contemporâneas. Além disso, também se pode dizer que seu par Autor/Leitor-modelo nos auxilia nessa empreitada, tendo em vista que nos instiga (para não dizer que nos força) a pensar as obras de arte e seu(s) sentido(s) dentro de certos limites, isto é, a não interpretá-las como se bem entende, uma vez que o par traz junto consigo a noção de *intentio operis*, a qual, embora não nos aponte a interpretação correta a seguir, nos impede de cometer desvarios hermenêuticos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1981. 152p. (Bom livro (Ática)).

CALDWEL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: Um estudo de Dom Casmurro. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad.: Pérola de Carvalho. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 1969. 286p. (Debates 4 : Estética).

43. ECO. *Os limites da interpretação*, p. 14.

44. Falo em “inversão do momento em que ocorre o acontecimento estético”, pois, na estética tradicional, há, em primeiro lugar, o sentimento de estesia para que, somente em seguida, ocorra a instauração de sentido. No caso da arte contemporânea, é necessário, em primeiro lugar, efetuar uma compreensão/instauração de sentido, uma cooperação ativa com a obra, para que, somente depois, se possa apreciar/usufruir de um sentimento estético. Em outras palavras, na estética tradicional era a sensação que levava à reflexão, na poética contemporânea é a reflexão que leva à sensação.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1971. 427p. (Coleção estudos. Estetica; 6).

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad.: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos 89)

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. XXII, 315[5]p. (Estudos 135).

ECO, Umberto. **The Role of the Reader**: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 183p. (Coleção debates; 89)).

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 84p. (Primeiros passos (Brasiliense) 103).

SÃO JOÃO. Evangelho Segundo São João. In: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Português. Ed. rev. e ampl. 7. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2011.

Recebido em: 14 de novembro de 2017.

Aceito em: 14 de fevereiro de 2018.