

to tornar acadêmica a cultura de massas. Os estudos culturais na América têm poucas das ligações com movimentos políticos que energizaram os estudos culturais na Grã-Bretanha e poderiam ser vistos como sendo principalmente um estudo cheio de recursos, interdisciplinar, mas ainda acadêmico, de práticas culturais e representação cultural. Os estudos culturais "têm a obrigação de ser" radicais, mas a oposição entre estudos culturais ativistas e estudos literários passivos pode ser mero otimismo.

Os debates sobre a relação entre literatura e estudos culturais estão cheios de queixas de elitismo e acusações de que o estudo da cultura popular trará a morte da literatura. Em toda a confusão, ajuda separar dois conjuntos de questões. O primeiro conjunto envolve questões sobre o valor de se estudar um tipo de objeto cultural ou outro. O valor de se estudar Shakespeare ao invés de novelas não pode mais ser aceito sem discussão e precisa ser discutido: o que tipos diferentes de estudos podem conseguir, no que diz respeito ao treinamento intelectual e moral, por exemplo? Tais argumentos não são fáceis de propor: o exemplo de comandantes de campos de concentração alemães que eram conhecedores de literatura, arte e música complicou tentativas de defender os efeitos de tipos específicos de estudo. Mas essas questões deveriam ser encaradas de frente.

Um conjunto diferente de questões envolve os métodos para o estudo de objetos culturais de todos os tipos – as vantagens e desvantagens de diferentes modos de interpretação e análise, tais como a interpretação dos objetos culturais como estruturas complexas ou sua leitura como síntomas de totalidades sociais. Embora a interpretação apreciativa tenha sido associada aos estudos literários e a análise sintomática, aos estudos culturais, cada um dos dois modos pode combinar com cada um dos tipos de objeto cultural. A leitura cerrada da escrita não-literária não implica valorização estética do objeto; tampouco fazer perguntas culturais a respeito das obras literárias implica que elas são apenas documentos de um período. No próximo capítulo, desenvolvo ainda mais o problema da interpretação.



## 4 Linguagem, Sentido e Interpretação

A literatura é um tipo especial de linguagem ou é um uso especial da linguagem? É linguagem organizada de maneiras distintas ou é linguagem a que se concedem privilégios especiais? Argumentei, no Capítulo 2, que não adiantará escolher uma opção ou outra: a literatura envolve tanto as propriedades da linguagem quanto um tipo especial de atenção à linguagem. Como esse debate indica, as questões sobre a natureza e os papéis da linguagem e sobre como analisá-la são centrais para a teoria. Algumas das principais questões podem ser enfocadas através do problema do sentido. O que está envolvido na reflexão sobre o sentido?

Tomemos os versos que tratamos anteriormente como literatura, um poema de dois versos de Robert Frost<sup>39</sup>:

THE SECRET SITS

*We dance round in a ring and suppose,*

*But the secret sits in the middle and knows.*

O que é "sentido" aqui? Bem, há uma diferença entre indagar a respeito do sentido de um texto (o poema como um todo) e o sentido de uma palavra. Podemos dizer que *dance* significa "realizar uma sucessão de

<sup>39</sup> "O SEGREDO SENTA" Dançamos em círculo e supomos/Mas o Segredo senta no meio e sabe". (N.T.)

movimentos rítmicos e padronizados", mas o que significa esse texto? Ele sugere, você poderia dizer, a futilidade dos atos humanos: damos voltas e andamos em torno; podemos apenas supor. Mais do que isso, com sua rima e seu ar de conhecimento sobre o que está fazendo, esse texto envolve o leitor num processo de deslindamento da dança e da suposição. Esse efeito, o processo que o texto consegue provocar, é parte de seu sentido. Assim, temos o sentido de uma palavra e o sentido ou as provocações de um texto; então, no meio, há o que poderíamos chamar de sentido de uma elocução: o sentido do ato de proferir essas palavras em circunstâncias específicas. Que ato essa elocução está realizando: está *advertindo* ou *admitindo*, *lamentando* ou se *vangloriando*, por exemplo? Quem é o *nós* aqui e o que significa *danças*, nessa elocução?

Não podemos apenas indagar a respeito do "sentido", portanto. Há pelo menos três dimensões ou níveis diferentes de sentido: o sentido de uma palavra, de uma elocução e de um texto. Os possíveis sentidos das palavras contribuem para o sentido de uma elocução, que é um ato de um falante. (E os sentidos das palavras, por sua vez, vêm das coisas que elas poderiam fazer nas elocuições). Finalmente, o texto, que aqui representa um falante desconhecido proferindo essa elocução enigmática, é algo que um autor construiu, e seu sentido não é uma proposição mas o que ele *faz*, seu potencial de afetar os leitores.

Temos tipos diferentes de sentido, mas uma coisa que podemos dizer em geral é que o sentido se baseia na diferença. Não sabemos a quem o "nós" se refere nesse texto: apenas que é um "nós" que se opõe a um "eu" sozinho e a "ele", "ela", "você" e "eles": "Nós" é algum grupo plural indefinido que inclui qualquer falante que pensamos estar envolvido. Está o leitor incluído em "nós" ou não? "Nós" é todo mundo exceto o Segredo, ou é um grupo especial? Essas perguntas, que não têm respostas fáceis, surgem em qualquer tentativa de interpretação do poema. O que temos são contrastes, diferenças.

O mesmo poderia ser dito de "danças" e "supor". O que *danças* significa aqui depende daquilo com que o contrastamos ("danças em círculos" em oposição a "prosseguir diretamente" ou em oposição a "ficar parado"); e "supor" se opõe a "saber". Pensar sobre o sentido desse poema é uma questão de trabalhar com oposições ou diferenças, dando-lhes conteúdo, extrapolando a partir delas.

Uma língua é um sistema de diferenças. Assim o declara Ferdinand de

Saussure, um linguísta suíço do início do século XX cuja obra foi crucial para a teoria contemporânea<sup>40</sup>. O que torna cada elemento de uma língua o que ela é, o que lhe dá sua identidade, são os contrastes entre ele e outros elementos dentro do sistema da língua. Saussure oferece uma analogia: um trem – digamos o expresso Londres-Oxford das 8:30h – depende, para sua identidade, do sistema de trens, tal como descrito no horário ferroviário. Assim, o expresso Londres-Oxford das 8:30h se distingue do expresso Londres-Cambridge das 9:30h e do trem local de Oxford das 8:45h. O que conta não são quaisquer características físicas de um trem específico: a locomotiva, os vagões, a rota exata, os funcionários, etc., podem todos variar, assim como os horários de partida e chegada; o trem pode chegar e partir atrasado. O que dá ao trem sua identidade é seu lugar no sistema de trens: é esse trem, *em oposição* aos outros. Como diz Saussure sobre o signo linguístico: "Sua característica mais precisa é ser o que os outros não são". Igualmente, a letra *b* pode ser escrita em qualquer número de maneiras diferentes (pense na caligrafia de pessoas diferentes), contanto que não seja confundida com outras letras, tais como *l*, *k*, ou *d*. O que é crucial não é qualquer forma ou conteúdo específico, mas as diferenças, que lhe permitem ter um significado.

Para Saussure, a língua é um sistema de signos e o fato-chave é o que ele chama de natureza arbitrária do signo linguístico. Isso significa duas coisas. Primeiro, o signo (por exemplo, uma palavra) é uma combinação de uma forma (o "significante") e de um sentido ("o significado") e a relação entre forma e sentido se baseia na convenção, não na semelhança natural. Aquilo sobre o que estou sentido se chama uma *chair* (cadeira) – mas poderia perfeitamente bem ter sido chamado de outra coisa – *wab* ou *punce*. É uma convenção ou regra da língua inglesa que seja uma e não a outra; em outras línguas, teria nomes bastante diferentes. Os casos em que pensamos como sendo exceções são as palavras "onomatopéicas" em que o som parece imitar o que ela representa, como *bow-wow* ou *buzz*. Mas essas diferem de uma língua para outra: em francês, os cachorros dizem *oua-oua* e *buzz* é *bourdonner*<sup>41</sup>.

40 Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguísta suíço, cujas idéias sobre a estrutura da linguagem lançaram as bases das ciências linguísticas no século XX. A obra a que Culler se refere é *Curso de Linguística Geral*, publicado pela primeira vez em 1916 por dois de seus alunos, que reconstruíram seu pensamento a partir de suas notas de aula e outros materiais. (N.T.)

41 *Bow-wow*: latido de cão; *buzz*: zumbido ou burburilo de campainha. (N.T.)

Ainda mais importante, para Saussure e para a teoria recente, é o segundo aspecto da natureza arbitrária do signo: tanto o significante (forma) quanto o significado (sentido) são eles próprios divisões convencionais do plano do som e do plano do pensamento, respectivamente. As línguas dividem o plano do som e o plano do pensamento de modo diferente. A língua inglesa divide "chair", "cheer" e "char"<sup>42</sup>, no plano do som, como signos separados com sentidos diferentes, mas não precisa fazer isso – eles poderiam ser pronúncias variantes de um único signo. No plano do sentido, a língua inglesa distingue "chair" de "stool" (uma cadeira sem encosto) mas permite que o significado ou conceito "chair" inclua assentos com e sem braços e tanto assentos duros quanto assentos macios e luxuosos – duas diferenças que poderiam perfeitamente bem envolver conceitos distintos.

Uma língua, insiste Saussure, não é uma "nomenclatura" que fornece seus próprios nomes para categorias que existem fora da linguagem. Essa é uma questão com ramificações cruciais para a teoria recente. Tendemos a presumir que temos as palavras *cachorro* e *cadeira* a fim de nomear cachorros e cadeiras, que existem fora de qualquer linguagem. Mas, argumenta Saussure, se as palavras substituísem conceitos preexistentes, teriam equivalentes exatos em sentido de uma língua para outra, o que não é absolutamente o caso. Cada língua é um sistema de conceitos e de formas: um sistema de signos convencionais que organiza o mundo. Como a língua se relaciona ao pensamento é uma questão importante para a teoria recente. Num extremo, está a visão de senso comum de que a língua apenas fornece nomes para pensamentos que existem independentemente; a língua oferece maneiras de expressar pensamentos preexistentes. Num outro extremo, está a "hipótese Sapir-Whorf", nomeada a partir de dois linguistas que afirmavam que a língua que falamos determina o que conseguimos pensar. Por exemplo, Whorf argumentava que os índios Hopi têm uma concepção de tempo que não pode ser compreendida em inglês (e portanto não pode ser explicada aqui!). Parece não haver um modo de demonstrar que há pensamentos de uma língua que não podem ser pensados ou expressos numa outra, mas temos provas maciças de que uma língua torna "naturais" ou "normais" pensamentos que exigem um esforço especial numa outra.

42. Cadeira, aplaudir e carbonizar, respectivamente. (N.T.)

O código linguístico é uma teoria do mundo. Línguas diferentes dividem o mundo diferentemente. Falantes de inglês têm "pets" (animais de estimação) – uma categoria que não tem nenhum correspondente em francês, embora os franceses possuam quantidades imoderadas de cachorros e gatos. A língua inglesa nos obriga a aprender o sexo de um bebê de modo a usar o pronome correto para falar sobre ele ou ela (não podemos chamar um bebê de "it"<sup>43</sup>); nossa língua desse modo sugere que o sexo é crucial (dai, sem dúvida, a popularidade das roupas de cor rosa ou azul, para sinalizar a resposta correta aos falantes). Mas essa marca linguística do sexo não é de modo algum inevitável; nem todas as línguas fazem do sexo a característica crucial dos recém-nascidos. As estruturas gramaticais, também, são convenções de uma língua, não naturais ou inevitáveis. Quando olhamos para o céu e vemos um movimento de asas, nossa língua poderia perfeitamente bem permitir-nos dizer algo como, "Está asando" (do modo que dizemos "Está chovendo"), ao invés de "pássaros estão voando". Um poema famoso de Paul Verlaine<sup>44</sup> joga com essa estrutura: "Il pleure dans mon cœur! Comme il pleut sur la ville" (Chora no meu coração, como chove sobre a cidade). Dizemos, "está chovendo na cidade"; por que não "está chorando no meu coração"?

A língua não é uma "nomenclatura" que fornece etiquetas para categorias preexistentes; ela gera suas próprias categorias. Mas os falantes e leitores podem ser levados a enxergar através e em torno das configurações da sua língua, a fim de ver uma realidade diferente. As obras de literatura exploram as configurações ou categorias dos modos habituais de pensar e freqüentemente tentam dobrá-las ou reconfigurá-las, mostrando-nos como pensar algo que nossa língua não havia previsto anteriormente, nos forçando a atentar para as categorias através das quais vemos o mundo irrefletidamente. A língua é, dessa maneira, tanto a manifestação concreta da ideologia – as categorias nas quais os falantes são autorizados a pensar – quanto o espaço de seu questionamento ou desfazimento.

Saussure distingue o sistema de uma língua (*la langue*) de exemplos particulares de fala e escrita (*parole*). A tarefa da linguística é reconstruir o sistema subjacente (ou gramatical) da língua que torna possíveis os

43. "It", pronome neutro em inglês, usado apenas para se referir a objetos ou animais. (N.T.)

44. Paul-Marie Verlaine (1844-1896). Poeta lírico francês, um dos maiores nomes do Simbolismo. (N.T.)

eventos de fala ou *parole*. Isso envolve mais uma distinção entre o estudo *sincrônico* de uma língua (que foca a língua como um sistema num momento específico, presente ou passado) e o estudo *diacrônico*, que examina as mudanças históricas sofridas por elementos específicos da língua. Compreender uma língua como um sistema que funciona é examiná-la sincronicamente, tentando explicar detalhadamente as regras e convenções do sistema que tornam possíveis as formas e sentidos da língua. O mais influente linguista de nossa época, Noam Chomsky, o fundador do que é chamado de gramática gerativa-transformacional, vai além, argumentando que a tarefa da linguística é reconstruir a "competência linguística" dos falantes nativos: o conhecimento ou habilidade específica que os falantes adquirem e que os capacita a falar e entender até mesmo sentenças que eles nunca encontraram antes.

Assim, a linguística começa com fatos sobre a forma e o sentido que as elocuições têm para os falantes e tenta explicá-las. Como é que as duas sentenças a seguir com formas semelhantes – *John is eager to please* e *John is easy to please*<sup>45</sup> – têm sentidos muito diferentes para os falantes de inglês? Os falantes sabem que, na primeira, John quer agradar e que, na segunda, são os outros que o agradam. Um linguista não tenta descobrir o "verdadeiro sentido" dessas sentenças, como se as pessoas tivessem estado erradas o tempo todo e, lá no fundo, as sentenças significassem outra coisa. A tarefa da linguística é descrever as estruturas da língua inglesa (aqui, postulando um nível subjacente de estrutura gramatical) de modo a explicar diferenças comprovadas de sentido entre essas sentenças.

Aqui, há uma distinção básica, negligenciada demasiado frequentemente nos estudos literários, entre dois tipos de projetos: um, modelado na linguística, considera os sentidos como aquilo que tem de ser explicado e tenta resolver como eles são possíveis. O outro, por contraste, começa com as formas e procura interpretá-las, para nos dizer o que elas realmente significam. Nos estudos literários, este é um contraste entre a *poética* e a *hermenêutica*. A poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos. (O que faz com que esse trecho num romance pareça irônico? O que nos faz simpatizar com esse personagem específico? Por que o final desse poema é ambíguo?) A hermenêutica, por outro lado, começa com os textos e indaga o que eles sig-

nificam, procurando descobrir interpretações novas e melhores. Os modelos hermenêuticos vêm dos campos da lei e da religião, em que as pessoas procuram interpretar um texto legal ou sagrado autorizado a fim de decidir como agir.

O modelo linguístico sugere que o estudo literário deveria escolher a primeira pista, a da poética, tentando entender como as obras obtêm seus efeitos, mas a tradição moderna da crítica escolheu esmagadoramente a segunda, fazendo da interpretação das obras individuais o clima do estudo literário. Na realidade, as obras de crítica literária frequentemente combinam poética e hermenêutica, indagando como um efeito específico é obtido ou por que um final parece correto (ambas questões de poética), mas também indagando o que um verso específico significa e o que um poema nos diz sobre a condição humana (hermenêutica). Mas os dois projetos são em princípio bastante distintos, com objetivos diferentes e tipos diferentes de evidência. Adotar os sentidos ou efeitos como ponto de partida (poética) é fundamentalmente diferente de buscar descobrir o sentido (hermenêutica).

Se os estudos literários adotassem a linguística como modelo, sua tarefa seria descrever a "competência literária" que os leitores de literatura adquirem. Uma poética que descrevesse a estrutura literária enfocaria as convenções que tornam possíveis a estrutura literária e o sentido: quais são os códigos ou sistemas da convenção que possibilitam aos leitores identificar gêneros literários, reconhecer enredos, criar "personagens" a partir de detalhes dispersos fornecidos no texto, identificar temas em obras literárias e ir atrás do tipo de interpretação simbólica que nos permite medir a importância dos poemas e histórias?

Essa analogia entre poética e linguística pode parecer desorientadora, pois não conhecemos o sentido de uma obra literária da mesma maneira que conhecemos o sentido de *John is eager to please* e, portanto, não podemos tomar o sentido como um dado mas temos de buscá-lo. Essa é certamente uma razão pela qual os estudos literários na época moderna favoreceram a hermenêutica em detrimento da poética (a outra razão é que as pessoas geralmente estudam as obras literárias não porque estão interessadas no funcionamento da literatura mas porque pensam que essas obras têm coisas importantes a dizer e desejam saber quais são). Mas a poética não exige que conheçamos o sentido de uma obra; sua tarefa é explicar quaisquer efeitos que possamos comprovar – por exem-

<sup>45</sup> John está ansioso por agradar e John é fácil de agradar. (NT)

pio, que um final é mais bem-sucedido que outro, que essa combinação de imagens num poema faz sentido ao passo que outra não. Além disso, uma parte crucial da poética é uma explicação de como os leitores fazem para interpretar as obras literárias – quais são as convergências que lhes possibilitam entender as obras como eles as entendem. Por exemplo, o que chamei, no Capítulo 2, de "princípio cooperativo hiperprotetido" é uma convergência básica que torna possível a interpretação da literatura: a posição de que as dificuldades, a aparente falta de sentido, as digressões e irrelevâncias têm uma função relevante em algum nível.

A idéia de competência literária focaliza a atenção no conhecimento implícito que os leitores (e escritores) trazem para seus encontros com os textos: que espécies de procedimentos os leitores seguem ao responder às obras da maneira que respondem? Que tipo de pressupostos devem ser apropriados para explicar suas reações e interpretações? Pensar nos leitores e na maneira como eles entendem a literatura levou ao que é chamado de "estética da recepção", que afirma que o sentido do texto é a experiência do leitor (uma experiência que inclui hesitações, conjecturas e autocorreções). Se uma obra literária é concebida como uma sucessão de ações sobre o entendimento de um leitor, então uma interpretação da obra pode ser uma história desse encontro, com seus altos e baixos: diversas convergências ou expectativas são postas em jogo, ligações são postuladas, e expectativas derrotadas ou confirmadas. Interpretar uma obra é contar uma história de leitura.

Mas a história que se pode contar a respeito de uma dada obra depende do que os teóricos chamam de "horizonte de expectativas" do leitor. Uma obra é interpretada como resposta a questões postas por esse horizonte de expectativas e um leitor dos anos 90 deste século aborda *Hamlet* com expectativas diferentes das de um contemporâneo de Shakespeare. Toda uma gama de fatores pode afetar os horizontes de expectativas dos leitores. A crítica feminista tem discutido que diferença faz, que diferença deveria fazer, se o leitor é uma mulher. Como, pergunta Elaine Showalter<sup>46</sup>, "a hipótese de uma leitora feminina muda nossa apreensão de um dado texto, nos despertando para a importância de seus códigos sexuais"? Os textos literários e as tradições de suas interpretações parecem ter presumido um leitor masculino e induzido as mulheres a ler

como um homem, a partir de um ponto de vista masculino. Da mesma forma, os teóricos de cinema têm levantado hipóteses de que o que eles chamam de olhar cinematográfico (a visão a partir da posição da câmera) é essencialmente masculino: as mulheres são posicionadas como o objeto do olhar cinematográfico e não como o observador. Nos estudos literários, as críticas feministas têm estudado as diversas estratégias pelas quais as obras tornam normativa a perspectiva masculina e têm discutido como o estudo dessas estruturas e efeitos deveria mudar os modos de ler – para as mulheres assim como para os homens.

O foco nas variações históricas e sociais dos modos de ler enfatiza que interpretar é uma prática social. Os leitores interpretam informalmente quando conversam com amigos sobre livros ou filmes; interpretam para si mesmos à medida que lêem. Para a interpretação mais formal que ocorre nas salas de aulas, há protocolos diferentes. Para qualquer elemento de uma obra, você pode perguntar o que ele faz, como ele se relaciona com outros elementos, mas a interpretação pode, em última análise, envolver jogar o jogo do "sobre": "então, sobre o que é essa obra realmente"? Essa questão não é inspirada pela obscuridade de um texto: é ainda mais apropriada para os textos simples do que para os perversamente complexos. Nesse jogo, a resposta deve satisfazer certas condições: não pode ser óbvia, por exemplo; deve ser especulativa. Dizer que "*Hamlet* é sobre um príncipe da Dinamarca" é recusar-se a jogar o jogo. Mas "*Hamlet* é sobre o colapso da ordem do mundo elizabetano", ou "*Hamlet* é sobre o medo que o homem tem da sexualidade feminina", ou "*Hamlet* é sobre a não confiabilidade dos signos" valem como possíveis respostas. O que é comumente visto como "escolas" de crítica literária ou "abordagens" teóricas da literatura são, do ponto de vista da hermenêutica, disposições de dar tipos específicos de respostas às questões de sobre o que, em última instância, uma obra é: "a luta de classes" (marxismo), "a possibilidade de unificação da experiência" (*New Criticism*), "conflito edipiano" (psicanálise), "a convergência de energias subversivas" (novo historicismo), "a assimetria das relações de gênero" (feminismo), "a natureza autodesconstrutivista do texto" (desconstrução), "a oclusão do imperialismo" (teoria pós-colonial), "a matriz heterossexual" (*gay and lesbian studies*).

Os discursos teóricos nomeados entre parênteses não são primariamente modos de interpretação: são explicações do que consideram ser particularmente importante para a cultura e a sociedade. Muitas dessas

46 Uma das expoentes da crítica feminista norte-americana. (N.T.)

teorias incluem explicações do funcionamento da literatura ou do discurso em geral e portanto participam do projeto da poética; mas, como versões da hermenêutica, dão origem a tipos específicos de interpretação nos quais os textos são mapeados numa linguagem-alvo. O que é importante no jogo de interpretação não é a resposta que você propõe – como minhas paródias mostram, algumas versões da resposta tornam-se, por definição, previsíveis. O que é importante é como você chega lá, o que você faz com os detalhes do texto ao relacioná-los com sua resposta.

Mas como escolher entre diferentes interpretações? Como meus exemplos podem sugerir, num determinado nível não há necessidade de decidir se *Hamlet* é em "última análise sobre", digamos, a política renascentista, as relações dos homens com suas mães, ou a não confiabilidade dos signos. A vivacidade da instituição dos estudos literários depende dos fatos duplos de que (1) esses argumentos nunca se resolvem e (2) devem-se produzir argumentos sobre como cenas ou combinações de versos específicas sustentam qualquer hipótese específica. Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste e você tem de se esforçar para convencer os outros da pertinência de sua leitura. Para a condução desses argumentos, uma pergunta-chave é o que determina o sentido. Voltamos a essa questão central.

O que determina o sentido? Às vezes, dizemos que o sentido de uma elocução é o que alguém quer dizer com ela, como se a intenção de um falante determinasse o sentido. Às vezes, dizemos que o sentido está no texto – você pode ter pretendido dizer x, mas o que você disse realmente significa y – como se o sentido fosse o produto da própria linguagem. Às vezes, dizemos que o contexto é o que determina o sentido: para saber o que essa elocução específica significa, você tem de examinar as circunstâncias ou o contexto histórico no qual ela figura. Alguns críticos afirmam, como mencionei, que o sentido de um texto é a experiência do leitor. Intenção, texto, contexto, leitor – o que determina o sentido?

Agora, o fato de que se produzem argumentos para todos os quatro fatores mostra que o sentido é complexo e esquivo, não algo determinado de uma vez por todas por qualquer um desses fatores. Uma discussão de longa data na teoria literária diz respeito ao papel da intenção na determinação do sentido literário. Um artigo famoso chamado de "A Falácia Intencional" argumenta que, no caso das obras literárias, as discussões sobre a interpretação não se resolvem consultando o oráculo (o

autor). O sentido de uma obra não é o que o escritor tinha em mente em algum momento durante a composição da obra, ou o que o escritor pensa que a obra significa depois de terminada, mas, ao contrário, o que ele ou ela conseguiu corporificar na obra. Se, na conversa comum, frequentemente tratamos o sentido de uma elocução como o que o emitente tem, é porque estamos mais interessados no que o falante está pensando naquele momento do que em suas palavras, mas as obras literárias são valorizadas pelas estruturas específicas de palavras que colocam em circulação. Restringir o sentido de uma obra ao que um autor poderia ter tencionado permanece uma estratégia crítica possível, mas geralmente nos dias de hoje esse sentido está amarrado não a uma intenção interior mas à análise das circunstâncias pessoais ou históricas do autor: que tipo de ato esse autor estava realizando, dada a situação do momento? Essa estratégia denigre respostas posteriores à obra, sugerindo que a obra responde a preocupações de seu momento de criação e apenas acidentalmente às preocupações de leitores subsequentes.

Os críticos que defendem a noção de que a intenção determina o sentido parecem temer que, se negamos isso, colocamos os leitores acima dos autores e decretamos que "vale tudo" na interpretação. Mas, se você propõe uma interpretação, você tem de persuadir os outros a respeito da pertinência dela, ou então ela será descartada. Ninguém afirma que "vale tudo". Quanto aos autores, não é melhor homenageá-los pelo poder de suas criações de estimular reflexão infinita e de dar origem a uma variedade de leituras do que pelo que imaginamos ser o sentido original de uma obra? Nada disso é para dizer que as declarações de um autor sobre uma obra não têm interesse: para muitos projetos críticos, são especialmente valiosas, como textos a se justapor ao texto da obra. Podem ser cruciais, por exemplo, na análise do pensamento de um autor ou na discussão das maneiras pelas quais uma obra poderia ter complicado ou subvertido uma visão ou intenção anunciada.

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, no texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido

é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. Se devemos adotar algum princípio ou fórmula geral, poderíamos dizer que o sentido é determinado pelo contexto, já que o contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor e qualquer outra coisa que poderia ser conceivelmente relevante. Mas, se dizemos que o sentido está preso ao contexto, então devemos acrescentar que o contexto é ilimitado: não se pode determinar de antemão o que poderia contar como relevante, que a ampliação do contexto poderia consequir alterar o que consideramos como o sentido de um texto. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado.

As grandes mudanças na interpretação da literatura provocadas pelos discursos teóricos poderiam, na realidade, ser pensadas como o resultado do alargamento ou redescrção do contexto. Por exemplo, Toni Morrison<sup>47</sup> argumenta que a literatura norte-americana foi profundamente marcada pela muitas vezes não reconhecida presença histórica da escravidão, e que os compromissos dessa literatura com a liberdade – a liberdade da fronteira, da estrada aberta, da imaginação sem grilhões – deveria ser lida no contexto da escravidão, a partir do qual eles adquirem importância. E Edward Said<sup>48</sup> sugeriu que os romances de Jane Austen deveriam ser interpretados contra um pano de fundo que é excluído deles: a exploração das colônias do Império que proporciona a riqueza para sustentar uma vida decorosa no plano doméstico na Grã-Bretanha. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado, sempre aberto a mutações sob a pressão de discussões teóricas.

As explicações da hermenêutica freqüentemente distinguem uma *hermenêutica do resgate*, que busca reconstruir o contexto original de produção (as circunstâncias e intenções do autor e os sentidos que um texto poderia ter tido para seus leitores originais) de uma *hermenêutica da suspeita*, que busca expor os pressupostos não examinados com os quais um texto pode contar (políticos, sexuais, filosóficos, linguísticos). A primeira pode celebrar um texto e seu autor à medida que busca tornar uma mensagem original acessível aos leitores hoje, enquanto diz-se muitas vezes que a segunda nega a autoridade do texto. Mas essas asso-

ciações não são fixas e podem muito bem ser invertidas: uma hermenêutica do resgate, ao restringir o texto a algum sentido supostamente original distante de nossas preocupações, pode reduzir seu poder, enquanto uma hermenêutica da suspeita pode valorizar o texto pela maneira pela qual, sem o conhecimento de seu autor, ele nos envolve e nos ajuda a repensar questões momentosas hoje (talvez subvertendo os pressupostos de seu autor no processo). Mais pertinente que essa distinção pode ser uma distinção entre (1) a interpretação que considera o texto, em seu funcionamento, como tendo algo valioso a dizer (isso poderia ser hermenêutica reconstrutiva ou suspeita) e (2) a interpretação "sintomática" que trata o texto como o sintoma de algo não-textual, algo supostamente "mais profundo", que é a fonte real de interesse, seja ela a vida psíquica do autor ou as tensões sociais de uma época ou a homofobia da sociedade burguesa. A interpretação sintomática negligencia a especificidade do objeto – é um signo de outra coisa – e portanto não é muito satisfatória enquanto um modo de interpretação, mas, quando enfoca a prática cultural da qual a obra é um exemplo, pode ser útil para uma explicação daquela prática. Interpretar um poema como um sintoma ou um caso ilustrativo de características da lírica, por exemplo, poderia ser hermenêutica insatisfatória mas uma contribuição útil à poética. A isso me volto agora.

47 Pseudônimo de Chloé Anthony Wodard (1931-). Romancista norte-americana, conhecida por sua sondagem da experiência dos negros (principalmente das mulheres negras). Ganhadora do Prêmio Nobel. (N.T.)

48 Edward Said (1935). Intelectual e ativista árabe-palestino, é um dos principais teóricos da teoria cultural e do discurso colonial e pós-colonial. (N.T.)