



Do sujeito da semiose à recepção da experiência estética: reflexões sobre a apreciação da obra de arte¹

Humberto Ivan KESKE²

RESUMO

O presente texto visa refletir sobre a possibilidade de abertura interpretativa presente na obra de arte, a partir da proposta de Umberto Eco, trazendo à tona conceitos-chaves da Estética da Recepção, acrescidos dos aportes teóricos de Wolfgang Iser, entre outros. Baseado na noção platônica do Belo e das demais conceituações decorrentes busca compreender como se dá a apropriação do fenômeno estético e sua posterior classificação em categorias teóricas normativas.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da Recepção; interpretação; obra aberta.

Introdução: do sujeito que percebe a obra

Em *Obra aberta*, Umberto Eco inaugura o debate sobre a infinidade de possibilidades interpretativas que uma obra pode proporcionar ao seu receptor, trazendo as experiências estéticas e, principalmente as visões de um espectador frente ao instante mágico e único, proporcionado pela apreciação do Belo. Em *Tratado geral de semiótica*, esse elemento será destituído de sua realidade primeva e ingressará na *dimensão da semiose*, fascinante, mas aprisionadora. *Lector in fabula* construirá/recriará esse leitor, traduzindo-o em um modelo de análise abstratamente constituído, fazendo atravessar passagens reais e imaginárias presentificadas pelos diferentes textos, especialmente os literários, de que se compõe a cultura. *Os limites da interpretação* reforçará a idéia de um leitor inserido em um triângulo interpretativo potencialmente infinito: a *intentio auctoris*, a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, fazendo-o habitante do

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Texto originado a partir do Projeto de Pesquisa intitulado: **Paisagens culturais: estudo das representações, das narrativas e dos imaginários no cinema gaúcho**, contemplado com Bolsa PIBIC - CNPq/FEEVALE – 2008.

² Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Professor de Graduação, Pós-Graduação e Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cultura – Centro Universitário FEEVALE – Novo Hamburgo – RS – E-mail: humberto@feevale.br



interior da obra, espaço em que permaneceria até libertar-se em *Kant e o ornitorrinco, humano, demasiadamente humano*, para creditarmos o mote a Nietzsche.

No decorrer de suas obras, raramente Eco se reporta especificamente à categoria de sujeito, salvo apenas nas duas últimas folhas do *Tratado geral de semiótica*, preferindo valer-se da noção de leitor, seja modelo; seja empírico. Sob um ponto de vista interpretativo e não tanto epistemológico na busca da precisão terminológica, esses dois termos podem ser considerados como similares, se levarmos em consideração que, em termos filosóficos, a noção teve dois significados fundamentais segundo Abbagnano (1982, p. 896): o primeiro diz respeito àquilo de que se fala ou a que se atribui qualidades ou determinações ou a que qualidades ou determinações lhe são inerentes. Nesse caso, adquire acordes que o levam para uma terminologia discursiva, conforme aparece em Platão (427 a.C.-347 a.C.) e que será retrabalhada por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) como “aquilo de que se pode dizer qualquer coisa, mas que, por sua vez, não pode ser dito de nada” (ABBAGNANO, 1982, p. 896), uma vez que, do *sujeito enquanto tal*, só se pode pressupor uma categoria de representação.

A segunda apropriação admite a designação de “eu”, ou espírito ou ainda consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação ou, pelo menos, como capacidade de iniciativa nesse mundo. Aparecerá, segundo Abbagnano, somente em Kant (1724-1804), tentando conciliar a tensão desenvolvida entre o subjetivo e o objetivo, através da articulação do aspecto transcendental da razão, na síntese entre a sensibilidade e o intelecto, como reconhecimento da passagem efetuada pelo velho e pelo novo significado do termo. Ambos os significados, entretanto, se mantêm, atualmente, no uso corrente do termo.

Refletir acerca do que o decurso da história das teorias, nas diferentes abordagens levadas a cabo pelas Ciências Humanas e Sociais afirmará e negará do termo convencionado como *sujeito*, não nos interessa neste momento, sob pena de nos perdermos nos bosques da interpretação, podendo, inclusive defrontar-nos com o terrível Minotauro e sermos impelidos a uma busca desesperada pelo fio de Ariadne. Em outras palavras, não estamos interessados no *significado do termo* “sujeito” desenvolvido pela Filosofia, Antropologia, Sociologia ou Psicologia, mas, sim, nos permitimos a sua *apropriação* para refletirmos acerca da tradução/transposição/evolução do *elemento*, para usarmos um termo vago, mas permitido pelo léxico, criado por Eco, no desenvolvimento teórico de sua obra. Da



experiência estética da obra de arte, esse elemento passará para o *interior do texto*, sob a expressão de um leitor-modelo.

Da conceituação do Belo à experiência estética

Obra aberta, cuja primeira edição data de 1962, reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, quanto em artes plásticas e música. Mágica em seu lançamento, a publicação desse texto marca o momento em que a arte européia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma, *convidando* o intérprete a participar ativamente na *construção final* do objeto artístico. Segundo Ferreira Gullar (1978)³, Eco procura aplicar essa problemática da *abertura* da obra de arte tanto no que tange a autores como Joyce e Kafka quanto Stravinsky e Matisse, bem como nas séries permutáveis de partitura do músico Henri Pousseur e nos móveis de Alexander Calder.

Ainda nos anos de 1960, considerada uma época de grandes revoluções nas mais inusitadas áreas, da economia e política à cultura, Eco se notabilizou pelos seus estudos acerca da cultura de massa, em especial os ensaios contidos no livro *Apocalípticos e integrados* (1993), em que defende um *novo olhar*, criticando a postura chamada de *apocalíptica*, ou seja, daqueles que acreditavam que a cultura de massa seria a ruína dos "altos valores" artísticos, identificada notadamente com o teor assumido pela Escola de Frankfurt; em contrapartida à postura adotada pelos *integrados*, identificada, na maioria das vezes, com aquela do teórico Marshall McLuhan, para quem a cultura de massa seria o resultado da integração democrática e inclusive necessária das "massas" na sociedade.

Sendo renovável e, sobretudo viva, Eco segue fiel à proposta inicialmente formulada de uma *obra realmente aberta*. A publicação de *Obra aberta* contou com várias outras edições, acrescentadas de novos ensaios por parte do autor. Na primeira edição brasileira, por exemplo, já nos contava que, desde 1958, quando redigiu o primeiro ensaio, nunca mais parou de reescrevê-lo, o que implica que a edição francesa não é como a italiana, a espanhola é diferente da francesa e, além do mais, todas as várias traduções que estavam em andamento na época diferem entre si. A própria edição

³ Em seu célebre ensaio intitulado *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar (1978) analisa as repercussões da experiência artística proposta por Umberto Eco em relação à possibilidade de "abertura" interpretativa de uma obra de arte. Nossa (re)leitura de *Obra aberta* recorrerá inúmeras vezes aquele ensaio, apoiando-se no olhar crítico de seu autor.



brasileira não é exatamente igual à italiana. Inclusive, na introdução à segunda edição, o autor é bastante sugestivo.

Dessa decorrem três conclusões fundamentais: toda obra de arte será aberta porque não comporta apenas uma interpretação; isto quer dizer que a "abertura" não é uma *categoria crítica*, mas um *modelo teórico* para tentar explicar a arte contemporânea; e, finalmente, será aberta porque também pode vir a ser qualquer referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea que não revela suas características estéticas, mas apenas um *modo de ser* segundo seus próprios pressupostos. Ou seja, nesse entendimento, não somente a obra estaria "aberta" às mais inusitadas interpretações quanto a própria arte é remetida para seus mais diversificados intérpretes.

Especialmente no capítulo intitulado *A poética da obra aberta*, Eco (2001, p. 37-40) ressalta que a intencionalidade é considerada um pressuposto fundamental e inquestionável dessa *porosidade*. Além de toda obra possibilitar várias interpretações, a obra aberta apresenta-se de várias formas e cada uma delas se submete ao julgamento do público. Na medida em que o autor tem a liberdade de criação de várias obras, deixa ao executante a possibilidade de escolher uma das seqüências apresentadas e definir, no caso de uma produção musical instrumental, por exemplo, a duração dos sons e a maneira como se combinam entre si. A própria *execução da obra*, nessa perspectiva, transforma-se um *ato de criação*. Sendo *criação*, no sentido grego apropriado por Eco, é *beleza*.

Sabe-se, segundo Abbagnano (1982) que existem cinco conceitos fundamentais defendidos pela Estética: o Belo como manifestação do Bem; o Belo como manifestação da Verdade; o Belo como simetria; o Belo como perfeição sensível e o Belo como perfeição expressiva. O Belo como manifestação do Bem é a teoria platônica do Belo. Segundo Platão (427 a.C.-347 a.C.), só à beleza, entre todas as substâncias perfeitas, "coube o privilegio de ser a mais evidente e a mais amável". Por isso, na beleza e no amor que ela suscita, o homem encontra o ponto de partida para a recordação ou a contemplação das substâncias ideais (ABBAGNANO, 1982, p. 101).

A doutrina do Belo enquanto *simetria* foi apresentada pela primeira vez por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). O Belo é constituído, segundo Aristóteles, "pela ordem, pela simetria e por uma grandeza capaz de ser abraçada por um só golpe de vista" (apud ABBAGNANO, 1982, p. 101).

Como no corpo existe uma harmonia de feições bem proporcionadas e unidas a um belo colorido, que se chama beleza, assim para a alma a uniformidade e a coerência das opiniões e dos juízos unida a uma certa firmeza e imutabilidade, que é consequência da virtude ou contém a própria essência, chama-se beleza (ABBAGNANO, 1982, p. 101).

A noção de Belo, para o autor, coincide com a noção de *objeto estético* somente a partir do século XVIII. Antes do descobrimento da noção de *gosto*, o Belo não era mencionado entre os objetos *produzíveis* e, por isso, a noção correspondente caía fora do que os antigos chamavam de Poética, isto é, ciência ou arte da *produção*. Se formos analisar o pensamento filosófico da época, à luz dos paradigmas do nosso tempo, pode-se perceber que os gregos antigos, contemporâneos de Platão e Aristóteles, já acreditavam em uma possibilidade de *construção da beleza*, conceito teórico que, com a evolução dos séculos e das técnicas de produção e reprodução, vem sendo absorvido e remodelado conforme as circunstâncias culturais e sociais de cada momento.

Nesse sentido, a doutrina do Belo como manifestação da *verdade* é própria da idade romântica, “o Belo, dizia Hegel (1770-1831), define-se como a aparição sensível da Idéia” (ABBAGNANO, 1982, p. 101). O que significa dizer que beleza e verdade são a mesma coisa e se distinguem somente porque enquanto na verdade a Idéia tem a sua manifestação objetiva e universal, no Belo ela tem a sua manifestação sensível. A doutrina do Belo como perfeição sensível é aquela com a qual nasce a Estética. “Perfeição sensível” significa, de um lado, “representação sensível perfeita”, e de outro, “prazer que acompanha a atividade sensível” (ABBAGNANO, 1982, p. 101).

Kant (1724-1804) definiu a beleza como “o que agrada universalmente e sem conceitos”, e insistia na independência do prazer do Belo de qualquer interesse, tanto sensível quanto irracional. “Cada um chama de agradável o que lhe satisfaz, Belo o que lhe agrada, Bom o que aprecia ou aprova aquilo a que confere um valor objetivo” (apud ABBAGNANO, 1982, p. 180). Com a doutrina de Kant, especialmente no tocante ao *juízo avaliativo* do Belo, que será retrabalhado por Eco, especialmente em *Kant e o ornitorrinco*, conforme veremos, o conceito de Belo foi reconhecido em uma esfera específica, tornou-se uma *classe de valores*, juntamente com o Verdadeiro e o Bem. O que se podia perceber era uma tradição histórica de *representação da beleza*, utilizada por muitos escritores e artistas, desde a Antigüidade clássica, na tentativa de procurar



uma *definição de beleza*. É a partir dessa *competência* que Eco trará à tona a idéia de uma *arte da criação*, autoral, portanto, e de uma *obra essencialmente aberta*.

Da classificação da Estética à experiência da Recepção:

Muitos desses elementos que caracterizariam essa possibilidade de “abertura” interpretativa da obra surgiram a partir dos questionamentos proporcionados por Wolfgang Iser, que ainda no final dos anos 50 e durante toda a década de 60, já se preocupava com as correntes de investigação crítica do objeto literário. O interesse do autor girava em torno de uma instância até então pouco explorada teoricamente: o *recebimento da obra*. Juntamente com seu colega, Robert Jauss desenvolvem, em torno de 1967, na Universidade de Constance, na Alemanha, um estudo denominado *Estética da Recepção*. A recepção, nessa perspectiva, não seria constituída tanto por um processo semântico, quanto por um processo de *vivência estética*, surgida a partir do imaginário *projetado* na obra.

No caso do texto literário, segundo Iser (2001, p. 35-36) poder-se-ia afirmar que essa experiência estética seria, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercitaria sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais *aberta* e *especulativa*. O caráter paradoxal se explicaria pelo fato de tornar possível a reflexão acerca da oposição entre o real e o ficcional. Entretanto, para se investigar de que maneira a dicotomia seria transgredida, não bastaria afirmar que a literatura operaria a suspensão de limites entre o real e o ficcional, valendo-se do argumento de que a ficção traria elementos da realidade e de que, na realidade, já estariam presentes elementos ficcionais.

Longe de se configurar apenas em uma relação de oposições, o par real *versus* ficcional incorporaria um terceiro elemento, cuja presença redefiniria, para o autor, o papel dos outros dois termos. A noção de imaginário ⁴ possibilitaria essa *abertura*

⁴ Não vamos nos preocupar, neste momento, com definições do conceito de imaginário. Entretanto, para Michel Maffesoli (2001) o imaginário não pode ser definido como algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, mas sim, tem também algo de imponderável, certo mistério da criação, ou mesmo da transfiguração. Ele carrega em si partes da cultura e é, entre outros aspectos, o estado de espírito que caracteriza um povo. Em outras palavras: “O imaginário permanece em uma dimensão ambiental, em uma matriz, em uma atmosfera, naquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. (...) Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de ‘algo mais’, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.” (MAFFESOLI, 2001, p. 75)



interpretativa que do texto literário seria ampliada e (re)trabalhada por Eco, aplicando-a a outras obras de cunho estético. Nosso interesse, entretanto, limitar-se-á em recuperar algumas dessas noções teóricas trazidas por Iser e (re)pensá-las à luz dos pressupostos de *Obra aberta*.

Nesses termos, preocupado em estudar o que chama de um *ressurgimento da estética*, Iser, a partir, como vimos, de uma outra base teórica, vai em busca de uma possível arqueologia para referendar sua proposta. Para ele, a estética teve sua primeira exposição sistemática levada a cabo por Baumgarten em meados do século XVIII, momento de grande discussão teórica a partir do qual o debate ingressou em um ostracismo, sendo a estética rebaixada a uma pura aparência ou “equacionada com a vacuidade de um esteticismo auto-indulgente” (apud ECO, 2001, p. 35).

Entretanto, na opinião do autor, essa depreciação não afetou sua importância enquanto uma filosofia da arte ao longo do tempo, ainda que tenha sofrido severas transformações. Estando em um patamar igual ao da metafísica, por muitas vezes a estética foi incluída nos sistemas filosóficos predominantes, sendo relegada a um segundo plano somente no século vinte, julgada como uma fuga da realidade; algo como uma ilusão enganadora e um hedonismo narcisista que somente agora estaria merecendo atenção crítica. Desse modo, se quisermos compreender seu ressurgimento, devemos nos reportar ao modo pelo qual Baumgarten a definiu ainda em 1735:

a ciência de como as coisas podem ser consideradas [cognise] pelos sentidos, implicando, com isso, que ela tinha um componente tanto cognitivo como emotivo. Isso transcende as linhas divisórias da então preponderante faculdade psicológica, indicando assim que há fenômenos que não devem ser subsumidos sob nenhuma das faculdades humanas nitidamente categorizadas. Terá sido mais do que uma coincidência que a qualidade híbrida do conhecimento sensorial, apelidado de estética, tinha emergido justamente no momento histórico em que o conceito de faculdade psicológica – que dominara de Aristóteles até a era iluminista – estava à beira do declínio? Independente de qualquer resposta que se de a isso, a estética coloca uma questão muito maior: ela é uma interpenetração das faculdades, iluminada pelo “conhecimento sensorial”, ou opera como agente intermediário para o corpo e a mente iluminado por uma relação recíproca que ela põe em movimento? É algo que se possa agarrar ou é uma função? (apud ISER, 2001, p. 35-36).

Esses questionamentos lançaram uma multiplicidade de esforços epistemológicos para tentar definir sua natureza, uma vez que o estético não é uma

“entidade” em si mesma, embora muitas vezes tenha sido concebida enquanto tal. A ressalva que Iser (2001, p. 36) nos faz, entretanto, refere-se justamente ao fato de que, por ser tão difícil de apreender o fenômeno estético, isto não significa que sua natureza seja “camaleônica”, aproveitando a cor de suas múltiplas variações. A esse respeito, esclarece que a estética não pode ser confinada a sua conceitualização, mas, sim, deve exibir o seu *modo de funcionamento*. “Isto requer, por sua vez, um contexto, dentro do qual a estética pode tornar-se operativa, portanto fazendo algo emergir” (ISER, 2001, p. 36).

Em busca de algumas conceitualizações, muitas vezes forçadas, que a estética recebeu ao longo da história, Iser (2001, p. 36) salienta que na *Crítica do juízo*, de Kant, ela sofre seu primeiro grande “entrincheiramento”, no sentido de que é concebida como “juízo estético” em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Embora Kant não tenha extensivamente trabalhado com a obra de arte, nem tampouco Baumgarten, “o que ele expôs como ‘juízo estético’ tem uma abrangência muito maior que aquilo a que chamamos ‘obra poética de gênio’” (ISER, 2001, p. 36). Segundo o autor, para Kant, um “juízo estético”

é único em espécie e não fornece nenhuma absolutamente nenhuma cognição (nem mesmo uma cognição confusa) do objeto; somente um juízo lógico o faz. Um juízo estético, em vez disso, refere-se à representação, pela qual um objeto é referido somente ao sujeito; não nos levar a notar nenhuma característica do objeto, mas somente a forma supositiva no modo como os poderes representacionais estão determinados em seu engajamento com o objeto (2001, p. 36).

Discordando do filósofo alemão, conceber a estética nesse primeiro estágio de sua história significou, para Iser (2001, p. 37), baseá-la em um entrelaçamento do sujeito humano com os objetos dados, como o belo e o sublime. Inclusive, o autor defende a idéia de que nenhum desses objetos é estético em si mesmo, uma vez que o estético surge de operações de um juízo subjetivamente fundado, momento em que o jogo da imaginação é disparado por aquilo a que o sujeito é apresentado, resultando em uma “idéia estética” que “abre-se” à interpretação, posicionamento posteriormente adotado por Eco e apresentado em sua *Obra aberta*. Enfatizando sua posição, Iser nos dirá que:

A “natureza” da estética tal como a concebeu Kant, é inteiramente revelada. O que quer que seja o “entrincheiramento” (no caso de Kant, a identificação do estético com o “juízo estético” do sujeito), ele está sempre limitado pelo contexto, e a relação subsequente desencadeia uma interação, da qual emerge algo que engana a cognição. Assim, não há conceitos que nos permitirão

apreender o que foi gerado; em lugar disso, a coisa surge como uma experiência sensorial (apud ECO, 2001, p. 37).

Entretanto, a estética sofreria um segundo “entrincheiramento” talvez mais problemático para Iser (2001) do que propriamente o levado a cabo por Kant. No final do século XVIII, com o enfraquecimento da poética aristotélica, os românticos elevaram a estética ao seu ápice, justamente colocando-a na clausura de uma filosofia da arte. Ao longo de todo o século XIX a estética foi identificada com a obra de arte, a tal ponto que os grandes sistemas filosóficos sentiram a necessidade de um enquadramento sistemático, na tentativa de evitar qualquer problema metodológico. Nesses termos, a estética enquanto disciplina filosófica é fortalecida pela convicção de que a arte é cognoscível.

A estética tornava-se uma disciplina filosófica colocada lado a lado com a metafísica e a ética, e preocupava-se basicamente com a cognição da arte em relação com outras doutrinas dominantes do sistema respectivo. Hegel exemplifica esse novo “entrincheiramento” concebendo a estética como o estudo de como o “Espírito”, no seu caminho rumo a autoconsciência, assume sempre novas armadilhas, enquanto manifestadas por suas interações multifacetadas com as realidades contextuais incorporadas nas obras de arte. Não é mais o “juízo estético” de Kant que marca o “entrincheiramento” hegeliano, mas antes, a obra de arte dá expressão sensorial à direção na qual o “Espírito” está destinado a se mover. A estética converte-se, portanto, num estudo da representação, concebendo a arte como um meio para o aparecimento da verdade. A representação, contudo, vincula ainda uma relação de plano duplo, uma vez que se dá presença à verdade por um meio diferente dela mesma, permitindo-nos perceber como emerge a autoconsciência sempre crescente do “Espírito”. Conseqüentemente, o caráter de rede que distingue o estético desde os seus inícios ainda prevalece, e o “entrincheiramento” hegeliano, muito diferente do “juízo estético” de Kant, gera uma concepção daquilo que Kant denominou de “supersensível” (ISER, 2001, p. 37-38).

Iser (2001, p. 39), entretanto, ressalta que, apesar de todos os “entrincheiramentos” a que a estética foi submetida, certa configuração do estético deve ser observada: trata-se basicamente de um *movimento de jogo* operando entre os sentidos do sujeito e aquilo que lhe é dado perceber ou conceber. A posição defendida por Iser procura expressar que o estético não possuiria uma essência própria, mas, sim, estaria relacionada às realidades contextuais que interferem na concepção de belo.

Assim, o estético não pode ser anexado a nenhuma das posições que estão jogando entre si, e isso também é verdade para a estética como uma filosofia da arte, na qual a obra figura como um epítome de complexos movimentos de jogo, epítome que às vezes dá à verdade uma aparência e às vezes prefigura uma apoteose. Em ambas

as instâncias, o movimento de jogo engendra um circuito, do qual emerge algo que certamente não deve ser qualificado como estético, embora seja o jogo que o faz acontecer (ISER, 2001, p. 40).

Como se percebe, após o desenvolvimento das categorias estéticas estabelecidas em Hegel (1770-1831), a obra de arte foi encerrada dentro de um sistema filosófico, local onde permaneceria até (re) ingressar na realidade cotidiana que, em certa medida, segundo Iser (2001), também representa um outro “entrincheiramento”. Tratada enquanto “sistema”, a estética seria mais abrangente do que qualquer outro sistema organizador, ultrapassando a religião, a ciência e a política, ainda mais se pensada sob o ponto de vista de iluminar a condição humana. Entretanto, Iser adverte que a estética declinou no século XX em função do surgimento de uma grande quantidade de *teorias da arte*, cada qual reivindicando, à sua maneira, o *estatuto* do que seria a arte. A reflexão tornar-se-á extremamente complexa, se formos pensar que

o estético está sempre associado a alguma coisa outra que o “si mesmo”. Seja essa outra coisa o sujeito, o belo, o sublime, a verdade ou a obra de arte. Ele faz com que algo aconteça – um juízo, uma idéia, um engajamento da imaginação ou um lampejo da plenitude vindoura, todos sendo resultados do estético, portanto, não mais estéticos no caráter (ISER, 2001, p. 40).

Assim sendo, as múltiplas possibilidades de produção/circulação/ recepção do estético na vida contemporânea acarretou-lhe uma *permeabilidade* nunca sonhada nem em Kant (1724-1804) e muito menos em Hegel (1770-1831). Como o estético se desenvolveria a partir de uma operação cujo objetivo seria o de manifestar o belo, ainda que sob certos “modelos” que orientavam o que até então se convencionara chamar de “belo”, nossa contemporaneidade estaria rompendo, em muitos casos, com as normatizações de conduta dos modelos anteriores. Essa idéia de *liberdade da obra* aproximar-se-ia, novamente, da idéia de “abertura” proposta por Eco, em *Obra aberta*, ou, como nos diz Iser, algo “destinado a disparar idéias no sujeito e, como não há nenhuma estrutura de referência que possa pôr entre parêntesis a operação modeladora com o perceptor enquanto guia, a imaginação é posta em movimento (*in play*)” (ISER, 2001, p. 44). Desse modo:

As idéias evocadas no olho da mente desenvolvem-se como esforços para apreender a transformação, e geram uma multiplicidade de visões, em conseqüência do que a imaginação recria o que foi dado ao sujeito observar. A operação modeladora do estético é assim duplicada na imaginação do sujeito. Neste sentido, uma feição do estético prevalece, o que Kant havia elucidado do seguinte modo:



“Pois a imaginação [...] é muito poderosa quando cria, por assim dizer, uma outra natureza a partir do material que a natureza atual lhe fornece. Nós a utilizamos para nos entreter quando a experiência nos atinge como algo inteiramente rotineiro. Poderemos mesmo reestruturar a experiência [...]. Nesse processo sentimos nossa liberdade em relação à lei de associação (que se liga ao uso empírico da imaginação); pois embora seja sob essa lei que a natureza nos fornece material, podemos processar esse material em algo bastante diferente, a saber, em algo que ultrapassa a natureza” (KANT, apud ISER, 2001, p. 44).

Nessa perspectiva, nos seria dada a capacidade de extrapolarmos o *material estético dado*, recriando-o sob um outro aspecto que nos teria sido fornecido pelo processo imaginativo, em um *jogo livre de interpretações*. “Como não há nenhuma referência nem para a operação modeladora nem para a apreensão do plano (*design*), a imaginação do sujeito é chamada para elaborar uma solução” (ISER, 2001, p. 44). Entretanto, o autor faz a ressalva de que a falta de estruturas referenciais *não é*, de modo algum, um retrocesso, uma vez que a operação modeladora esboça múltiplas perspectivas para configurar e (re)configurar o que é dado de antemão. Modelar também é transformar: revela a multiplicidade de trocas, de traduções, de criações presentificadas em qualquer experiência estética, que se utiliza do potencial humano para viver e (re)viver. O autor, por sinal, explica esse processo de apreensão da experiência estética enquanto constituído por um processo de imaginação, da seguinte maneira:

Originando-se basicamente da imaginação, a estética faz uso do potencial humano para estruturar e trabalhar o meio ao qual estamos expostos. É do subsídio da imaginação que vivemos, e o estético é o agenciamento que torna a imaginação operacional. Essa operação é dual por natureza: ela forja o material dado e desafia os sentidos humanos ao induzi-los a configurar o que a modelagem está destinada a comunicar e mesmo atingir. Assim, um circuito é estabelecido. Perceber, conceber, sentir e conhecer (*cognizing*) servem como canais através dos quais a imaginação é dirigida para aquilo que está para ser forjado, e, no entanto, o próprio forjamento afeta os sentidos, por sua vez, ao fazer com que se interfundam com o propósito de afigurar o alvo do plano. Esse circuito está destinado a intensificar a versatilidade da imaginação, assim como essa última não é um potencial auto-ativável, mas requer um estímulo. Esse circuito desenvolve-se em “estranhos círculos” (*loops*). O que inicialmente guiou o forjamento – a conjunção de sentidos humanos – está sujeito a uma transformação proveniente daquilo a que ele deu início, resultando numa sintonização (*fine-tuning*) de outras operações (ISER, 2001, p. 45-46).

Enquanto *jogo interpretativo* que operaria entre os sentidos do sujeito e aquilo que lhe é dado perceber ou conceber, o processo estético estaria continuamente *aberto*

às complementações de um *sujeito imaginativo*. Nessa organização flexível chamada *experiência*, o estético estaria, atualmente, ultrapassando as restrições que outrora lhe tinham sido impostas, embora ainda mantendo traços do artístico, do belo, do sublime, em (re)criações transformadoras e inovadoras que terminam por se estenderem a muitos outros domínios da atividade humana.

Considerações finais: da abertura da obra ao sentido literal

Finalizando, para Umberto Eco, toda obra de arte é “aberta”, uma vez que o que ela exprime não se reduz a um conceito lógico, unívoco: ela é o resultado de uma organização especial de elementos expressivos, de tal modo que qualquer mudança na relação desses elementos muda o seu sentido. Essa solidariedade, na obra, de significados e significantes, determina sua irredutibilidade à formulação conceitual. Na obra moderna, essa pluralidade de significados resulta da intenção deliberada do autor que, para atingir seus objetivos, altera a estrutura dos gêneros e das linguagens.

Tal perspectiva já se encontra postulada em Haroldo de Campos, no capítulo *Da tradução como criação e como crítica*, quando teoriza que toda a *informação estética* traz em si mesmo a impossibilidade de *tradução*. Tal situação, para o mestre concretista, será sempre “recriação, criação paralela recíproca” (CAMPOS, 2004, p. 35). Para ele, o *Joyce* de *Ulisses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, *As memórias sentimentais de João Miramar* e *O Serafim ponte grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *O grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, postulariam tal ecletismo. Como se percebe, essa qualidade prevista/requerida pela obra possui diferentes graus de abertura, que se manifestam, segundo Gullar (1978), em seu *Vanguarda e subdesenvolvimento*, em diferentes níveis estruturais.

O autor também nos fala das composições musicais de Stockhausen e Berio, nas quais o executante dispõe livremente da estrutura ou do valor das notas. O *Klavierstück XI*, de Stockhausen, propõe, sobre uma mesma folha, uma série de estruturas musicais entre as quais o executante deverá escolher livremente a estrutura inicial, estabelecendo depois a sucessão das outras. Eco defende que a *liberdade de escolhas* age sobre o *encadeamento narrativo* do trecho, realizando uma verdadeira *montagem* de frases musicais. Tais obras se caracterizam justamente por serem inacabadas, nas quais o autor confia ao intérprete a responsabilidade de completá-

las/complementá-las ao seu “bel” prazer, como se fossem quebra-cabeças, que contam com a sorte e a boa-vontade dos intérpretes.

Nesse sentido, autor e intérprete terminam por se confundir de tal maneira que já não se pode falar de uma obra de arte, mas de várias "obras"; todas elas inacabadas, premissa que, posteriormente, seria retrabalhada em *Lector in fabula* (primeira edição datada de 1979) através da cooperação ativa do leitor. Vale recordar que, apesar de seu possível *caráter indeterminado*, que poderia culminar em um sem-número de configurações formais, ainda assim, segundo a visão de Eco, se poderia falar de "obra", única e individual, na medida em que as várias possibilidades combinatórias estariam de antemão previstas pela estrutura mesma da obra, que se propõe aberta. Posteriormente, essa *qualidade da obra* seria redimensionada, ganhando limites próprios e melhor conceituados, uma vez que muitas foram as controvérsias que cercaram esse posicionamento, repercutindo tanto nos estudos de literatura e estética, quanto nos de comunicação e semiótica.

Na concepção de Gullar (1978), as motivações para a poética da obra aberta de Eco podem ser encontradas nas teorias da relatividade, na física quântica, na fenomenologia, no desconstrucionismo de inspiração derridariana, entre outras. De acordo com Gullar, essas teorias científicas e essas correntes filosóficas contemporâneas promoveriam uma espécie de "descentralização da obra", o que, por um lado, acarretaria a ampliação dos horizontes possivelmente imagináveis para a concepção da realidade, mas, por outro lado, levaria a certa perda da autoria em detrimento do receptor, onipotente em seu aspecto de *interpretador absoluto*.

Diante do reconhecimento de que as “poéticas clássicas” (identificadas por Gullar como as poéticas anteriores à poética da abertura proposta por Eco) não são mais capazes de lidar com a pluralidade de sentidos do mundo, nem tampouco com o seu caráter multifacetado, os artistas da “obra aberta” se lançariam na busca de uma linguagem artística capaz de promover no intérprete, e somente nele, justamente esse sentimento de descentralização e pluralidade. Em função disso, Eco decreta que a obra torna-se aberta, mas que se fique claro: *aberta* somente em relação às inferências interpretativas, conforme ressalta Gullar (1978).

Para além desse primeiro sentido da noção de obra aberta, há, porém, conforme Eco, uma outra categoria de obras que também podem ser denominadas "abertas":



aquelas que são determinadas quanto à *forma*, mas indeterminadas quanto ao *conteúdo*⁵. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a abertura é efeito da combinatória de signos que formam a *estrutura da obra*, que, evocando os mais diversos sentidos, permitem ao intérprete fazer, durante a fruição, as mais diversas conjecturas interpretativas. Essa idéia de fruição, ou, mais precisamente, de *jouissance*, para sermos fiéis a Roland Barthes em seu já célebre *O Prazer do texto* (edição original datada de 1973), em que o texto deixa de ser apenas o texto de vanguarda, experimental e desestabilizador do sujeito, para englobar toda a grande literatura do passado e, portanto, as atualizações por ela sofridas, possibilitam, durante o processo de *apropriação da obra* pelo intérprete, o tão esperado *gozo interpretativo*.

Dito de outro modo, a forma, encerrada em si mesma, seria dotada de uma estrutura que desafiaria constantemente o intérprete a descobrir/construir/ prever o seu sentido, mediante inferências a respeito de como a obra teria sido criada e como ela poderia ser interpretada a partir de um determinado contexto. Nessa perspectiva, a reflexão da relação entre a indeterminação de sentidos e a participação ativa na construção dos mesmos por parte do intérprete, ponto fundamental da teoria semiótica de Eco, nas suas obras sobre os *limites da interpretação*, estão, de alguma forma, indicadas em *Obra aberta*.

A proposta de que toda e qualquer obra de arte tem em si a abertura como característica fundamental será continuamente enfatizada por Eco, uma vez que o autor reconhece na linguagem da arte, como traço definidor, a pluralidade de sentidos, em contraposição à linguagem cotidiana. Gullar (1978) ressalta, entretanto, que a distinção entre as duas categorias observadas nessa abertura: a primeira estaria presente, desde sempre, na própria base de *definição da arte*; a segunda forma de abertura estaria relacionada com a *intenção da obra* (decorrente da intenção do autor, mas não necessariamente dependente dela), que caracteriza o *movimento* de abertura que define o conceito de *obra aberta*.

REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Cultrix, 1973.
CAMPOS, Haroldo de. **A Operação do Texto**. Perspectiva: São Paulo, 1976.
_____. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁵ Umberto Eco busca inspiração na teoria proposta por Hjelmslev para embasar suas categorias de *expressão* e *conteúdo*. Neste momento, não vamos nos aprofundar sobre esse tema.



- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Kant e o Ornitórrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- ISER, Wolfgang. **O ressurgimento da estética**. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). **Ética e Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KANT, Emmanuel. **Crítica do Juízo**. Trad. e prefácio de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.
- MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, p.74-82, ago. 2001.