

Umberto Eco e a Estética Semiótica

Edgar Roberto Kirchof¹

Resumo:

O presente artigo aborda a estética de Umberto Eco. Inicialmente, apresenta-se um panorama de sua produção, focalizando-se as obras dedicadas a temas relacionados à estética. Umberto Eco permite abordar sua concepção estética a partir de cinco fases distintas, que revelam uma certa evolução de seu pensamento: na década de 50, o autor dedica-se exclusivamente à estética medieval; a partir da década de 60, elabora a teoria da *obra aberta*; no final da década de 60 e início da década de 70, Umberto Eco passa a refletir sobre a estética dos meios de comunicação de massa. A partir dos anos 80, coloca a estética sob o prisma da semiótica e, em suas obras mais recentes, reflete a estética sob o prisma da pragmática. Visto que a maior parte dos estudos realizados sobre sua obra, até o presente, privilegia questões semióticas *stricto sensu*, será de grande interesse averiguar como Umberto Eco propõe resolver a questão específica da *representação estética*.

Palavras-chave:

Umberto Eco. Historiografia Medieval. Obra Aberta. Comunicação de Massa. Semiótica Estética. Pragmática.

Abstract:

The present article approaches the aesthetics of Umberto Eco. It begins by presenting an overview of his intellectual production, focusing on the works dealing with aesthetic issues. It is possible to approach Eco's concept of aesthetics through five different phases, which reveal a certain evolution of his thought: in the fifties, Eco dedicated his attention exclusively to the

study of Middle Ages aesthetics. In the sixties, he elaborated his *open work* theory. In the end of the sixties and begin of the seventies he started to reflect about the aesthetic effects produced by mass media. It is only in the eighties that Umberto Eco puts his aesthetic concerns in the frame of a semiotic theory. In his most recent publications, Eco expands his semiotic concerns toward a pragmatic point of view. Since most studies on Umberto Eco's work focus exclusively on semiotic issues *stricto sensu*, it will be of great interest to investigate how this author intends to deal with the specific issue of *aesthetic representation*.

Keywords:

Umberto Eco. Open Workmanship. Mass Communication. Aesthetic Semiotics.

1. Introdução

Apesar de ser hoje considerado o mais conhecido semioticista do mundo (Nöth: 2000), Umberto Eco iniciou seus estudos acadêmicos estudando estética. Em 1954, aborda a estética de Tomás de Aquino, em uma tese de doutorado, posteriormente reeditada e revisada (*Il problema estetico in San Tommaso*). Em 1959, escreve um pequeno livro sobre a arte e a beleza na Idade Média (*Sviluppo dell'estetica medievale*). Entre 1955 e 1963, escreve vários textos e artigos sobre questões estéticas, reunidos e editados sob o título *La definizione dell'arte*. Já a partir do início dos anos sessenta, as suas publicações revelam três principais interesses, aparentemente incompatíveis entre si, a escolástica medieval, a arte de vanguarda e a cultura popular

¹ Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS. Autor de livros e artigos sobre estética e semiótica. Atualmente, professor de teoria da literatura e crítica literária na ULBRA – Universidade Luterana do Brasil. E-mail: ekirchof@hotmail.com.

contemporânea (Caesar: 1999, p. 1). Na década de sessenta e início da década de setenta, Eco se dedica à construção de um sistema semiótico, principalmente em *La struttura assente* (1968) e *Trattato di semiótica generale* (1975), nos quais define a mensagem estética a partir de critérios semióticos. Na década de oitenta, produz duas obras literárias, *O nome da Rosa* (1980) e *O pêndulo de Foucault* (1988), em que se manifestam nitidamente vários de seus postulados teóricos sobre poética, narrativa, interpretação e semiótica, de forma geral. Em seguida, também publica as obras literárias *A ilha do dia anterior* (1994), *Baudolino* (2002) e *A misteriosa chama da rainha Loana* (2004), nos quais continuam evidentes seus principais temas de interesse (Hüllen: 1987, p. 41; Schillemans: 1982, p. 259). Em suas publicações teóricas mais recentes, como *Semiótica e filosofia da linguagem*, *Os limites da interpretação* e *Kant e o ornitorrinco*, permanece a preocupação predominante com a semiótica, ligada a questões de lógica, epistemologia, uma crescente reflexão sobre as teorias de C. S. Peirce e um interesse cada vez maior pelas ciências cognitivas (Caesar: 1999, p. 3).

Umberto Eco não chega a desenvolver uma teoria estética em sentido amplo, mas trata de assuntos estéticos ao longo de praticamente toda sua obra, desde os anos cinquenta até suas obras mais recentes, como *Kant e o ornitorrinco*, por exemplo. Como informa Caesar, "a estética de Eco surgiu sob a tutela do filósofo católico Luigi Pareyson. Sua teoria da 'formatividade' era uma das várias linhas de pesquisa nos anos 40 e 50, que desafiava aquilo que, para muitos, havia se tornado o idealismo dogmático e, em última análise, estéril, de Benedetto Croce". (id.: *ibid.*, p. 6). Nesse contexto, Umberto Eco afirma, entre 1955 e 1958, que somente com a 'teoria da formatividade' de Pareyson, surge, na Itália, uma pesquisa alinhada com as "últimas investigações européias e americanas, de Bergson a Dewey, das experiências da *Allgemeine Kunstwissenschaft* e dos teóricos da *Einführung*, aos progressos da fenomenologia e às investigações sociológicas informadas por uma atenta consideração de todos os fenômenos de evolução do gosto e dos estilos". (ECO, 1972, p. 14) Segundo Eco, Luigi Pareyson trazia um contraponto renovador a dois dos principais conceitos de Croce, a *visão* e a *expressão*. Ao primeiro, Pareyson contrapunha a noção de *forma* e, ao segundo, o conceito da *produção* (id.: *ibid.*, p. 15). Umberto Eco, inicialmente, incorpora a sugestão de Pareyson à sua reflexão, principalmente no livro *La definizione dell'arte*, e, posteriormente, investe-lhe uma nova roupagem pelo viés da semiótica.

2. Cinco Fases de Desenvolvimento

Na introdução de *La definizione dell'arte*, escrita em 1968, Eco faz uma espécie de retrospectiva de sua produção sobre a estética, desde 1954 até 1968, identificando quatro fases distintas, percebidas pela própria evolução histórica de seus livros, bem como pela

escolha de ênfases teóricas e temáticas, até aquela data: 1) a historiografia medieval; 2) a fase de *Obra aberta*; 3) a fase da estética e os meios de comunicação de massa; 4) a fase da estética semiótica. Essa última inicia com a publicação de *Estrutura ausente*, em 1968, mas é reelaborada no *Tratado Geral de Semiótica*, de 1975, com algumas mudanças de perspectiva. Nos anos oitenta, no entanto, pode-se dizer que surge uma quinta fase, na qual a estética é colocada sob o prisma da semiótica do texto, a partir de obras como *Lector in fabula*, *Seis passeios pelos bosques da ficção* e *Os limites da interpretação*; além disso, a partir dessa época, grande parte de suas idéias sobre estética semiótica tomam corpo em seus romances. Em *Os limites da interpretação*, nos anos noventa, Eco chega a escrever que "a história da estética pode ser redimensionada para uma história das teorias da interpretação ou do efeito que a obra provoca no destinatário". (CALABRESE, 1985, p. 84). Em 1997, Eco publica *Kant e o ornitorrinco*, em que dedica uma pequena seção para o problema da relação da linguagem poética com o 'ser', definido pela ontologia de Heidegger, pela glossemática de Hjelmslev e pelo pragmatismo de C. S. Peirce.

Recentemente, o autor também publicou uma série de artigos de crítica literária – *Sulla Letteratura* (2002); [*Sobre a literatura* (2003)] – em que retoma suas principais concepções sobre a literatura a partir de autores como Dante, Wilde, Borges, entre outros. Ressalte-se que o último artigo deste volume é dedicado ao processo de escritura de seus próprios romances. Por fim, em 2004, a partir de um CD-ROM que havia organizado em 2002, Eco organiza o livro *História da beleza*, no qual, após definir sucintamente a beleza enquanto "um bem que não suscita o nosso desejo" – uma versão simplificada da definição kantiana da beleza enquanto "sentimento desinteressado" –, o autor apresenta um panorama histórico das principais concepções sobre a Beleza, na cultura ocidental, a partir das artes e, no século XX, também a partir de imagens providas da assim chamada cultura das massas ou de consumo.

2.1 Primeira Fase: Historiografia Medieval

Da primeira fase, constam os dois livros sobre a estética de Aquino e da Idade Média, além dos artigos contidos na primeira parte de *A definição da arte*, marcadas pela historiografia medieval. No prefácio da terceira edição de *The aesthetics of Thomas Aquinas* (mais completa que as edições de 1954 e de 1970), Eco já deixa clara sua concepção do conceito 'estética', que irá permanecer constante durante toda a sua produção posterior. Eco afirma, inicialmente, que sua intenção com o livro, mesmo nas edições anteriores, é demonstrar que "o sistema filosófico de Aquino incluía uma teoria estética coerente". (Eco: 1988, p. 11). Eco se propõe a procurar por uma "consciência da beleza sensível, a beleza de objetos naturais e de arte" (id.: *ibid.*). Visto que, na Idade Média, ainda não existem reflexões filosóficas que ligam

explicitamente o belo metafísico e a obra de arte, Eco passa a procurar tais relações na "sensibilidade da época" (ECO, 1986, p. 11), numa atitude um tanto quanto sociológica ou antropológica, também considerada 'fenomenológica' por Vance (1991, 335). Assim, Eco encontra relatos que testemunham a existência de uma 'consciência estética' a partir de documentos sobre a construção de catedrais, correspondências sobre questões de arte, comissões a artistas, conceitos metafísicos sobre o belo e julgamentos artísticos. Uma de suas principais conclusões dessa época é a seguinte:

Podemos concluir que o gosto medieval não estava preocupado com a autonomia da arte tampouco com a autonomia da natureza. Antes, envolvia uma apreensão de todas as relações, imaginativas e sobrenaturais, subsistindo entre o objeto contemplado e um cosmos que se abria para o transcendente. Significava discernir, no objeto concreto, um reflexo ontológico e uma participação no ser e no poder de Deus. (ECO, 1986, p. 15).

2.2 Segunda Fase: A Obra Aberta

A segunda é, senão a mais importante, com certeza, a fase estética de Umberto Eco que mais contribuiu para que se tornasse conhecido (CAESAR, 1999, p. 14). Seu ponto marcante é o surgimento de *Opera aperta* (*Obra aberta*), em junho de 1962, uma coleção de artigos em que o autor procura desenvolver, de um lado, um conceito capaz de explicar a especificidade do discurso artístico em geral, mas também capaz de fornecer uma explicação para a irreverência da arte contemporânea, de outro. O conceito fundamental, capaz de realizar ambos os projetos, é a *abertura*: assim como as geometrias não-euclidianas, a lógica de múltiplos valores, o princípio da física complementar, a noção da 'ambigüidade perceptiva' provinda da psicologia moderna e da fenomenologia, bem como a teoria de Einstein sobre a múltipla polaridade associada à concepção espaço-temporal do universo, também a obra de arte contemporânea é marcada por uma certa ambigüidade, provinda de uma ênfase colocada sobre a necessidade de interpretação (complementação de sentido) por parte do leitor ou receptor (ECO, 1997, p. 18). Por outro lado, mesmo as obras de arte do passado possuem a abertura como característica fundamental. A diferença daquelas com relação às obras contemporâneas é que as primeiras não incluem, de forma consciente, em sua estrutura, a abertura como programa poético.

Obra aberta passou por três edições (1962, 1967 e 1976), sendo que todas variam consideravelmente quanto ao conteúdo, tendo sido acrescidas de introduções diferentes, além de variarem quanto aos artigos que as compõem. Calabrese ressalta que, mesmo em sua primeira edição, *Obra aberta* apresenta dois conceitos que permanecem constantes no pensamento de Eco sobre a obra de arte, quais sejam, a

'ambigüidade' e a 'auto-reflexividade'. O autor também alerta que, em sua edição francesa, de 1965, Eco recolocar os esses conceitos em termos jakobsonianos (CALABRESE, 1985, p. 79). Para Jakobson (1976, p. 207), a particularidade da *função poética* reside no fato de se dirigir à mensagem como tal, embora o seu estudo não possa ser isolado dos demais problemas relativos aos outros aspectos da linguagem. Esse aspecto constitui a auto-reflexividade da mensagem estética, um dos conceitos mais acentuados por Eco, mesmo em suas fases posteriores. Baseado nesse fenômeno, Eco (1997, p. 79) afirma que, diante de uma mensagem estética, "o receptor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto 'matéria agradável')".

A principal consequência da função estética, gerada pela auto-reflexividade e pela ambigüidade, é a geração da *abertura* da obra, que cria uma tensão entre a *fidelidade* e a *liberdade interpretativa*, esses dois conceitos, buscados na obra de Pareyson. Em *Obra aberta*, Eco resume da seguinte maneira essa tensão:

Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (id.: *ibid.*, p. 40).

2.3 Terceira Fase: Estética e Comunicação de Massa

Já em 1962, no artigo *Forma como comprometimento social*, Eco começa a ocupar um novo território estético, marcado pela relação entre a cultura intelectual e contemporânea em geral. *Apocalíptici e integrati* é o livro que mais bem caracteriza essa fase, da qual também fazem parte *Diário Mínimo* e *Il superuomo di massa*. Nesse período, o autor procura discutir um novo fenômeno cultural, as mensagens geradas pela cultura industrial, devido à 'invasão' da cultura comercial provinda dos Estados Unidos (CAESAR, 1999, p. 37). No prefácio de *Apocalípticos e integrados*, o autor atribui duas posições extremas aos comentaristas dos vários fenômenos e eventos caracterizados como cultura popular, cultura de massa ou indústria cultural. De um lado, estão os 'apocalípticos', aqueles que se identificam com uma concepção aristocrática e elitista da cultura, diametralmente oposta à vulgaridade da multidão. Para eles, "a cultura de massa é a anti-cultura". (ECO, 1993b, p. 8). De outro lado, porém, estão os 'integrados', otimistas que raramente teorizam e, por isso mesmo, acreditam que a cultura industrial proporciona um "alargamento da área cultural". (id.: *ibid.*, p. 9).

A posição pessoal de Eco frente à disputa identificada não é realmente clara, aproximando-se mais dos integrados, em uma visão humanizadora ou moralizadora: "A nosso ver, se devemos operar *em e para* um mundo construído na medida humana, essa medida deverá ser individuada não adaptando o homem a essas condições de fato, mas *a partir dessas condições de fato*. O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo" (id.: *ibid.*, p. 11).

2.4 Quarta Fase: Estética Semiótica

Já na nota introdutória de *A definição da arte*, de 1968, Eco afirma que, a partir dessa data, em *La struttura assente (A estrutura ausente)*, o seu trabalho passa a se orientar para a temática da comunicação, abordada com instrumentos semiológicos. O autor chega a sugerir que alguns dos artigos de *A definição da arte* podem ser lidos como uma introdução ao trabalho da *A estrutura ausente*. Portanto, surge um tratamento claramente semiótico para questões estéticas, a partir de 1968. Além dos critérios já averiguados nas duas fases anteriores, buscados principalmente nas obras de Jakobson e de Pareyson, em *A estrutura ausente*, as mensagens estéticas serão examinadas a partir de dois momentos teóricos convergentes, conforme indica Calabrese; por um lado, utiliza-se a idéia de 'afastamento da norma', conforme elaborada por Jakobson e pelo Círculo de Praga; por outro lado, também é utilizada a noção de 'quantidade de informação', oriunda da cibernética. Assim, a partir dos formalistas russos, como já havia feito anteriormente, Eco aponta para o fato de que a mensagem estética difere das demais por seu caráter original e diverso, sendo o afastamento da norma um afastamento da norma lingüística; a teoria da informação reforça essa mesma idéia: toda operação estética, baseando-se na originalidade, deve elevar ao máximo o grau de informação ou de imprevisibilidade de suas mensagens (CALABRESE, 1985, p. 80).

Para Eco, a experiência estética põe em jogo uma espécie de contradição, pois, de um lado, não pode ser reduzida a uma medida quantitativa tampouco a uma sistematização estrutural; por outro lado, no entanto, só é possível porque "*deve ter uma estrutura*, pois de outro modo não haveria comunicação, mas pura estimulação ocasional de respostas aleatórias". (ECO, 1976, p. 60). Para resolver esse aparente paradoxo, Umberto Eco desenvolve o conceito de *idioleto estético*, uma de suas idéias mais originais sobre estética, mantida ao longo de suas obras posteriores: mesmo após ter sido duramente criticada por Luciano Nanni, nos anos oitenta, Eco a defende ainda em *Os limites da interpretação*, de 1990.

Para se entender o idioleto estético, deve-se ter em mente a premissa de que a mensagem estética se estrutura de modo ambíguo com relação ao sistema de expectativas que é o código. Essa ambigüidade se transforma em auto-reflexividade quando a mensagem estética se articula segundo um sistema particular de relações, homólogo à própria língua ou ao código. Assim

sendo, esse sistema pressupõe a individuação de todos os níveis da informação, desde o nível dos suportes físicos (as emissões fonéticas, na linguagem verbal, as cores e os fenômenos materiais, na linguagem visual, etc.), o nível dos elementos diferenciais no eixo da seleção (fonemas, ritmos, posição, etc.), o nível das relações sintagmáticas (a gramática, perspectiva, etc.), o nível dos significados denotados (códigos e léxicos específicos), o nível dos significados conotados (sistemas retóricos, estilísticos, etc.) e mesmo o nível das expectativas ideológicas como *conotatum* global das informações precedentes. (id.: *ibid.*, p. 57).

No *Tratato di semiótica general*, Eco anuncia duas diferenças fundamentais com relação às idéias de *A estrutura ausente*: o *Tratado* irá situar a mensagem estética no contexto de uma teoria da produção signica desenvolvida de forma diferente; a mensagem estética será utilizada como prova periférica do discurso teórico central (ECO, 1980, p. 11). Quanto ao primeiro aspecto, a teoria da produção signica, Calabrese esclarece que se trata de uma utilização mais intensa da teoria de Hjelmslev (CALABRESE, 1985, p. 81). Quanto ao segundo aspecto, Eco inclui a mensagem estética como parte do discurso teórico central, constituído pela *teoria do código*, utilizando-a como uma prova periférica das teses defendidas em toda a obra a respeito do código, em geral.

Nesse contexto, utilizando Hjelmslev, Eco afirma que a ambigüidade e a auto-reflexividade estéticas extrapolam os planos da *expressão* e do *conteúdo* do signo, atingindo também os *níveis inferiores* do plano expressivo, ou seja, aqueles níveis que abrangem a própria 'matéria-prima' dos signos utilizados para a veiculação da mensagem estética. Trata-se, em outros termos, da "matéria do significante", que adquire pertinência semiótica nos casos em que a própria matéria da mensagem possui um significado.

Nesse contexto, a mensagem estética possui, para Eco, duas principais funções, uma 'emotiva' e outra 'cognitiva'. Visto que a mensagem ambígua dispõe numerosas escolhas interpretativas - pois os significantes passam a adquirir novos significados, que não mais provêm do código de base (que é violado), mas do próprio idioleto -, o receptor é convidado a preencher os significantes com significados sempre novos, transformando continuamente as denotações em conotações. Dessa forma, "a mensagem estética compele-nos a experimentar sobre si léxicos e códigos sempre diferentes". (ECO, 1976, p. 68). Esse processo exigente de interpretação leva o destinatário, de um lado, a uma experiência emotiva ou prazerosa e, de outro, a um incremento de seu próprio conhecimento. Quanto ao primeiro elemento, Eco afirma que "a contemplação da obra de arte suscita em nós aquela impressão de riqueza emotiva, de conhecimento sempre novo e aprofundado, que impelia Croce a falar em *cosmicidade*". (id.: *ibid.*).

Quanto ao segundo elemento, o autor se expressa nos seguintes termos: "Toda obra põe em

crise o código, mas ao mesmo tempo o potencializa; revela seus aspectos insuspeitados, suas ductilidades ignotas; transgredindo-o, integra-o e reestrutura-o (...), modifica a atitude dos falantes em relação a ele". (id.: Ibid.). Em *As formas do conteúdo*, de 1971, Eco praticamente repete essa idéia: "A ambigüidade permite que a mensagem se torne inventiva em relação às possibilidades comumente reconhecidas ao código, e é uma característica comum também ao uso metafórico (...) da linguagem (...)". (ECO, 1974, p. 109). Por fim, no *Tratado*, em 1975, Eco irá ampliar a noção desse tipo de conhecimento, criado pela mensagem estética, afirmando que a mutação de código, incitada pela arte, leva o destinatário, com freqüência, não só a uma ressignificação do código, mas também a "um novo tipo de *visão do mundo*". (id.: Ibid., p. 69).

2.5 Quinta Fase: Estética Semiótica e Pragmática da Comunicação

Segundo Caesar, após a publicação do *Tratado*, as pesquisas de Eco seguiram preponderantemente dois caminhos distintos; o primeiro se caracteriza por um crescente interesse pela releitura de Peirce, motivado, em parte, pelo interesse já demonstrado pela pragmática. Essa nova perspectiva levou Eco a uma versão mais elaborada de termos estratégicos como 'signo' e 'código'. Além disso, o autor também tem demonstrado um maior interesse pelas ciências cognitivas (CAESAR, 1999, p. 3). O segundo caminho, também apontado por Calabrese (1985, p. 84), caracteriza-se por uma mudança de ênfase: se, no *Tratado*, Eco havia privilegiado os aspectos semânticos e sintáticos do código, agora, especialmente nos anos oitenta, passa a se interessar mais pela semiótica do texto, bem como pelos aspectos pragmáticos da interpretação textual. Sua principal obra, sob esse aspecto, é *Lector in fabula* (1979), na qual desenvolve uma teoria pragmática de produção e de interpretação textual. Na introdução escrita em 1978 a esse livro, Eco esclarece que sua maior preocupação teórica, mesmo nas obras posteriores a *Obra aberta*, continuou sendo o 'problema da interpretação, das suas liberdades e das suas aberrações'. Em suas palavras: "Se quisermos [...], podemos ver que todos os estudos que realizei desde 1963 até 1975 visavam (se não de maneira única, pelo menos em boa parte) procurar os fundamentos semióticos daquela experiência de 'abertura', a que nos referíamos em *Obra aberta*, mas cujas regras não tínhamos fornecido". (ECO, 1986, p. 12).

Lector in fabula irá reelaborar a dialética da interpretação, de forma sistemática, numa perspectiva semiótico-pragmática, a partir das regras que regem a tensão existente entre as estratégias que o autor projeta na própria obra, de um lado, e as reais interpretações realizadas pelo *leitor empírico*, de outro. As estratégias do autor caracterizam a formação de um leitor ideal, chamado de *leitor modelo*, construído semioticamente no próprio texto. Na medida em que o leitor empírico compactua com o leitor modelo, ocorre uma leitura bem sucedida; caso contrário, surgem 'usos',

superinterpretações, que levam a perigosas deturpações de sentido. Logo, segundo Eco, existem apenas duas atitudes possíveis para o receptor: a verdadeira 'interpretação' e o 'uso'. Em *Os limites da interpretação*, de 1990, Eco dedica um estudo histórico à tradição da *semiose hermética*, caracterizada como um modelo de uso e de superinterpretação, condenado veementemente pelo autor. Segundo Bernoussi (1999, p. 262), nessa obra, "Eco não se satisfaz em variar as ferramentas; ele muda de atitude e de tom, como se houvesse uma urgência, como se um perigo nos ameaçasse".

Nesse contexto, Eco reforça a idéia de que a 'fruição estética' decorre da interpretação do texto estético, como consequência da colaboração por parte do leitor (receptor) para a atualização dos seus conteúdos. O destinatário deve colaborar de forma responsável, intervindo no sentido de preencher os vazios semânticos, reduzir a multiplicidade dos sentidos, de escolher seus próprios percursos de leitura, de considerar vários sentidos ao mesmo tempo, de reler o mesmo texto mais vezes, entre outras atitudes. Em *Os limites da interpretação*, Eco ratifica essa idéia, afirmando que, ao se aproximar do objeto textual, o leitor deve "fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, ou seja, o leitor-empírico deve fazer uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo construído pelo texto". (ECO, 1990, p. 16).

Uma das questões mais importantes para a estética, no contexto dessa fase, é a postura de Eco frente ao 'uso' como atitude do receptor estético. Primeiramente, Eco parece admiti-lo como possibilidade de pura fruição, quando aprova uma sugestão feita por Borges, de se ler *A Odisséia* ou o *De imitatione Christi* como se tivessem sido escritos por Céline. Eco afirma que se trata de uma proposta esplêndida, estimulante, criativa, na medida em que supõe a produção de um novo texto. Em *Os limites da interpretação*, no entanto, a avaliação é sutilmente mais cuidadosa: "Esplêndida sugestão para um jogo que leve ao uso fantasioso e fantástico dos textos. Mas a hipótese não encontra respaldo na *intentio operis*". (id.: Ibid., p. 15). Portanto, Umberto Eco mantém uma certa ambigüidade sobre a questão, tendendo mais para a refutação do uso mesmo enquanto atitude de fruição estética. À luz das obras anteriores, especialmente *Estrutura ausente*, pode-se concluir que Eco não admite o 'uso' como postura estética da recepção, pois a 'fruição', em última análise, baseia-se na interpretação de mensagens que mantêm a ambigüidade e a auto-reflexividade também no nível da sua expressão.

3. Para Concluir: O Lugar de Umberto Eco no Contexto da Estética Semiótica

Winfried Nöth (2000, p. 457) demonstrou que, ao longo de sua curta evolução histórica, a semiótica tem seguido duas tendências opostas quanto à definição dos fundamentos do signo estético: de um lado, na tradição dos formalistas russos, encontram-se semioticistas

como Mukarovsky e o jovem Jakobson, que definem os fenômenos estéticos a partir de um sistema semiótico autônomo ou auto-referencial. A principal função da arte, nessa perspectiva, não seria, prioritariamente, representar a realidade – tarefa delegada à *linguagem do cotidiano* – e sim, representar o próprio sistema e as suas características formais. Para Mukarovsky (1979, p. 105), por exemplo, enquanto a função simbólica faz prevalecer a "eficácia da relação entre a coisa simbolizada e o signo simbólico", a função estética, na medida em que transforma a realidade em signo, projeta-se nela. Roman Jakobson (1995, p. 130), de modo semelhante a Mukarovsky, define a linguagem estética como aquela que "projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação". Ao utilizar, como pano de fundo, a teoria da comunicação, Jakobson também afirma que a função poética é aquela em que a mensagem se dirige à própria mensagem. O prazer do receptor de um poema, por exemplo, estaria menos no conteúdo veiculado pela mensagem e mais na percepção de sua complexa estrutura formal.

De outro lado, contudo, seguindo a antiga tradição da mimese, encontram-se aqueles semioticistas que vêem a arte como um sistema de signos icônicos cuja função primordial é representar a realidade e não o próprio sistema. Um dos principais defensores dessa concepção é Yuri Lotman, que define a literatura como um sistema modelizante secundário, capaz de transformar elementos verbais do plano da expressão em elementos de conteúdo (Lotman: 1978, p. 133). Deve-se notar que também Jakobson, em seus estudos mais tardios, aderiu a essa concepção, na medida em que passou a definir o efeito poético como uma equivalência entre o *som* (forma) e o *sentido* (o conteúdo representado).

Devido à forte influência que o jovem Jakobson exerceu sobre Umberto Eco, especialmente no que diz respeito aos conceitos da *auto-referencialidade* e da *ambigüidade*, já na década de 60, não surpreende o fato de sua teoria tender para um certo formalismo, em detrimento da tradição que prioriza a mimese. Ressalte-se, contudo, que nenhuma conclusão sobre a estética umbertiana seria tão incorreta quanto aquela que levasse a crer que Umberto Eco despreza o aspecto mimético da representação estética, pois basta a leitura de um único de seus romances para perceber o quanto o autor preza os conteúdos veiculados. Assim, se a teoria umbertiana tende para a auto-referencialidade, sua arte proporciona, ao leitor, uma dupla fruição: do significante e do significado.

Referências:

- BERNOUSSI, Mohamed. Le problème du lecteur dans l'oeuvre d'Umberto Eco. *Semiótica*, Berlin & New York, v. 124-3/4, p. 255-267, 1999.
- BOUISSAC, Paul. Iconicity and pertinence. In: BOUISSAC, Paul; HERZFELD, Michael; POSNER, Roland. *Iconicity: essays on the nature of culture*. Tübingen: Stauffenburg, 1986. p. 193-213.
- CAESAR, Michael. *Umberto Eco: philosophy, semiotics and the work of fiction*. Cambridge: Polity Press, 1999.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1985.
- CAPOZZI, Rocco, ed. *Reading Eco*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1997.
- CROCE, Benedetto. *Aesthetic: as science of expression and general linguistic*. Peter Owen & Vision: London, 1967.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2003.
- _____. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993a.
- _____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.
- _____. *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- _____. *O signo*. Lisboa: Presença, 1987. 5. ed.
- _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Art and beauty in the Middle Ages*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 3. ed.
- _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos).
- _____. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- GRITTI, Jules. *Umberto Eco*. Paris: Ed. Universitaires. 1991.

HJELMSLEV, Louis. **Ensayos lingüísticos**. Madrid: Gredos, 1972.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Estudos).

HÜLLEN, Werner. Semiotics narrated. **Semiotica**, Berlin & New York, v. 64-1/2, p. 41-57, 1987.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. Qu'est-ce que la poésie?. In: _____. **Huit questions de poétique**. Paris: Seuil, 1977. p. 31-47.

_____. Les fonctions du langage. In: REY, Alain. **Théories du signe et du sens**. Paris: Éditions Klincksieck, 1976. p. 202-207. (Lectures, v. 2).

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: Edipurs, 2003.

KRAMPEN, Martin. Semiotische Ästhetik. In: REIMERS, Karl Friedrich (ed.) **Zeichenentwicklung, Bedeutungswandel, Handlungsmuster; zur Semiotik und Ästhetik sozialer Kommunikation**. München: Ötschläger, 1983. p. 53-68.

LAURETIS, Teresa de. **Umberto Eco**. Firenze: Nuovo Italia, 1981.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MERSCH, Dieter. **Umberto Eco zur Einführung**. Hamburg: Junius, 1993.

MUKAROVSKÝ, Jan. A posição da função estética entre as demais. In: _____. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1979.

NÖTH, Winfrid. **Handbuch der Semiotik**. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2000.

_____. **O limiar semiótico de Umberto Eco**. Face, São Paulo, 7. 1998. p. 1-8.

_____. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. São Paulo: Anablume, 1988.

_____. Signo, representação e representação mental. In: GONZALES, Maria Eunice et al. **Encontro com as ciências cognitivas**. Marília: Faculdade de Filosofia e Ciências, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PETZOLD, Heinz. Semiotik und Ästhetik. **Zeitschrift für Semiotik**, Wiesbaden, n..5 (1983), p. 243-257.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHILLEMANS, Sandra. Umberto Eco and William of Baskerville: Partners in abduction. **Semiotica**, Berlin & New York, v. 92-3/4, p. 259-285, 1992.

SCHOLES, Robert. Eco's Limits. **Semiotica**, Berlin & New York, v. 89-1/3, p. 255-267, 1992.

THERIEN, Gilles. 'Semiotics and the Philosophy of Language' de Umberto Eco: Un sommet ou un temps d'arrêt? **Semiotica**, Berlin & New York, v. 64-1/2, 1987. p. 119-131.

VANCE, Eugene. Relics, images, and the mind of Guibert de Nogent. **Semiotica**, Berlin & New York, v. 85-3/4, p. 335-356, 1991.

WENZ, Karin. Echoes from Germany: on Eco's fictional and theoretical text studies. **Semiotica** 102: 335-43, 1994.

ZIMMERLI, Walter. Die ästhetisch-semiotische Relation und das Problem einer philosophischen Literaturästhetik. **Studia Philosophica**, 43/1984. p. 173-89.