

O BANQUETE DA TEORIA, OU COMO COMBATER A SOLIDÃO

Ricardo Namora

Universidade de Coimbra

Não será descabido afirmar que o papel da semiótica para a teoria da literatura, como o de outras linhas de análise que gozam de uma elasticidade análoga, é constituído historicamente por uma oscilação repetida entre momentos de visibilidade e momentos de retracção. Discutivelmente, é até possível fazer correlacionar os momentos de maior proeminência da semiótica com as alturas particulares em que a teoria se endividou, muito para além dos seus recursos, com formas precisas de tirania linguística. Durante uma porção significativa do século XX, de resto, a semiótica pareceu o par ideal da teoria literária – pelo menos numa das suas facetas mais visíveis, a sintáctica, na qual a relação dos signos com as estruturas formais que os constituem é o objecto central. Outras facetas importantes da semiótica – como a semântica (a ciência do dicionário) ou a pragmática (a ciência da recepção) – não pareciam ser capazes de, ao mesmo tempo, fazer justiça ao carácter exemplarmente formal da literatura e fornecer um arremedo de método que a esta respondesse de modo adequado.¹

¹ Torna-se por vezes difícil discernir se são os métodos que se acomodam às ocorrências, se as ocorrências reclamam certos métodos, ou ambas as situações. Em relação à «teoria da função poética» de Jakobson, uma das instâncias centrais de análise sintáctica da literatura que emanaram do século XX, Aguiar e Silva afirma que «em vez de constituir uma teoria

É bastante natural que a versão sintáctica da semiótica moderna tenha sido aproveitada, de modo natural e até sistemático, como ferramenta crucial para a teoria. Tanto C. S. Peirce como Saussure, a quem geralmente se atribui a paternidade da primeira, haviam depurado a ciência do *semeion* de modo a conferir-lhe uma direcção precisa. Ambos colocam a semiótica no contexto das relações de comunicação, e procedem ao mesmo tempo à deflação de um ponto de vista estritamente semântico da dinâmica dos signos – Peirce através do axioma segundo o qual um signo não possui em si mesmo, nem pode chegar a, um sentido completamente definido; Saussure através da famosa tese da arbitrariedade do signo linguístico. Se juntarmos a isto a imersão da semiótica na lógica matemática que o primeiro levou a cabo, e as distinções entre *langue* e *parole* e entre sincronia e diacronia propostas pelo segundo, teremos talvez o ponto de partida para a consideração de uma certa teoria semiótica como imprescindível para o estudo da literatura. De modo auto-evidente, a semiótica parece, deste ponto de vista, capaz de: conectar objectivamente signos e sistemas de signos com formas e estruturas; fornecer normas científicas para a análise das convenções significativas; descrever a comunicação literária como comunicação semiótica.

Obviamente, o escopo da semiótica enquanto «ciência dos signos» é massivo, e o seu âmbito de aplicação exponencial – tendo em conta que, potencialmente, as relações comunicativas em que signos se referem a, denotam, ou transmitem, coisas, ocorrem em grande número. Por outro lado, e desde que se parta do princípio de que a literatura é feita de linguagem, é relativamente pacífico que discussões sobre obras literárias incluam pelo menos uma ideia daquilo

elaborada com o objectivo de descrever e explicar cientificamente as obras literárias em geral, constitui antes *uma teoria descritiva, explicativa e justificativa de uma certa literatura e até, mais restritivamente, de uma certa poesia.*» (V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982 [4ª edição], p. 69; itálicos meus).

que signos (ou conjuntos deles, ou parte deles) significam ou querem dizer. Isto quer dizer duas coisas: primeiro, que a semiótica como tal pode ser geralmente aplicada em muitas situações (no limite, em todas as circunstâncias em que linguagens, seja de que tipo forem, são utilizadas); e, depois, que a semiótica de que a teoria da literatura se serviu é várias coisas ao mesmo tempo – uma versão sintáctica robusta, por um lado; uma versão semântica deflacionada, por outro; uma versão geral aplicada a descrições gerais, em certas ocasiões; e uma versão estrita e formal, noutras ocasiões.

A semiótica de que se fala é, pois, uma categoria nebulosa, e por vezes difícil de caracterizar, em muitas instâncias determinada pelos conjuntos de objectos e de operações a que se dirige, e muito menos aplicada indiscriminadamente como técnica que constitui os objectos que pretende tratar. Serve esta breve introdução para explicar que, historicamente, a semiótica (tal como a entendeu a teoria literária) exerceu um papel central para o estudo da literatura, ainda que esse papel tenha alternado entre o implícito e o explícito. É provável até, que desde uma das suas conformações seminais enquanto ciência dos signos que ocorrem em obras de arte (de Mukarovsky), até à modernidade teórica, a semiótica tenha estado sempre à mão – como uma espécie de utensílio que não é sempre, e em todos os momentos, necessário, mas sem o qual simplesmente não é possível fazerem-se certas coisas.

Diferentes tipos de operações semióticas aparecem, na história da teoria, de modo mais ou menos explícito na construção particular do objecto literário, do método de análise e das fronteiras teóricas aceitáveis. O primeiro formalismo, por exemplo, deu grande importância à semiótica como escora para a explicação das qualidades linguísticas distintivas da poesia (nessa família de argumentos uma metonímia para «literatura») – qualidades que potenciam o «estranhamento» que parece ser constitutivo da arte literária, e que a distingue dos usos

coloquiais da linguagem. Esta relação simbólica de segundo grau (entre signos e referentes que são especiais porque se encontram em determinados sítios e não noutros) é posteriormente refinada pelos segundos formalismos – «new criticism» incluído –, e aparece ainda numa fase mais tardia como muleta do estruturalismo, até chegar ao seu aspecto contemporâneo por influência (não só, mas sobretudo) de Riffaterre.

Durante o século XX, autores como Barthes, Hjelmslev, Lotman, Sebeok e Morris, para além dos anteriores Ogden, Richards e Wimsatt, usaram pontos de vista tributários da semiótica para um de dois objectivos: ou, por um lado, o de defender a consagração da obra de arte literária como símbolo significante; ou, por outro, o de descrever as vantagens de um tratamento semiótico da interpretação – sendo certo que estes dois propósitos não são (nem podem sê-lo, talvez) mutuamente incompatíveis. Mas a ideia aqui não é, ao contrário do que possa parecer, a de cartografar a história da semiótica, na sua relação com a teoria. Inversamente, interessa-me, de modo especialmente diacrónico, tentar demonstrar que: i) não existe o que se pode chamar uma descrição cabal e definitiva de semiótica (uma ironia histórica que confirma o pronunciamento de Peirce de que falei atrás) – a semiótica existe de muitas maneiras em muitos sítios críticos diferentes; ii) pontos de vista semióticos são muitas vezes usados como resposta a outros argumentos ou linhas de análise – e muitas vezes erguidos contra papões putativos da crítica; iii) é justamente esta porosidade intratável das suas fronteiras conceptuais (que, obviamente, não é exclusiva da semiótica mas característica – arrisco dizê-lo – de todos os conceitos teóricos), que ratifica a ideia de teoria como uma conversa contínua em que ideias de pessoas respondem a ideias de pessoas – é o garante da teoria contra a solidão.

Num artigo publicado em 1936, Jan Mukarovsky descreve exemplarmente aquilo que a sua semiótica quer dizer (e fazer).² A sua construção de um sistema semiótico robusto, e constitutivo das obras de arte, reflecte uma preocupação seminal – cuja operatividade consiste em impugnar retrospectivamente um elenco limitado de argumentos (uma espécie de resposta mal-humorada). A formulação segundo a qual «uma obra de arte é um signo autónomo» serve realmente, na tese de Mukarovsky, para fazer duas coisas ao mesmo tempo: propor um argumento não-intencional e a-contextual, por um lado; e afastar do estudo da arte o fantasma do subjectivismo – que reaparece no século XX como correlato dos impressionismos e expressionismos do século XIX.

Quando diz, por exemplo, que «a obra de arte não pode ser identificada ... com a disposição mental do seu autor ou com qualquer das disposições mentais que evoca nos sujeitos que a percebem» (Mukarovsky: 82), Mukarovsky antecipa, numa única frase, os famosos argumentos de Wimsatt e Beardsley contra as falácias intencional e afectiva. O argumento é típico do primeiro formalismo – é, para além de tudo, um argumento para-científico e de motivações institucionais –, e consiste na transformação do objecto artístico num ícone autotélico. Apesar de não ser completamente claro o que se quer dizer com o processo de identificação que é condição operativa do argumento (o que é exactamente identificar coisas com estados mentais?), torna-se evidente que a semiótica de Mukarovsky reclama um posicionamento duplo: uma rasura do apelo autoral e uma eliminação das condições de recepção. Enquanto E. E. Stoll, por exemplo, ia dizendo

2 O artigo é «L'Art comme fait sémiologique» (a partir de uma comunicação apresentada ao 8º Congresso Internacional de Filosofia; Praga, Setembro de 1934), traduzido como «Art as a Semiotic Fact», in Jan Mukarovsky, *Structure, Sign and Function* (tradução e edição de John Burbank e Peter Steiner). New Haven and London: Yale University Press, 1978 (pp. 82 – 88). Todas as traduções para português de textos noutras línguas são da minha responsabilidade.

que «poemas saem de uma cabeça, não de um chapéu», Mukarovsky defende a incomunicabilidade das intenções individuais; e enquanto a «psicologia estética» tentava apontar para as condições individuais de recepção, Mukarovsky argumenta que a recepção nunca é individual – ela é motivada por experiências comuns propiciadas pelo «factor associativo da percepção estética» (Mukarovsky: 83).

Ora, se o objecto artístico é, em si mesmo, uma dupla negação da individualidade – existindo independentemente de uma intenção e de uma recepção –, tal só pode querer dizer que tanto o funcionamento como a natureza desse objecto possui certas características que o diferenciam de outros artefactos feitos de, e para, seres humanos. A ideia geral é a de que

[t]oda a obra de arte é um signo *autónomo* composto de: (1) uma «obra-coisa» [work-thing] que funciona como um símbolo sensorial; (2) um «objecto estético» alojado na consciência social e que funciona como «sentido»; (3) uma relação com a coisa significada, relação que não se refere a uma existência distinta – é um signo autónomo – mas ao contexto dos fenómenos sociais de um dado meio (ciência, filosofia, religião, política, economia, etc.). (Mukarovsky: 88)

O ponto parece ser o de sobrepor a obras de arte um princípio de partilhabilidade pública sob tutela da semiótica – no caso, uma semiótica de natureza especial, habilitada a lidar com relações de significação que ocorrem no contexto específico de objectos autónomos. Por isso, Mukarovsky sente necessidade de apontar um segundo nível semiótico para lidar com obras de arte, introduzindo uma relação de segundo grau escorada no pressuposto de que aqueles objectos possuem inerentemente aquilo a que chama «função comunicativa». Esta ideia é estranha, apesar de pacífica e axiomática para grande parte dos formalistas: grosso modo, poemas e pinturas funcionam

de modo diferente de sinais de fumo, sirenes ou marcas brancas na estrada, e isso reclama dos destinatários dos signos uma segunda ordem de operações. O meta-ponto que subjaz a este argumento é o de que poemas e pinturas «pertencem ao público» (para usar uma famosa formulação de Wimsatt) de uma maneira diferente de outros objectos significativos. Se quiséssemos, no limite, ser radicalmente *orwellianos*, teríamos talvez de descrever este argumento de Mukarovsky como estando ao serviço de um programa geral de promoção do formalismo – e das teses anti-intencionalistas e a-referenciais que, em grande medida, o constituem.

O recurso a Mukarovsky serve sobretudo para demonstrar que a semiótica, enquanto «ciência geral dos signos» aplicada ao estudo da literatura, se presta a muitas interpretações – num sentido importante, é um princípio tão geral que as suas premissas podem ser direccionadas de várias maneiras. A minha suspeita é, de resto, a de que o ónus da semiótica reside muito mais na sua aplicação do que na sua conformação inicial como teoria explicativa, uma suspeita que se liga inexoravelmente aos três argumentos de que falei acima. Talvez seja inclusivamente admissível que a semiótica seja como a interpretação – uma coisa que não pode deixar de se fazer, e que por isso carece de justificação. Isto não quer dizer, no entanto, que ela não necessite de ser qualificada, ou pelo menos que se tente descrever o seu âmbito de aplicação e respectivas operações.

Na 4ª edição do manual *Teoria da Literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva inclui um capítulo dedicado à semiótica em contexto literário que se constitui como um acrescento em relação a edições anteriores da obra. O capítulo «O Sistema Semiótico Literário» supõe, desde logo pelo título, uma refacção do argumento geral de Mukarovsky (que aspira a aplicar-se a todas as manifestações estéticas e artísticas) no sentido da comunicação especificamente literária. A capacidade de Aguiar e Silva parece ser, neste como em outros

sítios, a de fazer enfraquecer a sua versão de formalismo a ponto de incorporar formas particulares de historiografia, e um eclectismo peculiar, que expandem o seu argumento muito para lá do que seria inicialmente previsível. O objectivo não é, neste ponto, o de contrastar o argumento minoritário de Mukarovsky com a noção de «sistema semiótico literário» de Aguiar e Silva – quase 50 anos, e os respectivos refinamentos de posições separam o primeiro do segundo. Como não o é, também, procurar uma «agenda» teórica afim da de Mukarovsky na 4ª edição da *Teoria da Literatura* (consequentemente, não se perguntará também por que o capítulo em causa só aparece na edição de 1982). O propósito é bem mais simples (e modesto): o de tentar demonstrar que a semiótica, como descrita por Aguiar e Silva, conversa com mais pessoas e é mais simpática do que a de Mukarovsky.

Aguiar e Silva começa por se dirigir a um tópico que é oblíquo no artigo de Mukarovsky, porque inserido numa noção ampla de objecto artístico – o tópico da especificidade da linguagem literária por oposição ao seu contrário putativo, a linguagem não-literária. A questão da natureza especial da linguagem literária liga-se ao argumento geral de Mukarovsky segundo o qual objectos de arte são signos autónomos, que possuem aspectos distintos e que, por isso, reclamam um segundo nível de relação semiótica. No caso específico do debate entre o que conta como literatura e o que não conta como tal, ressoa ainda o famoso artigo de John R. Searle (publicado em 1979), «The logical Status of Fictional Discourse», no qual se afirma que «o literário é contínuo com o não literário. Não só não existe uma fronteira decisiva como não há de todo uma fronteira.» (1979: 59).

Este acto de traçar fronteiras, no mapa teórico, entre o que se qualifica ou não como «literário» tem, para Aguiar e Silva, uma raiz definida e localizável: «No seio do formalismo russo, constituiu-se uma teoria explicativa da *literariedade* que estava destinada a conhecer uma fortuna excepcional nos estudos literários contemporâneos:

a linguagem literária seria o resultado, o produto de uma *função* específica da linguagem verbal.» (Aguiar e Silva: 45 – 46; itálicos no original). Esta ideia tem uma longa genealogia antecedente, caracterizada por formas particulares de descrição da linguagem literária, como instigadora de um «estranhamento» em relação à linguagem prática do quotidiano – num percurso histórico e heteróclito que vai da Idade Média ao neo-classicismo, passando pelo maneirismo, o barroco e o renascentismo. A noção de «estranhamento» é, evidentemente, uma noção crucial para a «teoria da função poética» de Jakobson e, em geral, quer para o formalismo quer ainda para a descrição dos objectos artísticos de Mukarovsky.

A teoria de Jakobson descreve o modo como estruturas poéticas adquirem «valor independente» quando a função poética – uma das seis funções da linguagem – é dominante sobre todas as outras. A ideia é a de que a linguagem poética é estranha em relação à linguagem comum porque investida de «poeticidade» (o tal valor independente não referencial), qualquer coisa que se acrescenta à linguagem do dia a dia e que torna poemas diferentes de conversas – pelo facto de, nos primeiros, as palavras serem «sentidas como palavras» e de as segundas serem constituídas por uma intenção de comunicar em que a função comunicativa é predominante.³ O argumento geral que alicerça esta tese é a de que

3 A teoria geral de Jakobson oscila de um argumento fenomenológico simples para um argumento fenomenológico em segundo grau e, posteriormente, para argumentos linguísticos cujo lastro analítico vai sendo progressivamente complexificado (ou, de outro modo, de uma espécie de estética moderada da recepção para um paradigma altamente técnico de análise linguística e estrutural). Para uma leitura das posições de Jakobson acerca da linguagem literária, cf. Roman Jakobson, *Language in Literature* (edição de Krystyna Pomorska e Stephen Rudy). Cambridge & London: Harvard University Press, 1988.

a função poética ou estética se distingue da função de comunicação da linguagem pelo facto de, nesta última, existir uma relação instrumental com a realidade extralinguística que não se verifica naquela. Nesta perspectiva, a *autonomia* e a *autotelicidade* da mensagem poética dependem da inexistência deste tipo de relações instrumentais com a realidade extralinguística: a mensagem poética, enquanto *organização formal*, enquanto *textura de significantes* ... constitui-se em finalidade de si mesma. (Aguiar e Silva: 60; itálicos no original)

Sob este ponto de vista, poemas podem ser descritos enquanto «signos autónomos», tal como Mukarovsky pretendia, e pode instaurar-se sobre a sua análise a relação semiótica em segundo grau que aqueles geram pelo seu modo comunicativo – um modo que, se a isto acrescentarmos a «teoria das funções» de Jakobson, é diferente do modo da linguagem quotidiana (e, se quisermos, no limite, de todas as outras formas de discurso). A vantagem deste tipo de teorias – que são, de alguma maneira, usos particulares de versões da semiótica – parece ser a de isolar componentes estéticos (no caso, linguísticos) para melhor os incluir num sistema de estruturas e relações operativas. Este sistema funciona a um determinado nível – o contexto da literatura – mediante uma relação de descontinuidade com outros tipos de linguagem ou de função. À medida do célebre verso de Wordsworth, esta teoria derroga vínculos que, pelo menos empiricamente, são auto-evidentes, a fim de estabelecer sobre a poesia e a literatura a necessidade de uma aproximação sintáctica. Em última análise, só é possível dissecar sintacticamente a poesia se se exonerarem determinados vínculos relacionais.

Estes vínculos, contudo, parecem fazer parte da natureza da poesia, da literatura e da arte, e tal constatação (que é, além de trivial, evidente e empiricamente plausível) parece perturbar fortemente a consideração da linguagem poética como uma linguagem de tipo

especial. A rasura radical (ou, na pior das hipóteses, a deflação consistente) de referentes – comum a várias versões de formalismo e usada cabalmente por Jakobson – transforma objectos poéticos em instâncias intransitivas cuja descrição aponta no sentido do seu interior. Aguiar e Silva desconfia sistematicamente deste tipo de «semiose introversiva» (a noção é de Jakobson), assente na consideração do «texto poético como um organismo auto-regulado e autotélico» e da «linguagem poética como uma espécie de álgebra encantatória» (Aguiar e Silva: 70).

Ou seja, a semiótica em versão jakobsoniana, fortemente sincrónica e tutelada pela linguística, antagoniza por princípio relações extra-linguísticas e aspectos contextuais que são importantes para a concepção alargada de estudo da literatura subscrita por Aguiar e Silva. Talvez por isso, este parece sentir necessidade de responder ao primeiro, descrevendo o logro da sua argumentação num duplo sentido: em primeiro lugar, dirigindo-se à teoria da função dominante (que, segundo aquele, «impede em princípio a anulação da capacidade referencial do texto poético e a sua concepção como uma mensagem marcada pela intransitividade pura» [Aguiar e Silva: 71]); e, em segundo lugar, descrevendo a descrição falhada da mensagem poética como função da linguagem verbal. Ao refutar o conceito de «poeticidade», um conceito operativo para grande parte da crítica durante o século XX, Aguiar e Silva responde directamente a um sistema massivo que foi hegemónico, ao primeiro formalismo (a Eichenbaum, por exemplo, e ao primeiro Jakobson) – e até a versões subsequentes deste fenómeno teórico – e, de forma oblíqua, a Brooks, que descreveu poemas como «urnas» com «essências interiores», e ao segundo Jakobson, que descobriu (com Lévi-Strauss) «tendências pronunciadas» em poemas onde certos sons se associavam de certas maneiras.

Não sei se é exactamente um certo ponto de vista acerca dos modos de existência de textos literários que impende crucialmente sobre

usos da semiótica, ou ao contrário – nem isso talvez interesse neste momento. A verdade, porém, é que a história da teoria demonstra amiúde que conceber o objecto literário de uma determinada forma tem implicações precisas sobre o modo de descrever e entender o estudo da literatura. Para Aguiar e Silva,

A obra literária, como o próprio lexema «obra» denota, constitui o resultado de um fazer, de um produzir que, sendo embora também um processo de *expressão*, é necessária e primordialmente um processo de *significação* e de *comunicação*. A obra literária resultante deste processo constitui um *texto* – e, por agora, definiremos *texto*, em sentido lato, como uma seqüência de elementos materiais e discretos seleccionados dentre as possibilidades oferecidas por um determinado *sistema semiótico* e ordenados em função de um determinado conjunto de regras, que designaremos por *código*. O *texto literário* como qualquer outro acto significativo e comunicativo, só é produzido e só funciona como *mensagem*, num específico circuito de comunicação, em virtude da prévia existência de um *código* de que têm comum conhecimento – não confundir com conhecimento idêntico – um emissor e um número indeterminado de receptores. (Aguiar e Silva: 73; itálicos no original)

A noção de objecto literário é, para Aguiar e Silva, substancialmente diferente da concepção monolítica de «work-thing» autónoma que reclama operações semióticas de segundo grau – do argumento de Mukarovsky. Isto porque, à primeira vista, a semiótica de Aguiar e Silva é intra-sistemática (de modo particularmente natural e intuitivo) – o que invalida o recurso a operações semióticas que excedam o sistema de comunicação básico. Mukarovsky, ao invés, acreditava que, no caso da arte, as ocorrências exigiam um sub-sistema acessório (uma espécie de ferramenta) válido em certos contextos e não noutros.

O texto é, para Aguiar e Silva, uma entidade multiforme e relacional, em que se combinam uma série de processos antecedentes (de comunicação e significação), que dependem de capacidades de arrumação e combinação – sob tutela de um código que garante antecipadamente a comensurabilidade entre signos e intérpretes. Trata-se de um argumento que, discutivelmente, se parece com o argumento de Mukarovsky acerca da indiscernibilidade da apropriação individual – os «factores associativos da percepção estética» são, no fundo, as operações que aparecem na tese de Aguiar e Silva sob a noção de «código». O que difere entre as duas posições é a pergunta: o que se segue disto? Para Mukarovsky, como se viu, o que vem a seguir é a defesa de uma relação semiótica em segundo grau; para Aguiar e Silva, talvez nada ou, na melhor das hipóteses, um único sistema semiótico que podemos apenas vagamente caracterizar.

O qualificativo «vagamente», no entanto, apenas faz sentido na sua descrição inicial, uma vez que o que interessa verdadeiramente a Aguiar e Silva neste contexto é caracterizar com rigor as relações semióticas que textos literários parecem instaurar. E é justamente aqui que entra o seu recurso à semiótica, cuja definição é, no seu argumento, suficientemente alargada para circundar o preconceito jakobsoniano da diferença entre linguagem literária e linguagem quotidiana. Neste sentido, a semiótica, como entendida por Aguiar e Silva, é descrita num sentido horizontal que transcende a ideia vertical (ou pelo menos dualista) de Mukarovsky segundo o qual um sistema semiótico 1 serve para quase tudo mas há um sistema semiótico 2, que é sub-produto do primeiro, e que serve para lidar com objectos particulares que são investidos de uma linguagem especial. A ideia de que textos literários, por serem literários, reclamam determinados procedimentos, é comum a Mukarovsky e Aguiar e Silva, mas entre os argumentos dos dois há uma diferença pronunciada: o primeiro acredita que é necessário que existam duas caixas de ferramentas,

sendo que uma delas só serve para certos objectos; o segundo, que uma caixa é suficiente – ainda que seja preciso qualificar com rigor certas ferramentas.

Neste contexto, são instrumentais para Aguiar e Silva as noções de «código» e de «sistema» mas também, e mais importante, a noção de que «[q]ualquer mensagem, mesmo altamente especializada ou formalizada, resulta sempre da interacção de modelos semióticos heterogéneos, podendo ser decomposta e analisada segundo vários níveis, cada um dos quais dependendo de códigos diversos.» (Aguiar e Silva: 78). Isto quer dizer, à primeira vista, que a diferença entre linguagem literária e outros tipos de linguagem não é afinal uma diferença de espécie, mas apenas de grau e de complexidade. Ou seja, enquanto que um sinal de trânsito depende apenas do código da estrada e respectivas convenções, um poema depende de uma série heteroclita e interactiva de códigos. Neste sentido, a arte medida por correspondências algorítmicas do argumento de Mukarovsky (e, em geral, por versões radicais de teses formalistas) é substituída por uma arte heterogénea, que depende de uma série de relações entre tipos diferentes de códigos.

Neste sentido, Aguiar e Silva defende o conceito de «pluricodificação», para explicar justamente o facto de a natureza das obras literárias ser construída por uma intersecção particular de códigos – que se acomodam de modo peculiar em cada objecto de análise. A ideia é a de que os códigos que se usam na literatura não são unitários, mas multiformes – o que vale também, acrescento, para conversas de café, opiniões, juízos e operações racionais afins. No fundo, a ideia é a de que códigos linguísticos possuem uma capacidade de refacção que não existe noutras relações semióticas – o sinal de «stop» é por isso menos complexo do que um verso. Neste argumento, a frase *a* só tem de modo necessário o sentido *b* em todas as suas ocorrências se subscrevermos uma noção estrita de literatura e, por inerência,

de interpretação. Com isto, Aguiar e Silva está a responder a muita gente: aos formalistas, primeiro; mas também a não-formalistas como Hirsch (sobretudo à famosa distinção entre «meaning» e «significance») e Juhl (que defendeu haver uma, e só uma, interpretação correcta para cada obra literária).

A semiótica de Aguiar e Silva assenta nestas premissas para se desenvolver num sistema complexo em que se refuta, por exemplo, a noção de sistema semiótico literário de Hjelmslev, e em que se caracteriza o «policódigo literário» nas suas várias manifestações. A semiótica literária, com a especificidade que sobre ela constrói Aguiar e Silva (e que é, como se viu, muito diferente da de Mukarovsky e dos formalistas), liga-se a uma série de factores que contribuem para adensar e descrever conspicuamente uma certa ideia de interpretação. O «sistema semiótico literário» estabelece relações, por exemplo, com o «estilo de época», os «géneros literários», a «paraliteratura», a literatura escrita e oral, e com a importante discussão sobre o que poderia constituir uma «língua literária». Todas estas ramificações seguem de uma concepção não atómica, evolutiva e relacional tanto da literatura, como (por inerência) de ocorrências particulares da literatura, como da semiótica (e, por inerência, da hermenêutica) e ainda da epistemologia – conhecemos coisas no mundo através da noção de que essas mesmas coisas se materializam pela dinâmica dos seus códigos. O ónus da interpretação não está no início da cadeia (nem tão pouco se constitui por decreto), mas no meio, através dos mecanismos hermenêuticos que permitem a descrição de códigos e de relações pluriunívocas entre códigos, e por isso também num fim que nunca é bem um fim.

Enquanto Mukarovsky usou a semiótica para resmungar contra os intencionalistas e a estética da recepção, Aguiar e Silva respondeu cortesmente a muita gente – embora por vezes discordando –, mantendo assim a conversa a decorrer. Representa talvez, neste capítulo

da *Teoria da Literatura* que só aparece na edição de 1982, a acepção mais benévola e plural da teoria – a que exige rigor, diálogos permanentes e uma rejeição do atomismo, e que tenta fazer justiça à literatura e à interpretação. Faz, no fundo, o que o Ágaton de *O Banquete* de Platão fez, quando a dada altura se dirigiu aos criados, ouvindo baterem à porta, e disse: «Então, não vão ver quem é? Se for algum dos nossos conhecidos, mandem entrar. Se não, digam que já acabámos de comer e estamos a descansar». Ainda que a noção de amizade de Aguiar e Silva seja, como se viu, especial.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982 [4ª edição].

MUKAROVSKY, Jan, “Art as a Semiotic Fact”, in Jan Mukarovsky, *Structure, Sign and Function* (tradução e edição de John Burbank e Peter Steiner). New Haven and London: Yale University Press, 1978 (pp. 82-88).

ABSTRACT

This paper will focus on two different ways of understanding the scope and consequences of the concept of “Semiotics” to the study of literature. The first, endorsed by Mukarovsky, proposes a view of each literary artefact as a “work-thing” that demands two separate levels of semiotic approach. The second, proposed by Aguiar e Silva, seems to embed the concept within a horizontal system of relations to other equally fruitful hermeneutical devices. It will be suggested that the second alternative is more profitable than its predecessor.