

## A abertura e a indeterminação dos sentidos da obra literária como possibilidades de revolução nas concepções de mundo do leitor

Doutorando Antonio Barros de Brito Junior (Unicamp)<sup>1</sup>

### Resumo:

*Neste texto, pretendemos evidenciar o modo pelo qual a obra literária pode engendrar uma concepção de mundo revolucionária para o leitor. Para tal, lançaremos mão de uma abordagem semiótica, inspirada nas obras de Umberto Eco, a fim de mostrar como a revolução das formas artísticas e literárias pressupõe uma revolução na visão de mundo dos intérpretes, através da abertura da forma final da obra para as ambigüidades interpretativas. Em seguida, concluiremos com uma análise da dialética entre as obras redundantes do kitsch e da cultura de massa e as obras abertas, apontando para a possibilidade de abstrair-se um conceito de vanguarda a partir da dialética entre norma e invenção do sistema das artes.*

**Palavras-chave:** Obra aberta; Vanguarda; Kitsch; Semiótica; Umberto Eco.

### Introdução

Começemos por uma citação – uma citação que é também começo:

Marsden, em sua descrição de Sumatra faz a observação de que nesse lugar as belezas livres da natureza circundam por toda a parte o observador e por isso já têm pouco atrativo para ele; contrariamente, se ele encontrasse em meio a uma floresta um jardim de pimenta, onde as hastes sobre as quais este vegetal enrola-se formassem entre si alamedas em linhas paralelas, esse jardim teria muito atrativo para ele; e concluiu disso que a beleza selvagem, irregular na aparência, somente apraz como variação àquele que se fartou da beleza conforme a regras. Todavia, ele poderia somente fazer a tentativa de um dia deter-se junto a seu jardim de pimenta para perceber que, se o entendimento pela conformidade a regras transpôs-se uma vez para a disposição à ordem, que ele necessita por toda parte, o objeto já não o entretém por mais tempo, muito antes faz uma violência indesejável á faculdade da imaginação; contrariamente a natureza, aí pródiga em variedades até a luxúria, e que não é submetida a nenhuma coerção de regras artificiais, pode alimentar constantemente o seu gosto. Mesmo o canto dos pássaros, que nós não podemos submeter a nenhuma regra musical, parece conter mais liberdade, e por isso mais para o gosto, do que mesmo um canto humano, que é executado segundo todas as regras da música; **porque a gente enfada-se do último muito antes se ele é repetido freqüentemente e por longo tempo.** (KANT, 1793. pp.88-89, destaque meu.)

Vamos nos permitir, aqui, pôr de lado as peculiaridades deste trecho aparentemente secundário na *Crítica da faculdade do juízo* – especialmente aquilo que serve a Kant para uma definição do belo como conformidade do entendimento a uma finalidade sem fim. Interessa-nos, para o momento, este trecho, porque, por um lado, ele nos revela a tentativa pioneira (salvo engano) de sistematizar uma poética da originalidade, da transgressão, como característica essencial, senão desejável, do trabalho artístico – as reflexões sobre o gênio que sucedem este trecho são

---

<sup>1</sup> **Antonio Barros de BRITO JUNIOR, doutorando.**  
Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp).  
Departamento de Teoria e História Literária.  
Email: antbarros@gmail.com.

sintomáticas dessa abordagem (conferir, em especial, o parágrafo 46) –, e, por outro lado, porque ele nos transmite a idéia de que a repetição promove um enfado. Esse cansaço promovido pela repetição sistemática da forma artística segundo regras pré-estabelecidas provoca, então, um achatamento da fruição, de modo que o público, diante de uma obra embotada, desliga a sua atenção da forma, fazendo com que a complacência seja comprometida.

Ainda estamos resvalando no problema de que este texto vai se ocupar. Contudo, já apontamos uma questão relevante no interior da disciplina estética, questão revelada por Kant. Essa questão, que se inscreve nos limites da investigação sobre o belo, sobre o gosto, sobre a complacência da obra, é, no entanto, fundamental no que diz respeito a uma relação entre forma artística e fruidor. Problema que, é mister dizer desde já, assombra a produção artística moderna e contemporânea. Mas não nos adiantemos, ainda. Ressaltemos antes dois aspectos notáveis da intervenção de Kant: (a) a repetição constante da forma e o conseqüente desinteresse que ela gera no público supõem também, em última instância, uma trivialização da interpretação: uma obra, cuja complacência é esmaecida pela regularidade da forma, dificilmente será explorada em toda a sua profundidade, em suas possíveis relações com os diversos contextos em que se enquadram os intérpretes; e (b) a própria lógica da repetição, contudo, é determinada pelo contexto: observando o exemplo de Kant, Marsden só se surpreenderia com uma forma cuja peculiaridade frente ao seu entorno imediato fosse patente, de modo que – e aqui podemos concluir sem equívocos – o esmaecimento da complacência e a trivialização da interpretação são dependentes, no fundo, do que no horizonte empírico das formas artísticas se considera dominante, corriqueiro ou “natural”.

A suposição de que a trivialidade da forma tem conseqüências no âmbito das conjecturas interpretativas, porque a repetição afeta a complacência, e a idéia de que o julgamento acerca da trivialidade da forma depende do contexto em que ela aparece – esses dois fatores, então, convergem dentro do campo de investigação da estética, na medida em que suscitam elucubrações acerca do potencial transformador que a novidade da forma artística pode trazer para o público que a recebe. Essa preocupação, ausente em Kant, é profundamente relevante, por exemplo, dentro de uma estética de cunho marxista. Tanto é assim, que as elucubrações acerca do potencial revolucionário das formas artísticas inovadoras polarizaram as tendências no interior da estética marxista: de um lado, Lukács, para quem as propostas vanguardistas representavam uma consciência superficial face às contradições que animam a sociedade capitalista; de outro lado, Marcuse, para quem a revolução da forma da obra é acompanhada de uma revolução no âmbito social da circulação das formas artísticas. A título de exemplo, deixemos ambos falar-nos, com a imponência de suas idéias. Primeiro, Lukács:

The modern literary schools of the imperialist era, from Naturalism to Surrealism, which have followed each other in such swift succession, all have one feature in common. They all take reality exactly as it manifests itself to the writer and the characters he creates. The form of this immediate manifestation changes as society changes. These changes, moreover, are both subjective and objective, depending on modifications in the reality of capitalism and also on the ways in which class struggle and changes in class structure produce different reflections on the surface of that reality. It is these changes above all that bring about the swift succession of literary schools together with the embittered internecine quarrels that flare up between them.

But both emotionally and intellectually they all remain frozen in their own immediacy; they fail to pierce the surface to discover the underlying essence, i.e. the real factors that relate their experiences to the hidden social forces that produce them. On the contrary, they all develop their own artist style – more or less consciously – as a spontaneous expression of their immediate experience. (LUKÁCS, 1977, pp.36-37.)

Agora, Marcuse:

A arte pode ser “revolucionária” em muitos sentidos. Num sentido restrito, a arte pode ser “revolucionária” se apresenta uma mudança radical no estilo e na técnica. Tal mudança pode ser empreendida por uma verdadeira vanguarda, antecipando ou reflectindo mudanças substanciais na sociedade em geral. Assim, o expressionismo e o surrealismo anteciparam a destrutividade do capitalismo monopolista e a emergência de novas metas para uma mudança radical. [...]

Para além disto, uma obra de arte pode denominar-se “revolucionária” se, em virtude da configuração estética, apresentar ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (e reificada) e der a ver o horizonte de uma transformação (libertação). (MARCUSE, 1977, p. 10.)

Cercamos, enfim, o nosso problema crucial. Inovações na forma literária dentro de um contexto abundantemente cercado por produções mais ou menos repetitivas, enfadonhas, proporcionam revoluções nas concepções dos intérpretes. Os trechos acima não nos deixam dúvidas: para o bem ou para o mal – e aí a questão circunscreve-se dentro de uma leitura mais ou menos ortodoxa da teoria de Marx e Engels, que não nos interessa nos limites deste presente texto – o trabalho criativo com a forma artística, quando contraria a repetição sistemática e enfadonha, promove uma isócrona alteração no modo como o intérprete frui a obra e, por conseguinte, altera a consciência que o intérprete tem da relação entre forma artística e visão de mundo. Não obstante, ainda não está clara a maneira pela qual se relacionam a fruição e mudança de visão de mundo. A bem da verdade, acreditamos que as garantias epistemológicas por trás das asserções de Lukács e Marcuse não se encontram em definitivo nem em Kant, nem, talvez, em Marx e Engels; elas se encontram alhures, no bojo de uma disciplina como a semiótica, cuja preocupação, entre outras, consiste em revelar o modo pelo qual as formas inovadoras veiculam sentidos inovadores para os intérpretes, observando de que maneira, pensando-se no código que serve de base à comunicação artística, esses sentidos inéditos provocam alterações na nossa forma de conceber e interpretar o mundo à nossa volta.

Nesse sentido, a obra teórico-crítica e a semiótica de Umberto Eco, autor de obras relevantes no âmbito da estética e da teoria da arte, podem contribuir sobremaneira para o enfrentamento desses problemas: na medida em que Eco lida com um conceito de *obra aberta* que se caracteriza pela definição de uma poética que tende ao trabalho com a forma a fim de produzir o máximo possível de ambigüidade na interpretação; na medida em que ele analisa os desdobramentos que a poética da indeterminação dos sentidos tem no contexto cultural dominado pela cultura de massa, que, contrariamente à obra aberta, aposta na repetição da forma como garantia de abrangência e sucesso comercial; e na medida em que Eco associa ambas as formas de produção artística com suas respectivas ideologias ou visões de mundo; então podemos ter uma base sólida para o entendimento da relação entre a comunicação artística e as mudanças provocadas no âmbito da consciência de mundo do intérprete.

Isto posto, entraremos na discussão do nosso problema, obedecendo o seguinte método: (a) primeiramente, esboçaremos uma reflexão geral acerca de como se constituem, do ponto de vista da semiótica, as visões de mundo e as ideologias; (b) a seguir, passaremos à investigação do conceito de obra aberta, observando mais de perto a sua capacidade de revolução das visões de mundo no âmbito da teoria estética; enfim, (c) procederemos a uma analogia entre o conceito de obra aberta e o conceito de vanguarda, a partir da relação que existe entre os processos de produção da indeterminação da vanguarda face à repetição mecânica da cultura de massa.

## **1 Forma artística e visão de mundo**

Para se entender a maneira pela qual as formas artísticas podem veicular um resíduo ideológico ou uma visão de mundo, é preciso, antes de tudo, esclarecer o modo pelo qual o código é

usado pelos seus usuários. Na verdade, do nosso ponto de vista, as leis semióticas que governam a comunicação corriqueira são basicamente as mesmas que governam a comunicação artística; aliás, isso nos chega por sugestão do próprio Eco (1975), que, ao definir os limiares da semiótica, coloca dentro da disciplina as reflexões sobre a arte. Todavia, é claro que o ferramental teórico para a arte pressupõe recursos mais sofisticados, dada a natureza distinta da comunicação artística, face à comunicação cotidiana (voltaremos a isso, a seguir). De qualquer modo, cremos que é apenas analisando as premissas por trás da comunicação, que podemos vislumbrar algumas constantes que nos dêem o entendimento de como determinadas formas de expressão artística cristalizam conteúdos de maneira praticamente automática.

Lendo Eco (1971 e 1975), então, notamos que, para o semioticista italiano, há quatro premissas básicas que operam no funcionamento da produção e interpretação das mensagens de que nos utilizamos para nos comunicar: (a) existe um código cuja estrutura rizomática n-dimensional é formada por unidades culturais devidamente estabelecidas pelos usuários, conectadas por liames de diversas extensões; (b) esse código constitui uma competência ou conhecimento global do mundo, isto é, ele representa o universo multifacetado e ambíguo das nossas visões de mundo, do modo pelo qual representamos e interpretamos os fenômenos do mundo para nós, usuários; (c) o manejo das unidades desse código dentro de contextos repetidos cria campos semânticos mais ou menos rígidos, que, por sua vez, têm um determinado rol de formas de expressão que veicula os conteúdos estabelecidos pela reiteração da interpretação; (d) nesse sentido, a cristalização das formas de expressão com conteúdos mais ou menos rígidos dentro de contextos invariáveis produz o que Eco (1968c, 1971 e 1975) chama de *ideologia*: trata-se, portanto, da manipulação da forma de expressão a fim de ativar, semântica e pragmaticamente, pressupostos que não contradigam o uso habitual circunstanciado pelo campo semântico. Nesse sentido, a ideologia, do ponto de vista da semiótica de Eco, caracterizar-se-ia, ao mesmo tempo, pelo apagamento das possíveis e prováveis ambigüidades interpretativas da mensagem, pelo ofuscamento de possibilidades de conjectura interpretativa permitidas pela estrutura caótica do código, e, finalmente, pelo controle rígido da decodificação. Ouçamos Eco:

[...] a ideologia é visão do mundo *parcial e desconexa*: ignorando as múltiplas interconexões do universo semântico, ela oculta também as *regiões práticas* para as quais certos signos foram produzidos, juntamente com seus interpretantes. Assim, o olvido produz falsa consciência. (ECO, 1975, p.253.)

Nota-se, também, que a “falsa consciência” de que nos fala Eco não é exatamente a mesma de que falam Marx e Engels. Se, para os filósofos alemães, a falsa consciência era fruto da alienação à qual o homem estava sujeito pela venda da sua força de trabalho, de modo que ela era produzida pela dominação do homem pelo modo de produção capitalista, aqui, para Eco, a falsa consciência tem um viés puramente epistemológico, uma vez que se trata da manipulação das formas de expressão a fim de veicular sentidos estáveis, que, por isso, envolvem o intérprete numa visão de mundo sempre igual, estreitando as suas possibilidades de descobrir, em meio às ambigüidades, sentidos sempre novos. Ainda que não seja uma questão em torno de uma polarização entre esquerda e direita ou entre comunismo ou liberalismo,<sup>2</sup> a proposta de Eco mantém um compromisso com a liberdade criativa, na medida em que denuncia o caráter amplamente autoritário e manipulador do uso ideológico do código. Nesse sentido, na denúncia de Eco está implícita uma valorização das liberdades criativas no nível da forma da expressão e da

---

<sup>2</sup> É claro que, do ponto de vista de uma epistemologia marxista, é possível enquadrar a teoria de Eco nos termos de uma proposta de esquerda, direita, revolucionária ou conservadora. Obviamente, os juízos serão diferentes, a depender das tendências internas ao marxismo a que alguém se afilie. Em todo caso, o que deve ficar claro é que Eco parte de pressupostos diferentes para definir *ideologia*, podendo, eventualmente, coincidir com as propostas, definições ou, ainda, desdobramentos presentes nas obras de outros teóricos marxistas.

interpretação, de modo a modificar, em primeiro lugar, a percepção que o usuário tem do código que lhe serve de base e, em função disso, revitalizar as formas pelas quais os indivíduos compreendem e interpretam o mundo. Mas como isso seria possível? Não seria todo o uso do código uma tentativa de determinar, com base em garantias semânticas e pragmáticas, as interpretações possíveis para uma determinada mensagem, fazendo com que toda e qualquer forma de expressão fosse, por sua natureza e função, ideológica?

É aí que entra uma importante dicotomia, esboçada por Eco (1962), a saber, a dicotomia entre mensagens referenciais e mensagens estéticas. Segundo o semioticista italiano, as mensagens referenciais são aquelas que apostam nas regularidades semântico-pragmáticas formadas pelos hábitos comunicativos para garantir o máximo de redundância possível na interpretação; sendo assim, as mensagens referenciais procurarão as formas de expressão mais redundantes possíveis, a fim de propiciar a decodificação mais automática possível, por parte do intérprete – e, por conta dessa característica, pode-se dizer que esse tipo de mensagem é mais próprio à comunicação cotidiana. Ao contrário destas, as mensagens estéticas são aquelas que lançam mão das regularidades semântico-pragmáticas apenas com o intuito de subvertê-las, em prol da ambigüidade de sentidos. Assim, na forma final da expressão, vários sentidos permanecem latentes, mesmo quando uma escolha interpretativa é feita, de modo que a mensagem permanece explorável em toda a sua potencialidade semiótica. Nota-se, então, o quanto esse tipo de mensagem é caro ao uso estético da linguagem: com efeito, **pode-se dizer que o que define a arte em contraste com o uso comum do código é, na verdade, a abertura dos sentidos para mais de uma interpretação possível.** Diante disso, podemos arriscar alguns corolários: (a) a arte, então, por definição, é não-ideológica; e (b) por conta disso, a comunicação estética que se dá na fruição e na interpretação da arte promove atos de inovação do código, que, por sua vez, suscitam visões do mundo diferenciadas, inéditas e produtivas.

A segunda das afirmações acima atinge em cheio o objetivo que nos delimitamos, neste texto, indo ao âmago da questão. A primeira, entretanto, permanece discutível, sobretudo se reinvocamos dois dos autores citados acima. Se recordarmos o que diz Kant, veremos que, no exemplo dado por ele, o que está automatizado na fruição é justamente a forma artística, ao passo que o canto do pássaro, na sua gratuidade e naturalidade, abre-se à contemplação como algo inusitado. A mesma coisa para Lukács: a abertura artística pretendida pelo Naturalismo e pelo Surrealismo, na imediatez de suas respostas às mudanças sociais, não favorece a profundidade crítica por parte do intérprete, beneficiando, na opinião do crítico húngaro, a propagação da ideologia capitalista no âmbito artístico. Ora, na medida em que as duas afirmações **a** e **b** acima são solidárias na concepção de Eco, a suspeita sobre a primeira automaticamente lança desconfiança sobre a segunda, pois surge a questão: como pode ser produtiva a visão de mundo proporcionada pela arte, se na sua originalidade ela acaba se aproximando de ideologias conservadoras e reformistas, como sugere Lukács?

Para sair desse embaraço, precisamos recordar que, para Eco, a ideologia ou a visão de mundo não é medida por sua orientação político-social. Para o semioticista italiano, ideológica é toda a manipulação que promove um fechamento das possibilidades interpretativas, seja com vistas a um radicalismo socialista, seja com vistas a um controle mercadológico. Na verdade, como a interpretação das inclinações político-sociais de uma obra de arte depende do seu contexto de recepção, não podemos dizer com absoluta certeza se determinada forma artística pressupõe tal ou tal viés político ou ideológico (pensando a ideologia aqui como uma espécie de *ethos* discursivo, uma “camisa que se veste”). Com isso, a hipótese que deve ser salientada através da leitura de Eco é a de que somente apostando na ambigüidade dos sentidos possíveis da forma é que é possível escapar do uso ideológico da arte, eliminando, assim, as conseqüências nefastas advindas dessa manipulação. Podemos, inclusive, arriscar-nos a dizer que, para Eco, quanto menos ideológica (no sentido de fechamento e controle das interpretações) é a obra de arte, mais revolucionária ela é. E,

de certo modo, isso não está longe da teoria marxista – ou, pelo menos, de um de seus vieses –, pois, de algum modo, a concepção de Eco, guardadas as devidas proporções, aproxima-se do que Adorno e, mais particularmente, Marcuse afirmam. Acompanhemos Marcuse:

Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para “a revolução”. Se tem algum sentido falar em arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a *praxis* é inexoravelmente indirecta, mediatizada, frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objectivos radicais transcendentais de mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud do que nas peças didácticas de Brecht. (MARCUSE, 1977, p.11.)

Nesse sentido, a capacidade que a arte tem de engendrar uma consciência de mundo produtiva não é proporcional ao seu pertencimento a qualquer ideologia; em vez disso, é por não ser imediatamente ideológica que a arte pode, na sua permanente inovação da forma, permitir constantes renovações na maneira como os intérpretes encaram as relações entre linguagem e mundo. E isso dota a arte de uma importância crucial para a vida cotidiana: apenas mediante a produção de obras de arte é que é possível produzir alterações profundas nas visões de mundo dos indivíduos – e isso se nota nas entrelinhas do capítulo “Geração de mensagens estéticas numa língua edênica” (ECO, 1971, pp.109-123). Mas seria sempre assim? Se toda e qualquer obra de arte proporciona essa consciência produtiva a respeito do mundo, então a preocupação demonstrada por algumas teorias estéticas (sobretudo as marxistas) em torno da produção e recepção das obras de arte é infundada? É evidente que não. A bem da verdade, é porque, no interior do sistema da arte, existe uma “poética da repetição”, uma mecanização e uma produção em massa de obras cujo potencial revolucionário esgota-se na repetição, que a questão em torno da invenção com a forma ganha tanto relevo. Aliás, é o reconhecimento de que, mesmo no âmbito da circulação social das obras, existe uma repetição freqüente das formas e um embotamento da interpretação, que engendra toda a nossa reflexão. Nesse sentido, é preciso distinguir, dentro do sistema das artes, dois procedimentos artísticos distintos: de um lado, a obra “fechada”, uma obra que aposta na repetição geralmente como garantia de sucesso comercial e que é, portanto, ideológica (da pior espécie de ideologia, do ponto de vista marxista, qual seja, a ideologia do consumo, do capital); e, de outro, a **obra aberta**.

## **2 A poética da obra aberta**

O conceito de obra aberta chega-nos através da leitura de Eco (1962). De fato, este conceito diz respeito a dois fenômenos diferentes. Por um lado, o conceito de obra aberta faz menção às obras que são indeterminadas com relação à sua forma e, portanto, indeterminadas com relação às interpretações possíveis. São exemplos desse tipo as obras *Troisième sonate*, de Pierre Boulez – na qual o executante pode permutar as folhas da partitura de acordo com a seqüência que desejar – e *O jogo da amarelinha*, de Cortázar – livro no qual os capítulos são comutáveis entre si. Por outro lado, porém, o conceito circunscreve aquelas obras de arte que, determinadas com relação à forma, são, entretanto, capazes de suscitar um sem-número de interpretações possíveis – algumas vezes, interpretações conflitantes, dentro de um mesmo contexto.

Em qualquer uma de suas acepções, o conceito de obra aberta, portanto, invoca a manipulação da forma de expressão como condição *sine qua non* para o envolvimento do intérprete durante a fruição da obra. De acordo com Eco:

A poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de relações inesgotáveis, entre as quais ele

instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO, 1962, p.41.)

Salientemos o seguinte trecho: **atos de liberdade consciente**. Na poderia estar mais na contramão da constatação de Kant, acima: uma vez que a indeterminação dos sentidos da obra obriga o intérprete a tomar partido da produção de significados, fica excluída, por princípio, a possibilidade de que ele lance à obra uma atenção meramente casual; em vez disso, o intérprete se vê obrigado a interagir, e essa interação exige atos **conscientes**, atos que não seguem regras determinadas, que não estão superficialmente inscritos na forma final da obra – são, ao contrário disso, atos de **liberdade**. Vê-se, então, como a obra aberta afasta-se do uso ideológico do código, na medida em que pressupõe a liberdade dos sentidos, a liberdade com relação às amarras de uma visão de mundo fechada.

Na verdade, a obra aberta não é simplesmente a sublimação do potencial revolucionário da arte; ela é uma reação circunstancial a um recente processo de embotamento das formas artísticas, processo que, de acordo com Eco (1964), tem início com o advento da cultura de massa.<sup>3</sup> Com efeito, o sistema das artes foi constantemente bombardeado por obras cujas formas altamente redundantes acentuaram aquilo que sobre o que Kant especulava há 200 anos atrás. Assim, houve um gradativo processo de automatização da interpretação das obras, provocando um esmaecimento das ambigüidades constitutivas da arte, em prol de uma maior circulação comercial. Com isso, nota-se em que medida a idéia da indeterminação dos sentidos mediante um trabalho com a forma tornou-se uma alternativa clara aos artistas, a partir do momento em que a cultura de massa tornou-se dominante cultural.

Porém, a cultura de massa, na opinião de Eco (1964), não se restringe a apenas produzir e reproduzir obras de arte embotadas com o intuito de obter o lucro mediante o alcance da maior parcela do público. Além disso, a cultura de massa desenvolve uma constante apropriação e depauperação das obras abertas, a fim de proporcionar ao seu público uma experiência com (supostamente) o mesmo *ethos* privilegiado de que gozam, no sistema das artes, as obras abertas. Isso, segundo Eco, traz duas conseqüências: (a) origina-se o **kitsch**, enquanto procedimento artístico que empobrece deliberadamente a ambigüidade constitutiva das formas artísticas das obras abertas, que passam, então, a figurar como procedimentos mais afeitos a uma arte de **vanguarda**; (b) por conta disso, cria-se uma espécie de dialética entre **norma** e **invenção**, que movimenta o sistema das artes. É isto o que pretendemos explicar a seguir.

### **3 Vanguarda versus kitsch**

Conforme colocamos acima, a cultura de massa promove uma depauperação das ambigüidades interpretativas provocadas pela obra aberta, depauperação que, com base no que vimos advogando até aqui, pode ser entendida como um empobrecimento pernicioso, do ponto de vista da relação entre arte e visão de mundo do intérprete. Eco associa esse procedimento ao conceito de kitsch:

Articulando-se, assim, como uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito – acreditando que nessa emoção consista a fruição estética – surgiria o kitsch como uma espécie de mentira artística [...]. (ECO, 1964, p.73.)

---

<sup>3</sup> Peter Bürger (1993) situa esse processo um pouco mais cedo, com a autonomização do sistema da arte, fruto da ascensão da burguesia. Para este autor, inclusive, as vanguardas históricas do início do século XX são uma resposta a esse achatamento do potencial revolucionário da arte, completamente dominada e domesticada pela cultura burguesa de então.

É importante ressaltar o termo “mentira artística”: na sua recontextualização dos estilemas oriundos das obras consideradas abertas, a forma final da obra kitsch não é capaz de sustentar as ambigüidades interpretativas de que gozam aquelas. Nesse sentido, o kitsch, na sua tentativa de se assemelhar a uma obra aberta, acaba veiculando não as inúmeras interpretações cabíveis numa obra genuinamente aberta, mas sim apenas a idéia ou o efeito de que o intérprete está fruindo uma obra de alta qualidade artística, sem o esforço intelectual requerido para tal.

De qualquer modo, o que deve ficar claro é que, na ânsia de promover uma aproximação da cultura de massa com a cultura privilegiada das obras abertas, o kitsch incessantemente “assalta” o estoque estilístico criado pelos artistas revolucionários. Em consequência disso, estes artistas se vêem obrigados a reagir contra a estagnação criada pelo kitsch, promovendo cada vez mais inovações com a forma que sejam sempre mais radicais. Cria-se, então, uma dialética entre norma e invenção: o kitsch, de um lado, estabelece um padrão, uma norma, a partir da depauperação da obra aberta mediante os esquemas pré-determinados de uma fruição automatizada; de outro, os artistas contrários ao kitsch e à cultura de massa investem no trabalho com a forma, a fim de romper com a norma e restabelecer as potencialidades revolucionárias da arte. Às obras provenientes desse esforço Eco denomina **vanguarda**. Vejamos o trecho a seguir:

As mensagens de massa são mensagens inspiradas numa ampla redundância: repetem para o público aquilo que deseja saber. Mesmo quando utiliza soluções estilísticas difundidas pela vanguarda, a cultura de massa o faz quando estes modos comunicativos já foram assimilados pelo grande público. Daí que ela difunde, por assim dizer, sobre o universo uma confortável cortina de obviedade. A tarefa da literatura de vanguarda é precisamente a de romper essa barreira de obviedade. Diante do já conhecido (“noto”) a vanguarda propõe o desconhecido (“l’ignoto”). Neste sentido se enquadra no discurso informativo e aberto. Já se disse que a tarefa da literatura é a de manter eficiente a linguagem. Se por “manter eficiente a linguagem” se entende “renovar continuamente as modalidades de uso do código lingüístico comum”, esse é exatamente o objetivo da vanguarda. Com uma particularidade: desde que um modo de falar reflete um modo de ver a realidade e de afrontar o mundo, renovar a linguagem significa renovar nossa relação com o mundo. (ECO, 1962, pp.282-283.)

Este trecho é paradigmático para uma definição de vanguarda. Através dessa colocação, notamos que a vanguarda define-se não exatamente como um *ethos* discursivo, ou, como querem as definições tradicionais, como um grupo de artistas orientado em torno de uma proposta ao mesmo tempo artística e política, baseada em um programa definido e pré-estabelecido, com normas e regras para a produção artística. Em outros termos, estamos deslocando a definição de vanguarda tradicionalmente colocada sobre uma espécie de denominador comum das posturas originadas e herdadas das vanguardas históricas do século XX para uma postura que tem a ver com o trabalho com a forma visando à ambigüidade como finalidade última do processo criativo, visando revitalizar, no intérprete, os efeitos de estranhamento que produzem, por um lado, uma fruição menos complacente e mais intelectualmente ativa e, por outro lado, um questionamento das possibilidades interpretativas, que, por sua vez, redundam numa nova percepção do código que serve de base à comunicação artística e, mais importante, às nossas concepções de mundo. Desse modo, a vanguarda poderia ser definida pela sua relação dialética com aquilo que, dentro de um determinado contexto, se estabeleceu como norma: apenas na medida em que é capaz de revolucionar a percepção da forma e as visões de mundo decorrentes do processo interpretativo é que uma obra pode ser alçada à condição de obra aberta e, por conseguinte, à obra de vanguarda. A vantagem de uma concepção como essa consiste em evitar dar ao conceito de vanguarda um padrão, um *modus operandi* fixo ou, ainda, uma ideologia política ou partidária; assim, evitamos, também,



canonizar artistas e formas, dificultando, portanto, a apropriação perniciosa que o kitsch faz com vistas a um controle ideológico da arte e de seus efeitos sociais e políticos mais imediatos.

## **Conclusão**

Neste texto, buscamos evidenciar como, a partir de um trabalho com a forma da expressão artística, é possível atingir-se uma consciência produtiva a respeito da arte, por um lado, e, por outro lado, a respeito da relação que temos com o código que nos serve de base para a produção e para a interpretação das obras de arte e o mundo conceitualizado por ele. Partindo da constatação de que revoluções formais em arte produzem revoluções nas visões de mundo dos intérpretes, tentamos mostrar como a manipulação ideológica das formas artísticas torna-se indesejável, na medida em que enfraquece os efeitos na fruição, ao mesmo tempo em que automatiza as interpretações daí decorrentes. Depois disso, identificamos, no sistema das artes atual, dois procedimentos que dizem respeito a duas possibilidades artísticas: de um lado, o kitsch, que promove o fechamento dos sentidos da obra de arte, em prol de um controle ideológico; de outro lado, a vanguarda, que, contrariando as normas implementadas pelo kitsch, renova constantemente as formas artísticas, devolvendo ao intérprete as possibilidades de uma revolução nas suas concepções de mundo.

Naturalmente, o leitor deste artigo, preocupado com questões de ordem estritamente literária, vai estranhar a quase ausência de reflexões mais centradas na literatura. De fato, com exceção de uma colocação à margem, de um exemplo e de uma ou outra citação, pouco nos detivemos na reflexão dos problemas eminentemente literários, reservando à arte em geral a maior parte de nossa atenção. Contudo, pelo caráter abrangente de nossas idéias e conclusões, o leitor arguto não encontrará dificuldades em estabelecer as relações devidas entre o que dissemos e os fenômenos literários, especialmente porque o que vale para as artes, vale em geral para a literatura; se não por isso, certamente porque, no âmbito dos problemas que enfrentamos, nenhuma das questões que abordamos aqui é estranha à produção literária na sua evolução ou nos dias de hoje.

## **Referências Bibliográficas**

- ADORNO, Theodor (1970). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- BRITO JUNIOR, Antonio Barros de (2006). *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CAESAR, Michael (1999). *Umberto Eco. Philosophy, semiotics and the work of fiction*. Cambridge: Polity Press.
- CALABRESE, Omar (1985). *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo.
- CAMPOS, Haroldo de (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CHKLÓVSKI, Victor (1917). “A arte como procedimento”, in VV.AA. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo.
- ECO, Umberto (1962). *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1968a). *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1968b). *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

- \_\_\_\_\_ (1968c). “Codes and ideology”, in VV.AA. *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milão: Edizioni di Comunità.
- \_\_\_\_\_ (1971). *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César C. de Souza. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1978). *O Super-homem de massa. Retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, Roman (1935). “O dominante”, in Luis Costa LIMA (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1960). “Lingüística e poética”, in Roman JAKOBSON, *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- KANT, Immanuel (1790). *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (2003). *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EdUPUCRS.
- KULKA, Tomas (1996). *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- LUKÁCS, Georg (1977). “Realism in the balance”, in Theodor W. ADORNO *et alii*, *Aesthetics and politics*. Tradução inglesa (para este texto) de Rodney Livingstone. Londres; Nova York: Verso.
- MARCUSE, Herbert (1965). “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, in Herbert MARCUSE, *Cultura e sociedade*, vol. 1. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (1977). *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70.
- PAREYSON, Luigi (1954). *Estética. Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.
- PIGNATARI, Décio (1969). *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- SANGUINETI, Eduardo (1967). “Sociologia da vanguarda”, in Luis Costa LIMA (org.), *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Tradução espanhola de Irene Cusien, Diana Guerrero e Emilio Renzi. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo S.A.
- STECKER, Robert (2005). “The interaction of ethical and aesthetic value”, in *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, nº 2, abril, pp. 138-150.