

APRESENTANDO ECO

Lígia Chiappini Moraes Leite

O que deveria ser uma resenha dos dois livros de U Eco, editados em português, torna-se mais uma apresentação da sua teoria a respeito da arte, tentando situá-la entre as várias direções da Estética Contemporânea. (1) Isso porque seria muito menos produtivo se nos detivéssemos a comentar cada uma das análises particulares que são feitas, por exemplo, em *Apocalípticos*, em vez de procurar extrair delas e do conjunto das obras do autor, uma teoria, ora explícita, ora implícita, que fundamenta tais análises e lhes dá uma coerência.

De fato, sistematizando os princípios teóricos que norteiam essas análises particulares, ficamos com uma visão bem mais clara da obra tão variada desse autor, conseguindo situá-la numa tendência dos estudos estéticos contemporâneos que tenta obter uma visão íntegra de dois elementos muitas vezes apresentados como antagônicos: *texto e contexto*. Elementos que Eco tenta estudar harmonicamente, sem empobrecer a especificidade do primeiro nem isolá-lo do segundo. Tentativa de recuperar a dimensão diacrônica, portanto, mas desde dentro de uma perspectiva semiológica.

A FORMA COMO ABERTURA:

Pode-se dizer que toda a teoria de Umberto Eco deriva de uma concepção de *forma* como abertura, ou melhor, de uma concepção dialética de *estrutura* (2) A dialética da *forma e abertura* define a obra de arte como um *efeito* que contém em si um *processo*; um *agora* que contém em si o seu *antes* e o seu *depois*; uma *mensagem* que só se explica enquanto engloba uma *função do emissor* e uma *função do receptor*; um *texto* que evidencia um *modo de formar* (estilo) e prevê *execuções*; um *código* que é *particular*, portanto se faz como *idioleto*, mas contém em si elementos-chave para sua

(1) — Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1970. Eco, Umberto. *Obra Aberta*, São Paulo. Perspectiva, 1968

(2) — O valor do termo *estrutura*, aqui, é de “obra estruturada”, conforme vem usado em *Obra Aberta*, diferente da acepção de *código*, usada em *Struttura Assente*.

decodificação e, portanto, é também *coletivo*, aberto ao trabalho do *decodificador*.

A ABERTURA COMO MODELO:

Abertura não é um valor, nem um privilégio de algumas obras de arte, nem mesmo um elemento a ser encontrado na obra. É um *modelo* e, como tal, uma abstração, construído a partir da observação de várias obras, na sua relação com o fruidor e aplicável às obras mais diversas, quanto ao gênero, à ideologia, à época.

A LINGÜÍSTICA E A TEORIA DA INFORMAÇÃO: SEU AUXÍLIO PARA PRECISAR O CONCEITO DE OBRA ABERTA:

A noção de *abertura* é explicada com o auxílio da *Lingüística*, uma vez que a língua é o instrumento da obra literária e uma vez que esta, como qualquer tipo de mensagem, entra num processo de comunicação entre um *emissor* e um *receptor*, tal como o que é permitido pela língua (entre outros tipos de códigos). A obra vista como *mensagem* justifica também o auxílio que Eco vai buscar na *Teoria da Informação*, para precisar o conceito de *Obra Aberta*. Ora, apoiado nessas duas ciências, *Lingüística* e *Teoria da Informação*, êle se mune de instrumentos para explicar a complexidade da obra de arte, as impressões de *cosmicidade*, de *totalidade*, provocadas por ela no público fruidor. Com êsses instrumentos, localiza onde está, em que consiste a *artisticidade* de uma obra, libertando-nos, assim, do célebre conceito (ou preconceito) do inefável, defendido por Croce e outros estetas da linha impressionista.

A *Lingüística* permite explicar que a obra dá a impressão de totalidade, cosmicidade, etc., porque é *aberta* e permite precisar essa noção de *abertura* que se torna aproximadamente sinônimo de *ambigüidade*, *plurivalência de significados*, noções que, por sua vez, se explicam por uma análise das dicotomias saussurianas (significante/significado, denotação/conotação, língua/fala) aplicadas à mensagem estética. Constata-se a capacidade da mensagem poética de tornar *opacos* os *significantes* que passam a significar não só pela sua *relação unívoca* com um dado *significado*, mas por sua relação com outros significantes, pela sua própria textura material; não só pelo que *denotam*, mas pela rêde de *conotações* que se vai formando a partir e sôbre a *denotação*. O significante aí passa, de uma forma estática que se liga a um determinado sentido, a uma forma dinâmica, “geradora de sentidos que se preenche de cúmulos de denotações e conotações, em virtude de uma série de *códigos* e *léxicos* que estabelecem a correspondência com *grupos* de significados”

A Lingüística, portanto, permite, através do instrumento da obra de arte literária, a língua, explicar em que consiste aquela impressão de riqueza que emana da obra, em que consiste o fenômeno da artisticidade. Essa explicação serve para tôdas as obras, desde a antigüidade até nossos dias. Tanto uma obra clássica, como uma obra moderna são *abertas*, enquanto *ambíguas*, portanto se prestam às mais variadas interpretações, obrigando o leitor a um *trabalho criativo*, na medida em que tenta interpretá-la, compreendê-la. Uma vez que nem tudo está dado, de forma fechada, mas que a obra se organiza com uma ambigüidade fundamental em todos os seus níveis, abrindo-se a uma potencialidade muito grande de sentidos, provoca um *trabalho* da parte do leitor. A interpretação vai variar conforme o "*universo do saber*" do leitor (suas vivências, sua capacidade de mexer com a língua, seus tabus, sua cultura, sua sensibilidade). Independente da vontade do criador de fazer uma obra aberta, ela será aberta justamente por êsse fenômeno, justamente pela característica essencial da própria mensagem lingüística de sempre conter uma certa ambigüidade, porque, como diz Roland Barthes, "nenhuma mensagem é ingênua", isto é, nenhuma mensagem é inteiramente denotativa; há sempre um aspecto conotativo, porque o fruidor é diferente do emissor e de outros fruidores e porque o próprio emissor, enquanto receptor de sua mensagem, experimenta diante dela significados diferentes, em momentos diferentes.

A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO POÉTICA DE SI MESMA:

Mas a noção de abertura não pára aí. Ela foi elaborada principalmente tendo em vista um fenômeno da arte contemporânea (sobretudo da música serial): Eco constata que a abertura da obra de arte acentuou-se no mundo atual, ou melhor, foi-se acentuando progressivamente, ao longo da história da arte, atingindo um auge, no século XX. Constata, no artista contemporâneo, uma intenção, uma resolução consciente, um *programa* mesmo de acentuar essa abertura natural e inerente a tôda mensagem poética (e artística, em geral). O criador hoje leva a extremos a participação do fruidor na sua criação. O papel do fruidor de arte passa, assim, de simples *contemplação* à *execução*, ao *uso*. Criam-se, portanto, "*situações comunicativas*" diferentes. Para explicar isso, torna-se importante o apêlo à Teoria da Informação, à Sociologia, à Psicologia, à Antropologia. Nesse momento, mais que em outros, a Estética não se basta a si mesma e o estudo interdisciplinar se torna uma necessidade.

Com essa crescente abertura, aumenta a *informação* da obra, aumentando sua *imprevisibilidade*. Conseqüentemente aumenta o de-

safio que a obra faz ao fruidor, aumenta o trabalho criativo dêste que mais que um intérprete se torna um executante, um criador que refaz a obra para entendê-la. A ênfase não está mais no *efeito*, na obra como coisa acabada, mas no *processo*, na obra como *algo a fazer e fazendo-se continuamente: a obra em movimento*. A obra se torna, assim, lição de como se faz obra de arte, poética de si mesma, efeito projetando-se, linguagem e meta-linguagem.

A OBRA DE ARTE COMO METÁFORA EPISTEMOLÓGICA:

A noção de abertura, portanto, além de permitir a Eco definir e explicar a obra da arte em geral, permite-lhe constatar uma tendência da arte contemporânea, mas também, pela observação dos outros campos do saber, permite-lhe identificar tendências análogas, por exemplo, nas ciências ditas exatas. Permite-lhe, através de um estudo de *projetos estéticos*, da história das poéticas (implícitas ou explícitas) identificar uma espécie de “estilo de época”, recobrando todo o campo do saber humano, uma tendência comum, e, no caso da civilização contemporânea, uma tendência para a abertura em todos os discursos, definindo uma forma aberta de conhecer dentro do próprio conhecimento científico. A noção de abertura permite, assim, apontar uma função para a arte na sociedade ou, pelo menos, definir-lhe um lugar, entre os outros setores culturais. A obra passa a definir-se como “metáfora epistemológica”, isto é, reflexo não de uma realidade (como postulam algumas estéticas marxistas, vendo a obra como forma de conhecimento) mas de uma forma de ver a realidade, de pensá-la: um forma aberta como a da física de Einstein, como a das modernas matemáticas que contrariam a lógica 0-1 ou como a da psicologia que, contrariando a noção gestáltica da *boa forma*, instaura o conceito da percepção como um processo aberto e variável de momento, de situação a situação, de indivíduo para indivíduo.

A partir dêsse conceito, Eco prevê, para a arte, um papel muito semelhante ao que lhe aponta Júlia Kristeva, que vê nela as diretrizes para a construção de uma gnoseologia materialista. É a possibilidade que se divisa, através da arte, de criar-se uma nova lógica, anti-arstotélica, anti-causal, espacial, não formal mas dialética, anti-binária, enquanto nega “o terceiro excluído” uma nova lógica, como a que postula a teoria de Boulez sôbre o “pensamento serial”, em oposição ao “pensamento estrutural”, como veremos a seguir.

CONCEPÇÃO ONTOLÓGICA DE ESTRUTURA E CONCEPÇÃO OPERACIONAL DE ESTRUTURA:

Eco aceita o conceito de estrutura, (3) trabalha com êle, mas não o concebe como um *ontos*, mas como um *modelo operatório*. Essa distinção elimina toda a incompatibilidade entre *estrutura* e — *história*. Só os que aceitam a visão ontológica da estrutura, a opõem à História. Eco não a vê como um esquema fixo, imutável, oposto à História, em sua constante presença atemporal. Admite a reformulação das estruturas no momento em que, como instrumentos operatórios que são, devam ser substituídas ou corrigidas, levando em conta o devir histórico, a mudança dos fatos, o nascimento de novos fenômenos que seria trair, se encaixados em esquemas rígidos pré-concebidos. Admite que existem *constantes* que se repetem em diferentes sistemas culturais mas sabe que se repetem *modificadas*, diferentes. Reconhece, portanto, as constantes, mas valoriza também as *variantes*, porque elas representam evolução, História.

MENSAGEM E CIRCUNSTÂNCIA. IDEOLOGIA E RETÓRICA:

Coerentemente com os princípios da Semiologia, considera a circunstância um elemento que está fora da mensagem, *extra-semiológico*, portanto, mas sabe que, mesmo estando fora, a circunstância influi na mensagem, enquanto orienta a sua decodificação. O mesmo acontece com a *ideologia* que está fora da *retórica*, pois aquela pertence ao “universo do saber” e esta ao “universo do signo”: mas a ideologia só se exprime através da retórica. O homem só revela o que é (sua cultura, seus tabus, seus sistemas de expectativa psicológica) na maneira como utiliza a linguagem.

Dentro dessa perspectiva, explica-se até a arbitrariedade do signo. Se não há motivação entre significante e significado é porque essa ligação é determinada pela História, sendo a “linguagem () um sistema que se clarifica a si mesmo por sucessivos sistemas de convenções que se desdobram alternativamente”

Criticando a concepção ontológica da estrutura e opondo-lhe a concepção operacional, Eco combate a utópica procura de um *código dos códigos*, o *Ur-Código*, utopia que faz a Semiologia andar para trás, num afã de descobrir essa estrutura, esse código mais elementar, “que constitui (ria) a verdadeira estrutura de toda a

(3) — *Estrutura*, aqui, já com o sentido que lhe é atribuído em *Struttura Assente*, não mais como “obra estruturada” mas como *código*: sistema de relações estruturais comum a vários fenômenos diferentes sob muitos pontos de vista, mas homólogos quanto a essas relações.

comunicação, de toda a língua, de toda a operação cultural, de toda a atividade de significação ()” Tal utopia faz com que se perifiquem os fenômenos, muitas vezes, dentro de “gaiolas” estruturais, esquemas explicativos imutáveis, quando estes são apenas “etapas” na perseguição desse Ur-Código que recua, cada vez mais, na medida das investigações. Segundo Eco, “a semiologia não estuda (entenda-se: não deve estudar) os procedimentos mentais do significar, mas as convenções comunicativas como fenômeno de cultura. Em tal sentido, não exaure o problema da comunicação mas se limita ao que é reconhecível e descritível”

A AUSÊNCIA ESSENCIAL DA ESTRUTURA:

A estrutura, ontologicamente concebida, nesse sentido, é ausente. De recuo em recuo, nessa procura do *Código dos Códigos*, destrói-se a possibilidade de imaginá-lo como *estruturado*, para vê-lo mais como uma “ausência geradora” de discursos. O Ur-Código aparece, enquanto gerador de códigos, muito mais coerente, como um *anti-código*, enquanto *ante código*, isto é, *desestruturado*, porque *anterior* e *gerador* de todas as combinações estruturais possíveis.

Assim, a estrutura é *ausente*, do ponto de vista ontológico, como o é do ponto de vista operatório, enquanto *modelo*, *abstração*, não encontrada nos fenômenos, mas posta, criada, para explicá-los sob um determinado ponto de vista.

A SÉRIE: O PENSAMENTO SERIAL.

Muito mais produtivo do que o conceito de *estrutura*, apresenta-se, então, à Semiologia, o conceito de *série*. A série é a anti-estrutura, uma *estrutura aberta*. Citando Boulez: “a série tornou-se um modo de pensar polivalente. É, pois, uma reação total contra o pensamento clássico, que quer que a forma seja, praticamente, uma coisa pré-existente e, ao mesmo tempo, uma morfologia geral. Aqui (no pensamento serial) não há escala pré-constituída, quer dizer, estruturas gerais em que se insere um pensamento particular; em troca, o pensamento do compositor, utilizando uma metodologia determinada, cria os objetos de que tem necessidade e a forma necessária para organizá-los, sempre que se deve exprimir. O pensamento tonal clássico é fundado sobre um universo definitivo, através da gravitação e atração; o pensamento serial, ao contrário, sobre um universo em perpétua expansão” Enquanto o pensamento estrutural volta-se para um *passado*, buscando encontrar um *Ur-Código*, sobre o qual deve repousar toda a comunicação, o pensamento serial está interessado em se voltar para um futuro,

individuando códigos históricos para pô-los em discussão, gerando novas modalidades comunicativas.

Voltamos, assim, àquele conceito de *produzir*, oposto a *descobrir*. Voltamos ao papel dinamizador da obra de arte, como código que se funda questionando os códigos já existentes e os fazendo evoluir, ponto em que a visão de U. Eco converge com a visão de Júlia Kristeva.

Talvez a visão de Eco seja menos idealista, mais próxima dos objetivos da Semiologia, na medida em que postula a necessidade de individuar códigos até onde não parecem existir, (na arquitetura, nos sinais gestuais, nas reações aparentemente naturais e emocionais, nas obras de arte, mesmo em seus chamados “traços supra-segmentais”) Aponta a necessidade de se traçarem mapas retóricos para delimitar tais códigos e acabar com o “mito da originalidade”: o discurso semiológico, segundo êle, “deve esforçar-se para operar a redução do motivado, do con ínuo, do expressivo, ao arbitrário, ao discreto, ao convencional” Só, depois disso, será possível apontar o verdadeiramente original.

DIALETICA VANGUARDA-KITSCH:

A mesma atitude se observa quando Eco aponta o papel das vanguardas na sociedade de consumo, papel que define como revolucionário, na medida em que elas questionam instrumento petrificado de que se serve, para se comunicar, uma sociedade também petrificada. Mexendo com a sua linguagem, a vanguarda mexe com essa sociedade; organizando a sua linguagem em novas bases, obriga-a a se reorganizar também sobre novas bases. Mas, apesar de reconhecer êsse papel da vanguarda, não deixa de advertir para o perigo da *vulgarização* e do *desgaste* das suas invenções, na medida em que são aproveitadas pelo *Kitsch*, para consolidar ainda mais as bases da sociedade de consumo. Aponta então a dialética vanguarda-kitsch e define êste último como uma *farsa estrutural* da qual resulta a *farsa semântica*. Mas, nessa dialética, assinala-se a necessidade de as vanguardas, sempre alertas, continuarem inventando novos meios de expressão, para além dos códigos existentes, numa contínua vingança contra o kitsch. Só assim será combatida a *alienação lingüística*. Uma vez que parar de produzir é também aceitar o kitsch e compactuar com êle, a solução é um trabalho contínuo de destruição e construção, mediante a aceitação de que a sociedade de consumo é uma realidade, de que a indústria e os meios de comunicação de massa são um fato e de que a vanguarda tem que se adequar a êles da maneira mais criativa e participante possível, sob pena de não viver o presente.

ECO E A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA:

Finalizando, res' a, numa tentativa de situar a obra de U. Eco, no contexto dos estudos teóricos de estética contemporânea, dizer que, apesar de não estar ligado a nenhum grupo específico, êle se integra numa direção dos estudos que tentam, sobretudo retomando a trilha dos formalistas russos, integrar a *História* na *Estrutura*. Umberto Eco, tendo iniciado sua formação sob a influências de filósofos como Luigi Pareyson (de quem tira a noção de *modo de formar, mostrando-se* na obra e à espera de uma redescoberta criativa por parte de um fruidor) desenvolve sua noção de obra aberta que vai precisando numa marcha metodológica cada vez mais integrada nos princípios semiológicos e lingüísticos, sem querer nunca perder a dimensão histórica. Representa um dos grandes esforços para recuperar a História, a partir do interior do "jôgo" semiológico. Nesse sentido, muito o auxiliaram as teorias de A. Moles, Max Bense, Jakobson, Gillo Dorfles, entre outros.

A Semiologia permite-lhe definir uma posição em face das teorias estéticas dos marxistas que empobrecem a arte, vendo-a como reflexo da realidade, (veja-se o ensaio: "función y límites de una sociología del arte", in: *La definición del Arte*, obra citada na bibliografia)

Por outro lado, a sua preocupação em recuperar a dimensão diacrônica, a sua formação filosófica e humanista fazem com que se oponha também aos que, ao contrário dos marxistas, se fecham nas estruturas, vendo-as como um cristal, (veja-se sua crítica à análise de *Les Chats*, de Baudelaire, por Jakobson e Levi-Strauss, tanto na *Obra Aberta*, como na *Struttura Assente*)

O papel que dá à Semiologia de identificar continuamente a ideologia encerrada sob a retórica, um papel desmistificador, portanto, está muito próximo ao que Barthes postula em *Mythologies* (já sugerido em *Elements de Sémiologie* e já latente no seu conceito de "écriture", em *Degré Zéro*)

A noção de anti-estrutura, de série, aproxima-se muito da noção de *texto*, de Julia Kristeva. No fundo, opõem-se: série/estrutura, como texto/código, como processo/efeito. E, no fundo, tudo isso leva à postulação de uma nova lógica muito próxima da que rege o pensamento oriental, muito próxima da lógica de um mundo mítico. É o que se subentende desta afirmação de U. Eco: "Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, acostumando-se à contínua ruptura dos modelos e dos esquemas, escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas e a necessidade do seu revezamento, não somente de obra para obra, mas

dentro de uma mesma obra, não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e neste caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia” (4)

Com maior ou menor grau de adesão é essa idéia que norteia obras como as de Kristeva ou (guardadas as diferenças) de Marcuse (que propõe um *conhecimento libidinal, oposto ao racional*) Idéia que é poeticamente expressa por Octavio Paz, quando já mergulhado na utopia, afirma: “O homem moderno tem a pretensão de pensar acordado. Mas êsse pensamento acordado nos tem conduzido pelos corredores de um sinuoso pesadelo, onde os espelhos da razão multiplicam as câmaras de tortura. Ao sair, talvez, descobriremos que tínhamos sonhado com os olhos abertos e que os sonhos da razão são atrozes. Talvez, então, comecemos a sonhar outra vez com os olhos fechados” (5)

(4) — in: *Obra Aberta*. Perspectiva, São Paulo, pág. 148.

(5) — Octavio Paz. *Laberinto de la Soledad*, México, F.C. Econ, 1957 (a tradução é nossa).