

Intenção do autor, interpretação e errância

«dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller').» (Barthes, 1973: 45-6).

CARLOS CUNHA
(Universidade do Minho)

A *intention auctoris* tem sido uma das questões mais controversas desde o célebre artigo de Wimsatt e M. Beardsley, «A falácia da intenção» (1946), que passou a delinear de modo explícito o confronto entre «intencionalistas» e «anti-intencionalistas»¹, até às fases mais

¹ Uma questão decisiva é, porém, a de saber o que se entende por intenção, constatando S. Raval que nesta polémica se destaca a ideia de intenção fenomenológica, ora associada ao senso comum (Hirsch, Juhl), ora numa dimensão fenomenológica mais profunda, enquanto propriedade da consciência pela qual os objectos são constituídos em todas as suas dimensões experienciais (Raval, 1993: 616). Consciente desta e doutras ambiguidades, R. Ingarden (cf. 1979: 138-9), para quem o objecto literário é pura e derivadamente intencional, mostra como na obra literária as «unidades de significação» ganham autonomia enquanto correlatos intencionais (Eliot define o poema como correlato objectivo das vivências): «Do objecto puramente intencional originalmente visado resta, por assim dizer, apenas um esqueleto, um esquema. É esta uma circunstância particularmente melindrosa para a obra de arte literária em que penetram as objectividades pura e derivadamente intencionais e levanta-se a pergunta se será possível recompor a perda que para a obra de arte literária assim resulta por meio de outros elementos não-significativos da obra de arte literária.» (id.: 148).

recentes da polémica,² que não encerram a questão, para alguns autores indecível (Rigolot, 1980; S. Raval, 1981)³.

A possível indecibilidade desta problemática radica no facto de estarem em causa diferentes concepções poéticas e distintos pressupostos teóricos. A argumentação de Wimsatt e Beardsley parte de uma concepção formalista do texto, na linha do *New Criticism*, negando a legitimidade à análise dos poemas com base na intenção autoral, tanto em termos hermenéuticos como judicativos, visto considerarem os textos literários como artefactos verbais autónomos, produzidos por enunciadores textuais («dramatic speaker») (Wimsatt e Beardsley, 1970: 3-19). Estas teses programáticas dão cobertura à teoria impessoal da arte de T. S. Eliot e ao ataque desencadeado pelo modernismo (T. E. Hulme e T. S. Eliot) à concepção romântica da arte como expressão confessional do escritor, que implica uma crítica genética (biografista, psicologista/intencionalista, determinista/historicista, com base no paradigma filológico tradicional) das obras literárias, representada particularmente por Sainte-Beuve, H. Taine e W. Pater, e que se traduz no uso de um vocabulário típico: originalidade, sinceridade, espontaneidade, autenticidade, etc.... Deste modo, o artigo mencionado insere-se numa tendência da poética/*doxa* formalista/modernista, com raízes em Mallarmé, para a desvalorização e anulação do autor/emissor (cf. Aguiar e Silva, 1988: 235-253)⁴.

2 Cf. *New Literary History* (1994, vl. 25, n.º 3). Para uma abordagem de algumas posições mais recentes cf. Manuel Santos Alves (1995a: 121-5; 1995b: 360-70) e Bernardelli (1994).

3 Sem deixar de ter em conta a ressalva de Rigolot e as possíveis posições conciliatórias: «L'illusion intentionnelle n'est pas en effet une question simple et ne peut être l'objet de prises de positions catégoriques sous la forme de *pour* et *contre*.»; «Je reprends aux anti-intentionnalistes leur vue selon laquelle le sens d'un texte est déterminable objectivement, tout en concédant aux intentionnalistes que les propos exprimés par l'auteur peuvent entrer en ligne de compte pour déterminer ce sens objectif. Un texte pris isolément offre rarement d'indices fiables à son interprétation.» (1980: 187).

4 «O afastamento do Autor (...) não é apenas um facto histórico ou um acto de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou — o que é a mesma coisa — o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta. (...) o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto (...) a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exactamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem.» (R. Barthes, 1987: 51)

«Primeiro, pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um

Tanto as posições intencionalistas como as anti-intencionalistas pertencem a paradigmas literários divergentes, mas na realidade têm uma genealogia comum, constituindo duas vertentes distintas do paradigma filológico, «definido pela fixação de um *sentido literal ou último* imobilizando a *verdade do texto*» (E. P. Coelho, 1987: 15), com evidente gênese na hermenêutica cristã⁵. Assim, a defesa da *intentio auctoris* situa-se do lado da vertente historicista, segundo a qual «o texto aparece como um falso emissor que deve ser reconduzido ao verdadeiro emissor (intenção do autor, personalidade do autor, momento-raça-meio, classe social, inconsciente)» (ibid.); a posição anti-intencionalista situa-se na vertente formalista, tendo-se ampliado no paradigma comunicacional (id.: 16).

Aliás, é a este nível que Roland Barthes proclama que a «para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor» (1987: 53). Após traçar o mapa do «Império do Autor» nos estudos literários, correspondente à longa vigência da vertente historicista, Barthes analisa a questão em termos de poder textual, considerando esta viragem uma «revolução», pelo que o que está em jogo é o poder hermenêutico sobre o texto (o que desde sempre parece estar em causa): «Dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (...) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é 'explicado', o crítico venceu» (id.: 52)⁶.

jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante. (...) Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer.» (M. Foucault, 1992: 35).

⁵ «Parece-me, por exemplo, que o modo como a crítica literária durante muito tempo definiu o autor (...) deriva directamente do modo como a tradição cristã autêntica (ou, pelo contrário, rejeitou) os textos de que dispunha. Noutros termos, para 'reencontrar' o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas muito próximos da exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor.» (M. Foucault, 1992: 51).

⁶ Foucault, na revisão que efectuou de *O que é um autor?* para a tradução inglesa de J. V. Harari, acrescentou no final do ensaio uma curiosa aproximação a R. Barthes: «The author is the principle of thrift in the proliferation of meaning.»; «The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning.» (1988: 209).

Por outro lado, Wimsatt e Brooks (1980), num capítulo com maior responsabilidade de Brooks (cf. p. 9), apoiam-se em Maude Bodkin para defenderem uma tese

Assim, se a morte do autor consiste numa abertura ao leitor, tal facto corresponde à concepção polifónica e palimpséstica que Barthes tem do texto literário: «Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura» (id.: 51-2). Por consequência, os argumentos anti-intencionalistas inserem-se quase sempre numa concepção global da hermenêutica literária que confere prioridade à *intentiono lectoris* ou à *intentiono operis* (como no caso da teoria da desconstrução).

Os principais argumentos anti-intencionalistas podem resumir-se ao facto de o poeta poder abandonar ou mudar a sua intenção original (ou de ser mudado pelas constróições discursivas e textuais) e à inacessibilidade dessa intenção, sobretudo quando se trata de obras anónimas, apócrifas, de autoria duvidosa (basta ver os equívocos suscitados pelas *Letras Portugaisas*) ou sobre cuja génese não há dados. A própria intenção revelada pelo autor é uma construção racionalizada e *a posteriori*: daí a questão irónica ou indecidível da função da «Filosofia da Composição» de E. A. Poe face ao poema «O Corvo», embora possa permitir o confronto entre e intenção e a recepção ou consistir, segundo Eco, numa descrição da «estratégia que [Poe] concebeu para que um leitor possa explorar indefinidamente o seu poema» (1995: 52). Por outro lado, nem sempre as declarações do escritor acerca das suas intenções são fidedignas, sendo em última instância apenas mais uma leitura (ao ler-se, muda de estatuto), com valor próprio, mas sem estatuto privilegiado⁷. Em última instância,

similar: «Não podemos prender dentro dos limites da intenção do autor as interações com novos espíritos de uma peça ou poema que continua a viver séculos depois de ele ter morrido» (M. Bodkin) (1980: 847); «Assim, Maude Bodkin, recusando-se a deixar a 'intenção do autor' tyrannizar o significado da obra, reconhece a possibilidade do crescimento do significado nos elementos constituintes de uma obra e, portanto, um possível desenvolvimento do significado da própria obra.» (id.: 848).

⁷ «As leituras que um poeta propomba dos seus textos são hermenêuticamente falíveis e refutáveis como qualquer outra leitura, mas existem boas razões para se lhes reconhecer, não digo um estatuto privilegiado, mas um interesse muito especial.» (Aguiar e Silva, 1991: 10). Luiz Fagundes Duarte, defensor da «nova filologia», enquanto crítica textual genética, defende igualmente que o testemunho de um escritor sobre «os processos genéticos» da sua obra «nunca será de grande ajuda para o crítico, na medida em que, ao descrever racionalizadamente um processo em grande parte não racionalizado no momento da sua eclosão, o escritor estará muito provavelmente a ficcionar-se no seu próprio discurso, facto que de resto é reconhecido por Marguerite Yourcenar nos seus 'Carnets de notes' sobre as *Memoires [d'Hadrien]*» (1992-1993: 158-159).

segundo R. Wellek, este tipo de indagação «levanta mais problemas do que aqueles que pode resolver» (s/d: 182; cf. 179-82).

Um exemplo paradigmático dos problemas desta questão é-nos dado na última parte do artigo de Wimsatt e Beardsley, «A falácia da intenção», consagrada à alusividade em T. S. Eliot, particularmente em relação às notas do poeta apensas a *The Waste Land* (1922), que procuram estabelecer os nexos intertextuais do próprio poema. Face às diversas teses sobre a intenção de Eliot ao incluir as notas explicativas das suas «fontes», os autores, dentro da sua concepção formalista, resolvem a questão afirmando que «a investigação deve concentrar-se na integridade destas notas como partes do poema» e que «embora as notas tendam a justificar-se a si mesmas como índices externos à *intenção* do autor; devem, não obstante, ser julgadas como qualquer outra parte da composição» (1970: 16). O que é curioso é que reconhecem na alusividade poética uma ilustração privilegiada do problema da intencionalidade, que «Como prática poética (...) em certos poemas recentes» chega a parecer «um corolário externo da pressuposição intencionalista romântica e, como problema crítico, ela desafia e faz ressurgir de modo especial a premissa básica do intencionalismo» (id.: 17). A dificuldade de reconhecerem a intencionalidade da alusão na própria estrutura verbal conduz a uma aporia insolúvel que os autores resolvem normativamente, a partir do exemplo da semelhança de um verso de Eliot com outro de John Donne. A solução formal para se saber se Eliot aludiu realmente a Donne consistiria em comparar os dois poemas; a solução genética ou biográfica resolver-se-ia perguntando-lhe (porque estava vivo), mas tal procedimento oracular nada solucionaria⁸, porque em última instância não permite explicar o poema em causa. O que não impede a hipótese de alusão intencional, e nesse caso o que é negado é a indagação externa. Não deixa, porém de ser um problema pertinente saber até que ponto as notas de *The Waste Land* fazem parte do texto. Mathiessen, citado no artigo, pensa que Eliot «parece estar a trocar

Os próprios escritores defendem a relatividade das suas leituras: «Nunca confiéis en el artista, confiad en lo que narra. La función propia del crítico es salvar la narración del artista que la creó.» (D. H. Lawrence, *apud* Wellek, 1988: 206); «La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida; incluso puede ocurrir que sea mejor» (T. S. Eliot, *ibid.*: 297).

⁸ Eliot manifesta-se contra o interesse de tal tipo de explicações e declara receber muitos pedidos de esclarecimento: «a maior parte das cartas que recebo, de pessoas desconhecidas, acerca dos meus poemas, é constituída por pedidos para eu dar uma espécie de informações que eu não posso de modo algum dar.» (1962: 166-7).

de si mesmo por escrever a nota ao mesmo tempo em que quer transmitir algo por ela» (id.: 16-7). E não parece estar longe da verdade. Eliot confessou que escreveu essas notas para parodiar algumas acusações anteriores de plágio, revelando assim antecipadamente as fontes, mas só as manteve na edição do livro, aumentando-as, porque de outro modo o poema ficaria curto demais para editar (constata-se que as notas representam cerca de um terço da obra). Estas declarações são feitas em «As fronteiras da crítica» (1962: 145-178), onde Eliot denuncia a «falácia genética», a crítica que tenta compreender um poema pela explicação das suas origens, afirmando que as referidas notas induziram os seus críticos a essa tentação⁹, a que nem Wimsatt e Beardsley escaparam. No entanto, as alusões de Eliot têm uma função intencional que as notas procuram reforçar. Numa alocação consagrada a Dante, Eliot refere-se explicitamente à questão da alusão, confessando que explicou as suas alusões a Dante nas notas de *The Waste Land* «para forçar o leitor que reconhecia a alusão a saber que eu pretendia que a reconhecesse, e soubesse que o essencial lhe teria escapado se não a reconhecesse» (1992: 163-4). Com similar intenção fez alusões a Dante em *Little Gidding*, e se em *The Waste Land* a intenção era «estabelecer uma relação entre o inferno medieval e a vida moderna», em *Little Gidding* visava «apresentar ao espírito do leitor um paralelo, por meio de contraste, entre o Inferno e o Purgatório que Dante visitou e uma cena alucinada depois de um ataque aéreo» (id.: 164).

Um testemunho privilegiado sobre esta questão é também o de Umberto Eco, que enquanto autor e teorizador reflectiu sobre as interpretações de *O Nome da Rosa* e *d'O Pêndulo de Foucault* em correlação com a *intentio auctoris*, debatendo esta problemática com Richard Rorty e Jonathan Culler (1993). Eco defende a prioridade da *intentio*

⁹ «Inicialmente tencionava apenas dar todas as referências das minhas citações, no propósito de desarmar os críticos dos meus poemas anteriores que me tinham acusado de plágio. Mais tarde, quando se veio a imprimir *The Waste Land* em livroinho — porque ao aparecer inicialmente nas revistas *The Dial* e *The Criterion* não era acompanhado por quaisquer notas — verificou-se que o poema era inconvenientemente curto, de modo que tratei de ampliar as notas, para darem mais umas páginas impressas, tendo resultado elas se transformarem na notável exposição de erudição poética ainda hoje bem visível. Já por vezes pensei em me desbarbaçar dessas notas; mas agora já nunca mais se poderão separar do texto. Quase têm alcançado maior popularidade que o próprio poema»; «as minhas notas estimularam um tipo errado de interesse entre os investigadores de fontes.»; «lamento ter feito tanta gente partir, em vão, à procura das caras de Tarote em demanda do Graal.» (Eliot, 1962: 160-1).

operis: «Entre a história misteriosa da produção de um texto e a deriva incontrolável das suas interpretações futuras, o texto *enquanto* texto, apresenta ainda uma presença confortável, um paradigma a que devemos ater-nos» (1992: 141). Já a propósito de *O Nome da Rosa* declara que «Um escritor não deve fornecer interpretações da sua própria obra, senão não escreveria um romance, que é uma máquina de criar interpretações» (s/d: 10); «Nada consola mais o autor de um romance do que a descoberta de leituras em que não havia pensado, e que os leitores lhe sugerem» (id.: 11); «O autor devia morrer depois de ter escrito. Para não perturbar o caminho do texto» (id.: 14), o que não impede que o autor empírico tenha uma função importante «no que se refere à compreensão do processo de criação» e permita «compreender como certas soluções textuais acontecem por acaso ou em resultado de mecanismos inconscientes»; mas, há uma «diferença entre a estratégia textual (...) e a história da formação da estratégia textual» (1993: 77; cf. 1992: 137-8). É, aliás, na confusão entre estes dois momentos que reside «a falácia da intenção». Assim, Eco não retrocede em relação à *Obra Aberta*, pois considera a recuperação da importância da *intention operis* indissociável da *intention lectoris* (1993: 59). Para U. Eco, a *intention operis* funciona como um dique para a deriva da semiose ilimitada da «sobreinterpretação»: os limites da interpretação consistem no respeito pela ontologia dos textos.

A distinção da *intention auctoris*, da *intention operis* e da *intention lectoris* acaba por se reflectir ironicamente no próprio debate sobre «A falácia da intenção». Os seus autores analisaram as diversas reacções que o seu artigo suscitou e procuraram rebater interpretações incorrectas das suas ideias¹⁰, o que acaba por ser paradoxal, porque é a forma mais imediata de admitirem que tinham uma intenção original e que as más interpretações põem em causa a autonomia semântica e sintáctica do texto. Contudo, tanto Wimsatt como Beardsley apontam para uma clarificação não só da falácia como da questão geral da intenção autoral, que não negam, anão ser como método extratextual de indagação. Aliás, como salienta Rigolot, a controvérsia surgiu porque o ensaio destes dois autores foi mal lido: «Tout ce que disaient en fait Wimsatt et Beardsley c'est qu'on ne peut

¹⁰ Wimsatt (1968). Beardsley (1982) reafirma as suas posições, e na sequência da teoria dos actos linguísticos afirma que a falácia intencional está em confundir o acto ilocutório performativo com o acto ilocutório representativo, em confundir o autor com o *dramatic speaker* do texto, no que se aproxima da fenomenologia literária de Ingarden.

se prévaloir des seules intentions déclarées de l'auteur pour déterminer le sens de l'œuvre» (1980: 187). Por conseguinte, em nome do texto, lançam a dúvida «à la fois sur l'unicité des énoncés et sur le privilège accordé à l'auteur en tant que lecteur par rapport aux autres lecteurs pour déchiffrer les énoncés» (id.: 188). Uma vez que esta questão dura explicitamente desde 1946, ela traduz-se numa polémica em que os diversos autores se acusam mutuamente de más interpretações¹¹, o que no mínimo evidencia a diferença entre a intenção do autor e o sentido textual.

E. D. Hirsch estabelece com base nesta mesma diferença as bases de uma hermenêutica cognitiva que confere um privilégio à intenção autoral (1967), apoiando-se em Husserl, e posteriormente na teoria dos actos linguísticos e na teoria da significação de Paul Grice (1984: 90). Hirsch opõe-se assim à hermenêutica histórica de Gadamer, por considerar que relativiza irremediavelmente a interpretação ao não permitir um modelo que a valide objectivamente. Estabelece então a oposição entre *meaning* (sentido textual invariável) e *significance* (as diferentes significações que os leitores vão atribuindo ao texto), distinção apoiada em Frege (*Sinn* e *Bedeutung*), e defende que só a intenção autoral fornece um critério válido e objectivo para determinar esse sentido invariável do texto, apoiando-se no «imperativo ético» de Kant (1988: 113-4). Acaba, porém, por se encontrar numa situação aporética, uma vez que Kant não explicita este conceito, não aplicável a muitas áreas, pelo que seria necessário saber qual a intenção do autor/Kant (cf. Danneberg e Müller, 1984: 11-2)¹².

Em apêndice à sua obra (1967), Hirsch manifesta uma forte oposição à valorização pelo *new criticism*, e particularmente por René Wellek, da *intention operis* como critério de legitimação da interpretação (1967: 226-7; cf. 1985: 51-2). Nesta fase do debate, Hirsch

11 De modo semelhante, Michaels e Knapps — cf. *infra* —, para quem o sentido textual é sempre o da intenção do autor, acusam os seus opositores de interpretar mal a sua intenção; em ambos os casos, porém, não se analisa o facto de o texto ter dupla autoria e intenção, o que poderá complicar tanto a *intention operis* como a *intention auctoris*.

12 Como observa Frias Martins, Hirsch socorre-se de pressupostos e implicações de teor historicista (invalidados pelo pensamento pós-estruturalista): a assunção de que a linguagem é um meio transparente, um veículo para transmitir a *intention do autor*, que competiria ao crítico reconstituir, devido à «presença» do *logos* original (1993: 137), e uma concepção cartesiana de sujeito como um falante ideal, dono e senhor das suas realizações de linguagem, consciente dos sentidos e dotado de uma competência linguística capaz de controlar as suas crenças e expectativas (id.: 139).

introduz na sua demonstração prática um poema de «Lucy Poems», de Wordsworth, que a partir daqui viria a ser um objecto privilegiado de demonstração e confronto de vários paradigmas teóricos (algo semelhante ao que sucedeu com *Les Chats* de Baudelaire), em que se evidenciava a complexa problemática da intenção autoral:

▶ A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

Um sono leve selou o meu espírito;
Não tive medos humanos:
Dir-se-ia que ela não podia sentir
O peso terreno dos anos.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Já não tem movimento ou força;
Já nada ouve nem vê;
Rolando no curso da terra
Com as rochas e as pedras e as árvores.

Hirsch recorre a este poema para tentar demonstrar que a tese de Wellek, segundo a qual a interpretação mais correcta é a mais inclusiva, tem pouco valor teórico, por não poder reconciliar duas leituras diferentes nem permitir optar por uma delas, não servindo pois como princípio ou ideal normativo de correcção (1967: 227). Para tal, parte das leituras (irreconciliáveis) deste poema feitas por Cleanth Brooks e por F. W. Bateson¹³: para o primeiro, trata-se de um poema que exprime o choque do amante perante a morte da amada («No motion has she now, no force; / She neither hears nor sees;»), presa ao caos e turbilhão do mundo inanimado, numa espécie de elegia sombria; para o segundo, trata-se da narração do sublime processo da fusão panteística da amada morta com a Natureza, exprimindo um optimismo inexistente (id.: 228). Assim, se para Brooks os dois versos finais evidenciam a amada projectada no turbilhão caótico do mundo inanimado, para Bateson demonstram a afirmação da imortalidade, a mudança do estado inicial de inércia para o movimento eterno das coisas, o que segundo Hirsch impede a reconciliação de ambas as interpretações, que se excluem mutuamente, pois Brooks enfatiza a mortalidade e imobilidade ao passo que Bateson acentua a vida e seu dinamismo, tornando-se também impossível a hipótese de reconciliação das duas leituras com a defesa de que o sentido do texto é essencialmente ambíguo e a emoção expressa pelo poeta é ambivalente (id.: 229) — o que, parece-nos, para um *new critic* seria uma

¹³ Este crítico inglês, empirista e psicologista, aderiu mais tarde à hermenéutica de Hirsch.

solução aceitável e um desconstrucionista veria como prova da indecidibilidade da leitura e da lógica autodesconstrutiva de qualquer texto. De qualquer modo, o que Hirsch quer provar é que o critério de Wellek não permite demonstrar que uma destas leituras é preferível ou certa, porque são ambas possibilitadas pelo poema. Hirsch não nega ambiguidade da poesia, mas distingue-a da indeterminação, considerando que a ambiguidade pode ser determinada enquanto tal (id.: 230).

De seguida, Hirsch define os seus três critérios preliminares à verificação/validade da interpretação: legitimação (respeito pelas normas públicas da língua), correspondência (com o texto e a sua linguagem), adequação ao género e coerência (um círculo hermenêutico articulado com a perspectiva do autor e o seu contexto de produção). Finalmente, a verificação implica a reconstrução da perspectiva do autor, que possibilitaria decidir a validade das leituras de Brooks e Bateson. Hirsch distingue ainda entre uma leitura de um leitor mediano, que daria razão a Brooks, pois o poeta mostra-se inconsolável segundo o senso comum, e a interpretação de um *wordsworthiano*, que sabe que é um poeta com atitudes panteístas, que provavelmente via os elementos inertes como parte da vida imortal da natureza e sentia a morte como um regresso à fonte da vida, forma nova de participar na «*revolving immortality*» da natureza (id.: 239), pelo que não reconhecera a leitura de Brooks como correspondente ao Wordsworth dessa época e às suas atitudes típicas, o que torna mais provável a leitura de Bateson (id.: 240). No final desta análise, Hirsch tem o cuidado de salientar que estas informações extrínsecas têm apenas uma função verificativa, pois a pessoa subjectiva do autor não faz parte do sentido verbal e o objecto intencional representado pelo texto é distinto do acto intencional que o realiza (id.: 241). Apesar destas cautelas e distinções, o que Hirsch propõe é a necessidade de um leitor modelo para cada autor, o que não resolve a questão, pois vários especialistas de Wordsworth aproximam-se da leitura de Brooks.

Não se pode, contudo, ignorar que a *intention auctoris* e a sua verificação, mesmo que se aceite a sua validade hermenêutica, estão sempre sujeitas a uma operação interpretativa. Há que interpretar qual seria a *intention auctoris*, o que implica conhecer e interpretar outros textos do mesmo autor (antes de saber a sua intenção). Como observa J. M. Cuesta Abad, a associação do sentido/*Sinn* com a intenção de um sujeito é problemática, pois este sujeito emprega «convenciones lingüísticas intersubjectivas, participa a outros

sujeitos. La intencionalidad del significado no puede ser decidida como si se tratase de una propiedad inherente e una sola esfera de la comunicación literaria (autor), porque las relaciones semióticas instituidas por el texto generan una dialéctica entre intencionalidad autorial, textual e interpretativa que plantea siempre un conflicto de conjeturas y probabilidades» (1994: 491-2). Em suma, a questão da intenção autoral passa a ficar envolvida num círculo hermenéutico mais amplo (o *corpus* textual do autor), em conjunto com a interpretação, numa perpétua oscilação entre intenção e interpretação, sujeita a uma interpretação da intenção¹⁴. Se a intenção necessita de ser interpretada deixa de ser um critério de validação objectiva, passa a ser uma interpretação de um conjunto de textos, de onde se inferiria a possível intenção do autor. E mesmo assim, como afirma Beardsley, o critério de Hirsch não impede que o texto permaneça indecível (1982: 200-1).

Deste modo, constata-se que a *figura do autor* (e a sua intenção) resulta de um acto interpretativo da sua obra e que ao mesmo tempo é a *figura do autor* que permite esse acto hermenéutico, pois é à volta do nome do autor que se organiza e relaciona o seu *corpus* textual:

«Mas, de facto, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos» (Michel Foucault, 1992: 51); «Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exactamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um 'alter-ego' cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao

14 «the concept of intention is not construed separately from the concept of interpretation.» (Raval, 1981: 68). Trata-se de uma situação aporética já denunciada por Georgina Warnke: «If the question is how to fit whole and part together, then intentional evidence will also have to be interpreted, integrated with our understanding of other textual or extratextual evidence, and formed into a coherent unity. But if there is more than one way of doing this, then the solution Hirsch proposes will simply reiterate the problem with which we began: how to decide between equally plausible integrations? The difficulty here is that there appears to be no way out of interpretation.» (1990: 214).

Hirsch (1984), motivado pelas críticas de Danneberg e Müller (1984), debate esta questão apenas em relação à normatividade interpretativa da intenção do autor, pelo que não se refere a este aspecto.

longo da obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão — nessa divisão e nessa distância» (id.: 54-5)¹⁵.

P. D. Juhl, um intencionalista, radicaliza a tese de Hirsch, ao apenas admitir como correcta a interpretação correspondente à intenção do autor, tentando comprová-lo a partir de duas leituras diferentes do sétimo verso de «A slumber...» (*Rolled round in earth's diurnal course*): F. W. Bateson vê aí o movimento violento conotado por *rolled round*, sendo *in earth's diurnal course* usado para qualificar esse movimento; Monroe C. Beardsley considera que *in earth's diurnal course* qualifica *rolled round*, sugerindo assim um movimento suave e gentil da mulher, que segue o movimento ordenado e circular da rotação da terra. Qualquer uma destas qualificações só faz sentido, diz, se for essa a intenção do autor, e a única explicação apropriada para tal é a referência aos motivos, razões e intenções do autor, que podia ter optado por expressões mais violentas para qualificar *rolled round*, em vez de *in earth's diurnal course*, expressão mais apropriada para sugerir um movimento suave (1988: 116-7). Ora, segundo Juhl, isto seria indemonstrável se o poema tivesse sido acidentalmente dactilografado por um macaco ou resultasse da erosão aquática provocada numa rocha, pois as palavras seriam casuais e a sua ordem accidental. Por consequência, só a assunção de que o autor tem uma certa intenção torna possível a interpretação¹⁶. Contudo, estes exemplos de «acidentes poemáticos» voltam-se contra Juhl, na medida que

¹⁵ Esta complexidade da *função autor* está bem presente na imagem que W. Booth traça do «autor implicado»: «Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um 'homem em geral', impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de 'si próprio', que é diferente dos autores implicados que encontramos nas obras de outros homens.»; «O nosso problema actual é a intrincada relação do chamado autor real com as várias versões oficiais de si próprio» [pois] «cada uma das suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas.»; «O 'autor implicado' escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real — ele é a soma das opções deste homem.» (1980: 88-9 e 92).

¹⁶ Com efeito, Juhl nega a diferença estabelecida por Hirsch entre sentido e significação, postulando que apenas a interpretação correspondente à intenção do autor é correcta, pois considera que a linguagem só faz sentido como acto de fala realizado por alguém, embora admita a existência de textos devidos ao acaso. Juhl retoma de Hirsch o exemplo de «A slumber...», mas não admite que o poema tenha várias interpretações, admitindo no entanto uma autonomia semântica do poema, imaginando um processo ocasional que tivesse deixado as marcas linguísticas do poema, mas elas existiriam sem sentido, pois este é exclusivo dos actos de fala.

levam a pensar que podem existir textos sem intenção, mantendo-se interpretáveis.

Aprofundando o exemplo de Juhl, os neopragmatistas Steven Knapp e Walter Benn Michaels consideram que na hipótese de o «poema» ser produzido pela erosão da água numa rocha (a que passam a chamar poema-onda, adaptando o exemplo de Juhl ao efeito de uma onda na praia) nem sequer se pode falar em linguagem, mas em marcas ocasionais parecidas com palavras, pois estas só existem quando há uma intenção¹⁷. O seu artigo celebrizou-se porque o seu argumento se desenvolve «Against Theory», visto considerarem que a teoria existe graças à distinção entre sentido e intenção, que eles não tem razão de existir, uma vez que consideram que o sentido textual coincide sempre com a intenção do autor (mesmo que não haja informação sobre ela), pelo que julgam tratar-se de uma questão prática (1985). Visados são particularmente Hirsch, por distinguir sentido e significado, e Paul de Man, por negar a possibilidade de uma interpretação «correcta», ao defender que toda a leitura é sempre uma «misreading», mas Knapp e Michaels interpretam mal este conceito demainiano, que significa que toda a leitura «é sempre uma leitura parcelar e parcial» (Aguiar e Silva, 1986: 184) e como tal «está inevitavelmente sujeita à errância e à deriva» (Aguiar e Silva, 1993: 77). A partir deste artigo de Knapp e Michaels desenvolveu-se uma intensa polémica em que o poema de Wordsworth poderia ser substituído por qualquer outro, uma vez que passou a ser um poema-onda, um exemplo/pretexto para o debate sobre a hipótese de se poder falar ou

¹⁷ O próprio Searle adapta de Juhl o exemplo hipotético de o poema resultar da acção casual de um macaco na máquina de escrever, ao referir-se à hipótese de ele resultar de um gato a escrever num computador, ou ainda à possibilidade, sugerida por Knapp e Michaels, de ser efeito do mar ou ainda do fantasma de Wordsworth (1994a: 649). Parece-nos que as distinções feitas a partir desta hipótese ficícia por parte de Knapp e Michaels para demonstrarem a inviabilidade das distinções teóricas é um verdadeiro argumento *a contrario* a favor da teoria, pois esta não necessita de inventar exemplos tão aberrantes: não vislumbramos a hipótese de o mar ou um animal «escreverem» um poema, e muito menos um poema com tal carga de ambiguidade e/ou indeterminação. Se, para eles, só a tentação teórica pode suport qualquer distância entre sentido e intenção, que consideram idênticos (1985: 17), poderíamos acrescentar que só a falta de argumentos teóricos pode conduzir à invenção de hipóteses tão inconsistentes (criando distinções imaginárias). Como afirma G. Wilson, se se provar que na areia estão palavras, a argumentação de Walter e Knapps não é sustentável, pois essas palavras passariam a ter sentido sem intenção (1992/93), argumento que Rorty (1985) e Searle (1994a) reiteram. Aliás, Searle denuncia as constantes inflexões e incoerências que Knapp e Michaels produzem de artigo para artigo (cf. 1994a).

não de linguagem sem uma intenção, de haver um sentido textual distinto do da intenção autoral. Partindo do pressuposto de que a teoria (numa visão reducionista e errada da teoria) se institui a partir da distinção entre o sentido do texto e o sentido do autor (para os aproximar ou distanciar), *against theory* acaba por ser a teoria de que o sentido é sempre o da intenção do autor. O poema de Wordsworth apenas serve agora para ilustrar as teses favoráveis ou contrárias à teoria, um debate cuja análise nos afastaria da questão aqui analisada¹⁸.

No entanto, não deixa de ser sintomático que Hirsch, visado por Knapp e Michaels, tenha replicado ser necessário distinguir entre a intenção do autor e a interpretação que dela faz o leitor: «We always do construe the author means (mean)» (1985: 52) (cf. Searle, 1994a e b). Recentemente, Hirsch teve oportunidade de reafirmar as suas teses, com algumas alterações, mostrando que o tema da intenção persiste, apesar de banido por Wimsatt, N. Frye, Derrida e Foucault, e a seu ver é a polissemia da linguagem natural que justifica esta persistência da função autor ou da ideia de intenção, para tornar certos

18 As únicas referências de Knapp e Michaels ao poema em termos hermenêuticos são feitas em relação à hipótese do fantasma de Wordsworth inscrever os seus sentimentos elegíacos na praia (e já estão, sem querer, a aderir à leitura de Brooks) e à demasiado óbvia impossibilidade de os dois primeiros versos serem lidos literalmente como um acto de selagem (1994: 670), acabando por admitir que são as potencialidades polissémicas da língua que justificam a necessidade de um autor ideal no processo de leitura, à semelhança do que se passa na interpretação jurídica (670-2), o que no fundo os aproxima, sem o admitirem, de Hirsch; com efeito, a metaforicidade, a conotação e a polissemia tornam a sua tese insustentável. Por isso, Knapp e Michaels apenas tentam provar a sua tese pela negativa, inventando hipóteses inverosímeis para as teses contrárias, para as poderem refutar facilmente (cf. 1994), mudando de posição perante as críticas, para depois voltarem às posições iniciais (vg. de 1987 e 1992/93 para 1994). Daí que esta polémica seja muitas vezes marcada por uma forte incapacidade comunicativa e se possa resumir à não aceitação por parte de Knapp e Michaels da distinção entre o sentido linguístico (sintático-semântico) e o sentido pragmático (vg. intenção do emissor e interpretação do leitor) (Searle, 1994b: 681).

Para a sequência deste debate cf. os estudos compilados por Mitchell (1985) e Knapp e Michaels (1994: 675), que descrevem as fases intermédias (entre 1982 e 1994). Silvana R. Lopes analisa este aspecto da polémica anti-teórica a propósito da «insustentabilidade da concepção essencialista da literatura» (1994: 289-93), justificando a força dessa polémica pelo facto de nos U.S.A. a teoria ter desencadeado uma crise institucional e ter provocado conflitos vários no seio da tradição humanista.

Como afirma W. J. T. Mitchell, a polémica anti-teórica é um género característico do discurso teórico (1985: 2), pelo que as «resistências à teoria» implicam sempre a defesa de pressupostos teóricos próprios (cf. Aguiar e Silva, 1984).

sentidos mais plausíveis do que outros, sendo um facto empírico, e não estabelecido *a priori*, de forma teórica (id.: 550-1). O que vem provar, apesar de Hirsch, a validade da *função autor* foucauldiana, que implica a noção de autor como elemento unificador de um *corpus*, conferindo-lhe uma determinada coerência e unidade: «O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos»(Foucault, 1992: 53).

A recusa de qualquer prioridade da *intentio auctoris* implica assim a recusa desse «princípio de uma certa unidade de escrita». É o que sucede na teoria da desconstrução, que concede a primazia à *intentio operis* e, numa postura barthesiana, condena «os conceitos de hermenêutica que postulam a presença de um sujeito, de um Ser, que conferem um significado intencional ao texto, que são a fonte da *verdade* do texto, e que o hermenêuta busca identificar, desvelar e compreender. É esta concepção teológica, logocêntrica, *autoritária*, romântico-biografista, da hermenêutica que Derrida, Hartman e de Man rejeitam» (Aguiar e Silva, 1993: 75). A recusa do *autor* insere-se assim na recusa do pensamento logocêntrico (o sentido como *presença*) e a leitura converte-se num exercício de disseminação, aberto à «sobreabundância do significante» (Rocha, 1995) e à *différance* constitutiva da escrita, que sobredeterminam a deriva incontornável dos textos¹⁹.

É o que poderemos constatar nas várias leituras de «A Slumber...» promovidas no âmbito deste «programa» de leitura desconstrucionista, como a de J. Hillis Miller (1991), conhecido membro da Escola de Yale. No início da sua análise, que Meyer Abrahams considerou um exemplo típico da leitura desconstrucionista, H. Miller opõe às orien-

¹⁹ Aguiar e Silva caracteriza com notável espírito de síntese os «protocolos de leitura» da desconstrução: «O pensamento logocêntrico, dominante na metafísica ocidental, reprime e cancela a disseminação do significado, a errância do sentido e a manifestação das contradições, sobrepondo o significado literal, autoritária e assepticamente institucionalizado, ao sentido figurado, sobretudo ao metafórico, e impondo, através de categorias binárias cuidadosamente hierarquizadas, um significado unívoco e estável aos textos. A desconstrução, desmontando o mecanismo topológico dos textos, analisando as diferenças que a 'diferença' neles produz, estudando o descentramento que nas estruturas textuais provocam factores que são marginais e suplementares, que são *parerga*, revela a ausência e a aporia onde o logocentrismo decretava a presença e a univocidade ou, pelo menos, a contradição superada por uma categoria hierarquicamente superior.» (1986: 185).

tações metafísicas — que partem do «real» como modelo de leitura e pressupõem um «centro» no texto, assente numa base gramatológica — a desconstrução, que tenta mostrar nas obras literárias as pretensões metafísicas ao mesmo tempo que a sua autodestruição, com base na irredutível figuratividade da linguagem, abrindo-se à inexaurível estranheza dos textos literários. A «over-readings», a leitura simultânea da gramática e dos tropos, sem atribuição de qualquer privilégio à gramática, é a única leitura possível para Hillis Miller.

Partindo das oposições binárias que o léxico de «A slumber...» estabelece com os seus antónimos ou sentidos negativos correlativos, Miller considera que elas incitam a uma interpretação de tipo dialéctico (v.g. Hirsch), em que as oposições se relacionam com um esquema de subordinação hierárquica que torna possível uma síntese, fundada num terceiro termo explicativo, que constituiria o *logos* do poema (a mensagem) (1991: 176-7). Assim, a morte opõe-se a vida, o parecer ao ser, o passado ao presente, o espírito ao mundo natural, etc..., para citar apenas as dicotomias mais pacíficas que Miller apresenta em relação a «A Slumber...»: as duas quadras existem numa relação de oposição do passado (primeira quadra) ao presente (segunda quadra), da parecer (v. 3: «She seemed») ao ser (v. 5: «No motion has she»), trazindo a primeira quadra o desgosto pela morte da amada e a segunda a calma do conhecimento maduro. Se na primeira quadra Lucy parece imortal, a poesia e a prosa de Wordsworth confirmariam essa crença na imortalidade da própria natureza, mas na segunda quadra ela está morta e imóvel, o que revela a estrutura temporal e alegórica do poema (segundo a lição de Benjamin e Paul de Man), evidenciando a radical diferença das duas temporalidades, como se vê nas duas acepções de coisa (*thing* na primeira quadra e as coisas naturais na segunda, como as rochas, as pedras e as árvores).

A partir da tese animista/panteísta, que considera no poema a exaltação da imortalidade de Lucy, ligada à substância perpétua da terra, Miller desloca a sua leitura para os dois primeiros versos, em que o poeta enunciará a sua exclusão dessa imortalidade, a sua posição de mero sobrevivente, com o seu espírito «selado» e a sua ausência de temores humanos. Aprofundando esta figuração e em articulação com a obra de Wordsworth, Miller conduz-nos através de uma leitura sedutora. Partindo da ideia de que a ausência de Lucy reactiva a solidão provocada pela morte da mãe, de que é figura substitutiva, e articulando o carácter personificado da natureza na obra do poeta com o estado simultâneo de morte e vida de Lucy no poema, afirma a projecção do sujeito poético em Lucy, imaginando-se num

estado de morte/vida e realizando assim a sua impossível fantasia, expressa no diário da irmã, de estar na tumba e saber-se rodeado pelos amigos. Assim, uma vez que Wordsworth, num texto em que se refere à morte da mãe, identifica a terra com a presença materna, a sua obra e vida seriam uma pesquisa contínua sobre este tropo, que por sua vez é uma versão do drama logocêntrico da tradição Ocidental: *the lost sun*, a perda da radiação do *logos*, a luz perdida, o que o étimo de Lucy comprovaria²⁰. Deste modo, afirma H. Miller, as oposições e contradições do poema impedem qualquer síntese dialéctica e não permitem que o poema se baseie em qualquer coisa fora de si, o que afinal é o que Miller acaba de fazer, pelo que a sua leitura se autodesconstrói, o que até é coerente com o seu programa de leitura.

No entanto, Miller cita as críticas que Meyer Abrahams efectuou à sua leitura de «A slumber...», contrapondo a tradição humanista à leitura desconstrucionista, que, segundo Miller, Abrahams não teria entendido. Esta é, aliás, uma estratégia da argumentação em situação de polémica, como demonstra John Searle (1994a: 665), e que já aqui referimos a propósito de Hirsch e de Knapp e Michaels.

Um exemplo desta problemática, e ainda a propósito do poema de Wordsworth, verificou-se nas *Tanner lectures* realizadas por Umberto Eco em Cambridge (1990), que considera a leitura de Geoffrey Hartman de «A slumber...» como exemplo da leitura desconstrucionista (Eco, 1993: 56), mas Jonathan Culler replica-lhe que este autor só por metonímia se pode associar à Escola de Yale e a sua leitura não passa de um exercício beletrístico (id.: 99).

Na realidade, Eco e Culler apenas se referem a um curto excerto da leitura de Hartman, na parte em que este segue a sugestão de Coleridge, que lê «A slumber...» como epítáfio de Wordsworth à irmã, para afirmar por sua vez que o poema não tem a tónica da consolação típica do epítáfio, como se depreende das expressões negativas da segunda estrofe (*no, no, neither, nor*) e dos trocadilhos subliminares (condensações) que se interpenetram na linguagem do poema: *diurnal* condensaria *die* e *urn*²¹ e *course* evocaria a antiga pronúncia de *corpse*. Por seu turno, na segunda estrofe haveria um deslocamento eufemístico da palavra *grave* na imagem da gravitação configurada no sétimo verso. Além disso, parece-lhe clara a enunciação de uma palavra subvocal que rima com *fears, years* e *hears*, em anagrama na

²⁰ Parece-nos óbvio que Miller segue a lição da *mythologie blanche* de Derrida, em que o eclipse do sol corresponde ao enigma, ao incompreensível (1972: 247-324).

²¹ Sobre as múltiplas interpretações de *diurnal* cf. Riffaterre (1990: 119).

rima final, *trees*, e que seria *tears*, palavra que mostra o lamento do poema ecoando através da natureza, numa elegia pastoral. Desta forma, resolver-se-ia a dúvida sobre o tom optimista ou pessimista desta segunda quadra. Antes de mais, porém, diga-se que esta leitura é feita sob a égide explícita da interpretação freudiana dos sonhos (a justificar, v.g., as livres associações). Contudo, U. Eco aceita este excerto de leitura como aceitável e sedutor, apesar de algo «excedente», generosa e difícil de comprovar, pois joga com semelhanças fónicas *in praesentia* e *in absentia* (1993: 56-9 e 61-5; 1992: 115-7 e 125). No entanto, Culler considera que para a necessária e desejável sobreinterpretação Hartman teria de ser mais intenso e afirmar que *trees* não pertence de facto ao último verso do poema porque não rola como as pedras, as rochas e as lágrimas, devendo argumentar que a ordem mais natural do verso anterior seria «she neither sees nor hears», o que exigiria a rima *tears* em vez de *trees*, pelo que o sentido secreto do poema passaria a ser a repressão das lágrimas (*tears*), substituídas no poema pelas árvores (*trees*), e seria por causa das árvores que não se podia ver a floresta (1993: 100).

Mas vejamos, de facto, a leitura global que G. Hartman faz de «A slumber...» (1988: 411-24). Na senda de Freud, considera a interpretação como um suplemento, um novo texto, que pode trazer a «cura» ao construir-se. O poema de Wordsworth, por sua vez, é inserido na tradição elegíaca (englobando memória, dor e incompletude). Os dois primeiros versos exprimem uma espécie de anestesia (fascinação, hipnose, sonambulismo) ou sonho acordado face à mortalidade da jovem Lucy (*A slumber*). A primeira estrofe traduz assim uma sobreidealização da amada, e a segunda corresponde ao acordar perante a morte real, mas sem trauma, pois o poeta desloca (*transfert*) eufemisticamente (ela, de facto, morreu) a sua anestesia ou sonho/sono para a amada, intensificando-o, pois ela dorme para sempre numa quase imortalidade (o que faz do poema um epítáfio afásico), mas é possível que o estado inicial do poeta fosse ele próprio um deslocamento do estado mortal da amada, o que torna a questão indecível²². Após analisar os jogos subliminares que referimos e

²² Contudo, F. W. Bateson apoia-se na tese de Coleridge, que vê neste poema um epítáfio do poeta à irmã, com emoções incestuosas e expressando a vontade de morte da irmã. Bateson, para além da leitura que referimos no início, empreendeu também uma interpretação biográfica de Wordsworth, que Eliot documenta para mostrar que este tipo de abordagem não interessa para compreender a poesia e os poemas. Nesse ensaio, Bateson procura explicar o período áureo da poesia wordsworthiana pela paixão que nutria pela irmã, Dorothy, o que explicaria, v.g., os *Lacy Poems*, tendo a inspiração cessado após o seu casamento (Eliot, 1962: 165-6).

mostram encoberta a palavra *tears*, e o lamento, Hartman conclui que se trata de uma pastoral, pois a natureza é invocada para ecoar o lamento do amante. Deste modo, nega, sem se referir a ele, a leitura de Hillis Miller, que refere o desejo de morte do poeta, que se desejaria projectar em Lucy, considerando que uma análise deste tipo deriva de se dar habitualmente prioridade ao estado psicológico do autor, e da inabilidade de se considerar a euforia do poeta como uma contagiosa identificação com a amada, de acordo com o universo mágico do mundo primitivo que a elegia pastoral evoca, e a «Ode: Intimações à Imortalidade», de Wordsworth, confirma. Apesar do impasse entre as duas quadras, entre o parecer e o ser da morte de Lucy e a indecibilidade da sua disforia ou euforia, a que chama *eufemia* ou afasia, Hartman parece inclinar-se para a ideia de que a segunda quadra traduz a «participação mística» da amada com o planeta terra, luzindo aqui ideias de pré-existência ou pós-vida²³.

Mills-Courts chega a uma leitura semelhante a partir da análise dos «Essays on Epitaphs» — em que de Man se baseou para caracterizar a autobiografia como prosopopeia e desfiguração —, concluindo que para Wordsworth a memória e a escrita eram armas cruciais contra a morte (1990: 170), pelo que a leitura de «A Slumber...» pode aparecer como redenção autognósica, ou, na expressão de Collings, uma forma de revisitar «the stance of immunity from death»; «Like ‘Slumber’, *The Ruined Cottage* is a kind of antielegy wich imagines death not as the loss of life but as being ‘laid asleep or borne away’ (*Ruined Cottage* 371) into a shared, imaginary body» (1994: 248, n. 26).

A estas leituras poderíamos juntar os versos finais de *Tintern Abbey* e compará-los com a segunda quadra de «A slumber...»: «And the round ocean and the living air; / And the blue sky, and in the mind of man: / A motion and a spirit, that / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things» (sublinhado nosso). O que, de outro modo, parece confirmar a interpretação panteísta de «A Slumber...», com base no conceito foucaudiano da *função autor*.

M. Riffaterre (1990) concede grande relevo ao poema de Wordsworth na sua análise da indecibilidade interpretativa enquanto tópico central da poética da desconstrução, que leva às

²³ Assim, a despeito da opinião de Culler, Hartman parece-nos explorar mais desconstrutivamente o impasse da figuratividade da linguagem, ao passo que a auto-desconstrução do estudo de Miller acaba por recorrer a uma análise externa que vai ao encontro da validade interpretativa solicitada por E. D. Hirsch.

últimas consequências as concepções dos *new critics* sobre o discurso poético, imbuído de ambiguidades, paradoxos, tensões e ironias, mas negando a validação objectiva da interpretação, considerada um suplemento de sentido do leitor (Derrida) ou uma alegoria da leitura (Paul de Man). Riffaterre denuncia nestes teorizadores os pressupostos de um certo misticismo da arte, que parece inatingível pela análise, residindo nas aporias textuais a essência dos próprios textos (o que justifica a sua natureza autodesconstrutiva). A resolução da indecidibilidade dá-se, segundo Riffaterre, mediante a leitura literária, cujos hipersignos anulam a indecidibilidade signica dum análise meramente linguística, e em três níveis complementares: como processo de literariedade (através do género a que o texto pertence), a nível intratextual (por um tropo ou matriz semémica) e através do fenómeno da intertextualidade (pelo paradigma, que abaixo explicitaremos).

Na sequência da sua teorização anterior, Riffaterre apoia-se numa teoria formalista da intertextualidade, que pressupõe em cada texto um texto-fantasma. A intertextualidade funciona assim como o interpretante de Peirce, a ideia mediadora entre o signo linguístico e o objecto a que se refere. Desse modo, afirma a decidibilidade dos textos não no intertexto, mas no interpretante comum aos hipersignos textual e intertextual, que é um modelo a meio caminho de duas actualizações que separadamente seriam indecíveis, não passando o texto de uma unidade básica, de um signo desse vasto paradigma em que se integra (e sem o qual nenhum texto pode ser percebido como tal), pelo que uma mensagem só pode ser veiculada numa sequência de textos (pelo menos dois) (1990: 122):

A partir deste modelo não é difícil a Riffaterre concluir que a indecidibilidade controla, limita e guia a interpretação, pois num texto ela é apenas signo, constringindo o leitor à procura do interpretante paradigmático que produz a decidibilidade, porque o objecto desse signo textual está noutra lado (id.: 123). A desambiguação ou decidibilidade resulta de duas operações: a comparação intertextual conduz à descoberta da invariante e desta se deduz a constatação de que os textos não passam de versões diferentes do mesmo interpretante. Trata-se, como se pode ver, de uma lógica argumentativa circular que nada prova. Mas, para Riffaterre, é da indecidibilidade inicial dos textos que resulta a literariedade e o prazer da leitura, pois desperta a consciência de que existe um paradigma que engloba as unidades textuais (id.: 122).

No que toca à aplicação deste modelo à interpretação do poema de Wordsworth, Riffaterre parte das leituras irreconciliáveis de C.

Brooks e F. Bateson, analisadas por Hirsch (cf. *supra*), e pretende tornar a interpretação decidível ao apontar como seu intertexto um outro poema dedicado a Lucy, «Three years she grew», e que nas edições organizadas pelo autor é sempre colocado ao lado de «A slumber did my spirit seal». O interpretante comum aos dois poemas é deduzido a partir do paralelismo que estabelece entre as primeiras e as últimas estrofes:

«A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

«Three years she grew in sun and shower,
The Nature said, 'A lovelier flower
On earth was never sown;
This Child I to myself will take;
She shall be mine, and I will make
A Lady of my own.
(.....)

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.»

Thus Nature spake — The work was done —
How soon my Lucy's race was run!
She died, and left to me
This heath, this calm, and quiet scene,
The memory of what has been,
And never more will be.»

Quanto às outras cinco estrofes deste intertexto, elas desenvolvem, segundo Riffaterre, a absorção gradual da donzela na natureza, e no conjunto os dois poemas complementar-se-iam, contando a mesma história. Este segundo poema provaria a transferência do movimento de Lucy para o movimento de rotação da terra (ela está enterrada), do tempo humano para o tempo cósmico e resolveria a indecidibilidade interpretativa de «A Slumber...», que oscila entre o pessimismo elegíaco e o otimismo panteísta. Para Riffaterre, para além do animismo presente neste segundo poema, é óbvio para o amante a existência de um abraço mortal e implacável da natureza com a amada, apesar de o poema disfarçar a dissolução de Lucy na natureza. A esta luz, «A Slumber...» aparece com um sentido plano, a razão fica com a leitura de Brooks, sem excluir a hipótese da fusão panteísta com a natureza²⁴. Com efeito, o que Riffaterre recusa é a hipótese de a indecidibilidade se resolver pela segmentação intratextual.

²⁴ Karen Mills-Courts (1990: 169) faz uma aproximação semelhante entre «A slumber...» e o quarto verso de «Three years she grew», mas ao associar este poema à «Ode: Intimations to Immortality» atribui-lhe um carácter optimista/panteísta.

Não obstante a diversidade de leituras referidas, e apesar da sua postura intencionalista ou anti-intencionalista, pode constatar-se a importância da figura do autor na actividade interpretativa, pela mediação da *função-autor* foucauldiana ou do desejo barthesiano:

«Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives (...); et perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.

Comme institution, l'auteur est mort (...); mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller')» (1973: 45-6)²⁵.

É para este *outro* do autor que o texto literário remete: «As pessoas ignoram que o 'escritor' só pela escrita funciona» (Vergílio Ferreira, 1982: 44)²⁶. Por consequência, o que interessa é conhecer a «intenção realizada no acto criativo» (Martins, 1993: 135), uma *intenção ficcional*, realizada na produção de mundos possíveis, que implicam uma interpretação existencial do mundo (id.: 144-5).

Como refere Rigolot, é possível distinguir entre uma intencionalidade genológica ou transtextual, implicada na escolha de um género ou modo (cf. Currie, 1993: 119), e uma intencionalidade existencial ou extratextual, compreendendo as motivações do escritor, ambas condicionando a escolha da *persona* que fala no texto (1980: 190), sendo pois ao nível da enunciação que se pode tentar «saisir le texte en flagrant délit d'intentionnalité» (id.: 207). Rigolot refere-se mais à

²⁵ É a partir destas ideias barthesianas que Maurice Couturier desenvolve a sua obra *La Figure de l'auteur* (1995), em que analisa as relações entre a figura do autor e do leitor (e do crítico) como um jogo mútuo de sedução e poder textual, que ilustra em particular com a famosa novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*.

²⁶ Numa versão livre, Vergílio Ferreira recria o «Borges y Yo», um texto exemplar para esta questão:

«Anda comigo um tipo que detesto. É o 'escritor'. Creio que Borges disse o mesmo. Para toda a gente é ele que aparece, recebe homenagens, sorrisos ou mesmo, quando calha, a camelada disciplinar. (...) Se me apresentam a alguém, é com ele que falam. Se se referem a mim, é a ele que se referem. Mesmo quando as mulheres deitam um olho curioso, é para ele que o deitam, quase nunca para mim. Às vezes não o reconhecem, a esse tipo que me mora. Então é mesmo comigo que têm de se entender. Entendem-se mal. (...) Nada tenho de meu. Tudo o tipo me levou. Posso senti-lo um estranho e é como tal que o sinto. O meu nome nos jornais é dele. E o retrato. E as crónicas. Mas esse estranho colou-se-me à vida e não é fácil despegá-lo. No fim de contas, talvez devesse estar-lhe grato. (...) Mas tenho-lhe ódio como a quem constantemente nos humilha. (...) As pessoas ignoram que o 'escritor' só pela escrita funciona. Forçado a ser 'excepcional' no convívio vulgar, dá desastre.» (*Conta-Corrente* 1: 43-4).

escrita e à crítica textual do que propriamente à enunciação da *persona* ficcional do texto, mas a noção de intencionalidade genológica ou modal é de extrema relevância e a ela, explícita ou implicitamente, se referem os hermeneutas de «A Slumber...», que tentam solucionar a indecidibilidade do poema pela sua qualificação como epítáfio (Coleridge, Bateson, Hirsch, Mills-Courts, Miller), como elegia (Brooks, Riffaterre, Knapp e Michaels), ou como uma espécie de elegia pastoral com conotações panteístas (Hartman). No entanto, quando se privilegia a arquiteitualidade e a intertextualidade homotextual de Wordsworth, as conclusões continuam a ser divergentes: Riffaterre aponta para uma elegia pessimística e Mills-Courts ou Collings, como Hartman, sugerem uma visão otimista do poeta após a fusão panteísta da amada com a natureza. Por outro lado, partindo de pressupostos teóricos muito divergentes vários hermeneutas convergem para a tese otimista (Coleridge, Bateson, Miller, Hartman) e a tese pessimista prevalece em autores que valorizam a autonomia do texto (Brooks) ou a importância do intertexto (Riffaterre). Estas diferenças comprovam, afinal, a precariedade do critério de Hirsch, até porque Bateson (a quem dá razão) partiu de uma análise biografista (cf. n. 22) e os que lêem «A Slumber...» como um poema pessimista não se podem considerar desconhecedores da poesia de Wordsworth (o que Hirsch sugere para os que não «reconhecem» a atitude panteísta do poeta).

A observação destas várias leituras de «A Slumber...» acaba, no fundo, por comprovar a validade da hermenêutica gadameriana e das posições da Estética da Recepção: a interpretação é um fenómeno histórico e efectua-se na intersecção dialógica de dois horizontes, o do texto e o do leitor. *A intentio auctoris* hirschiana é sobretudo uma *intentio traditionis* (Bernardelli, 1994: 73) e responde à necessidade de fechar o sentido do texto (Barthes) ou de conferir coerência a um *corpus* textual (Foucault) para estancar a semiose da *différance*, existindo como um hábito interpretativo e como uma crença (um desejo, segundo Barthes): «È di conseguenza nella costituzione di una figura d'autore *tradizionale* o *intertestuale* che si viene a definire un chiaro *abito* interpretativo; ogni nostra lettura è ricca di tali abiti, enciclopedicamente determinati dalla necessità di restituire il singolo testo alla coerenza e omogeneità di un insieme testuale noto» (Bernardelli, 1994: 74).

Resta saber se, no fundo, a deriva aporética das interpretações de «A Slumber...» não acaba por ser, afinal, a perturbante figuração do destino da poesia/da escrita, «Rolled round» nas leituras/interpreta-

ções/paradigmas, a alegoria da vida do poema nos seus suplementos, na errância que constitui o seu *phármakon*, numa *gravitação* constativa e performativa da ausência e da presença, da morte e da vida, da evidência e do mistério...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984): «Teorização Literária», *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa — I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*. Lisboa/Coimbra/Porto: Instituto de Cultura Brasileira — Universidade de Lisboa, pp. 259-273.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1986): «Para uma leitura desconstrutivista da poesia de Rosalia de Castro», *Actas do Congresso Internacional de estudos sobre Rosalia de Castro e o seu tempo*, t. II, Conselho da Cultura Galega/ Universidade de Santiago de Compostela, pp. 183-191.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988): *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Coimbra: Almedina.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1991): «Nota Proemial» a TEIXEIRA, César (1991): *O Poeta no Mundo*. Braga: Ed. Correto do Minho [1984].
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993): «A Teoria da Desconstrução, a Hermenêutica Literária e a Ética da Leitura», *O Escritor*, 1: 74-9.
- ALVES, Manuel dos Santos (1995a): «Entre o Uno e o Diverso. Uma Visão Antropológica da Res Literária», *Dedalus*, 5: 107-32.
- ALVES, Manuel dos Santos (1995b): «Literatura Comparada: Unidade, Alteridade e Humanismo», *Diacrítica*, 10: 337-370.
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1987): «A morte do autor», *O Rumor da Língua*. Lisboa: Ed. 70, pp. 49-53 [1968].
- BEARDSLEY, Monroe C. (1982): *The Aesthetic Point of View. Select Essays*, ed. Michael J. Wreen e Donald M. Callen . Ithaca/London: Cornell U. P.
- BERNARDELLI, Andrea (1994): «Credenza, abito e autore immaginario. Dall'autore modello al modello d'autore», *Versus*, 67: 57-76.
- BOOTH, Wayne (1980): *A Retórica da Ficção* . Lisboa: Arcádia [1961].
- COELHO, Eduardo Prado (1987): *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Ed. 70.
- COLLINGS, David (1994): *Wordsworthian Errancies. The Poetics of Cultural Dismemberment*. Baltimore/London: The Johns Hopkins U. P.
- COUTURIER, Maurice (1995): *La Figure de l'auteur*. Paris: Seuil.

- CUESTA ABAD, José M. (1994): «La crítica literaria y la hermenéutica», in AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, pp. 485-510.
- CURRIE, Gregory (1993): *The Nature of Fiction*. New York/Melbourne: Cambridge U. P.
- DANNEBERG, Lutz & MÜLLER, Hans Harald (1984): «On Justifying the Choices of Interpretative Theories. A Critical Examination of E. D. Hirsch's Arguments in Favour of an Intentionalist Theory of Interpretation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vl. XLIII (1): 7-16.
- DERRIDA, Jacques (1972): *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1992-1993): «Breve prática sobre a nova filologia», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 6: 153-160.
- Eco, Umberto (s/d): *Porquê 'O Nome da Rosa'?*. Lisboa: Difel [1984].
- Eco, Umberto (1992): *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel.
- Eco, Umberto (1995): *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Lisboa: Difel.
- Eco, Umberto, RORTY, Richard, CULLER, Jonathan e BROOKE-ROSE, Christine (1993): *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa: Presença (organ. e pref. de COLLINI, Stefan) [1992].
- ELIOT, T. S. (1962): *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Ed.
- ELIOT, T. S. (1992): *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Cotovia.
- FERREIRA, Vergílio (1982): *Conta-Corrente I (1969-1976)*, 3ª ed. Amadora: Bertrand.
- FOUCAULT, Michel (1988): «What is an author?», in LODGE, David (1988): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London/New York: Longman, pp. 196-210.
- FOUCAULT, Michel (1992): *O que é um autor?*. Lisboa: Vega [1969].
- GRICE, Paul (1991): «Las Intenciones y el Significado del Hablante»; «Lógica y Conversación», in VALDÉS VILLANUEVA, Luis Ml. (ed.) (1991): *La Búsqueda del Significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*. Tecnos/U. de Murcia [1968 e 1975].
- HARTMAN, Geoffrey (1988): «The Interpreter's Freud», in LODGE, David (1988): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London/New York: Longman, pp. 411-24 [1985].
- HIRSCH JR., E. D. (1967): *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale U. P. (cf. pp. 227-30 e 239-41).
- HIRSCH JR., E. D. (1984): «Criticism and Countertheses. On Justifying Interpretatives Norms», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vl. XLIII (1): 89-91.
- HIRSCH JR., E. D. (1984/85): «Meaning and Significance Re-Interpreted», *Critical Inquiry*, 11: 201-225.
- HIRSCH JR., E. D. (1985): «Against Theory?», in MITCHELL, W. J. T. (ed) (1985): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago/ London: U. Chicago P. [1982], pp. 48-52.
- HIRSCH JR., E. D. (1988): «Three Dimensions of Hermeneutics», in NEWTON, K. M. (ed.): *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. London: MacMillan, pp. 109-114 [1971-2].

- HIRSCH JR., E. D. (1994): «Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory», *New Literary History*, 25 (3): 549-567.
- INCARDEN, Roman (1979): *A Obra de Arte Literária*, 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1930].
- JUHL, P. D. (1988): «The Appeal to the text: what are we Appealing to?», in NEWTON, K. M. (ed.): *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. London: MacMillan, pp. 114-7 [1980].
- KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn (1985): «Against Theory», in MITCHELL, W. J. T. (ed) (1985): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago/London: U. Chicago P. [1982], pp. 11- 30.
- KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn (1987/88): «Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction», *Critical Inquiry*, 14: 49-68.
- KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn (1992/93): «Reply to George Wilson», *Critical Inquiry*, 19: 186-193.
- KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn (1994): «Reply to John Searle», *New Literary History*, 25 (3): 669-675.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994): *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos.
- MARTINS, Manuel Frias (1993): *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*. Lisboa: Cosmos.
- MILLER, J. Hillis (1991): *Theory now and then*. New York/London: Harvester Wheatsheaf (cf. pp. 176-85).
- MILLS-COURTS, Karen (1990): *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*. Baton Rouge/London: Louisiana State U. P.
- MITCHELL, W. J. T. (ed) (1985): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago/London: U. Chicago P. [1982, 1983 e 1985].
- RAVAL, Suresh (1981): *Metacriticism*. Athens: The U. of Georgia P.
- RAVAL, Suresh (1993): «Intention», *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton U. P., pp. 611-9
- RIFFATERRE, Michael (1990): «Undecidability as Hermeneutic Constraint», in COLLIER, Peter e GEYER-RYAN, Helga (ed.s) (1990): *Literary Theory Today*. Combridge: Polity P., pp. 109-124.
- RIGOLOR, François (1980): «Intentionalité du Texte et Théorie de la Personna: Le Cas des *Épîtres de l'Amant Vert* », *Poétiques*. Michigan Romance Studies, pp. 186-207.
- ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro (1995): «Jacques Derrida ou a sobreabundância do significante», *O Escritor*, 6: 149-154.
- RORTY, Richard (1985): «Philosophy without Principles», in MITCHELL, W. J. T. (ed) (1985): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago/London: U. Chicago P., pp. 132-8.
- SEARLE, John R. (1994a): «Literary Theory and Its Discontents», *New Literary History*, 25 (3): 637-667.

- SEARLE, John R. (1994b): «Structure and Intention in Language: A Reply to Knapp and Michaels», *New Literary History*, 25 (3): 677-681.
- WARKE, Georgia (1990): «Social Interpretation and Political Theory: Walzer and his Critics», in KELLY, Michael (ed.): *Hermeneutics and Critical Theory in Ethics and Politics*. Cambridge/Massachusetts/ London: The M.I.T. Press, pp. 204-226.
- WELLEK, René (s/d): *Teoria da Literatura*, 5ª ed. Lisboa: Ed. Europa-América [1948].
- WELLEK, René (1988): *Historia de la Crítica Moderna (1750-1950)*. *Crítica Inglesa (1900-1950)*. Madrid: Gredos [1986].
- WILSON, G. (1992/93): «Against Theory: Or Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text», *Critical Inquiry*, 19: 164-185.
- WIMSATT, W. K. e BEARDSLEY, M. C. (1970): «The Intentional fallacy », in WIMSATT, W. K. (1970): *The Verbal Icon* [1954].
- WIMSATT, W. K. (1968): «Genesis: a fallacy revisited», in DEMETZ, P. et al. (ed.): *The Disciplines of Criticism*. New Haven/London: Yale U. P.
- WIMSATT, W. K. e BROOKS, Cleanth (1980): *Crítica Literária. Breve História*, 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1957].
- WORSWORTH POETICAL WORKS (1936) — Introd. e notas de Thomas Hutchinson, rev. por Ernest de Selincourt. Oxford U. P.