



## ARTE E ABDUÇÃO NA OBRA TEÓRICA DE UMBERTO ECO

### ART AND ABDUCTION WITHIN UMBERTO ECO'S THEORETICAL WORKS

Antonio Barros de Brito Junior<sup>1</sup>  
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

**RESUMO:** Este artigo lida com o conceito de abdução presente na obra teórico-crítica de Umberto Eco. O objetivo principal consiste em mostrar como, ao abordar as questões relativas à interpretação da obra de arte, Umberto Eco desvalorizou o aspecto estético da fruição artística em favor de uma concepção cognitivista, calcada numa semiótica representacionista. Além disso, pretende evidenciar o parentesco da noção de abdução com o conceito de juízo teleológico de Kant. Por fim, como conclusão, oferece-se uma análise de algumas consequências não vislumbradas por Eco nessa associação entre a semiótica e a estética de cunho kantiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Umberto Eco; Abdução; Estética; Interpretação.

**ABSTRACT:** This article deals with the concept of abduction within Umberto Eco's theoretical work. The main goal of this text is to show how Umberto Eco disdains the aesthetic component in favor of a more cognitive approach of artistic fruition. Besides, the article intends to show the relationship between abduction and the Kantian concept of teleological judgment. It also offers, as a conclusion, an analysis of some of the consequences of this relationship which Umberto Eco was not totally aware of.

**KEYWORDS:** Umberto Eco; Abduction; Aesthetics; Interpretation.

### Introdução

Estou diante da última obra de arte da face da Terra. Eu a observo. Mais do que isso: eu a **interpreto**. Interpretar uma obra de arte – romance, poema, novela, quadro, escultura, música, que seja... – é diferente de apenas observá-la. A interpretação exige um esforço cognitivo que transcende o mero correr de olhos sobre a forma. Ela exige, fundamentalmente, uma resposta calculada acerca de por que aquela obra, enquanto forma absolutamente original, compõe-se e se comporta de tal ou tal forma. A interpretação constitui-se, a bem da verdade, no momento mesmo em que, da neutralidade primordial do objeto, passa-se à proposição de um juízo, de uma hipótese a respeito de uma intencionalidade supostamente subjacente. Vê-se, portanto, que a interpretação articula-se em dois níveis distintos: por um lado, ela é “extraída” daquela experiência tipicamente estética da fruição, em que, dos sentimentos do espectador (com toda a marca de sua subjetividade, de sua

---

<sup>1</sup>Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria Literária, pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

intuição), eleva-se o conceito; por outro lado – e por conta disso –, a interpretação funda-se a partir da postulação de uma universalidade (ainda que apenas ideal) que se dá a conhecer fenomenologicamente.

Mas voltemos nosso olhar para esta última obra de arte da face da Terra. O que é ela? Com que se parece? Ao mesmo tempo em que podemos dizer genericamente que se trata de arte, não podemos ir muito além desse reconhecimento imediato a não ser que ponhamos em marcha uma série de raciocínios lógicos que, em última instância, engendra um reconhecimento num nível superior de análise: “Esta obra fala de...”. De quê? Como saber do que fala uma obra de arte antes de decidir que ela é, por assim dizer, um exemplo prototípico de uma ideia geral, de um conceito que “paira” em algum lugar fora da interpretação anterior a ela? É preciso antes “perceber” a forma da obra, cotejá-la com algo que nos pareça familiar e que nos faça falar, enfim, que ela, a obra, fala **disso**. Sim, mas... Esta é a última obra produzida na face da Terra e, a não ser que seja uma cópia fiel de alguma outra,<sup>2</sup> ela naturalmente descortina uma infinidade de sentidos possíveis, tão variáveis quanto são os fruidores e as suas perspectivas. Então como é que podemos estar seguros de que ela, a obra de arte, fala **disso**? Ou então: como o **isso** se adere à forma, como um conteúdo latente que ressurgue como epígono da interpretação?

A ideia segundo a qual a interpretação é uma resposta cognitiva calculada e a ideia de que qualquer obra comporta-se como um objeto inusitado, que se abre à conceitualização, encontram abrigo na obra teórico-crítica do semioticista italiano Umberto Eco. Ao longo de seus livros, Eco reiteradamente afirma o caráter propositivo e experimental da interpretação, associando-a à descoberta de um sentido que subjaz à forma final da obra de arte.<sup>3</sup> Com efeito, observando o percurso teórico de Eco, percebe-se que ambas ideias estão interconectadas: em princípio, existe uma obra, cuja forma final é o resultado de uma manipulação consciente da forma, dos estilemas (os códigos semântico e pragmático), a fim de criar uma ambiguidade formal (ECO, 1962) que leva o intérprete<sup>4</sup> a buscar

---

2E, ainda que fosse, por assim dizer, um “plágio” – processo típico da cultura de massa, famigerada embotadora das formas artísticas da vanguarda (cf. ECO, 1964; BRITO Jr., 2006) – ou simplesmente uma cópia fiel, não seria absurdo defender que uma segunda interpretação seja em parte, ou em todo diferente da primeira – o que nos faria pensar que, por mais que tenha circulado, uma obra não se esgota definitivamente diante de suas interpretações, seja porque os contextos se diferenciam, seja porque os leitores mudam suas impressões a respeito do que significam para si as formas artísticas. No limite, poder-se-ia afirmar que nenhuma interpretação é idêntica à outra. Essa afirmação, que antes parecia uma “heresia” – é bom que se diga –, hoje goza dos relativos confortos do senso comum. Grande parte dessa guinada deveu-se, é claro, à arte de vanguarda e à sua incessante busca pela indeterminação das formas, ideia que foi abordada por Eco (1962) – abordada e, por que não dizer também, “popularizada”. Nesse sentido, mesmo “velha”, “comum”, “conhecida” ou “embotada”, uma obra é capaz de reacender o debate em torno de seus sentidos, de modo que, fenomenologicamente, para um espectador qualquer, “a última obra de arte da face da Terra” acaba sendo a última obra efetivamente fruída – ainda que o seja pela segunda, terceira, quarta vez... É claro que, quanto mais clássica é uma obra, mais informações circulam e mais ciente o intérprete pode estar a respeito de seus sentidos canônicos. De qualquer maneira, a ideia persiste: reconhecer o sentido canônico de uma obra depende, primeiramente, de interpretar a obra com base em determinados pressupostos, vinculando o sentido à forma de modo não espontâneo.

3Eco, em suas obras, trata preferencialmente do texto literário. Creio, todavia, que o que pode ser dito acerca do texto literário, pode ser aplicado à interpretação da arte, de modo geral – a despeito, é claro, das especificidades de cada uma. Opto por tratar da arte em geral a fim de dar, a este texto, uma abrangência maior entre o público leitor.

4E vale a pena salientar que a preferência de Eco pelo termo **intérprete** evidencia ainda mais o fato de que, para ele, fruidor e intérprete não são necessariamente a mesma coisa. É óbvio que não há interpretação sem a contemplação, sem a fruição (o processo “mecânico”); porém, para diferenciar o processo do seu resultado, Eco prefere sempre pensar na figura de um fruidor que postula, que propõe, que pressupõe uma **lógica**, apontando

(experimentalmente) algumas interpretações, ao passo que refuta outras (ECO, 1979; ECO, 1990); em seguida, a obra artística, enquanto produto dessa poética, é entregue aos leitores, que tentam dar à forma uma interpretação condizente com a suposta intenção latente da forma final e com o contexto em que se insere (Eco, 1979; Eco, 1990); enfim, essa interpretação, como resultante do processo, é afirmada ou proposta como um *topic* textual (Eco, 1990, p. 208) que agencia a percepção de elementos pertinentes na forma com noções importadas de uma **enciclopédia** (ECO, 1990; 1997). Nesse sentido, é na dialética entre a forma aberta e a determinação imposta pelo código que o intérprete encontra os subsídios para suas afirmações. Em última instância, para Eco, portanto, a interpretação não passa de um exercício de investigação e estipulação do código em dois sentidos distintos: por um lado, porque a forma inusitada tem que encontrar abrigo na malha de conteúdos dispostos na enciclopédia; por outro, porque, embora dependa do que a enciclopédia estipula, a forma é, ainda assim, desafiadora, o que faz com que, no final das contas, a interpretação escape do universo do “já-dito” para cumprir a função de incrementar o código. Percebe-se, então, que, na dialética de Eco, esconde-se, na verdade, uma legítima **antinomia**: como pode a enciclopédia, escorada na sua relativa imobilidade, enquadrar sentidos, interpretações, conteúdos, enfim, **funções sígnicas** originais? É exatamente essa antinomia que buscaremos investigar, neste texto, com o intuito de compreender melhor como é que se dá, no pensamento de Eco, a intermediação entre o campo autônomo da forma estética e a validade da interpretação como conhecimento universal e intersubjetivo, apontando para seus problemas intrínsecos e, eventualmente, indicando soluções.

### **O campo estético em Eco e os problemas da forma artística**

Umberto Eco tratou da questão da forma artística (e da forma literária, em particular) na maior parte de seus escritos teórico-críticos. Por conta disso, suas formulações exibem as marcas de um pensamento em transformação, atento ao que se passava nos diversos cenários acadêmicos. Não é raro, portanto, deparar-se, em suas obras, com formulações que ora reverberam a teoria da formatividade de Pareyson – que vai contra a estética croceana em voga até meados do século XX –, ora exibem as convicções forjadas nos estudos estruturalistas da década de 1960, na França, ora, ainda, derivam de uma especulação semiótica ou filosófica na esteira de Peirce e Kant. De qualquer maneira, na transformação conceitual por que passa, o pensamento de Eco acerca da forma artística conserva algumas características que, por um lado, solidificam-se conforme os diversos aportes teóricos se integram e que, por outro lado, dão-lhe sua autenticidade. Podemos destacar, portanto, as seguintes características como fundamentos do que se pode considerar a definição de arte e literatura, para Eco: (i) a noção de abertura; (ii) a noção de idioleto estético e (iii) a noção de autorreferencialidade.

No que diz respeito à primeira ideia, podemos perceber que, desde a década de 1950, Eco pensava a forma artística, em geral, como uma forma indeterminada, fruto de uma dialética entre definição e abertura: na passagem da intencionalidade autoral para a forma artística, sempre há uma margem de indefinição, característica da situacionalidade da fruição

---

para o fato de que a interpretação guarda alguma relação com a “ciência” (voltaremos a isso) e, também, recuperando algumas sugestões que, na verdade, encontram-se na obra de seu mestre e orientador, Luigi Pareyson, para quem a interpretação da obra de arte, entre outras coisas, é uma espécie de “execução de uma partitura”, que, de certo modo, reintegra os três fatores implicados na produção e interpretação da arte: o estilo da obra, a personalidade autoral suposta na criação e, logicamente, o fruidor (cf. PAREYSON, 1954).

(ECO, 1968a). Tal concepção ganha mais força com a reflexão em torno da obra aberta (Eco, 1962), que começa com uma especulação sobre a indeterminação da **forma** (as obras que se compõem de seções permutáveis ou as obras chamadas “*work in progress*”), para chegar a uma especulação sobre a indeterminação dos **sentidos** nas poéticas contemporâneas (estamos falando da produção artística do pós-guerra). Eco observa, nesse momento, que a obra de arte, apesar de sua fixidez formal, é capaz de gerar uma variedade significativa de respostas interpretativas que não se anulam – em vez disso, complementam-se. Diante disso, Eco advoga que o que caracteriza o fazer artístico é justamente essa capacidade de gerar múltiplos sentidos a partir de um único “estímulo” – considerando como unitário o “estímulo” que a forma final da obra implica. A fórmula encontrada por Eco para explicitar essa diferenciação do discurso estético coincide com a dicotomia entre **mensagens referenciais** e **mensagens estéticas**: as primeiras dizem respeito àquelas mensagens que buscam no código e no hábito semiótico os meios para orientar a interpretação (e, por isso, tendem à redundância e à repetição como mecanismo básico); as segundas, por sua vez, são aquelas mensagens que se apoiam sobre ambos apenas para subvertê-los.

Isso significa que a interpretação de qualquer obra depende de um esforço por parte do espectador para pôr em ordem algo da experiência caótica que se lhe apresenta. Ora, uma vez que as mensagens estéticas (ou a “grande” mensagem estética que é a obra na sua integralidade) desafiam os hábitos interpretativos, é fundamental que o intérprete se imiscua na obra, a fim de selecionar aqueles aspectos mais relevantes para sua conceitualização. Assim, a interpretação é **desautomatizada**; por conta disso, alguns dos aspectos eminentemente estéticos da fruição – isto é, aquelas sensações experimentadas com o devir da interpretação, com a “simbolização” da arte (sensações de que nos fala Aristóteles, desde há muito, como demonstra o conceito de **catarse**) – não se estabelecem de pronto, de modo que, ao fim e ao cabo, o sentido final, que é o que desencadeia alguma reação, acaba sendo fruto de um árduo trabalho de conscientização e conceitualização da forma (voltaremos a tratar disso em breve).

Sendo assim, surge a pergunta: como ficaria a unidade da obra de arte no âmbito coletivo se, com sua circulação irrestrita, os seus diversos intérpretes imbuídos das intuições mais inusitadas podem formular as interpretações de acordo com seus próprios pontos de vista (a situacionalidade que caracteriza um dos termos da dialética mencionada acima)? Se se levar às últimas consequências o postulado de que é o intérprete quem determina os sentidos da obra, então não se poderia, pelo menos em princípio, determinar quais são os limites exatos da interpretação de um texto. Diante desse dilema – qual seja, integrar a definitude da obra (a sua **identidade**) e a indefinição dos sentidos (a **representação** coletiva dessa identidade) –, Eco (1968b) socorre-se da noção de idioleto estético importada, em grande medida, do estruturalismo em voga nos anos 1960. De acordo com Eco, portanto, a transgressão produzida pelas mensagens estéticas de uma obra é coerente no seu todo. Isso quer dizer que existe uma lei, um princípio, que governa a transgressão, mantendo uma coerência que determina um horizonte final de interpretação que é fruto de uma unidade estrutural (algo que Pareyson chamaria de **estilo**).

Que 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, grifo do autor).

Essa unidade pressuposta é responsável por “decantar” os sentidos que, de algum modo, reiteram-se ao longo do processo de interpretação. É no constante devir dos processos lógicos que se sedimenta a interpretação e, conseqüentemente, forma-se a unidade (ou identidade coletiva) da obra de arte. Desnecessário dizer que, para Eco, essa reiteração dos sentidos é, claro, fruto de uma estratégia autoral que se traduz em funções sógnicas, em comportamentos codificados – e a noção de **enciclopédia** é o que empenha essa convicção. Porém, de acordo com Eco, a ideia de idioleto estético pressupõe, também, a instituição de um novo código: composta de um sem-número de mensagens estéticas – que, cada qual, na sua singularidade, afronta os hábitos cristalizados pela enciclopédia –, a obra apresenta-se como um “código à parte”, um código avulso, parasitário, em alguma medida, da enciclopédia, mas fundamentalmente distinto dela.

Nesse sentido, do ponto de vista formal – que é por onde Eco amiúde aborda essas questões –, o texto literário (a obra de arte, em geral) constitui-se como uma forma **autorreferencial**, em todo distinta das mensagens tipicamente referenciais ou altamente codificadas que, de certo modo, buscam “apagar-se” em benefício de um conteúdo mais ou menos definido e altamente redundante que ela procura (ingenuamente, é claro) veicular. De acordo com Eco (1971, p. 109, grifos do autor),

[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 em 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 em nível de cada um, mas, ao contrário, quer dizer que as mutações, aos dois níveis, são sempre uma, função da outra.

Ao transgredir, de forma homogênea, o código que sustenta a referencialidade das mensagens habituais, a mensagem estética, por conseguinte, a obra artística, incita o fruidor a voltar-se para ela próprias; em função disso, a interpretação – como já dissemos – torna-se uma tarefa cognitiva (árdua, dependendo do grau de transgressão), que visa, primeiramente, à intuição ou ao reconhecimento de um padrão que indique um código (ou seja, a unidade idioletal da obra) e, em seguida, à associação dessa estrutura subjacente a um sentido que orbita a enciclopédia, mas, na contramão, enriquece-a.

Esse postulado tem as seguintes consequências: por um lado, significa que não se pode mais interpretar a obra através de um mero cotejamento de sua forma significativa com conteúdos previamente delimitados por um código que lhe serve de base; não se pode, portanto, pretender que os critérios que orientam as mensagens referenciais sejam válidos para orientar a interpretação da obra de arte. Por outro lado, para instituir esse “código paralelo” *ad hoc*, é necessário estabelecer relações entre o que é considerado relevante na obra (o campo perceptivo) e o que, supostamente ou possivelmente, aquilo é capaz de dizer, formando um conjunto de correspondências que só tem relevância e só adquire o *status* de código na medida em que define regras combinatórias e previsões comportamentais para além da situacionalidade da fruição. O “código paralelo”, portanto, para firmar-se como **código**, obedece aos mesmos parâmetros semióticos que fundamentam, na enciclopédia, a hierarquia de valores do signo. Com isso, a denotação se impõe sobre a conotação, mesmo ali onde a obra de arte parece inverter a hierarquia dos sentidos. A bem da verdade, só faz sentido em falar de interpretação, nos termos de Eco, se levarmos em conta essa fundamentação, essa hierarquia; do contrário, esse “código avulso” não pode se estabelecer, pois que perderia aquilo que o torna um código por excelência, a saber, a **iterabilidade** (cf. Kenshur, 2005).

Se a interpretação da obra artística tem a ver com esse agenciamento entre o campo do sensível e a racionalidade subjacente à forma autorreferencial, então, já no primeiro contato com a forma, o intérprete deve encará-la como um objeto a ser percebido, conhecido (ou reconhecido), analisado e referenciado pela linguagem comum que caracteriza os enunciados tipicamente referenciais. Ora, se há uma “verdade” da interpretação – e, para Eco, não somente há essa “verdade”, como ela se manifesta na ideia repetidamente afirmada de que a interpretação **tem limites** (ECO, 1990; ECO, 1992) –, então ela não pode se manifestar na mesma indeterminação semiótica que caracteriza as mensagens estéticas. Assim, a obra, enquanto objeto, deve ser representada, do ponto de vista do código, com base na enciclopédia, ainda que, a rigor, aquela se distancie desta. Essa aparente antinomia, porém, não constitui, para Eco, um problema; aliás, para ele, essa contradição terminológica e estrutural no seu pensamento é o que lhe permite alicerçar a ideia de que a obra de arte é aberta porém coerente em sua transgressão e, ao mesmo tempo, a ideia de que ela é legível e intersubjetivamente reconhecível. No fundo, o que Eco procura é um modelo teórico que explique, ao mesmo tempo, a extravagância de certos itens artísticos e a sua legibilidade, sua interpretabilidade e, portanto, sua aceitação coletiva como **obra de arte que significa o que ela significa**.

Nesse sentido, do ponto de vista de Eco, a interpretação (enquanto conceito) guarda estreita relação com o campo do científico – uma vez que se atém às questões relativas à “verdade” e à justeza dos sentidos em sua relação imediata com o campo do perceptivo (com a forma autorreferencial) e na medida em que patrocina a redução do campo do sensível a uma (suposta) racionalidade subjacente. A interpretação toma o objeto (a obra de arte, no caso), tira-o de sua neutralidade no campo perceptivo e o coloca em relação com um contexto, a partir de uma intencionalidade pressuposta que, entre outras coisas, explica a presença

objetiva da obra no contexto e a sua relação intrínseca com o intérprete e – o que é mais importante, talvez – compreende o modo de ser desse objeto através do “resgate” da forma. Interpretar a obra é, portanto, **conhecê-la**; é poder dizer algo sobre ela, algo cuja validade transcende a própria situacionalidade da experiência estética e busca se impor como uma explicação e uma compreensão (para usar os termos diltheianos) no nível mais elementar da relação entre o código e o mundo. Essa adequação da formulação linguística resultante da interpretação (entendida como processamento lógico, como foi dito) e a objetividade da obra são um problema tipicamente filosófico (da filosofia do conhecimento, pelo menos) que tem a ver com a relação entre os predicados e os fenômenos que eles referenciam. E é nesse sentido que se pode falar que a interpretação, do modo como Eco a considera, assemelha-se aos procedimentos científicos.

### **O campo científico na obra de Eco: indução, dedução e abdução e o juízo teleológico kantiano**

A adequação da linguagem ao mundo é, talvez, o principal problema com que a filosofia do conhecimento lida. A descrição dos fenômenos bem como o entendimento de sua relação com outros fenômenos ou com os conceitos que traduzem algum conhecimento a seu respeito dependem inteiramente de uma convergência entre os campos perceptivo e intersubjetivo, compostos pelos sentidos permitidos pela enciclopédia. E, no caso de objetos ou fenômenos em algum grau desconhecidos e também de se considerar a obra de arte como uma forma autorreferencial – que vira as costas para um referente externo à obra para apresentar-se como um objeto a ser percebido, segmentado e conceitualizado –, entender essa relação entre linguagem, código e mundo é algo que se torna imperativo. É por isso que Eco dedicou à questão um livro de grande fôlego: *Kant e o ornitorrinco* (1997). Nele, é possível encontrar uma série de formulações acerca de, por um lado, como percebemos os objetos e os relacionamos com os conteúdos veiculados pelo código e, por outro, como somos capazes de passar do campo linguístico (mas também do campo “expressivo” da linguagem visual, por exemplo) para os atos de “referência feliz” – de acordo com a denominação de Eco (1997). Doravante, basear-me-ei nesse livro de Eco, a fim de esclarecer seus pressupostos no campo da filosofia do conhecimento. E, posto que o que me interessa, aqui, é observar como esses pressupostos se comportam posteriormente no campo estético, pretendo me ater às seguintes ideias mais relevantes para a disciplina estética e mais próximas dela: (i) a percepção não é livre – é, antes, determinada pelas linhas de força do empírico; (ii) a regularidade da percepção forma tipos cognitivos mentais; (iii) a abstração desses tipos cognitivos são a base de sustentação dos signos, da linguagem e dos predicados.

Com relação à primeira ideia, podemos notar que Eco vai contra o solipsismo psicologista que, amiúde, encontra-se na base de certas posturas teóricas e filosóficas pós-modernas. Contrariando as correntes mais radicais da desconstrução e a corrente crítica do *pensiero debole* (de seu conterrâneo e contemporâneo Gianni Vattimo), Eco defende que, ainda que as percepções e as interpretações do mundo sejam sempre perspectivadas – dependentes, enfim, do modo como a subjetividade do intérprete se relaciona com o mundo –, existem interpretações que são mais impositivas e que decorrem, no fundo, da regularidade de certas respostas cognitivas. Segundo Eco (1997, p. 52-53),

[d]e 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?*

Isso leva Eco a questionar se essa suposta unidade comportamental não seria, portanto, um efeito do mundo, como sua formatação específica e suas linhas de resistência, sobre a linguagem. Se não for, então Eco está sujeito a considerar uma alternativa filosófica tipicamente pragmatista – aquela que se nota na obra de Rorty (2000), que indica que essa regularidade pode ter uma raiz evolutiva. Se for, então Eco aproxima-se mais daquilo que, para Kant, fundamenta a noção de **esquema**: um conjunto de conhecimentos pré-categorias e categoriais que define uma “grade” conceitual possível de ser aplicada à conceitualização e à compreensão dos fenômenos isolados e, principalmente, dos fenômenos entre si. Fica claro, no meu entender, que Eco (1997) nem sequer considera a primeira opção – dado, inclusive, que ela tende a contra-atacar a própria noção de “filosofia do conhecimento” –, preferindo aderir prontamente ao kantismo. Sua noção de **tipo cognitivo** ilustra perfeitamente essa adesão: a síntese das interpretações, das representações mentais daquilo que é percebido, compõe uma estrutura mental que orienta, posteriormente, outras respostas cognitivas. Creio que o trecho abaixo é bastante esclarecedor:

[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 reconhecê-lo, 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. (ECO, 1997, p. 135-136).

Para Eco – um pouco diferentemente de Kant, é bom que se diga –, essa síntese do tipo cognitivo é feita a partir do próprio campo do empírico, o que significa dizer duas coisas: em primeiro lugar, que a nossa “grade conceitual”, nossos “esquemas” cognitivos derivam da percepção e não do tipo de conhecimentos apriorísticos inatos; em segundo lugar, que a linguagem se enriquece desses tipos cognitivos formados na experiência, de modo que, se há regularidade intersubjetiva, isso é devido à própria percepção. Vê-se, portanto, que Eco considera a formação dos tipos cognitivos a partir da concepção peirceana de **iconismo**



**primário** (PEIRCE,1990): existe um “contorno” perceptivo que não pode ser ignorado, seja ele um “contorno” gestáltico, seja ele um reforço neuronal que “imprime” no cérebro formas, esquemas e memórias.

De acordo com essa ideia de Eco, fica fácil entender como o sujeito é capaz de compreender o mundo e os fenômenos que o cercam. Em alguma medida, cabe ao sujeito reconhecer, no campo perceptivo, as formas mínimas que se associam aos seus tipos cognitivos e manejar a linguagem conforme a imposição da percepção. Assim, a interpretação (e, conseqüentemente, o **conhecimento** dos objetos do mundo) caminha pelas vias lógicas já anteriormente discriminadas por Peirce (1990), quais sejam: a **indução** e a **dedução**. No limite, colocando a questão nestes termos, conhecer é **reconhecer** o objeto como um exemplo típico de um conteúdo mental anterior, ou é reconhecer os processos esquemáticos que fazem com que o objeto corresponda a um devir (uma relação de causa e consequência) internalizado – como mostram os diversos exemplos tratados na obra de Eco (1997), em especial o do ornitorrinco, que, para os biólogos do século XIX, ora é mamífero, ora é ave, ora é peixe.

Aliás, esse exemplo é interessante porque nos expõe a aporia presente na teoria ecioniana da percepção e do conhecimento. Em primeiro lugar, a “alocação” do ornitorrinco na enciclopédia mostra a dificuldade em se pensar no conhecimento como a manipulação da grade conceitual dos tipos cognitivos: a hesitação em considerá-lo como ave, peixe ou mamífero escancara a fragilidade da noção de tipo cognitivo e, ao mesmo tempo, exemplifica a possibilidade nem sempre implausível de se deparar, eventualmente, com objetos ou situações que contradizem o conhecimento internalizado (sobretudo se o sujeito em questão carece de uma experiência de mundo razoável). Em segundo lugar – e por conta disso –, há momentos em que o mundo desafia a enciclopédia, de modo que é preciso um esforço muito maior por parte do intérprete na tarefa de conceitualizar a experiência inusitada. E isso nos soa muito familiar! Quando é que estamos diante de um objeto relativamente inusitado, que desafia a enciclopédia e impõe ao intérprete uma árdua tarefa cognitiva? Já vimos: quando o intérprete está diante da forma autorreferencial da obra de arte.

Nesse caso, então, o intérprete tem que escolher, na “grade” conceitual dos tipos cognitivos, aquelas porções de conteúdo que melhor dão conta da experiência inusitada. Porém, por outro lado, nem a forma está devidamente segmentada, nem o plano do conteúdo encontra-se disponível, de modo que a articulação entre forma e conteúdo (a formação da função sígnica, portanto) é dificultada. A dedução e a indução, portanto, não socorrem mais o intérprete; não se trata de encontrar na forma artística as estruturas que representam o exemplo de uma regra geral (dedução), ou deduzir uma regra geral para determinado exemplo (indução). Na total falta da articulação do âmbito perceptivo com o âmbito conceitual, entra em cena um processo lógico denominado **abdução**. E essa noção aparece com bastante destaque na obra de Eco (1975) – noção que é importada de Peirce (1990). De acordo com Peirce, a 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**. (PEIRCE, 1990, p. 220, grifo do autor).

Percebe-se, então, que a abdução não tem com a “verdade” (sobretudo a “verdade” científica) o mesmo compromisso que a indução e a dedução parecem ter. Com efeito, a julgar pelo que Peirce acaba de nos dizer, é possível afirmar que a abdução tende muito mais à **verossimilhança** (o “pode ser”) do que à “verdade” propriamente dita; ao mesmo tempo em que ela se prende ao campo do perceptivo – e, por isso, tenha que prestar contas da objetividade do empírico –, ela depende de uma **intuição**.<sup>5</sup> Não obstante essa parcela de criatividade presente na abdução entrar em conflito com o modelo enciclopedista e representacionalista de Eco, é uma alternativa viável para dar conta da aparente contradição encarada pelo intérprete da obra de arte: acomodar a experiência inusitada nas margens da enciclopédia. Em última instância, trata-se de compor uma **hipótese** interpretativa que leva em conta, em alguma medida, o conhecimento estabelecido anteriormente. Nesse sentido, a interpretação saída da abdução, além de indicar uma **possibilidade** (o termo **hipótese** deixa isso bem claro), um “modo de ser” plausível para a obra, é fruto de uma **composição** que, no limite, reintroduz o aspecto estético na abordagem científica (voltaremos a isso).

Nesse ponto, portanto, as ideias de Eco encontram-se com as ideias da terceira crítica kantiana. Na medida em que serve de intermediária entre o conhecimento estabelecido pela enciclopédia e o conhecimento novo, trazido da experiência, e na medida em que a abdução, ao ocupar esse lugar intermediário, reintroduz o aspecto estético, fica mais clara a proximidade de Eco com a noção kantiana de juízo teleológico (KANT, 1790).

Se lembrarmos aquilo que o filósofo alemão disse – a saber, que o juízo teleológico

[...] pode, ao menos de uma forma problemática, ser usado corretamente na investigação da natureza; mas somente para a submeter a princípios de 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, grifo do autor)

não teremos, então, dificuldade em observar como a ideia de abdução de Eco resgata a ideia do juízo teleológico de Kant, com todas as consequências que isso traz para seu pensamento estético.

O juízo teleológico kantiano é responsável por colocar os fenômenos em uma ordem causal de necessidade, ordem que é esboçada pelo intelecto como forma de compreensão dos fenômenos. Isso significa duas coisas: por um lado, significa que o juízo teleológico instaura um antropomorfismo da natureza, isto é, uma sobreposição do intelecto aos fenômenos; por outro lado, significa que o juízo teleológico tem um alcance limitado no que diz respeito às verdades analíticas. Do juízo teleológico não se pode esperar o mesmo grau de certeza que se observa nos juízos sintéticos e analíticos (pelo menos do modo como

---

<sup>5</sup>Vale a pena citar aqui a opinião de Santaella, uma das maiores estudiosas brasileiras da obra de Peirce: “[d]e fato, no seu núcleo central, ela [a abdução] se refere ao ato criativo de invenção 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, grifo nosso).

estes aparecem na obra de Kant). Por isso mesmo, parece-me que o juízo teleológico tem algo do juízo de gosto na medida em que, dada essa ascendência do intelecto sobre a natureza e dado esse caráter imaginativo e criativo de que nos fala Kant, parece haver uma conformidade afim com um tipo de entendimento que não depende completamente do campo empírico. O juízo teleológico “desenha” o seu próprio esquema intelectual, no qual a sua coerência interna e também a sua plausibilidade se abrigam. Contraditoriamente, porém, não se pode negar que o juízo teleológico tem um pé no campo empírico e, por isso, deve prestar conta de uma “verdade” que busca se impor ao intelecto. É apenas contrastando a realidade com o ajuizamento, com o esquema intelectual, que o juízo teleológico encontra a sua razão de ser. Faço uma pausa apenas para introduzir o texto de Kant, que vale muito a pena ser relembado.

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 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. (KANT, 1790, p. 239-240).

Isso não é muito diferente do que pensa Eco (e Peirce) em relação à abdução. Aqui, também, trata-se de relacionar aquilo que é experienciado com uma hipótese explanatória, um esquema mental que tem uma coerência interna. A intuição – uma das componentes da abdução – encarrega-se de formar a hipótese, procurando, no campo do conhecimento internalizado pela enciclopédia, as informações mais relevantes, traçando, com base na experiência adquirida e a partir da experiência imediata, uma **analogia** produtiva que possa circunscrever o objeto dentro de uma lógica que não é puramente subjetiva, mas que se pretende objetiva (isto é, universalmente reconhecível e, portanto, intersubjetiva – voltaremos a isso). A abdução, portanto, fica sujeita de alguma forma à **traduzibilidade**: tal como o juízo teleológico kantiano, trata-se de fazer referência ao objeto ou fenômeno inusitado através de conceitos que já estão dados e que se referem a experiências comuns, mas que, no conjunto, organizam-se – aos moldes de um texto, inclusive, de acordo com Eco (1990, p. 208) – para, **metaforicamente**, formar o conhecimento acerca do que é experienciado. A exemplo do juízo teleológico kantiano, portanto, a abdução, ao sobrepor a hipótese ao fenômeno, tenta mostrar a ordem supostamente inerente a elas, **como se** as coisas tivessem se passado de acordo com uma lógica plausível. Esse “parentesco” da abdução com o juízo teleológico tem

consequências no campo estético – consequências de que Eco parece não se dar conta, totalmente – e que dizem respeito, por um lado, ao modo como a abdução se constrói, com base na enciclopédia e, por outro lado, ao modo como a universalidade, a validade coletiva ou, ainda, a intersubjetividade pretendida pela interpretação (ou juízo) são posteriormente conseguidas.

### As consequências da abdução no âmbito da estética

Quando consideramos o conceito de abdução no âmbito da estética, quando levamos em conta tudo aquilo que Eco afirma sobre a arte e quando observamos o parentesco da noção de abdução com a filosofia do conhecimento kantiana, somos capazes de perceber algumas consequências que não foram de todo vislumbradas pelo semioticista italiano em sua obra teórico-crítica – consequências que, de certo modo, minam a coerência interna do seu pensamento. Em primeiro lugar, vale notar o fato de que a abdução se aplica como processo lógico-interpretativo por excelência da fruição artística porque conserva algo da intuição e dos procedimentos compositivos típicos da atividade artística. Em segundo lugar – e decorrente da primeira observação –, percebe-se que a formulação linguística da hipótese interpretativa saída da abdução é fundamentalmente dependente da **metáfora**. Finalmente, existe, na interpretação saída da abdução, uma componente **mimética**, que é a responsável por instaurar a sensação de **verossimilhança** que, por sua vez, articula a passagem daquilo que já é devidamente conhecido pela enciclopédia àquilo que é estabelecido como novidade. Vejamos cada um desses aspectos em detalhes.

De início, podemos dizer que aquilo que parece consistir uma desvantagem no campo filosófico e científico – a intuição e sua incerteza analítica – é, no campo artístico, um verdadeiro ganho. Como vimos, Eco encara os problemas da interpretação da obra de arte com vistas a uma “verdade”, reduzindo o aspecto estético ao aspecto cognitivo. Porém, quando a abdução entra em cena no processo interpretativo da obra de arte, resgata-se exatamente essa componente estética anteriormente perdida. Na intuição do intérprete, resguarda-se o mesmo tipo de atitude compositiva que se observa na produção da obra de arte. O agenciamento do campo perceptivo e a analogia daquilo que é considerado pertinente com prováveis conceitos já devidamente discriminados têm a ver com a formação de um sentido, de uma intencionalidade que, em última instância, prima pelo convencimento não pela verdade, mas sim pela “simpatia”. A interpretação, na medida em que não pode reivindicar a verdade analítica do saber científico, almeja o consentimento com base numa arquitetura conceitual que, em última análise, apela para algo da ordem do **afetivo**. Quer dizer, então, que o tipo de compreensão e o tipo de consentimento que a interpretação abdutiva da obra de arte busca são fundamentalmente **estéticos**. Se a validade coletiva da interpretação não pode mais ser referendada pela objetividade da forma artística ou mesmo pela rigidez da enciclopédia – isto é, se a validade da interpretação não condiz com uma suposta verdade “ali”, disponível ao alcance de todos, tão palpável quanto a própria experiência estética –, então a interpretação só pode ser válida na situação propícia (nem sempre possível) de se instaurar uma convergência intersubjetiva que se configura como uma homologia que é, em última análise, afetiva. Na impossibilidade de atingir a “verdade”, a boa interpretação, do ponto de vista coletivo, só pode ser aquela que conquista para si as subjetividades alheias – o que configura, na minha opinião, uma noção de interpretação **como** criação a partir do *pathos*.

Para alcançar isto, a interpretação decorrente da abdução não tem outra alternativa a não ser formalizar-se em termos e conteúdos que têm a ver mais com os

processos compositivos da obra de arte do que com os procedimentos analíticos da ciência. Eco não parece se dar conta disso, mas, quando um intérprete afirma, com base no seu conhecimento, que a última obra de arte publicada na face da terra diz tal ou tal coisa, ele só pode fazer isso se tiver condição de manejar o código aos moldes como são manipuladas as metáforas. No limite, o código não dispõe de uma estrutura fixa e pronta, capaz de induzir a formulação da hipótese explanatória do intérprete; e, nessa carência, os signos com os quais o intérprete compõe sua interpretação final são obrigados a assumir um valor distinto daquele que têm no seu uso referencial. Interpretar a obra de arte, portanto, é abordá-la pelo “avesso” do signo: não é possível coordenar a experiência inédita com um conhecimento compartilhado; é preciso, antes, estabelecer essa relação entre linguagem e mundo; é preciso fazer referência à experiência frutiva apenas tangenciando o referente no limite do conceito, no limite daquilo que já é discriminado pela enciclopédia. Assim, a interpretação é metafórica na medida em que envolve a obra numa nebulosa de signos, conceitos e sentidos que, ao mesmo tempo em que buscam referenciar-se àquela experiência contemplativa singular, dela escapam, porque não são capazes de aderir completamente a ela, dada a história que os signos têm no interior do código e da enciclopédia e dado o caráter “refratário” da forma indeterminada da obra. Nesse sentido, destaca-se, uma vez mais, o aspecto eminentemente estético da interpretação que Eco, na minha opinião, não vislumbra ou simplesmente ignora. Se a interpretação fosse um mero cotejamento da forma significativa com os conteúdos discriminados pela enciclopédia, então teríamos, em princípio, uma reivindicação de verdade que é puramente referencial (tal como acontece num juízo sintético ou num juízo analítico): “a interpretação X é verdadeira porque Y é verdadeiro”. Como ela não é um mero cotejamento, então a “verdade” da interpretação da obra de arte – a exemplo da própria “verdade” da arte – só pode ser alcançada mediante a **sugestão** e **incitação** do intelecto, no sentido de uma conformidade que é análoga às ideias kantianas acerca do belo e do sublime. E Eco não percebe que é apenas mediante esse *mise en abîme* que o efeito estético por excelência se prolonga no decorrer do seu percurso ao longo de sua incessante circulação social. O efeito estético não se detém exclusivamente na produção da obra; ele sobrevive **da** e **na** metáfora da interpretação abduktiva; ele sobrevive na interpretação.

Não se pode esquecer, porém, que, para ser aceita, a interpretação precisa ser referendada pela coletividade por onde ela e a obra circulam. A validade de uma interpretação é obtida, também, mediante a “chancela” que lhe é dada no âmbito intersubjetivo. Essa afirmação – tantas vezes reiterada por Eco – tem, no mínimo, duas consequências. A primeira delas diz respeito ao fato de que o tipo de atitude estética ou cognitiva que o intérprete tem para com a obra, uma vez que não é confrontada com o que a coletividade pensa, deixa de ser um problema crítico do ponto de vista da justeza da interpretação. Só faz sentido interrogar a validade (ou “verdade”, o que é muito pior) intersubjetiva de uma determinada interpretação, de uma determinada abdução, se, em última instância, o que for afirmado pelo intérprete puder ser acolhido pelos outros intérpretes. Não se trata de configurar um campo autônomo ou arbitrário de circulação de sentidos; pelo contrário: no plano intersubjetivo, a arbitrariedade é uma atitude muito pouco conveniente. Em seu foro íntimo, o que um intérprete faz com a obra, como ele a interpreta, pouco nos diz sobre a validade e a justeza das interpretações. Se, por um lado, como quer Eco, a interpretação é um juízo válido, extraído de um árduo processo cognitivo, então não se pode nem por um momento esperar que a interpretação seja arbitrária. Aliás, se a interpretação realmente flerta com o conhecimento – conforme afirma o semiótico italiano –, então, em princípio, ela não pode se safar da regulamentação filosófica que ou afirma que os caminhos do conhecimento são únicos e transponíveis pelo método, ou

sustenta que os indivíduos são dotados de igual capacidade de reconhecer, na experiência empírica, as “verdades” intrínsecas do mundo, ou, ainda, defende que o próprio universo empírico formata a consciência dos sujeitos de forma análoga. Se, por outro lado, a interpretação resgata o aspecto estético da obra fruída (como advogo aqui), então eu diria que naturalmente não pode haver nenhuma arbitrariedade: o tipo de envolvimento que o intérprete terá com a obra será, de alguma forma, condizente com os efeitos que ela desencadeia, e, mais do que isso, a própria aproximação do leitor para com a obra dar-se-á sempre nesses termos.<sup>6</sup> E mesmo nessa lógica – que eu chamaria de uma “lógica do *pathos*”, em que pese o oxímoro – a interpretação não será arbitrária: nos efeitos que a obra proporciona e na tentativa de estabelecer uma homologia entre obra fruída, interpretação e, sobretudo, coletividade de fruidores, o intérprete ver-se-á compelido a cooperar num nível muito mais elementar do processo cognitivo, o qual se coloca, no meu entender, aquém da própria formulação da interpretação – o nível afetivo. É claro que, nesse nível, a interpretação fica muito mais sujeita às idiosincrasias das diferentes subjetividades envolvidas na interação obra-intérprete-comunidade. Contudo penso que é porque esse nível é eminentemente **estético** que o intérprete buscara abrir mão de uma “má-subjetividade” para abraçar uma “boa-subjetividade”.<sup>7</sup> no fundo, o prazer maior da atitude estética do intérprete consiste em “apaziguar” os ânimos (aplar as susceptibilidades, talvez), fazendo com que a sua interpretação seja de algum modo condizente com aquilo que ele próprio espera da arte, de modo geral (isto é, um sentido de pertencimento à coletividade, em última análise), e com aquilo que esperam dele, como intérprete consciencioso. Aliás, somente reconhecendo isso é que poderemos tornar mais palpável aquela particularidade da comunicação artística, a saber, a empatia fundada no gosto, no prazer, na comunhão...

Mas eu havia dito que a submissão da interpretação à intersubjetividade tem, também, uma segunda consequência. Em última análise, não se pode destacar a interpretação da obra, dando-lhe um estatuto ontológico independente. Na verdade, é porque existe uma íntima relação entre obra e interpretação que se pode falar em fruição, cognição, resposta interpretativa etc., e é porque essa relação é fundamental que não se pode ignorar que a interpretação se faz aos olhos de outrem. Aliás, mesmo o apelo estético da interpretação só

---

6Aqui, estou claramente resgatando um pensamento defendido por Pareyson (1954; 1996), que Eco não deixa passar na sua resenha às obras do seu mestre (ECO, 1968a, p. 31), mas que não aparece com força no restante das suas elucubrações. Em dado momento, Pareyson escreve: “[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 pontos 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, 1996, p. 226). Creio que essa noção de **congenialidade** é bastante profícua, na medida em que resgata o aspecto estético da fruição. Através dela é possível sustentar que, entre a interpretação e a obra – e, conseqüentemente, entre a interpretação formulada e sua validade –, deve haver um princípio afetivo que formata a consciência em torno da obra fruída, unindo a coletividade em torno da obra.

7O leitor arguto certamente notará o débito que tenho para com Paul Ricoeur, um dos principais filósofos e hermeneutas do século XX. Aqui, estou tomando a sua ideia relativa à verdade do historiador e aplicando à obra de arte. Ricoeur (1955, p. 38) afirma que a relatividade do ponto de vista subjetivo do historiador – que pode, eventualmente, modificar a interpretação da história, deliberada ou indeliberadamente – deve ser compensada pela sobreposição de uma “boa subjetividade” (*bonne subjectivité*) sobre uma “má subjetividade” (*mauvaise subjectivité*). *Mutatis mutandis*, podemos aplicar o que ele diz à obra de arte, dizendo que sobre uma má subjetividade, que põe em perigo a unidade pacífica da coletividade, deve se opor uma boa subjetividade. Em ambos os casos – o documento histórico e a obra de arte – há uma comunicação **na** distância e, por isso, deve haver esse respeito para com aquilo que se pode dizer. Somente assim é que é possível prolongar o devir da obra de arte, sua compreensão e sua fruição.

tem razão de ser dentro do contexto único em que a obra é interpretada: as diferentes reações são próprias e peculiares àquela determinada obra e a nenhuma outra. Sendo assim, a interpretação, a despeito da sua inclinação metafórica, ainda assim, mantém essa relação “semirreferencial” com a obra fruída – e, como vimos, a interpretação “explica” essa reação, nessa sua mistura de intuição e cognição. E isso nos leva à última ideia que pretendo defender neste artigo: penso que é possível afirmar que a interpretação **imita** a obra de arte. A interpretação imita a obra de arte não só na medida em que exhibe algumas características semelhantes ao processo de criação artístico, mas também na medida em que, para manter-se ligada à obra, ela “captura”, em algum grau, algo da própria obra, passando-o adiante. Mas é uma imitação que não se dá tão somente no nível estético: toda vez que recorre à enciclopédia, a fim de selecionar os termos que melhor formalizam a hipótese abduzida, a interpretação recupera a memória dos signos, mantendo com o “já-dito” que compõe a estrutura formal do código uma relação que, de certo modo, repete o sucesso de interações semióticas anteriores (disso depende, inclusive, a verossimilhança mencionada acima: a interpretação imita a obra, imita o código, tangenciando ambos, com o intuito de não se distanciar demais da experiência estética da fruição).

Creio, portanto, que podemos chamar de “mimética” a interpretação saída da abdução, nos moldes como Eco a compreende, porque, em última análise, o intérprete recorre ao código e aos hábitos – instâncias teóricas dignas da repetição, da imitação – a fim de projetar aquele impulso primordial que eu identifiquei com um impulso estético-afetivo. Dizer que o intérprete busca no “já-dito”, isto é, na memória das interações bem-sucedidas, as condições mínimas de cooperação, tendendo, inclusive, para o uso referencial da mensagem, não é sacrificar o aspecto estético, como faz Eco; é, pelo contrário, salientá-lo. Mas isso só fica evidente quando colocamos a componente estética – o afeto e a intuição – acima do aspecto cognitivo. Buscar na linguagem corriqueira – imitá-la, enfim – os termos afins para favorecer a compreensão da obra de arte é patrocinar um entendimento (congenialidade) no nível intersubjetivo que promove a homologia das interpretações ao longo dos diferentes contextos de fruição da obra de arte. Se, no final das contas, as pessoas se comportam de modo mais ou menos semelhante diante das obras (essa “imitação” que mencionei), não é porque, na base dos seus juízos, existe **necessariamente** a mesma capacidade cognitiva, mas porque, buscando aparentar-se ao próximo, buscando exprimir-se como o próximo, o sujeito alcança uma fruição estética que transcende a obra e consagra a comunidade. Esse aspecto, receio, é completamente menosprezado pelo semiótico italiano Umberto Eco.

### **Agradecimentos**

Uma vez que este texto é fruto de uma pesquisa de doutorado (Brito Jr., 2010) desenvolvida no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), devo manifestar o meu agradecimento a ambas instituições e ao orientador.

### **Referências bibliográficas**

BRITO JR., Antonio Barros de. **Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco**. Dissertação de mestrado em Teoria Literária.

Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

\_\_\_\_\_. **Nem tudo vale: teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco.** Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962.

\_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1964.

\_\_\_\_\_. **A definição da arte.** Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1968a.

\_\_\_\_\_. **A estrutura ausente.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1968b.

\_\_\_\_\_. **As formas do conteúdo.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica.** Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson César C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** Trad. Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação.** Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Kant e o ornitorrco.** Trad. José Colaço Barreiros. Algés, Portugal: Difel, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1790.

KENSHUR, Oscar S. "Fragments and order: two modern theories of discontinuous form". In: GANE, Mike & GANE, Nicholas (Orgs.). **Umberto Eco.** Sage Masters of Modern Social Thought. Vol. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 155-169, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da formatividade.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os problemas da estética.** Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RICOEUR, Paul. **Histoire et vérité.** Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RORTY, Richard. **Pragmatismo. A filosofia da criação e da mudança.** Tradução de Cristina Magro e Antonio Marcos Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce.** São Paulo: Editora da Unesp, 2004.