

ANTONIO BARROS DE BRITO JUNIOR

**OBRA ABERTA: TEORIA DA VANGUARDA LITERÁRIA NAS OBRAS
TEÓRICO-CRÍTICAS DE UMBERTO ECO**

Campinas

Fevereiro de 2006

ANTONIO BARROS DE BRITO JUNIOR

**OBRA ABERTA: TEORIA DA VANGUARDA LITERÁRIA NAS OBRAS
TEÓRICO-CRÍTICAS DE UMBERTO ECO**

(SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF. DR. MÁRCIO SELIGMANN-SILVA)

**Dissertação apresentada ao Departamento de
Teoria e História Literária (DTHL) do Instituto de
Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade
Estadual de Campinas (Unicamp), como requisito
parcial para a obtenção do título de mestre, em
janeiro de 2006.**

**DEPARTAMENTO DE TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA (DTHL)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (Unicamp)
CAMPINAS, FEVEREIRO DE 2006**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

B777o

Brito Junior, Antonio Barros de.

Obra aberta : teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco / Antonio Barros de Brito Junior. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Márcio Seligmann-Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Eco, Umberto, 1932-. 2. Semiótica. 3. Vanguarda (Estética). 4. Cultura de massa. 5. Pós-modernismo. I. Seligmann-Silva, Márcio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Open work : theory of literary avant-garde in the theoretical works of Umberto Eco.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Eco, Umberto, 1932-; Semiotics; Avant-garde (Aesthetics); Mass culture; Postmodernism.

Área de concentração: Teoria Literária.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof e Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

Data da defesa: 10/02/2006.

Para Ana Giulia e Giovanna: que isto lhes inspire!

Para Cyntia: pela presença e carinho.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Antonio e Adenir, e a meus irmãos, Cristiano, Juliana e Melissa: pessoas importantes ontem, hoje e sempre.

A Cyntia, pela parceria de tantos anos, pelo carinho, pela serenidade e pela presença nos momentos em que vacilei.

Aos amigos: Laudino, Célio, Renato, Pablo, Leandro, Marcela, Marcos, Luís Otávio (Branco), Gustavo e Rodolfo Ilari, que, em qualquer ordem, merecem o reconhecimento pelos momentos de companheirismo e de descontração, além da disponibilidade para discutir sejam os assuntos relevantes para esta pesquisa, sejam as frivolidades do dia-a-dia.

Ao Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof, ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg e à Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, a quem agradeço a participação e o pronto aceite do convite para compor a banca. À outra integrante, Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate, vão o agradecimento não só pela participação na banca, mas também pelo auxílio durante a pesquisa, e o reconhecimento do importante papel que teve na minha formação acadêmica, quando eu era apenas um primeiro-anista da graduação.

Ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, parceiro na iniciação científica e no mestrado (e no futuro doutorado), que topou o desafio da orientação e que contribuiu com valiosas opiniões.

Finalmente, à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelos apoios financeiros concedidos durante o mestrado e durante a iniciação científica.

ÍNDICE

Resumo.....	7
Abstract.....	8
Introdução.....	10
Capítulo 1: O conceito de abertura como definição geral da arte.....	22
1.1.) A primeira herança epistemológica de Eco:	
Luigi Pareyson e a estética da formatividade.....	22
1.2.) A outra herança: o formalismo russo.....	40
1.3.) A abertura de Eco na esteira dos formalistas russos e da obra de Pareyson.....	55
Capítulo 2: A definição de obra aberta.....	86
Capítulo 3: A dialética entre vanguarda e kitsch.....	110
Capítulo 4: Vanguarda, cultura de massa e a poética do Pós-modernismo.....	152
4.1.) A definição do Pós-modernismo.....	152
4.2.) O debate acerca do Pós-modernismo.....	184
4.3.) O Pós-modernismo de acordo com o modelo de Eco:	
a abertura, a vanguarda e o kitsch.....	199
Capítulo 5: Os romances de Eco à luz do conceito de Pós-modernismo.....	214
Referências bibliográficas.....	243

RESUMO

Esta dissertação lida com os conceitos de *obra aberta*, *vanguarda* e *kitsch*, nas obras teórico-críticas do semiólogo italiano Umberto Eco, com o objetivo de observar como o conceito de *obra aberta* esclarece e fundamenta uma dialética entre norma e invenção, em artes, e entre vanguarda e kitsch, no cenário artístico contemporâneo. Na primeira parte, revisamos as bases epistemológicas de Eco, em particular os trabalhos de Luigi Pareyson e dos formalistas russos; em seguida, tratamos dos principais conceitos de sua teoria semiótica, a fim de compreender (a) o conceito de *abertura*, mediante a dicotomia entre *mensagens estéticas* e *mensagens referenciais*; (b) como a abertura promovida pelas mensagens estéticas desafiam os hábitos interpretativos impostos pelo uso repetitivo das mensagens referenciais; e (c) como é possível, a partir disso, construir uma ideologia contestadora. De posse de um modelo estrutural, buscamos compreender como se dá a dialética entre vanguarda e kitsch, analisando as suas respectivas implicações ideológicas face aos argumentos anteriores. Na segunda parte, propusemos uma discussão da poética do Pós-modernismo com base nas reflexões acima, evidenciando a sua possibilidade de difundir, mediante uma linguagem paródica, uma ideologia contestadora, na medida em que ela exhibe um elevado grau de abertura. Finalizamos com um breve estudo dos romances de Eco, apontando para uma contradição entre o que ele postula como valor artístico no plano teórico e o que ele produz como ficcionista.

Palavras-chave: Umberto Eco; Semiótica; Teoria da Vanguarda; Cultura de Massa; Pós-modernismo.

ABSTRACT

This dissertation deals with the concepts of *open work*, *avant-garde* and *kitsch* present in the theoretical and critical works of the Italian semiologist Umberto Eco, in order to observe how the concept of *open work* sheds light upon and founds a dialectic between norm and invention in the field of the arts, and between avant-garde and kitsch in the contemporary artistic scenery. In the first section, we review Eco's epistemological basis, in particular the works of Luigi Pareyson and the works of the Russian formalists; afterward, we deal with the main notions within Eco's semiotic theory, in order to grasp (a) the concept of *openness*, by means of the dichotomy between *aesthetical messages* and *referential messages*; (b) how the openness fostered by the aesthetical messages challenges the interpretative habits imposed by the repetitive use of the referential messages; and (c) how is it possible, since that, to build a controvert ideology. In possession of a structuralist model, we intend to comprehend how the dialectic between avant-garde and kitsch art sustain itself, by the analysis of their respective ideological implication in face of the preceding argumentation. In the second section of this dissertation, we propose a discussion of the poetics of postmodernism based on the ideas above, trying to evince its possibility to diffuse a controvert ideology by means of the parody, while it shows a high degree of openness. We finalize this dissertation with a short study of Eco's novels, when we point to a contradiction between what he postulates as the artistic value in the field of theory and what he actually produces as novel writer.

Key-words: Umberto Eco; Semiotics; Theory of Avant-garde; Mass Culture; Postmodernism.

Aqueles que sempre evitaram o labor do conceito costumam dizer que estão fartos de debates teóricos e que só deve contar a coisa em si mesma. Este tipo de observações é simbólico de uma crise científica marcada pela disjunção da teoria literária e da prática interpretativa. O dilema da cultura e da pedagogia literária resulta essencialmente desta divergência. A abstracção da formação teórica apenas tem equivalente na opaca concreção das interpretações particularizadas. Por este motivo, não é lançado a teoria contra a interpretação e vice-versa, que a crise pode ser superada. Serão muito mais proveitosos o recurso a um tipo de criticismo que distinga a teoria do mero discurso sem conteúdo e a reflectida apropriação de uma obra a partir de suas paráfrases. Tais actividades, contudo, pressupõem critérios, e estes só a teoria os pode fornecer.

Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*.

Não há dúvida de que Eco tenha oferecido (e continue a oferecer) ao público alguns quadros metodológicos segundo os quais é possível medir grande parte do mundo de hoje.

Nello Ajello, *O escritor e o poder*.

INTRODUÇÃO

Umberto Eco é, certamente, uma personalidade mundialmente reconhecida pelo leque de temas que domina, e o ecletismo dos assuntos presentes na sua obra teórico-crítica não deixa dúvidas a respeito de sua erudição. Desde a década de 1950, quando defendeu a sua tese de doutorado sobre a questão da percepção estética em Tomás de Aquino, passando pelos trabalhos da década de 1960, em que ele se dedicou mais detidamente aos problemas concernentes à teoria estética e às poéticas contemporâneas, o seu nome passou a ser referência constante nos estudos literários e artísticos em nível acadêmico. Na década de 1970, Eco consolida-se como um intelectual ainda mais influente, uma vez que a sua teoria semiótica respaldou (e ainda respalda) estudos nos mais diversos setores da pesquisa em ciências humanas, desde as mídias eletrônicas, até a arquitetura e a literatura.

Combinando trabalhos teóricos no âmbito da semiótica, da cultura de massa, da lingüística, da cooperação interpretativa dos textos literários, da definição da arte etc., com romances de notável êxito comercial, Eco, a partir de 1980, ano de lançamento de seu primeiro romance, *O nome da rosa*, passa então a ser reconhecido como uma personagem *sui generis* no cenário artístico contemporâneo. O alcance das suas obras teóricas e a relevância de alguns de seus romances, em especial os dois primeiros (além do mencionado, também *O pêndulo de Foucault*, de 1988), bem como a relação existente entre os temas desenvolvidos na teoria e o temas que encerram as ações de cada uma de suas ficções, despertaram o interesse da crítica para a compreensão mais geral desses dois estratos da obra econiana. Independentemente disso, nota-se, em Eco, uma capacidade única de transitar entre esses dois campos, conciliando obras de grande

repercussão em qualquer uma dessas duas atividades que se disponha a fazer. De nossa parte, o interesse pela relação desses dois estratos de obras foi matéria de uma pesquisa em iniciação científica,¹ cujos resultados produziram dois textos publicados (ver Brito Jr. 2004 e 2005); além disso, como veremos no capítulo 5 deste trabalho, fomentou algumas discussões que se enquadram nos objetivos aqui propostos, e que conheceremos a seguir.

A partir do primeiro contato com as obras de Eco, propiciado pela pesquisa de iniciação científica, pudemos fazer um recorte em sua produção, destacando, em primeiro lugar, as obras romanescas das obras teórico-críticas. Em segundo lugar, analisando as obras teórico-críticas, pudemos reparar que elas podem ser organizadas da seguinte forma: (a) um conjunto de obras pré-semióticas, em que aparecem as questões mais ligadas à definição da arte (Eco 1968a), às poéticas contemporâneas (Eco 1962) – em especial a obra de James Joyce (Eco 1966) – e à cultura de massa e ao kitsch (Eco 1964 e 1978): nessas obras, as reflexões de Eco, apesar de estarem muito próximas da disciplina semiótica, ainda não estão pautadas por uma teoria *tout court*; (b) um conjunto de obras de teoria semiótica (Eco 1968b, 1971 e 1975), em que Eco, durante o intervalo de uma década, aproximadamente, buscou fundamentar uma espécie de teoria semiótica própria, a partir da leitura do formalismo, do estruturalismo e da semiologia saussureana e pós-saussureana (Hjelmslev e o Círculo de Praga); e (c) a partir de 1979 em diante, o conjunto das obras que lidam mais especificamente com o problema da cooperação interpretativa e os limites da interpretação do texto literário, que concilia as reflexões pré-semióticas com toda a sua teoria desenvolvida menos de uma década antes. A despeito desse recorte, é importante ressaltar que esses textos dialogam amiúde, de modo que a ignorância de qualquer um desses conjuntos de obras impede o

¹ Pesquisa financiada pela Fapesp (processo nº 02/03015-4), com duração de julho de 2002 a dezembro de 2003, orientada pelo Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, com o título de “Para um estudo da relação entre os trabalhos críticos de Umberto Eco e seus quatro romances”. Nela, estudamos especificamente a relação entre os escritos teórico-críticos de Umberto Eco e seus, até então, quatro romances.

leitor de estabelecer relações importantes entre eles, relações que iluminam uma grande parte das reflexões levadas a cabo em qualquer texto de Eco. Acima de tudo, é notável a importância das obras de teoria semiótica na compreensão não só dos outros dois conjuntos de obras teóricas, mas também na compreensão dos romances, uma vez que estes, a todo o momento, fazem alusões à sua teoria.

Conforme as nossas leituras avançavam pelo *corpus* de obras teóricas, um problema específico chamou-nos a atenção; na verdade, este problema é decorrente do confronto das obras dos dois primeiros conjuntos entre si e entre as obras do conjunto de textos de teoria semiótica. Analisando os argumentos que definem o conceito de *obra aberta* (Eco 1962), e comparando-os às suas análises da cultura de massa (Eco 1964), pudemos perceber uma recorrência de idéias que nos apontou para uma provável articulação entre o conceito de *abertura* e uma dialética entre vanguarda e kitsch. Em outras palavras, notamos, com efeito, que as idéias desenvolvidas em Eco (1962) respaldavam, de algum modo, a dialética entre a vanguarda, entendida como abertura das mensagens estéticas, e o kitsch, seu antagonista, na medida em que promove exatamente o contrário disso, a saber, o fechamento das mensagens. Assim, com o esclarecimento de alguns conceitos dados pela sua teoria semiótica posterior, reparamos que as relações entre as reflexões sobre a poética da abertura e as reflexões sobre o cenário da cultura de massa implicavam um modelo teórico coerente, capaz de, por um lado, fornecer uma definição para o conceito de vanguarda e para o conceito de kitsch, e, por outro lado, indicativo de uma relação dialética entre esses conceitos, em que o kitsch se apropria das conquistas da vanguarda e as subverte, apenas para conseguir maior circulação entre o público e, conseqüentemente, maior lucro. Nesse sentido, propusemos um projeto de pesquisa através do qual fosse possível esclarecer se, de fato, há ou não relação entre o conceito de abertura e a dialética entre vanguarda e kitsch e, havendo, como ela se dá. Os três primeiros capítulos são uma tentativa de resposta a

essa questão fundamental para a pesquisa. Todavia, toda essa discussão não pôde ser feita sem o entendimento da definição de arte dada por Eco nas suas obras semióticas e pré-semióticas.

No primeiro capítulo, portanto, recuperamos as bases epistemológicas das reflexões de Eco no terreno da arte e da literatura, mais notadamente os trabalhos de Luigi Pareyson (seu orientador nos primeiros trabalhos de estética medieval) e dos formalistas russos, com o intuito de revelar as idéias de Eco para uma definição do discurso artístico em oposição ao uso corriqueiro da linguagem. Então, mediante a análise da diferença entre a *teoria da formatividade*, proposta por Pareyson, e a teoria da intuição artística, de Benedetto Croce, pudemos perceber que o conceito de abertura, de Eco (1962), tem raízes na reação pareysoniana à estagnação da pesquisa estética na Itália, subjugada que estava pelas teses de Croce: com efeito, Eco e Pareyson compartilham a idéia de que a arte se define mais pelos seus procedimentos, pela atividade que dá forma à matéria e, conseqüentemente, pela própria forma final da obra, do que por uma vaga idéia de *intuição* ou *visão*, como propunha Croce. Nesse sentido, a arte engloba uma série de aspectos que antes ficavam de fora da pesquisa em estética, e, entre os mais importantes deles, o fato de que é a forma que provoca interpretações e sentimentos, independentemente das motivações do autor, e do fato de que, ainda assim, é possível, durante a fruição, tentar restabelecer os caminhos trilhados pelo autor até que se estabeleça uma interpretação minimamente coerente com o que a forma final da obra propõe. Assim, no primeiro caso, a teoria da formatividade, compartilhada por esses dois teóricos, traz para dentro da estética o estudo das formas que compõem a obra, assim como o estudo das relações entre a forma e o conteúdo, entre a matéria da obra de arte e os sentidos que ela pode gerar na mente do intérprete; no segundo caso – e em decorrência do primeiro –, a estética tem que levar em conta também os processos

semióticos que estão em jogo na interpretação das formas de determinada obra, uma vez que a fruição depende do reconhecimento funções sógnicas codificadas.

No que tange ao débito das idéias de Eco com os formalistas russos, revisamos os principais conceitos desses teóricos, a fim de mostrar que a definição de arte e literatura de Eco está em concordância com alguns deles, sobretudo o argumento de que o que define a arte é um trabalho com a linguagem, no sentido de livrá-la da percepção automática do seu uso cotidiano. Nesse sentido, a obra de Chklóvski – que traz a idéia de que a literatura se define pela desautomatização da linguagem – e a obra de Jakobson – que afirma que o que define a literatura é a dominância da função poética, que em si representa o trabalho com as formas da expressão da linguagem – permitem também o esclarecimento do conceito de abertura proposto por Eco. Além disso, tentamos mostrar que as idéias de Eco – no momento em que busca as constantes entre os fenômenos, a fim de conceitualizá-los, e na medida em que, apesar disso, rejeita definições categóricas, típicas daquilo que ele chama *estruturalismo ontológico* (Eco 1968b) – procuram colocar o conceito de abertura dentro de um *estruturalismo metodológico*, de modo que, assim, o semiólogo italiano pretende evitar o engessamento da definição da arte, uma vez que, de acordo com suas idéias, o conceito de abertura depende, de fato, do que uma comunidade de usuários do código percebe como hábito ou como automatismos de linguagem. Coloca-se, portanto, a idéia de que o que define a arte é, com efeito, a abertura, mas este conceito, por sua vez, está em constante deslizamento no decorrer da história. Assim, a partir da leitura de Tynianov, tentamos mostrar que a definição de Eco recupera as colocações deste autor russo quanto a um sistema artístico que oferece um *método* interessante para se compreender a definição de literatura e arte de um ponto de vista sincrônico (o que para uma época é a abertura) e de um ponto de vista diacrônico (o que representou a abertura no decorrer do tempo).

Tendo refletido acerca da definição de arte de acordo com Eco, buscamos, no segundo capítulo, evidenciar como, no terreno da estética, é possível se notar dois procedimentos distintos: de um lado, uma “poética da abertura”, que, deliberadamente, busca ampliar os efeitos de sentido da obra e convidar o intérprete a fazer parte do seu jogo ativo de sentidos possíveis, conforme a frui; e, de outro lado, uma “poética do fechamento”, que, diante dos códigos semântico e pragmático, não contraria as expectativas geradas pelos hábitos interpretativos, fazendo com que as obras caiam na consumação rápida e fácil. Na distinção dessas duas possibilidades formativas, os conceitos de *mensagem referencial* e *mensagem estética* foram importantes para esclarecer como cada uma dessas poéticas lidam com o código, reforçando hábitos ou contrariando-os: o que pudemos perceber foi que a primeira noção está mais ligada à poética do fechamento, ao passo que a segunda está mais ligada à poética da abertura. Além disso, através de uma análise da teoria semiótica de Eco, pudemos notar que o uso de mensagens abertas ou mensagens fechadas reflete visões de mundo e ideologias distintas: no fechamento da mensagem, está a conformidade com uma ideologia conservadora, na medida em que esta não desafia a nossa percepção cristalizada do mundo, ao passo que no uso de mensagens abertas encontra-se a possibilidade de revitalização das relações entre o código e o mundo, colaborando para uma pluralidade de pontos de vista que, de acordo com Eco, é desejável do ponto da relação entre a obra e o fruidor. Na verdade, essa proposição tem que ser entendida dentro de uma reflexão sobre a natureza da ideologia do ponto de vista da semiótica (Eco 1968c e 1975): de acordo com Eco, as ideologias constroem-se a partir de um embotamento das relações entre as formas significantes e as formas de conteúdo; de uma perspectiva semiótica, portanto, a ideologia não favorece a pluralidade de visões de mundo, na medida em que força os seus partidários a acreditarem em (e a estarem de acordo com) apenas uma interpretação da realidade – o que equivale dizer que uma ideologia organiza as

unidades culturais da cadeia de sememas de uma maneira fechada e deliberadamente indis põe outras possibilidades associativas. Do ponto de vista de Eco, esse fechamento das possibilidades associativas instaura uma ideologia negativa (e aqui não se coloca o fato de, ainda que estejam fechadas para outras possibilidades, a ideologia proponha uma interpretação salutar do ponto de vista da sociedade), de modo que se pode notar muito claramente que Eco valoriza a abertura das mensagens estéticas na sua capacidade de afrontar visões de mundo absolutas. Isso posto, fica claro, enfim, como a poética da abertura está ligada a ideologias positivas e como a poética do fechamento traduz ideologias negativas.

No capítulo 3, procedemos à análise da dialética entre vanguarda e kitsch, observando em que medida elas encarnam as proposições anteriores. Na verdade, advogamos que a poética da vanguarda, pelo modo como busca trabalhar com a linguagem, a fim de criar um alto grau de abertura, corresponde, no cenário artístico atual, à poética da abertura, apresentando, portanto, uma ideologia contestadora; dessa forma, revelamos, também, que, do outro lado, está a poética do kitsch, que, na sua insistência em lançar mão de mensagens de baixíssimo grau de abertura, coaduna com uma ideologia conservadora, na medida em que contribui para reforçar os hábitos interpretativos. Essa afirmação, porém, dependeu das análises feitas por Eco (1964), que revelou que entre a vanguarda e o kitsch há um constante processo de criação e traição: de acordo com ele, o kitsch depaupera os estilos e os experimentos formais levados a cabo pela vanguarda, com o intuito de se valer do seu prestígio e vender ao seu público uma obra enganadora, uma vez que seus intérpretes pensam estar gozando de uma experiência estética elevada, ao passo que estão apenas diante de uma obra embotada (Eco refere-se ao kitsch como *mentira estética*). Nessa traição do kitsch, a vanguarda encontra o seu combustível para continuar desenvolvendo uma poética da abertura: a cada nova apropriação do kitsch, que lança a abertura original da vanguarda no meio de

uma repetição indecorosa, que, por sua vez, contribui para o mais rápido embotamento das mensagens, tornando o que antes era uma múltipla possibilidade interpretativa em hábitos interpretativos cristalizados, a vanguarda vê-se obrigada a buscar novas formas de expressão artísticas capazes de desafiar o embotamento do kitsch. Nisso, inicia-se uma dialética constante entre *norma* e *invenção*, que engendra a relação entre as conquistas da vanguarda e a reprodução do kitsch. Nesse sentido, compreende-se, por um lado, que a vanguarda está mais ligada a ideologias revolucionárias e o kitsch a ideologias reformistas; e, por outro lado, que, quando se fala em vanguarda e kitsch nesses termos, colocam-se as duas noções como conceitos operativos de um modelo estruturalista metodológico, de modo que, encarnando duas possibilidades formativas, elas permitem ao teórico e ao crítico reconhecer o alcance ideológico de qualquer obra perante a sua inserção dentro desse modelo. Na verdade, propomos que entre a mais paradigmática revelação de uma obra pertencente à categoria do kitsch e a mais paradigmática revelação de uma obra pertencente à categoria da vanguarda, encontram-se uma infinidade de outras possibilidades, de tal modo que caberá apenas ao crítico ou ao leitor evidenciar se determinada obra apresenta ou não um relativo grau de abertura e de contestação dos hábitos interpretativos, configurando-se como uma obra que contribui com uma visão de mundo contestadora (no caso de ser aberta) ou consoladora (no caso de ser fechada), podendo ou não, ao fim e ao cabo, decidir se essa obra tende à vanguarda ou ao kitsch; evidentemente que, para isso, esse mesmo crítico deverá estar atento para o que, num determinado contexto histórico, constitui, nas artes, uma poética da abertura, estando bastante ciente de quais são os hábitos interpretativos mais relevantes, bem como dos procedimentos mais pertinentes para pôr em questão esses hábitos. Com isso, propomos que o conceito de vanguarda, que tem a sua origem nas manifestações artísticas da vanguarda histórica e das neovanguardas, deve, no entanto,

se destacar desse quadro histórico, servindo para uma compreensão mais abrangente das manifestações artísticas, em especial as contemporâneas.

Nesse sentido, tendo observado que a poética do Pós-modernismo se caracteriza por uma reação às neovanguardas e, ao mesmo tempo, por uma negação da cultura de massa, demonstrando estar ligada a temas de interesse para a nossa pesquisa, procuramos analisar essa poética à luz do modelo teórico econiano. No capítulo 4, portanto, tentamos dar uma definição do Pós-modernismo no que diz respeito aos aspectos mais relevantes para o nosso trabalho, a saber, as características formais exibidas por essa poética, comparativamente ao Modernismo que a antecedeu e à poética da cultura de massa, que com ela concorre. Fazendo isso, por um lado, procuramos compreender esse fenômeno artístico de maneira diferente daquelas demonstradas por outros teóricos do Pós-modernismo (em especial Eagleton, Jameson e Hutcheon), associando-o aos conceitos de vanguarda e kitsch descritos nos capítulos precedentes; e, por outro lado, procuramos pôr à prova a eficácia das teses de Eco. O resultado foi que, conforme se nota pela definição que demos do Pós-modernismo como uma poética paródica, em que se nota um grau de abertura na transcontextualização (o termo é de Hutcheon 1985) crítica de pontos de vista e discursos antagônicos, a poética pós-modernista apresenta, de fato, uma possibilidade de visão de mundo crítica, configurando uma poética capaz de traduzir uma ideologia contestadora nos termos do modelo de Eco, que se mostrou muito útil para o entendimento de determinados aspectos.

Por fim, no último capítulo, lidamos com as obras romanescas de Eco, a fim de (a) identificar nelas alguns procedimentos que nos permitissem concordar com ou discordar da avaliação de alguns teóricos que os ligam ao Pós-modernismo, alegando que eles, portanto, têm ligação com os desdobramentos ideológicos que essa poética supõe, conforme visto no capítulo 4; e (b) observar se há concordância entre aquilo que

Eco postula como valor no plano teórico e aquilo que ele pratica como romancista. Para cumprir esses objetivos, em primeiro lugar fizemos uma análise de como os romances de Eco recuperam temas ou assuntos tratados na obra teórica. Isso é importante porque, conforme vimos, na teoria de Eco, o papel que a arte tem na veiculação de ideologias positivas é assaz relevante, de maneira que, podemos dizer, a própria obra teórica de Eco é um esforço no sentido de prestigiar uma concepção de estética que leve em conta o ético e o cognitivo, ao mesmo tempo; e, sendo assim, é possível imaginar que a transcontextualização de temas oriundos de sua obra teórica poderiam respaldar uma ficção aberta e contestadora. Entretanto, notamos que apenas os dois primeiros romances de Eco (1980 e 1988) aparentam ter uma posição crítica diante do código, na medida em que aplicam com maestria o uso da paródia na abertura das possibilidades interpretativas, ao passo que os demais (Eco 1994 e 2000) não parecem sequer se propor essa tarefa, quanto mais lograr êxito nisso. Dessa forma, pode-se dizer que apenas os dois primeiros romances estão de acordo com a definição de Pós-modernismo dada aqui – que segue as idéias dos mais influentes teóricos e críticos dessa corrente estética –, enquanto que o restante está mais próximo do pastiche típico do kitsch, uma vez que a alusão a temas oriundos da obra teórica de Eco não configura, por si só, uma concordância com a posição defendida pelo semiólogo italiano no âmbito da teoria e da crítica. Em suma, há uma contradição entre aquilo que Eco postula como valor na sua obra teórica e aquilo que ele vem praticando na sua ficção, nas duas últimas décadas.²

Estes são, portanto, os temas abordados por esta dissertação. Evidentemente, não é preciso dizer que ela não se apresenta como definitiva em nenhuma das questões que aborda. É, antes, uma tentativa de esclarecer a obra de um importante teórico do nosso tempo, que ainda se encontra em plena atividade, e cujas idéias em efervescência

² Cumpre lembrar que, pelo fato de ainda ser bastante recente, não tratamos do romance *A misteriosa chama da Rainha Loana* (2004) – publicado no Brasil em meados de 2005 –, evitando, assim, fazer juízos precipitados no que diz respeito aos aspectos que nos interessam nesta dissertação.

ajudam a compreender muitos dos fenômenos da nossa cultura contemporânea, conforme a epígrafe emprestada de Ajello.

PARTE 1:

OBRA ABERTA E O CONCEITO DE VANGURADA

CAPÍTULO 1: O CONCEITO DE ABERTURA COMO

DEFINIÇÃO GERAL DA ARTE

1.1.) A primeira herança epistemológica de Eco:

Luigi Pareyson e a estética da formatividade

O primeiro passo deste trabalho consiste em analisar os argumentos dispersos nas obras de Eco, a fim de fundamentar as bases de sua definição da arte. Ressaltamos que este primeiro passo é importante para se entender as bases epistemológicas que permitem, mais tarde, o postulado de uma dialética entre norma e invenção nas artes, personificada, nos dias atuais, pela dialética entre vanguarda e kitsch, foco central deste presente trabalho. Para começar essa tarefa, portanto, indicamos os pontos que serão abordados mais adiante, neste capítulo. Em primeiro lugar, levaremos em conta a estética da formatividade de Luigi Pareyson (figura que exerce influência considerável nos trabalhos de Eco), quando analisaremos a contribuição das suas teses para a definição da produção artística tal como esboçada por Eco, definição que se contrapõe à noção croceana de *visão* ou *intuição* (Croce 1990), substituindo-a pela noção de *formatividade*, que incorpora os problemas da interpretação da obra de arte entre os temas principais da estética. Em seguida, verificaremos o débito que Eco tem com as teorias literárias e lingüísticas dos formalistas russos (Jakobson, Chklóvski e Tynianov), observando como o semiólogo italiano resgata alguns dos conceitos desses autores para a sua definição de literatura como trabalho com a forma de expressão, ultrapassando-as, entretanto, rumo a uma definição própria, sustentada por uma dicotomia entre uma linguagem artística e uma linguagem corriqueira (pautada na dicotomia entre *mensagens estéticas* e *mensagens referenciais*). Finalmente, a partir da análise das

heranças epistemológicas de Eco, observaremos como a sua concepção configura um *estruturalismo metodológico* (Eco 1968b), que não se furta a uma definição programática da arte, em detrimento de relativismos como o de Formaggio (1973), e que desemboca num sistema que relaciona, de um lado, duas possibilidades formativas (duas poéticas) e, de outro, as possibilidades interpretativas que, no âmbito da circulação das mensagens (o código socialmente compartilhado), reproduzem, por sua vez, duas ideologias distintas. Por fim, pretendemos concluir este capítulo com argumentos suficientes para apontar, dentro da obra teórico-crítica de Eco, para uma diferença entre procedimentos de linguagem corriqueiros – e por isso não-estéticos – e procedimentos de linguagem artísticos.³ Ressaltamos, porém, que, excetuando-se a obra de Pareyson, Eco não reconhece, de fato, na sua obra, o seu débito com os demais teóricos abordados aqui; na maioria dos casos, Eco apenas os cita nas suas referências bibliográficas ou recupera alguns de seus termos técnicos. Independentemente disso, acreditamos que a lida com a obra desses teóricos permite-nos compreender melhor as origens de algumas idéias de Eco.

O primeiro dos grandes nomes que influenciam a obra de Eco é o de Luigi Pareyson, seu orientador nos tempos de faculdade, cuja obra *Estética – teoria da formatividade* (escrita entre 1950 e 1954, e publicada em 1988) opõe-se à estética de Benedetto Croce. A figura de Croce, com seus apontamentos para uma estética idealista, dominou o cenário cultural da Itália na primeira metade do século XX. Sob sua égide permaneceu a crítica italiana do entre-guerras, estagnando a pesquisa estética no país, impermeável, então, às pesquisas formalistas, estruturalistas, marxistas, semióticas,

³ Cumpre lembrar que, num primeiro momento, trabalharemos com a definição de arte de um modo geral, reservando à arte literária um cuidado especial somente nos capítulos posteriores. Isso se deve, também, ao fato de que Eco, ao lidar com uma teoria semiótica abrangente, que abarca desde as linguagens verbais até outros sistemas de comunicação (o desenho e as cores, na pintura; os volumes e formas geométricas, na arquitetura; os sons e intervalos, na música; e assim por diante), empenha-se numa pesquisa de caráter geral. Nesse sentido, precisamos, neste capítulo, fazer uma consideração mais abrangente para, no momento oportuno, restringirmos o alcance de nossas análises. De qualquer forma, não haverá dificuldade em perceber que, quando se fala em arte, pode-se estender os argumentos à literatura, e vice-versa, a não ser em casos específicos que tratam de aspectos exclusivos da literatura.

fenomenológicas e da Escola de Frankfurt, entre outras. Não é casual, portanto, que a abertura da cultura italiana às idéias estrangeiras tenha coincidido com a fermentação do pensamento do Grupo 63, um grupo de artistas de neovanguarda composto por Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e, entre os teóricos, Gillo Dorfles e Umberto Eco, cujas teorias apresentadas no livro *Obra aberta* refletem o entusiasmo com as propostas gestadas naquela época (Bondanella 1997, pp. 21-23). É nesse sentido e nesse contexto de dominação das teses de Croce que a obra de Pareyson mostrou-se um ponto de partida coerente para o ataque ao croceanismo, uma vez que subvertia aquilo que Croce acreditava, assemelhando-se, por isso, às obras que repercutiam no horizonte da cultura fora da Itália.

Contrariamente à estética de Croce, a estética de Pareyson baseia-se no conceito de *formatividade* como característica definidora do processo artístico, conceito capaz de explicar os diversos tipos de arte, abarcando não só as obras clássicas, mas também aquelas obras resultantes das experimentações das poéticas contemporâneas. Eco (1968a, pp. 14-15) descreve a obra de Pareyson em oposição à estética de Croce da seguinte maneira:

No panorama desta concepção estética ampla e desprovincianizada surge a teoria da formatividade de Pareyson que, à concepção idealista de arte como *visão*, opõe um conceito de arte como *forma*, em que o termo *forma* significa *organismo*, fisicidade formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias; e a um conceito de *expressão*, opõe o de *produção*, ação formante.

Pareyson, portanto, afirma que o que define a obra de arte não é mais a visão interna, subjetiva de um autor que forma a obra para compor a expressão de sua

personalidade, mas sim que a arte é, antes, o resultado formal da produção do artista, o que implica, como veremos adiante, colocar o problema da recepção como central para a teoria estética. Antes de levar adiante o aprofundamento da teoria estética de Pareyson, é mister percorrermos os principais argumentos de seu antípoda, Benedetto Croce, para avaliarmos melhor as rupturas de sua obra com a tradição estética italiana dominante na primeira metade do século XX.

Para Croce (1990, p 35), “a arte é visão”, isto é, “o artista produz uma imagem ou fantasma”, que não guarda relação, de certa forma, com os procedimentos que caracterizam a arte como linguagem, mas que, pelo contrário, tem relação profunda com o *pathos*. Assim, a definição de arte na estética croceana está ligada à abstração intelectual, ou ao sentimento artístico que culmina na obra de arte, mas não à obra em si: nada de materialidade, por assim dizer, mas tudo de idealismo, de espiritualidade, é o que define a arte para Croce. Com efeito, Croce distingue dois tipos de “imagens”: em primeiro lugar, aquele “símbolo”, aquela imagem pura, que, segundo ele, une o inteligível ao sensível, que é, por si só, forma e conteúdo, evidentemente interiorizados na consciência do artista; em segundo lugar, a forma artística realizada, isto é, a obra acabada, construída, fato físico (Croce 1990). A aporia da estética de Croce consiste, então, em se considerar como arte a inteligência da obra, mas não a sua manifestação concreta: Croce não considera como “arte” aquela “imagem realizada”, a forma final, ao mesmo tempo veículo da intuição e sentimento criador do artista e veículo das sugestões sensoriais e comoções que eventualmente se pode criar no espectador, no intérprete etc.; com efeito, a “imagem pura”, independentemente das motivações ou sentimentos do artista, só encontra sua razão de ser exatamente na obra levada a cabo. Nesse sentido, para Croce (1990), (a) a arte não é imagem “incorporada”, fato físico em cores, formas, volumes, sons, conceitos etc., uma vez que, de acordo com esse filósofo, a arte guarda relação apenas com a inteligência de um tipo de conceito, de imagem, formado na

consciência do artista; (b) não é útil, pois que os interesses práticos que acompanham as obras, no entender de Croce, dizem respeito a motivações particulares que levam em conta fenômenos alheios à “imagem pura” e desinteressadamente bela, como quando alguém, a despeito da beleza do quadro ou poema, detesta a obra pelo fato de que o autor representa ou personifica idéias desagradáveis a esta ou aquela pessoa (Croce 1990, p. 38); (c) não é um ato moral, pois que, ao opor-se a qualquer prática, como vimos acima, a arte como intuição, como visão pura, desligada, por assim dizer, da realidade física da obra, não diz respeito ao bom ou mal uso que se pode fazer da obra de arte na esfera social, uma vez que tem uma “existência” própria anterior à sua circulação social; e, finalmente, (d) a arte, nas palavras de Croce (1990, p. 41), não é “conhecimento conceitual”, pois que, para o filósofo italiano, a arte distingue-se do conhecimento filosófico, sendo que a última visa “estabelecer a realidade em face da irrealidade”, isto é, integrar os fenômenos à razão, ao passo que a primeira, na sua natural idealidade de “imagem pura”, despreza, por princípio, qualquer relação com a realidade, ou melhor, não distingue a realidade da irrealidade, o sonho da vigília, de tal modo que não pode, por isso, aspirar à condição de conhecimento conceitual, próprio das disciplinas filosóficas e científicas.

Colocada nesses termos, nota-se que a estética croceana privilegia o ato criador da arte – se por isso se entender a intuição pura que governa a arte – em detrimento da sua circulação social, a sua recepção, bem entendido. A estética de Croce coloca duas dificuldades para uma concepção artística baseada na relação entre o ato formador da arte e sua interpretação, como é o caso da estética de Pareyson (e como é o caso das idéias defendidas por Eco): a primeira diz respeito à relação entre o artista e a obra, no que tange à criação (a transfiguração da “idéia original” em poética, isto é, em leis e regularidades que são impostas pelo próprio artista a si mesmo no ato de fazer a obra); a segunda, à relação entre o intérprete, o indivíduo fruidor, e a obra, no que tange à

interpretação (a recepção de algumas idéias, sentimentos, conceitos, ideologias, a partir do contato do intérprete com a obra acabada). A definição de Croce coloca em dificuldades a idéia segundo a qual a arte consiste no processo de representação de uma idéia que se criou antes ou se cria durante o processo de laboração da obra (reivindicada, por exemplo, pelas correntes formalistas que veremos em breve), e em mais dificuldades ainda as noções contemporâneas de arte como jogo aberto de sentidos construídos durante a interpretação (como o estruturalismo de Eco, estudado aqui). A primeira dificuldade deve-se à insistência de Croce na não-separação das práticas que constituem a obra, a saber, a *intuição* e a *expressão*. Com efeito, Croce se nega a considerar como separadas essas duas práticas, sob o argumento de que não há expressão sem uma intuição que lhe sirva de trampolim, nem tampouco intuição que não se expresse, ainda que não materialmente, mas sim apenas conscientemente,⁴ para alguém em alguma medida. Evidentemente que aqui estamos de acordo com Croce (e também as teorias acima mencionadas estão), o que não significa que a separação não nos permita um esclarecimento da relação que mantêm uma com a outra a intuição e a expressão. Deve-se, portanto, ressaltar que o argumento de Croce pode parecer falacioso diante da objeção de que tampouco pode haver expressão sem *materialidade*, quanto mais intuição sem *formatividade*, sem produção, concentração de forças criativas mediante procedimentos sucessivos (e veremos que é mais ou menos por esse caminho que envereda as críticas de Pareyson e Eco); dito de outro modo, de acordo com essa noção, a materialidade da obra faz-se necessária para que, em primeiro lugar, exista expressão, sem a qual a intuição é mera abstração, idéia rarefeita que na mesma medida em que se apresenta ao artista, também se esvai, posto que não se concretizou em uma

⁴ Os exemplos podem ser uma rima que se apresenta antes mesmo da estrutura rítmica do poema, uma imagem fixada na mente antes da pintura, um assóvio antes da sinfonia, e assim por diante. Para mais detalhes, ver Croce (1990, pp. 168-169).

forma definitiva (ainda que isso não signifique forma “fechada”, o que, como veremos mais adiante, é diferente).

A segunda dificuldade imposta pelas idéias croceanas a uma definição de arte com inclinações ao paradigma do receptor deve-se, desta vez, à alegação de que a arte dispensa a técnica (a “manufatura”, por assim dizer) para ser considerada como tal. Croce escreve:

Está claro que a poesia já está completa quando o poeta a expressou em palavras, *cantando-a consigo*; e que, quando passa a cantá-la em voz alta para que os outros a ouçam, ou quando procura pessoas que a aprendam de cor, e a cantem novamente a outros como numa *schola cantorum*, ou a põe em sinais de escrita impressa, entra-se num novo estágio, certamente de importância social e cultural, *cujo caráter não é mais estético mas prático*.

[Croce 1990, pp. 170-171, destaques nossos.]

Nota-se, portanto, que a Croce parecem ser bem distintos o caráter estético (belo, apazível) da arte, do seu caráter prático (social). Na verdade, o que Croce está insinuando aqui é que a arte excede e antecipa-se à circulação social das obras, posto que está num âmbito intelectual que prescinde completamente da expressão e, conseqüentemente, da comunicação; além disso, pode-se concluir que, para Croce, distinguem-se a *técnica* da *arte*, a primeira disposta à ação prática que, como vimos, não é o princípio fundamental da segunda, a arte. Assim, a técnica, “conjunto de conhecimentos dispostos e orientados para a ação prática” (Croce 1990, p. 171), é apenas um “ferramental” do qual a intuição se serve para colocar em circulação algo de íntimo, a intuição do artista, a *arte pura*. Neste ponto, a estética croceana assume o seu

ápice idealista, fortemente combatido pelas teorias contemporâneas e, principalmente, por aquelas teorias de cunho materialista, marxista.⁵

Diante disso, a objeção acima de que a arte depende das realizações empíricas das obras demonstra que as questões mais ligadas à comunicação são assaz pertinentes para o entendimento dos efeitos e dos sentidos que, se não a arte, pelo menos os artistas revogam para suas obras, como se nota mais claramente na contemporaneidade. Nesse sentido, ao inferir, em primeiro lugar, que o efeito estético não é particular da introspecção do artista, mas inicia-se, também, na fruição da forma, e, em segundo lugar, ao sustentar que não pode haver fruição sem a comunicação dos efeitos estéticos, sem o material que transporta as sensações codificadas em símbolos e que, num segundo momento, são decodificadas em sensações por parte do intérprete, pressupõe-se uma estética da recepção que define a arte pela relação que mantêm a obra e o intérprete, claramente alheia à concepção idealista de arte como intuição. Desse modo, a estética de Pareyson, na medida em que leva em conta (a) a *formatividade* como característica fundamental da arte e (b) a relação das formas com a coletividade que a recebe e a frui, serve como “antídoto” ao idealismo de Croce.

Para se compreender como a estética da formatividade se opõe à estética da intuição, é necessário compreender alguns aspectos do pensamento desenvolvido por Pareyson em suas obras mais importantes no assunto, a saber, *Estética – teoria da formatividade* (1988) e *Os problemas da estética* (1996). Pareyson começa a exposição de sua teoria estética elucubrando a respeito das atividades humanas em sua totalidade;

⁵ Essa concepção de arte sustentada por Croce não escaparia, por exemplo, da crítica feita por Eagleton (2000) àqueles pensadores que colocam a cultura num lugar “privilegiado”, imune ao contato com a natureza, entendida como a realidade à qual a cultura se opõe. No entendimento de Eagleton, a cultura depende da natureza para se consolidar, isto é, a cultura guarda uma relação íntima com a natureza à qual se opõe, uma vez que à cultura cabe justamente enfrentar as imposições e limitações da natureza sobre a nossa condição humana para, justamente, distanciar-se dela, sem, entretanto, negá-la nunca. Nesse sentido, uma proposição puramente idealista como a de Croce, segundo a qual a materialidade pouco importa para a arte, e, por extensão, para a cultura, coincide com uma postura ingênua e inócua, que pressupõe que a arte, a cultura, sejam filão de poucos. Achamos que, em nome de uma teoria estética mais preocupada com a circulação social da arte, como a que defendemos aqui – ainda que ela não seja profundamente materialista, como a estética marxista –, esta crítica é cabida.

assim, então, chega à noção de que toda atividade humana volta-se para um fim específico (pensar, comer, falar etc.). Nesse sentido, Pareyson concebe as atividades humanas como um “fazer”: pode-se notar esse caráter mais claramente no feitiço dos objetos, uma vez que a atividade culmina em uma *forma* concreta, material; entretanto, segundo Pareyson (1988, p. 20), mesmo atividades intelectuais do ser-humano dependem de um fazer para se concretizarem como atos práticos; assim, por exemplo,

 Não se pode pensar a não ser efetuando movimentos de pensamento com que se passa de juízo a juízo e de raciocínio a raciocínio, sempre ligando e sistematizando, isto é, realizando uma totalidade completa e, sobretudo, formulando explicitamente os pensamentos, isto é, realizando-os em proposições. [Pareyson 1988, p. 21.]

No que Pareyson afirma que, em toda atividade humana, existe um *formar* enquanto procedimento que estabelece suas próprias leis a as maneiras de se seguir fiel ao empreendimento em devir, e, como resultado disso, uma forma, que compreende os passos dessa formatividade enquanto realização concreta dos processos levados a cabo. Mas, se toda atividade humana é formativa, onde reside a especificidade do artístico, para esse filósofo italiano? Na sequência de suas teses, Pareyson afirma categoricamente que, a despeito do fato de que podemos considerar todas as atividades humanas como formativas, há elementos que diferenciam certos grupos de atividades, na medida em que os indivíduos distinguem entre as mais variadas atividades aquelas que pertencem ao terreno da moral, da ciência ou da arte, por exemplo. A estética de Pareyson, nesse ponto, dá um passo adiante na formulação e afirma que o que diferencia a formatividade artística das demais atividades humanas é o seu caráter gratuito, isto é,

na arte, a forma surge como elemento primordial e finalidade ulterior do processo formal.

Na arte a pessoa não se acha necessitada para formar, no sentido de pensar e agir, mas forma unicamente por formar, e pensa e age para formar e poder formar. Nas obras especulativas e práticas o formar é subordinado e constitutivo, porque nestas se forma para pensar e agir, e é necessário formar para poder pensar e agir; já na obra de arte, porém, o formar é intencional e predominante, porque nela se forma por formar, e o pensamento e o ato se acham subordinados ao fim específico da formação [...]. A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou seja lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade*. [Pareyson 1988, pp. 25-26, destaque do autor.]

Esclarece-se, portanto, em que medida é possível sustentar uma definição de arte que leve em conta a idéia de formatividade. A aparente antinomia que podia levar a definição da arte pareysoniana para mais perto de uma concepção de arte baseada na “manufatura”, no simples “objeto trabalhado”, embaçando as fronteiras entre a arte e o artesanato, a poética e a técnica, é superada pela concepção de formar por formar, a idéia da forma “inútil”. Todavia, para o esclarecimento de como é possível esboçar essa definição, é necessário, por parte de estética de Pareyson, esclarecer a dialética entre a poética de um autor (entendida como a sua concepção para tal obra) – que, mesmo que preceda a feitura da obra, mantém-se em constante transformação conforme o artista trabalha a obra – e a realização da obra – atentando para os desafios impostos pelo material e a constante reformulação que se dá conforme avança o projeto –,

estabelecendo como objetivos de uma pesquisa estética a relação existente entre a forma (a obra) e a sua recepção (sua interpretação). Dito de outro modo: no momento em que é a forma, e não a imagem consciente do autor, o que caracteriza a arte, faz-se necessário compreender como o artista trabalha a fim de dar à obra a sua especificidade artística, a sua *forma*; além disso, ao fazê-lo, deve-se evidenciar em que medida essa forma é aceita pela coletividade como “arte”, isto é, que relações esta forma guarda com a sua esfera de recepção que não só é capaz de entendê-la como arte, mas também fruí-la em seus aspectos mais particulares. Lembremos que, dentro do idealismo croceano, o problema não se colocava, uma vez que o que definia a arte não era a especificidade de determinada forma artística, mas, justamente, a ausência de qualquer forma “exteriorizada”, inapreensível por definição: em Croce, a arte é intuição, e não precisa de qualquer veículo para propagar seus efeitos; em Pareyson, a arte é formatividade, é procedimento, é manipulação do material a fim de *comunicar* uma sensação ou conceito mediante uma forma coerente com os propósitos artísticos que lhe subsidiam. Por essa razão, a teoria da formatividade de Pareyson tem que ser mais cautelosa no que diz respeito a três temas centrais que devem estar compreendidos numa pesquisa sobre os problemas da estética e que, de alguma maneira, são negligenciados por formulações altamente genéricas: (a) o problema da individualidade do autor face à obra, ou o que garante a especificidade autoral de determinada obra; (b) o problema da relação das obras com o contexto em que se formam, que engloba reflexões acerca da dimensão histórica do discurso artístico; e (c) o problema da relação entre as próprias obras, ou o que configura o estilo de um artista ou época.

Estes problemas são abordados por Pareyson em sua definição da seguinte maneira. Em primeiro lugar, assumir que haja uma personalidade formadora por trás de cada obra pode colocar em risco a definição geral de arte, limitando todos os discursos sobre a arte a meras descrições isoladas de cada obra, sem uma lógica por trás que lhes

mostre em que medida elas estão ligadas entre si e com as demais atividades coletivas. A estética de Pareyson enfrenta essa aparente contradição na medida em que postula que há um *estilo* para cada artista: o artista que se põe a formar concentra em sua obra toda a sua “espiritualidade”, vale dizer, todas as suas concepções de mundo que o configuram como sujeito historicamente situado. Dessa forma, o sujeito que forma tem na sua obra a realização de seu modo de formar único e irrepetível, que se transmite para a forma e faz a forma transmitir também sua personalidade. O filósofo italiano sustenta que a forma, nesse sentido, realizada pelo processo que lhe põe em funcionamento, resgata na sua concretude os mesmos procedimentos que a formaram. Essa dialética é importante na medida em que permite situar a crítica e o ato interpretativo mais do lado da forma da obra do que do lado da visão do artista que cria, justamente porque os aspectos relevantes da obra residem na sua forma, e não na visão ou inspiração do autor. Vista desse modo, a obra não é visão subjetiva, inspiração especial e particular do indivíduo formador; sua especificidade desloca-se para a forma enquanto tal, elemento que comunica, ao mesmo tempo, algo de intersubjetivo (coletivo, portanto) e algo de pessoal, na medida em que é produto consciente de uma mente formadora situada num contexto específico. Assim é que existe, então, uma dimensão intersubjetiva da intencionalidade humana que garante a possibilidade de percorrer a formatividade de duas maneiras: compondo a forma com todos os desafios que a matéria impõe à personalidade criadora, ou descobrindo na forma pronta os procedimentos que fizeram com que a forma seja assim e não de outro modo.⁶ Em outras palavras, a forma acabada é, ao mesmo tempo, veículo de uma concepção específica tornada obra de arte mediante o trabalho com a matéria segundo uma intencionalidade individual, e receptáculo das mais diversas interpretações que, partindo

⁶ Essa idéia de Pareyson é muito utilizada por Eco em suas teses. A interpretabilidade da forma, os desafios que ela coloca a quem a frui e os limites que estabelece através de seu processo formativo são temas recorrentes nas obras pós-semióticas de Eco (1979, 1990, 1992 e 1994b). Esse será o tema de uma pesquisa de doutorado que pretendemos desenvolver como continuidade à presente pesquisa.

da forma como tal, colhem sensações e sentidos que somente aquela forma poderia suscitar, ou, ainda, refaz o processo formativo do artista a fim de intuir como foi possível conseguir este ou aquele efeito através do trabalho com a matéria. Eco (1968a, p. 21) escreve sobre esse aspecto na teoria de Pareyson:

Conceito central na estética da formatividade, porque decide, afinal, a integração num mundo de formas dotadas de legalidade autônoma [...] e a presença de uma atividade humana que não é apenas atividade formante mas também atividade interpretante; de tal modo que nenhum dos aspectos pode ser dissociado do outro, nem o conceito de forma pode ser compreendido em toda sua pregnância se não for discutida a relação entre a forma e o conhecimento que dela se tem.

Com isso, a formulação de Pareyson, na sua generalidade, tem que dar conta também do aspecto histórico da formatividade como característica fundamental da arte: situando o problema da forma numa estrutura social mais ampla, que considera a intersubjetividade da forma como fundamento da comunicabilidade entre os indivíduos, revela-se a preocupação que essa concepção estética tem com o caráter eminentemente histórico das obras de arte, uma vez que postula que, ao mesmo tempo em que a forma é colocada dentro de uma estrutura significativa mais ampla, esta estrutura significativa, por sua vez, mantém relações com a contingência material e ideológica que lhe permite existir. Longe de uma concepção idealista aplicável a qualquer momento da história, a estética de Pareyson aponta, ainda que de forma muito tímida, para o fato de que a definição de arte depende da dialética entre a forma da obra e a coletividade que a frui, de modo que, em determinados momentos da história da arte, certas poéticas que hoje estão presentes não seriam, talvez, consideradas “arte”, assim como o oposto é

verdadeiro, isto é, o que num determinado contexto é entendido como “arte” deixa de ser noutro. Dito de outra maneira, o processo de significação intersubjetiva que a forma garante só é permitido pela consciência histórica que uma determinada sociedade tem de sua relação com o mundo. A forma, nesse sentido, é produto da consciência histórica que é manifestada pelo indivíduo formante – vale dizer, é formada e forma essa própria consciência no ato produtivo –, que, na verdade, está atrelada à conjuntura social na qual o sujeito está imerso. O conteúdo da arte, para Pareyson (1988, p. 39), é, portanto, o *estilo*, pois que o trabalho artístico, que é sempre um produto de um indivíduo, nutre-se das relações entre o sujeito e o contexto. A forma artística é resultado e processo da formação de uma consciência individual que manifesta algum aspecto da consciência subjetiva.

Em segundo lugar, esse argumento nos faz entender como são possíveis certas formulações mais gerais que delimitam estilos coletivos. Na medida em que Pareyson situa a intencionalidade humana numa estrutura que prevê o histórico, pode-se dar um passo adiante a essa afirmação e estabelecer critérios para a generalização dos estilos enquanto expectativas que se criam dentro da ordem do que o filósofo italiano denomina *gosto*. A concepção que Pareyson dá a esse termo deve ser entendida da seguinte maneira: na medida em que o autor busca um estilo, isto é, se propõe a trabalhar com a matéria, paulatinamente dando a ela a sua forma final, embutindo nela o conteúdo que é, como vimos, a sua personalidade, subsiste uma expectativa que é gerada com relação à forma final que a obra deve tomar. Essa expectativa do artista realiza-se, todavia, nas mais diversas formas ao longo do tempo; estas, por outro lado, são contrapostas àquilo que Pareyson define como “conaturalidade do espírito”, assumido, à moda hegeliana, que existe uma espiritualidade capaz de “distinguir universalmente o belo do feio” (Pareyson 1988, p. 34). Assim, nos moldes de uma dialética, existem, de um lado, as obras que atualizam os gostos individuais dentro de

sua própria formatividade, ou seja, as obras que personificam o gosto individual de cada artista, e, de outro lado, a expectativa em torno das obras, que encontra em determinadas realizações aquilo que se pretende alcançar em termos de sentidos e de gozo estético. Destarte, o gosto não é simplesmente algo que precede o artístico, pois que depende das formas concretas para se fundar, mas é, sem dúvida, algo da ordem do espírito que antecede a formatividade, sem por isso ser, como pretendia Croce, a arte em si; é apenas, de acordo com essa lógica, uma espécie de parâmetro que nasce e se nutre nas realizações empíricas de uma determinada coletividade. Isso nos permite, portanto, compreender porque determinadas obras se parecem com outras: encontrando nas formas acabadas de certas obras as atualizações do próprio gosto individual, determinado artista se lança num processo formativo genuíno e irrepetível, mas que, no entanto, *imita* – e não *copia*, visto que da perspectiva de Pareyson isso seria impossível – o modo de formar que o satisfaz enquanto intérprete em outra ocasião. Além disso, isso nos explica por que razão podemos entrever, entre as mais diversas manifestações individuais, fatores comuns que nos permitem agrupar as obras de acordo com alguma familiaridade, seja no seu procedimento, seja nos sentidos ou efeitos que geram nos fruidores. Esse esclarecimento é importante para que possamos entender, mais adiante, as idéias de Eco, que aponta para uma dialética entre dois universos mais ou menos homogêneos de obras, agrupadas segundo as suas características formativas, e dois tipos de postura frutiva desencadeadas por eles. Voltando a Pareyson, o trecho a seguir é longo, porém esclarecedor:

Um modo de formar se torna comum sobretudo pela participação em uma mesma situação histórica e no ambiente cultural em que estão igualmente imersos os vários autores, por um lado ligados a seu tempo e, por outro, capazes de reagir livre e originalmente à sua época. De tal sorte que, assim

como um semelhante modo de pensar, viver, sentir liga os espíritos de um determinado tempo, da mesma forma os vincula um modo semelhante de formar. Em segundo lugar, porque nenhum artista começa do nada, mas todos se formam entrando na escola de alguém, e pode ser que a escola de estilo estabeleça comunidades de espírito ou que, ao contrário, esta última determine a escolha de um mestre ao invés de outro, mas em todo caso a imitação do modo de formar institui ou pressupõe certa comunhão ou afinidade de modo de pensar, viver, sentir, e estabelece uma continuidade de estilo entre mestre e discípulo. Em terceiro lugar, porque é uma característica intrínseca de toda realização a de estimular depois de si toda uma série de imitações mais ou menos inventivas e tornar-se princípio regulador de novas e derivadas formações, de sorte que um modo de formar pode por esse meio difundir-se ao ponto de aproximar autores das mais diversas procedências. E, enfim, porque um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica que vai desde o nascimento, passa pelo crescimento, e culmina na maturidade.

[Pareyson 1988, pp. 36-37.]

Sendo assim, pode-se dizer que a estética de Pareyson anuncia, como veremos adiante, as principais teses de Eco no que diz respeito à interpretação das formas artísticas. Em todo caso, antecipando alguns argumentos apenas para marcar a diferença de concepção entre a estética da formatividade e a estética da intuição, notemos que a forma final, de acordo com Pareyson, não fica limitada no que diz respeito às possibilidades interpretativas. Além daquilo que indicamos acima – a saber, que a forma permite ao intérprete estabelecer sentidos e experimentar sentimentos, além de lhe

permitir resgatar o processo que concebeu a forma final –, resta-nos salientar que, para Pareyson, o processo de interpretação dá-se justamente na negociação do intérprete com a obra, na adequação da infinidade de possibilidades que se abre ao intérprete quando este frui a forma, e da infinidade de pontos de vista que os indivíduos podem incorporar durante este mesmo ato. Noutras palavras, poder-se-ia argumentar que a forma desafia a univocidade de sentidos, justamente porque não é idéia pura, mas processo; assim também, poder-se-ia dizer que, uma vez que o indivíduo pode assumir as mais variadas “personalidades” em diferentes ocasiões, a interpretação é, ao mesmo tempo, subjetiva e infinita, tão relativa quanto variáveis são os ânimos. Mas é justamente porque, segundo Pareyson, a arte é o processo que forma e não a subjetividade do artista ou do intérprete, que os sentidos e sentimentos que se depreendem da forma final da obra dependem de uma dialética entre a obediência ao processo formativo que culminou naquela e não em outra obra e a justeza do espírito diante daquilo que se pode esperar perante uma determinada obra.⁷ Nas palavras de Pareyson:

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. Em resumo, é esta a estrutura da interpretação, que basta para mostrar o quanto são inadequados e injustos aqueles modos de concebê-la [subjetivismo e relativismo] e para explicar, em primeiro lugar, como a interpretação *deve* ser um processo infinito e sempre passível de revisão,

⁷ Isso está de acordo com a teoria da interpretação defendida por Eco (1979, 1990 e 1992). Pode-se dizer, sem sombra de dúvida, que a disposição de Eco em admitir que existem limites para a interpretação se deve, em grande parte, aos argumentos de Pareyson. Adiante, veremos como Eco afirma basicamente o mesmo, tomando como ponto de partida a semiótica, todavia.

sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; e como ela *deve* ser múltipla e sempre nova e diversa, sem por isso cair no subjetivismo e no relativismo. [Pareyson 1996, p. 226.]

Essa aparente antinomia desfaz-se apenas por força dos argumentos anteriores, que lhe dão coerência: uma obra é presa de uma contingência histórica múltipla e variada, que não fixa os sentidos, pois esses variam conforme a disposição particular dos intérpretes; todavia, a forma mesma incumbe-se de eliminar determinados sentidos em detrimento de outros, posto que o processo de formatividade, a lei interna que governa a forma final, intervém para regular as disposições (múltiplas, não mais infinitas) possíveis e desejáveis. Assim é a arte para Pareyson, portanto: formatividade, processo de composição que põe em movimento uma dialética entre a predisposição individual do artista e as possibilidades interpretativas geradas no seio de uma comunidade, graças somente à obra pronta, e não à imagem, à intuição, a visão do artista. A arte é formatividade, na medida em que pressupõe a materialidade da obra como invólucro dos impulsos criativos do artista e ponto de partida para as sensações e sentidos que se colocam como possíveis no contato da obra com o seu público. Mais adiante, confrontaremos essas teses com as obras teórico-críticas de Eco, mostrando as continuidades entre elas, bem como os desdobramentos rumo à dialética entre norma e invenção, sustentada por Eco. Antes, porém, devemos recuperar o pensamento do formalismo russo, que em muito ajudou Eco a esboçar uma definição de literatura.

1.2.) A outra herança: o formalismo russo

Para sua definição geral de arte (e mais claramente de literatura), Eco lança mão das idéias de três formalistas russos: o primeiro deles é Chklóvski (1917), para quem a literatura define-se pelo *estranhamento* causado pelo uso da linguagem de uma forma diversa da tradicional, de sorte que a literatura exhibe uma compreensão diferenciada do objeto representado, justamente porque evita a *automatização* da linguagem corriqueira; o segundo é Jakobson (1960), de acordo com quem a literatura caracteriza-se pelo trabalho formal com a linguagem, que configura a *função poética* da comunicação, através da auto-reflexividade da mensagem, chamando a atenção para si e para seus processos; e, finalmente, Tynianov (1927) e sua noção de sistema literário. Nos textos dos dois primeiros, o que se nota é a tentativa de definir a literatura⁸ como o trabalho com a linguagem – bem entendido, com a *forma da expressão* –, atuando na diferenciação do discurso artístico-literário comparativamente ao discurso utilizado em situações comunicativas diferentes. Antes de avançar, vejamos como as duas noções estão comprometidas com uma concepção de linguagem que estabelece, à moda saussureana, uma dicotomia entre forma da expressão e forma do conteúdo.⁹

No caso de Chklóvski, a literatura define-se por um uso diferenciado da linguagem. Essa definição se opõe à noção, corriqueira na sua época, de que a literatura se definia pelas imagens que criava. Argumentando que o pensamento por imagens é

⁸ Daqui em diante, podemos falar mais claramente da definição de literatura, matéria das teses de Chklóvski e os demais formalistas; todavia, como em alguns casos o que vale para a literatura estende-se para a arte, faz sentido, quando possível, pensar nas definições expostas como um discurso sobre a arte de modo geral.

⁹ Saussure (1915) estabeleceu a dicotomia entre *significado* e *significante*, associando um conceito ao outro, de maneira que, se a relação entre essas duas porções do signo fosse rompida, fatalmente se perderia a função sónica. Saussure acreditava, com efeito, que a uma porção de significado recortada na mente dos falantes de uma língua associava-se uma imagem acústica que a atualizava. Nesse sentido, Saussure orientou os estudos do signo para a relação dicotômica entre a *expressão* e o *conteúdo*, noção que prevaleceu, ainda que transformada, nos estudos de Hjelmslev, Lacan, Barthes, Eco, entre outros. Tal dicotomia orientou, inclusive, diversos trabalhos teóricos acerca da natureza da literatura, fazendo os teóricos penderem seja para a noção de que o que era inerente à literatura era o seu conteúdo (a definição de literatura como ficção, de G. Lanson), seja para a noção de que a literatura é o trabalho com o nível da expressão.

peculiar não só à linguagem poética, mas também à linguagem cotidiana, Chklóvski queria, com isso, inaugurar um outro ponto de vista, no qual o conteúdo fosse dependente da laboração da expressão, ou seja, na qual o conteúdo fosse transformado ou redefinido a partir de procedimentos formais com a expressão.¹⁰ Segundo ele, portanto, uma vez que definir a literatura apenas pelo pensamento por imagens (como queria Potebnia, precursor de Chklóvski) é insuficiente, é necessário reconhecer uma especificidade da linguagem literária que a distancie das outras formas discursivas. Chklóvski propõe, então, que no uso corriqueiro da linguagem preside uma força de “economia das energias criativas”, que faz com que haja uma automação dos significados, isto é, a linguagem corriqueira opera pelo reconhecimento dos objetos que refere. A essa forma de comunicar opor-se-ia, portanto, a forma da linguagem poética, que

[...] para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.* [Chklóvski 1917, p. 45, destaque do autor.]

¹⁰ Agradecemos, aqui, à valiosa contribuição da Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate, que nos alertou para o este fato, contrariamente ao que sustentamos na qualificação desta pesquisa, quando incorretamente dizíamos que a teoria de Chklóvski tendia mais à expressão do que ao conteúdo, sem fazer a ressalva de que, com efeito, é em nome da melhor compreensão do conteúdo específico da linguagem literária que o estudo da forma torna-se imprescindível.

Desse trecho esclarecedor, podemos reter duas coisas importantes, que são a base do argumento do autor russo; em primeiro lugar, a noção de que à literatura cabe restabelecer uma relação entre sujeito, linguagem e mundo, o que devolve a “sensação de vida”. De acordo com essa concepção, é característico da literatura desautomatizar a linguagem, fato que, conseqüentemente, estabelece uma relação ulterior entre o intérprete e a obra literária, que dá àquele uma sensação diferente da experimentada através da linguagem prosaica do cotidiano. Em segundo lugar, nota-se, portanto, que o “essencial” da literatura é o obscurecimento da percepção da função sígnica. Em síntese: a naturalização promovida pela linguagem cotidiana e de uso comum e a automatização da percepção dos objetos permitida pelo uso mecânico da linguagem são transformadas na literatura, que, obscurecendo a percepção, remete o intérprete a um jogo de renovação da sua percepção que deve colocar em relevo a relação entre objeto designado e a língua que lhe serve de veículo. Nesse sentido, ao desautomatizar a linguagem através do trabalho com a forma, pode-se perceber o objeto de uma maneira diferente, desnaturalizando a percepção que, dessa forma, permite o gozo estético, na medida em que exhibe o objeto a partir de um ponto de vista diferente e novo.¹¹

Jakobson (1960), por sua vez, define a literatura mediante sua teoria das funções da linguagem na comunicação. Para compreender a definição de Jakobson, é necessário conhecer que: (a) o processo de comunicação se dá através da co-participação de um emissor, um receptor e uma mensagem; (b) a comunicação tem seis funções básicas que

¹¹ Aparentemente, pode-se notar, na teoria de Chklóvski, uma ligação entre linguagem e objeto, que eventualmente pode traduzir uma concepção *referencialista* da linguagem. O formalista russo, ao dizer que a linguagem automatiza ou desautomatiza a percepção do *objeto*, nada mais está fazendo do que relacionar a linguagem com estados de mundo ou elementos empíricos que é particular de uma semântica extensional. Cumpre lembrar que, apesar de Eco importar a noção de *estranhamento*, seguramente ele não vai compartilhar a idéia de que a linguagem espelha os objetos, sob hipótese alguma. A semiótica de Eco (1975) não compreende uma semântica extensional, dando preferência à relação entre a forma significante e as suas possibilidades de interpretação. Nesse sentido, o *estranhamento*, na teoria de Eco, deixa de ser uma relação entre expressão e *conteúdo*, entendido como objeto, ponto de referência constante às interpretações, e passa a ser uma relação entre expressão e *interpretante*, isto é, entre as unidades culturais que podem atualizar, em determinado uso específico e circunstancial, o sentido da expressão (imagem acústica, nos termos de Saussure); nesse sentido, faz-se obrigatória uma compreensão mais aprofundada do papel do contexto na naturalização das interpretações de um signo, assunto que veremos mais adiante.

servem a diferentes propósitos comunicativos; e (c) o conteúdo informativo de uma mensagem depende da predominância de uma dessas funções sobre a outra, uma vez que, num mesmo ato comunicativo, é possível individuar-se várias delas concomitantemente atuando.

Jakobson, então, evidencia as seis funções básicas da comunicação, dependendo da relação que os indivíduos envolvidos no ato mantêm entre si ou com a mensagem. Assim, a *função emotiva* liga-se diretamente ao emissor e transmite uma impressão daquele que fala, isto é, uma emoção daquele que enuncia. A *função conativa*, ligada ao papel do receptor, define-se por ser aquela função que serve ao emissor para operar uma modificação no estado mental ou físico do receptor; são as mensagens que expressam o vocativo, ou os atos de fala (“Eu te batizo...”). A *função referencial*, por sua vez, é delimitada quando se dá uma ênfase no contexto comunicacional, isto é, quando a ênfase recai no assunto de que se fala; pode-se dizer que essa é a função comunicativa mais comum à mensagem denotativa, pois que transmite uma idéia acerca do *subject*, do tópico da interação comunicativa. Outras duas funções aparecem quando se tem a intenção de estabelecer ou preservar, mediante mensagens que não têm propriamente um conteúdo denotativo (“alô!”, “olá!”, “entende?” etc.), a comunicação, ou quando se declara algo sobre o próprio código, ou, ainda, quando se quer esclarecimentos acerca da própria mensagem (“o que você quer dizer?”, “eu estou tentando dizer...”, “isto é” etc.). A essas funções, Jakobson dá o nome de *função fática* e *função metalingüística*, respectivamente.

Resta, enfim, a *função poética*, que se caracteriza pelo trabalho com a mensagem, não compreendida como conteúdo veiculado pela expressão, mas sim como

a expressão ela mesma (imagem acústica, nos termos de Saussure).¹² Essa função, portanto, revela o trabalho sobre a forma da expressão, improvisando construções sobre os eixos sintagmático e paradigmático (Saussure 1915), fazendo com que o foco da mensagem recaia sobre o veículo da comunicação, e não mais nos pólos envolvidos no ato. Pode-se, por exemplo, comunicar a partir de palavras pouco familiares ou metáforas, ou, ainda, apelar para hipérbatos, rimas, aliteraões, a fim de chamar para a expressão o foco das atenções. Dessa forma, a função poética torna ambígua a mensagem para, justamente, auto-referenciar-se, colocar-se no centro do ato comunicativo.¹³

É importante notar, entretanto, que para Jakobson esse caráter é inerente à linguagem, uma vez que faz parte de uma de suas possibilidades a função poética. Desse modo, a relação entre a função poética e a auto-referenciação da linguagem não determina, por si só, a definição que o formalista quer dar à literatura. É necessário, para isso, uma outra noção, a noção de *dominante*. Expliquemos melhor: se a função poética é permitida a qualquer ato comunicativo, então não é essa a especificidade da literatura; entretanto, Jakobson (1935) vai definir a literatura com base no pressuposto de que, se à linguagem é permitido assumir qualquer uma dessas funções, é também verdade que essas funções se organizam num sistema que estabelece hierarquias de valores. Assim, tem-se o discurso literário quando há a predominância da função poética sobre as demais. Isto é, um poema ou romance têm claramente marcadas em si as funções emotiva e referencial – para mencionar as mais comuns –, mas o esquema da rima, a

¹² Não se nota uma distinção clara entre *mensagem* como conteúdo veiculado por uma *mensagem* entendida como forma da expressão que traduz esse conteúdo, em Jakobson (1960). Para efeitos de esclarecimento ao leitor do presente trabalho, *mensagem* refere-se àquilo que Eco (1975, pp. 39-40) denomina *função sígnica*, ou seja, a união das porções de conteúdo e expressão; de acordo com Eco, baseado em Hjelmslev, temos função sígnica apenas quando uma determinada forma de expressão toma para si uma porção de conteúdo pertinente aos indivíduos conhecedores do código, de modo que o termo *mensagem* terá, aqui, a mesma acepção. Quando quisermos aludir à mensagem como expressão apenas, daremos preferência aos termos *forma da expressão*, ou *forma expressiva* ou, simplesmente, *expressão* ou *forma* (oposta a *conteúdo*).

¹³ Para uma descrição pormenorizada das funções da linguagem segundo Jakobson, remetemos o leitor, além da própria obra de Jakobson (1960), à obra de Campos (1969, pp. 136-141).

estrutura do enredo, a divisão em estrofes, a abordagem dos temas, as metáforas etc., tornam mais relevante a função poética em meio às outras.¹⁴

Ora, o que há de comum nas abordagens de Chklóvski e Jakobson? Tanto um como o outro postulam que a especificidade da literatura encontra-se no trabalho sobre a linguagem. É aí que a literatura se faz enquanto forma significante, diversa, porém, da normalidade lingüística a que estamos habituados no terreno da comunicação cotidiana e elementar. Seja como desautomatização da linguagem, seja como jogo com a expressão, o que se nota é que, tanto para um como para o outro, existe uma espécie de esfera de recepção de mensagens que as torna mais ou menos aceitáveis e decodificáveis. Isto é, de qualquer um dos pontos de vista, assume-se que haja uma linguagem automática, habitual, a qual se opõe a literatura enquanto fonte de ambigüidades e sentidos, que aumenta o potencial comunicativo, ao mesmo tempo em que instaura uma relação estética formada com base na descoberta de novas possibilidades que, ainda que previstas pelos falantes, pertencem marcadamente a uma situação comunicativa específica, a da literatura. Assim, a literatura define-se pela manipulação da forma da expressão como condição para se adquirir uma consciência acerca da linguagem que, por um lado, revela ao mesmo tempo o seu potencial criador e sua capacidade de gerar mensagens altamente cristalizadas, e, por outro lado, lança luz sobre seus processos significantes, como se o indivíduo que se põe em contato com a literatura, seja escrevendo, seja lendo, experimentasse ou reconhecesse os procedimentos pelos quais a linguagem comunica.

¹⁴ O conceito de *dominante*, de acordo com Jakobson (1935), não se limita apenas à essa noção. Ele pode, com efeito, ser estendido para o sistema literário de duas maneiras: primeiro, pode-se pensar na característica dominante no trabalho de um autor, isto é, pode-se individuar no trabalho de um autor algum aspecto *dominante* que dá a feição ao seu trabalho (o seu *estilo*, nos termos de Pareyson). Em segundo lugar, o conceito jakobsoniano permite-nos entender a variação de estilos no decorrer da história literária da seguinte forma: pode-se pensar no aspecto dominante de uma época, relacionando entre si os mais variados estilos individuais; assim, ter-se-ia uma dominante poética que situaria os estilos num *continuum* histórico onde se notaria a alternância de dominantes. Poderíamos, inclusive, pensar nos diversos dominantes como movimento natural da arte que segue o curso da naturalização da linguagem à desautomatização, conciliando as teses de Jakobson e Chklóvski. Esse movimento, como veremos nos capítulos 2 e 3, não está longe das teses de Eco que fundamentam a dialética entre norma e invenção.

Em segundo lugar, os trabalhos desses dois formalistas partem de uma metodologia formalista clássica. Ambos, frente aos fenômenos literários, abstraem séries de sistemas homólogos, construindo, *a posteriori*, estruturas gerais que descrevem os mais variados fenômenos mediante os mesmos instrumentos teóricos. Chklóvski e Jakobson, cada um à sua maneira, cristalizam os fenômenos literários em estruturas rígidas que definem e esclarecem, ao mesmo tempo, a literatura e seu funcionamento. Ambas as abordagens, portanto, consistem em fornecer elementos operacionais com vistas à generalização dos fenômenos (Eco 1968b), sem, entretanto, relacioná-los com outros sistemas, outras estruturas. De acordo com Eco (1968b), nota-se, no mais das vezes, que o método estrutural orientou as pesquisas de cunho estruturalista ou formalista para abstrações que se deslocaram do ambiente histórico que lhes permitiu as primeiras generalizações – no caso do formalismo russo, as vanguardas históricas da primeira década do século XX – e, assim, em lugar de uma estrutura que explicasse os fenômenos e estivesse aberta às injunções das modificações assistidas no decorrer do tempo, viu-se, pelo contrário, a estrutura como substituto ontológico dos fenômenos que se analisava. Essa crítica aparece com frequência nas obras de Eco, quando o semiólogo italiano faz um balanço das principais tendências teóricas no terreno do estruturalismo, e o ensaio denominado “A estrutura ausente” (Eco 1968b) esclarece melhor essa condição por que passam, na avaliação de Eco, algumas correntes teóricas.

Isso posto, o que se nota nas definições de Chklóvski e Jakobson são, de fato, alguns dos elementos de uma metodologia estruturalista, mas não todos – justamente os que permitem Eco avançar na direção de uma compreensão diferenciada. Na verdade, o trabalho de Chklóvski, conforme a avaliação de Lima (1973), demonstra uma espécie de “empirismo” que, com efeito, não é condizente com a metodologia estruturalista

clássica. Lima, ao desferir críticas às obras de Eikhenbaun e Chklóvski, precursores do formalismo russo, afirma:

O empirismo se reafirma no axioma básico: “Púnhamos e pomos ainda como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários...” [...] Ora, de onde advêm tais particularidades específicas senão de um corpo teórico? Ao se ausentar, ele apenas escamoteia o jogo e não o torna mais aberto. Por outro lado, parte-se de um *a priori*: o conhecimento prévio do que é a *literaridade*. Como se ainda se tratava de verificá-lo, estabelece-se um círculo vicioso: trata-se de mostrar a especificidade do que, desde o início, se toma como específico. [Lima 1973, pp. 146-147, destaques do autor.]

Analisando as palavras acima, percebe-se que o crítico brasileiro impreca contra o empreendimento levado a cabo pelo formalismo de Eikhenbaun e Chklóvski, onde se nota, de acordo com Lima, uma contradição: a definição do exclusivamente literário para os formalistas russos em questão é antecedida pela própria noção de literatura. Em outras palavras, à suposição de que exista um quê de específico do discurso literário soma-se a busca de um “átomo”, que caracteriza algo que de antemão aparece dado. Os formalistas, na opinião de Lima, buscam evidenciar a *literaridade* (*literaturnost*) na *literalidade*. Em suma: os formalistas partem do dado de que de início existe algo que é a *literaridade*, que define a *literatura*, e vão buscá-la justamente nas obras artísticas que já são reconhecidamente “literárias”, no entendimento da coletividade. Não se escapa, assim, do círculo vicioso de propor uma definição aparentemente existente e, como resultado disso, reduz-se a literatura a uma constante que, de qualquer forma, não seria necessária para garantir a sua especificidade. Lima (1973, p. 147) completa: “a idéia

dos procedimentos específicos da literatura decorre de uma concepção que os formalistas se fazem do literário, sem o saber.”

Naturalmente, a crítica de Lima é interessante e toca em aspectos relevantes da questão. Todavia, ela ignora que é peculiar à qualquer tentativa de definição de qualquer objeto específico o seu reconhecimento como fenômeno (o que torna o discurso científico uma metalinguagem circular). Do ponto de vista da epistemologia literária, a “literatura” não é o objeto da ciência literária, mas sim os fenômenos que permitem o reconhecimento, aí sim, de um *objeto* de pesquisa, a saber, a *literaridade*. À título de esclarecimento: evidentemente, nomear é já, em certo sentido, categorizar, “recortar” um objeto; no entanto, independentemente disso, o que se quer é esclarecer o que torna possível a categorização de determinados fenômenos sob o nome “literatura”, ou, em outras palavras, que constante permite-nos reconhecer similaridades numa gama variada de fenômenos. Nesse sentido, não faltou aos formalistas, enquanto *teóricos* da literatura, a clareza daquilo que teria de ser abordado: imbuídos da consciência de que a literatura diferencia-se do discurso cotidiano, restou-lhes identificar em que consistia a sua especificidade, de modo que a noção de *literaridade* não perde valor diante do reconhecimento do fenômeno *literatura*. (À guisa de comparação, a gravidade continuaria a atuar se Newton não a tivesse descrito numa fórmula.)

O valor da crítica de Lima ao método de Eikhenbaun e Chklóvski, entretanto, aparece mais adiante em seu estudo, quando o crítico nota que a noção de literaridade prendeu-se por demais a uma percepção da idéia de procedimento, sem levar em conta a sua relação com um conteúdo histórico marcado.¹⁵ Lima afirma que a teoria de Chklóvski é, com efeito, ligada à uma percepção de que a definição do literário

¹⁵ Desprender-se do contexto rumo à abstração parece ser o objetivo de qualquer empreendimento formalista ou estruturalista. Há, porém, diferenças básicas no que tange ao alcance dos aspectos históricos e contextuais das diversas manipulações da metodologia estruturalista, o que tentaremos esclarecer, em breve, confrontando as teses de Chklóvski, Jakobson e Tynianov. Essas diferenças notam-se mais claramente na idéia de *sistema*.

corresponde a um trabalho com a retórica (a forma, bem entendido). De fato, reconhecemos acima (nota 10) que a idéia de um trabalho com a forma como característico da literatura, mesmo que acintosamente privilegie o entendimento da manipulação retórica, o faz em nome da evidência de que o conteúdo é transformado pela forma que o constrói; em decorrência disso, o entendimento das manipulações retóricas só fazem sentido se ele facilita a percepção da desautomatização do significado. Contudo, somos obrigados a concordar com Lima: a despeito disso – que aparentemente Lima não releva na sua crítica –, a teoria de Chklóvski não avança rumo a um sistema de oposições onde é possível adjungir valor aos elementos discerníveis na análise dos textos, o que estaria em conformidade com o estruturalismo saussureano. Colocando de modo mais claro, Saussure (1915) estabeleceu que o valor de um signo dependia, com efeito, da sua posição em relação aos outros dentro do sistema lingüístico, de modo que esse valor não estava sujeito a uma relação unívoca entre o significante e o significado – visto estes estarem em constante flutuação do ponto de vista diacrônico –, ou de fatores intrínsecos à sua forma; essa idéia passou de Saussure a Hjelmslev, de Hjelmslev ao estruturalismo de Greimas, e manteve-se presente na teoria semiótica de Eco, como teremos oportunidade de mostrar adiante. Por ora, devemos ater-nos ao fato de que essa “lição” é a base do método estrutural, em que se tem clara a suposição de que uma estrutura é um *sistema de diferenças* transponível de fenômeno para fenômeno (Eco 1968b), de tal modo que um elemento deve ser contraposto aos demais num sistema integrado – e que um sistema assim debruça-se, de alguma forma, sobre a realidade estruturada. Desse modo, quando Chklóvski sai em busca do intrinsecamente literário, analisando, em alguns casos, as obras e pinçando nelas marcas evidentes do procedimento de desautomatização da linguagem, sem, entretanto, relacionar isso a uma estrutura em que essas marcas deveriam compor um elemento a mais dentro de um quadro de oposições reconhecidas por uma coletividade,

do ponto de vista sincrônico, o formalista russo faltou com uma das leis do método estruturalista. Evidentemente que, posta como está, a definição de Chklóvski não se filia a esse tipo de método estruturalista, adotando, ao contrário, o método mais geral, o qual Barthes (1963) descreveu como a “atividade estruturalista”, uma decomposição e um arranjo das constantes observadas nos fenômenos.¹⁶ Mesmo assim, por parecer, como define Lima (1973), “atomista” e “empirista”, a teoria de Chklóvski carece de um cuidado com o aspecto histórico e contingencial do fenômeno artístico e literário, e, por conseguinte, (a) pode isolar a teoria do quadro histórico que lhe dá suporte, simplesmente abstraindo constantes que têm uma relação demasiadamente vaga com os fenômenos artísticos, situação em que a pesquisa estética desvincula-se do seu contexto, deixando, em alguns casos, de observar a pregnância da relação entre as formas artísticas e a sua *recepção*, de maneira que a definição de arte, que, a princípio, se nutria da análise formal das obras, passe a ser lida como mera abstração;¹⁷ e (b) pode transformar o discurso estético sobre a literatura, *a priori* filosófico, em uma poética normativa em que se valoriza a busca incessante da forma, de tal sorte que facilmente se poderia cair numa espécie de encômio às inovações formais em detrimento de uma poética engajada.

Com relação à obra de Jakobson, algumas dessas críticas não são mais pertinentes. Isso porque a teoria das funções da linguagem de Jakobson mostra bastantes

¹⁶ Um esclarecimento importante: o formalismo de Chklóvski é praticamente contemporâneo da pesquisa do lingüista suíço, de modo que a incoerência com as propostas saussurianas pode ser esclarecida. Não bastasse isso, é evidente que o formalista russo poderia – como o fez – partir de uma compreensão diferente da noção de *sistema* e de *estrutura*, não tendo que jurar fidelidade às idéias de Saussure ou qualquer outro. Todavia, salientamos essa questão pelo fato de que, na busca das heranças metodológicas de Eco, devemos marcar as diferenças entre elas, o que nos permite rastrear melhor as contribuições de cada uma.

¹⁷ Neste ponto cabem duas ressalvas: em primeiro lugar, sabemos que a teoria de Chklóvski esteve ligada às manifestações da vanguarda russa, como já advertimos; não obstante, a teoria de Chklóvski fomentou uma crítica formalista que rapidamente se desvinculou da realidade artística da Rússia, estagnando-se (Lima comenta este aspecto, na obra citada). Curioso, porém, é notar que isso não impediu Chklóvski de retroceder na história literária e analisar as obras de Cervantes e Sterne. Em segundo lugar, podemos apontar que a teoria estética de Croce tem as mesmas vicissitudes apontadas acima, mesmo que essa seja a sua proposta. Isso também é relevante na medida em que queremos marcar o contraponto entre uma estética mais orientada para o contexto histórico-social.

semelhanças com o estruturalismo saussuriano. Na verdade, ela reflete a consciência de que diferentes procedimentos de linguagem correspondem a diferentes funções de comunicação, e que estas funções, mantendo entre si uma relação dentro de um sistema de diferenças, têm um valor particular; nesse sentido, não se busca apenas a especificidade patente no trabalho com a linguagem, mas o que cada função pressupõe em termos de *efeitos de sentido*. Com isso, as reflexões de Jakobson não são simplesmente advindas de uma percepção “atomizada” da comunicação, mas sim uma compreensão geral que, em primeiro lugar, estabelece diferenças entre os elementos verificáveis na estrutura da comunicação lingüística (as funções da linguagem) e, em segundo lugar, refletem sobre esse sistema na interação semântica entre o conteúdo de cada mensagem no âmbito da recepção coletiva.

Não bastasse isso, a obra de Jakobson, através da noção de *dominante*, demonstra uma manipulação consciente do método estrutural. Na medida em que o formalista russo reconhece que há uma co-ocorrência das funções num mesmo discurso, o que dá a sua especificidade é a dominância de um sobre o outro. Isso significa que não apenas o simples reconhecimento das unidades elementares que marcam uma função da linguagem basta para caracterizar determinado discurso como pertencente àquela função, mas apenas a observância da predominância de uma função sobre a outra é o que predispõe o discurso a ser interpretado como tal. Isso é essencial do ponto de vista do método estrutural, uma vez que, dado o sistema das funções da linguagem em relação de dominância entre elas, dá-se também, paralelamente, um indício de que se está trabalhando com o desdobramento dessas funções no plano semântico sincrônico; conseqüentemente, opera-se de maneira a fazer coincidir um *procedimento* (no caso da literatura, a mobilização da função poética como dominante) com um *valor semântico* (a interpretação das formas artísticas, no seio da coletividade que a recebe).

O que se percebe de maneira indireta no trabalho de Jakobson aparece com mais clareza nos textos do último dos formalistas analisados: Tynianov (1923 e 1927). Este é o teórico que mais afinidades demonstra com o método estrutural adotado por Eco, justamente porque suas teses englobam uma noção mais rica da relação entre o sistema literário e o contexto histórico, diferentemente do pensamento de Chklóvski e Jakobson. Em seu texto “A noção de construção” (1923), Tynianov reitera a idéia de que a literatura é definida pelo processo que a diferencia da linguagem cotidiana, isto é, ele reafirma, a exemplo dos outros dois teóricos, que o que preside a noção de literaridade é a idéia de procedimento, de construção. Depois disso, Tynianov insiste no conceito de dominante, salientando que o princípio da construção do fato literário não é estático, mas sim dinâmico. De acordo com ele, a existência de determinado aspecto não garante a especificidade do literário – conforme alertamos acima –, posto que os elementos, dentro do discurso, estão em relação dinâmica de dominância e subordinação. Isso quer dizer que à idéia de que a definição de literatura depende de algumas características mínimas, trans-historicamente determinadas, opõe-se a noção de que, na verdade, o que é fato literário para um época pode deixar de ser para outra. Em consequência disso, Tynianov mostra que a unidade da literatura manifesta-se no princípio de construção desse jogo de subordinação e relevância de funções de linguagem manipuláveis. Em seus termos,

[...] a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião nem por sua fusão [...] mas por sua interação e, em consequência, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de um outro. O fator promovido deforma os que lhe são subordinados. [Tynianov 1923, p. 102.]

Portanto, aparece com mais clareza a dependência das estruturas do sistema literário com o contexto que lhe abriga: na medida em que o fato literário não é mais um átomo presente na obra, nem tampouco a constância de um elemento em detrimento do outro, mas sim a cooperação, formada na construção da obra, dos elementos em relação de dependência entre si e entre fatores externos que o permitam ser reconhecidos como tais, então, de acordo com Tynianov, a literatura é o processo que torna viável e visível o jogo com as funções da linguagem, com as possibilidades criativas (verso, rima, metáfora etc.), de antemão fornecidas historicamente pela série evolutiva da literatura.

É, porém, no texto “Da evolução literária” (1927) que esse aspecto salta aos olhos. Nesse texto, Tynianov esforça-se em dar uma compreensão do sistema literário no que este diz respeito à série evolutiva da literatura no âmbito da cultura. Ora, em sendo assim, desde o título fica claro o empenho de Tynianov em compreender a literatura face ao contexto. Evidentemente, por se tratar de um trabalho formalista/estruturalista, Tynianov não consegue escapar à abstração dos fenômenos numa espécie de constante. A despeito disso, entretanto, Tynianov aponta para o fato de que o jogo de subordinação dos elementos varia do ponto de vista histórico, o que nem por isso compromete a definição de literatura como procedimento: a idéia de procedimento como definição geral da literatura é uma “hipótese de trabalho”, que, alimentada pelas diversas manifestações literárias ao longo do tempo, permite individuar, do ponto de vista diacrônico, quais são os elementos que ora predominam, ora são subordinados. Nesse sentido, a idéia de Tynianov é evidenciar dois problemas de método pertinentes a uma pesquisa formal (ou estrutural): em primeiro lugar, independentemente da noção de que o fato literário se dá através do procedimento de estranhamento (Chklóvski) ou da predominância da função poética (Jakobson), o que interessa é notar que o que é “estranho” ou o que caracteriza a função poética para

determinado grupo historicamente situado depende, justamente, da observação da variação circunstancial do sistema lingüístico, base material para a literatura.

O que é “fato literário” para uma época, será um fenômeno lingüístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual este fato se situa. [Tynianov 1927, p. 109.]

Em segundo lugar, que “o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles” (Tynianov 1927, p. 118). Essas outras séries são pertinentes ao sistema lingüístico que serve de base à criação literária (e aqui estamos pensando no valor das funções da linguagem em seu uso cotidiano, pragmático), ou são pertinentes ao sistema literário-artístico mais geral (e aqui podemos pensar, por exemplo, na idéia de um gênero como a poesia ou a prosa, na idéia de uma escola literária, como o Romantismo, o Realismo, e na idéia de arte, de modo geral, como quando se estuda a literatura em função das outras artes). Dessa forma, o sistema literário teria três níveis distintos, conforme sugere Todorov (1971, p. 7): (a) o dos elementos constitutivos, em que se determina o que é elementar no discurso literário (a noção de *procedimento* ou *dominante*); (b) o da obra, em que, além de se interrogar acerca da literaridade ou não de determinado discurso artístico, interroga-se sobre a composição e a disposição dos elementos combinatórios; e, finalmente, (c) o de uma literatura nacional, em que se procuram regularidades e procedimentos mais ou menos homogêneos que permitam organizar as obras em torno de um eixo comum: a nacionalidade – e aqui poderíamos ampliar o alcance desse nível a ponto de fazê-lo compreender, também, as obras que se organizam em função da individualidade de um

artista, da pertença a um gênero específico etc. Quanto aos sistemas extra-literários, devemos encará-los como subsidiários para a pesquisa da literaridade, sem os quais a teoria da literatura seria inoperante. Destarte, o estudo da literaridade enquanto procedimento só se torna possível graças à correlação do sistema literário com outros sistemas, mormente o semântico-lingüístico (mas pode se pensar no lingüístico-formal – fonemas, sintaxe etc.), onde o valor de cada uma das funções que são elementos do sistema literário – valor esse que depende das relações internas de cada elemento entre si dentro do sistema –, está atrelado, também, ao valor desempenhado, nesse sistema paralelo, (a) por cada elemento de combinação, visto que estes são, outrossim, elementos de combinação da linguagem corriqueira (conforme atesta Jakobson); e (b) por cada obra, estilo, gênero etc., uma vez que o jogo de subordinação e relevância desenvolvido pelo procedimento único que culmina numa obra individual deve ser oposto a outras obras, na cadeia evolutiva do sistema literário, posto que essas obras formam uma espécie de esfera de recepção que as liga em unidade.¹⁸

1.3.) A abertura de Eco na esteira dos formalistas russos e da obra de Pareyson

Na base das teses desses autores já se anunciam alguns argumentos que podem ser encontrados na vasta obra teórico-crítica de Umberto Eco, sobretudo no que tange a uma definição da arte e da literatura que se preocupa com os desdobramentos históricos e intenta manter com eles uma relação dialética e metodológica frutífera e não cristalizadora. A partir de agora, então, acompanhemos o pensamento de Eco, fazendo comparações com o que já foi citado dos outros autores, avaliando a contribuição deles

¹⁸ A relevância dessa colocação notar-se-á nos capítulos 2 e 3, onde mostraremos como Eco concebe as dialéticas entre norma e invenção e entre vanguarda e kitsch, a partir da relação entre procedimentos formais e atitudes interpretativas.

para o pensamento próprio de Eco e reparando em que medida o semiólogo italiano leva em conta seus limites para ultrapassar seus argumentos.

Primeiramente, devemos dizer que a reflexão estética de Eco é inteiramente baseada na semiótica. Não é possível, pois, compreender suas teses no campo das artes sem fazer menção ao seu trabalho no campo dos signos, trabalho desenvolvido mais especificamente nos livros *A estrutura ausente* (Eco 1968b), *As formas do conteúdo* (Eco 1971) e *Tratado geral de semiótica* (Eco 1975); nestas obras – principalmente a última –, estão sintetizadas as reflexões de Eco acerca da teoria da produção sígnica, de um lado, e da teoria da interpretação dos signos, de outro. Eco (1975) situa a estética do lado da teoria da produção, visto que, em sua opinião, o trabalho artístico manipula uma forma de expressão a fim de estabelecer relações significantes inventivas com a dimensão do conteúdo. Eis, portanto, uma primeira definição do processo artístico segundo Eco:

Características do uso estético de uma língua são a *ambigüidade* e a *auto-reflexividade* das mensagens [...]. A ambigüidade permite que a mensagem se torne inventiva em relação às possibilidades comumente reconhecidas ao código, e é uma característica comum também ao uso metafórico (mas não necessariamente estético) da linguagem [...]. Para que se tenha mensagem estética não basta que ocorra uma ambigüidade a nível da forma do conteúdo [...]. É mister também que ocorram alterações na ordem da forma da expressão, e alterações tais que o destinatário, no momento em que adverte uma mutação da forma do conteúdo, seja também obrigado a voltar à própria mensagem, como entidade física, para observar as alterações da forma da expressão, reconhecendo uma espécie de solidariedade entre a alteração verificada no conteúdo e a verificada na expressão. Desse modo, a mensagem estética torna-se auto-reflexiva,

comunica igualmente sua organização física, e desse modo é possível asseverar que, na arte, forma e conteúdo são inseparáveis: o que não deve significar que não seja possível distinguir os dois planos e tudo quanto de específico ocorre a nível de cada um, mas, ao contrário, quer dizer que as mutações, aos dois níveis, são sempre uma, função da outra. [Eco 1971, pp. 109-110, destaques do autor.]

Essa definição parcial da especificidade da obra de arte para Eco já indica alguns pontos de contato com as teorias acima descritas, como por exemplo quando Eco afirma que é característico do uso estético da linguagem a ambiguação da forma, coisa que os formalistas observaram. Mas, por estar baseada em toda uma concepção do sistema semântico global – o código como enciclopédia (Eco 1975, pp. 101-104) – enquanto código que permite aos indivíduos criar e interpretar mensagens, essa definição deve ser analisada mediante um breve percurso em sua particular teoria dos códigos, formada com base nas obras de Hjelmslev e Peirce.

A semiótica de Eco leva em conta a definição hjelmsleviana segundo a qual uma função sígnica é formada por duas porções: a forma da expressão e a forma do conteúdo. Essas porções são separadas em campos distintos: reconhece-se o âmbito da expressão nos fonemas, para uma linguagem verbal; nos traços, cores e formas, para uma linguagem visual; na disposição dos móveis, na geometria, na ocupação do espaço, para uma linguagem da arquitetura; no movimento, no cenário, nas falas, no tempo de exposição, na luz, para a linguagem do cinema; nos gestos, trejeitos, movimentos corporais, para a linguagem da dança; e assim por diante. No âmbito do conteúdo, evidentemente, reconhece-se o significado que cada uma dessas formas pode gerar na mente dos intérpretes de cada uma dessas linguagens ou códigos. Assim, pode-se dizer que, para Eco, o que varia de uma arte para outra é o material de que cada uma dispõe,

sendo que o conteúdo, ou aquilo que se pode significar a partir do material, ainda que seja específico a cada arte, pode ser traduzido por outra, assim como a crítica de arte traduz em palavras as interpretações de um quadro ou, mesmo, quando um filme faz uma montagem de algum romance, transformando em material cenográfico e em exibição dos atores as ações contadas pelo narrador. Isso se deve ao fato de que, na teoria semiótica de Eco, o significado sugerido por uma obra de arte faz parte de um âmbito mais geral, o âmbito da cultura, que aglutina a possibilidade de significação dos vários códigos possíveis, como, por exemplo, o código de trânsito, os gestos comunicativos (acenos de cabeça, aperto de mão, gestos de dedos) etc. A expressão, portanto, seja numa obra literária, seja numa conversa cotidiana, atualiza significados que já estão, de algum modo, discriminados pelos indivíduos que se utilizam do código universal.

Sendo assim, a interpretação e a geração de mensagens dependem da mobilização, no plano da expressão, de formas significantes que atualizem porções de significado que o plano do conteúdo predispõe aos usuários de um código. É bem verdade, porém, que o plano do conteúdo não é “transcendental”: Eco reconhece perfeitamente a possibilidade de transformação do plano do conteúdo à medida que a nossa relação com o mundo é transformada, seja por uma percepção diferenciada acerca de um determinado fenômeno, seja por uma ligação criativa que estabelece funções sógnicas inéditas e que, portanto, exigem dos usuários do código um exercício hermenêutico na tentativa de interpretar esse gesto experimental. Com isso, o código não é uma entidade que transcende os indivíduos que o compartilham, mas, apesar de anteceder a formação de mensagens, é maleável, transformável, aberto. Existe, portanto, em Eco, a consciência de um deslocamento dos significados dentro da cadeia do significante.

A concepção de que entre a forma da expressão e a forma do conteúdo há um constante deslizamento de possibilidades associativas não parte mais das leituras de Hjelmslev, mas sim de leitura de Peirce. Entra em cena, então, a concepção de *semiose ilimitada*: para uma forma de expressão ser atualizada em função sígnica, não é mais necessária uma definitude com relação à porção de significado que ela deve atualizar. Assim, para a palavra *gato*, é possível se pensar num “gato”, com suas propriedades mínimas (ter rabo, ter pêlos e fazer “miau” – se fizer “au-au”, deixa de ser um gato); ou apontar um “gato” empírico; ou imaginar um rapaz bonito; ou ainda evocar o gato preto, do conto de Poe, e assim por diante. Da mesma forma, é possível pensar em uma unidade semântica que permita interpretar cada uma das interpretações acima dadas à palavra *gato*, e outras ainda que interpretem essas outras, *ad infinitum*. Essa transigência, segundo Eco, é fruto do próprio sistema de significação global que é a cultura de uma sociedade como a nossa, onde, conforme Eco (1975, pp. 110ss.; 1971, p. 57), todas as unidades semânticas estão aglomeradas em uma rede de configuração rizomática, que compreende todas as possibilidades de significação (Modelo Q). Em sendo assim, uma vez que a semiose é ilimitada, como seria possível saber qual interpretação se deve dar à expressão? No entender de Eco, o que diferencia os vários significados que se pode vincular à forma de expressão *gato* é o contexto em que a palavra aparece e, conseqüentemente, a circunstância real que exige determinada interpretação e não outra. Eco (1975) afirma que, na atualização dos significados de uma forma da expressão, atuam processos de seleções que obedecem a parâmetros pragmáticos. Vale dizer: segundo Eco, o uso repetido de determinada forma de expressão em determinado contexto reforça certos significados e narcotiza outros, fazendo com que seja improvável aos usuários de um código violar uma regra pragmática que estabelece que, para dado contexto, dado significado é mais privilegiado do que o outro. Além disso, os próprios contextos, seja por uma limitação natural, seja

por uma imposição do espírito, se repetem com observada freqüência, de modo que se pode, inclusive, falar da codificação ou, pelo menos, da representação em sistemas distintos dos mais variados contextos.¹⁹ Assim, por exemplo, num contexto em que o flerte aparece com mais recorrência, numa circunstância em que jovens estão numa boate, a palavra *gato*, na sentença “Olha que gato!”, muito provavelmente vai significar “moço bonito”, a não ser que, contrariando a lógica das recorrências empíricas, haja um animal no meio do salão; da mesma forma, se um crítico literário diz “O gato preto é formidável”, numa circunstância em que se analisam contos e não mamíferos, então devemos supor que ele está falando do conto de Poe. Isso coíbe a semiose ilimitada e estabelece, de alguma forma, normas compatíveis e aceitas por todos os usuários do grande código.

Pensando mais uma vez na estrutura rizomática que é o código global da cultura (Eco 1971 e 1975), os contextos atuam na estrutura reorganizando as unidades do âmbito do conteúdo, ligando umas às outras em relações recíprocas mais ou menos fortes, de modo que, no final do processo, tenhamos uma estrutura n-dimensional onde se notam grupos semânticos mais ou menos homogêneos, sobrepostos dentro dessa estrutura de nós semânticos (Eco 1975, p. 111). Entretanto, Eco reconhece que há uma dialética entre o código da cultura e a realidade inesgotável que é recortada por ele, de modo a compor suas unidades de conteúdo. Isso significa que, se ao código fosse possível dizer sempre as mesmas coisas com base numa estrutura de conceitos e unidades semânticas invariável, então não haveria sequer a possibilidade de informar os indivíduos sobre aspectos inéditos do mundo – quanto mais a possibilidade de criação artística que, de algum modo, é um discurso inventivo sobre o mundo, o que seria como

¹⁹ Lembremo-nos, aqui, de que Eco admite a possibilidade de um modelo semântico que conceba os vários significados de um lexema a partir de uma codificação dos seus vários usos. Trata-se do que ele chamou, em Eco (1975), de *modelo semântico reformulado*, que, ao mesmo tempo em que esboçava uma lista dos significados de um lexema, distinguia as suas potenciais realizações efetivas, no sentido de uma pragmática codificada.

dizer que a literatura seria sempre o mesmo texto. Além disso, essa afirmação excluiria os processos históricos da mudança do código, uma vez que ele seria impermeável às injunções de uma nova mentalidade, fruto, por sua vez, de uma nova percepção da realidade. Nesse sentido, Eco (1975) considera que somente um modelo operacional metodologicamente capaz de explicar essas mutações no código é que pode ser mais produtivo, do ponto de vista da semiótica e da cultura. E, dentro do seu modelo (Modelo Q), está prevista a mutabilidade da seguinte maneira: (a) a repetição de certas formas da expressão em determinados contextos faz com que haja uma organização particular de algumas unidades do conteúdo; (b) assim, pode-se associar determinados significantes a certos significados em uma função sígnica estável, em que a forma da expressão imediatamente constrange o intérprete a aceitar aquela interpretação e não outra; (c) com isso, forma da expressão e forma do conteúdo permanecem fortemente ligadas a um contexto que as prevê. Todavia, se se opera uma mudança na forma da expressão, em determinado contexto que não a previa, temos como consequência: (a) a ruptura com o constrangimento imposto pelo código, de modo que, diante de uma expressão razoavelmente inédita, o intérprete vai ser obrigado a realizar percursos mentais por sobre a cadeia de significados, a fim de estabelecer uma relação plausível entre essa nova expressão, esse velho contexto e um novo conteúdo a ser interpretado; e, em decorrência disso, (b) essa nova função sígnica reformula a estrutura do campo de significações das unidades do conteúdo, atraindo, inclusive, para o campo semântico do contexto, novas possibilidades significativas que antes não eram previstas (Eco 1971). Desse modo, a invenção com a expressão gerou dois fenômenos, ao nível da cultura: reformulou as relações entre expressão e conteúdo, revelando uma possibilidade inventiva da língua que é cara ao discurso artístico (especialmente os autores de vanguarda que, como veremos, sublimam essa possibilidade) e, ao mesmo tempo, permitiu um novo ponto de vista sobre o mundo, na medida em que interferiu nos

recortes possíveis das unidades culturais, ou seja, opôs à mentalidade anterior uma nova mentalidade criativa que permite considerar a relação da cultura com o mundo de uma forma diferente daquela prevista pelo código.²⁰ Evidentemente, conforme nos alerta Eco (1962 e 1968a), essas transformações ao nível do código são motivadas por um desconforto sentido pelos indivíduos, que percebem mudanças na realidade que os cerca e se dão conta da carência do código perante a possibilidade de comunicá-las. (Inclusive, pode-se afirmar, de acordo com Eco, que a ansiedade com que os artistas contemporâneos se lançaram à descoberta das possibilidades formais e materiais da arte deve-se a esse desconforto.)

Essa estrutura que dispõe os sentidos possíveis para cada uma das mensagens proferidas com base no reconhecimento de unidades culturais intersubjetivas deve ser considerado, por sugestão de Eco (1975), como o modelo global para a cultura. Assim, tudo o que diz respeito a fenômenos de comunicação devem ser interpretados com base nesse código global, nesse sistema semântico compartilhado. Isso não impede que haja, conforme nos indica Eco (1975), subcódigos, cujas estrutura e funcionamento obedecem às mesmas lógicas, ainda que os elementos combinatórios digam respeito a possibilidades formais distintas. Esclarecendo: o código global da cultura, composto por essa cadeia de liames de unidades culturais (sememas), contém subcódigos que, por mais que, entre si, tenham divergências quanto à sua organização, quanto às suas leis internas de combinação, são, todavia, atrelados às possibilidades semânticas de antemão recortadas pela coletividade neste código maior que é o da cultura. Nesse sentido – e isso nos interessará no segundo capítulo –, a arte e, conseqüentemente, a literatura são, com efeito, subcódigos ou, se quisermos, subsistemas, onde se notam leis de organização particulares, bem como elementos de combinação próprios. Assim, pode-se

²⁰ No próximo capítulo, retomaremos essa discussão do ponto de vista da arte e veremos que implicações essas mudanças têm na ideologia da obra de arte. Por agora, fiquemos apenas com os argumentos que permitem uma definição de estética segundo Eco, substancialmente diferente daquela dos outros teóricos analisados.

pensar que o verso, as rimas, os temas, as peripécias, as relações entre os personagens, o uso de arcaísmos etc. são elementos disponíveis para a criação de uma obra literária, de tal forma que é igualmente possível se pensar nesses elementos de combinação e nas suas regras de utilização (formas da expressão), bem como nas suas respectivas porções de conteúdo adjungidas (formas do conteúdo), ambas as partes relacionadas a uma pragmática que predispõe os usos reais e possíveis de determinadas formas de expressão com certas garantias de sucesso na comunicabilidade dos sentidos (como veremos adiante, isso está sujeito a mudanças históricas, o que, por outro lado, não deixa de ser passível de semiotização, do ponto de vista sincrônico).

Retomando a palavra de Eco, temos uma nova definição do trabalho artístico que é a seguinte:

O uso estético da linguagem merece atenção por várias razões: (i) um texto estético implica um trabalho particular, qual seja, uma *manipulação da expressão* [...]; (ii) essa manipulação provoca (e é provocada por) um *reajustamento do conteúdo* [...]; (iii) esta dupla operação, produzindo um gênero de função signica altamente idiossincrática e *original* [...], vem refletir-se, de certa forma, nos códigos que servem de base à operação estética, provocando um processo de *mutação de código* [...]; (iv) a operação completa, mesmo quando visa à natureza dos códigos, produz com frequência um novo tipo de *visão de mundo* [...]; (v) enquanto visa a estimular um complexo trabalho interpretativo no destinatário, o emissor de um texto estético focaliza sua atenção nas suas possíveis relações, de modo que tal texto representa um retículo de *atos locutivos*, ou *comunicativos*, que objetivam solicitar respostas originais [...]. [Eco 1975, p. 222, destaques do autor.]

Eis, portanto, uma definição de estética substancialmente diferente das que vimos até agora. Se na primeira definição esboçada por Eco as semelhanças com as idéias formalistas apareciam de forma patente, essa nova, comparada à definição de Jakobson e de Chklóvski, ganha em complexidade e, por isso, representa melhor, no nosso entender, aspectos que as teorias formalistas não compreendiam, seja porque cristalizavam os fenômenos num modelo reducionista – como criticamos, a partir de Lima (1973) –, seja porque negligenciaram, em nome de uma pureza maior, esses aspectos. Sob esse ponto de vista, a teoria de Eco, por ser baseada na semiótica – que por vocação pode ter, segundo Eco, o alcance de uma antropologia cultural entendida e encarada como um “fenômeno de significação e de comunicação” (Eco 1975, p. 16) –, tenta associar a produção de obras de arte a um discurso estético que leve em conta não só o plano da forma, mas tenha em si uma relação intrínseca com o conteúdo e, conseqüentemente, porque o conteúdo reflete uma porção da cultura, a teoria de Eco reflete uma preocupação com a arte e as visões de mundo. Nesse sentido, imputa-se à estética não só uma pesquisa ao nível material, formal, preocupando-se apenas com a relação das formas com o belo, com o prazer, mas também a sua relação com um ambiente cultural onde a obra de arte, não somente votada ao gozo da aparência, desempenha papel preponderante sobre o âmbito do cognoscível. Em suma, a estética de Eco, por não se prender tão-somente a uma filosofia do belo artístico, da forma aprazível, da manipulação da expressão como fonte de gozo estético, lança luz sobre o caráter ideológico da obra de arte enquanto formadora de uma consciência de mundo mediante o gesto criativo do autor.

Outro ponto a se destacar na comparação entre a definição de Eco e a dos formalistas russos é o seguinte: quando Chklóvski e Jakobson deram primazia ao trabalho com a forma enquanto definidor do discurso artístico, pareciam indicar, contrariando as teses mais aceitas na época anterior ao formalismo (a idéia de literatura

enquanto pensamento por imagens, de Potebnia) – quase como McLuhan faria anos mais tarde, em sua inédita análise dos meios de comunicação de massa –, que “o meio é a mensagem”, isto é, “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (McLuhan 1964, p. 23). Em sendo assim, quando os formalistas davam destaque à expressão como fundamento da arte, eles abriram caminho, malgrado sua vontade, para uma relação verticalizada entre a forma da expressão e a forma do conteúdo de uma mensagem, relação em que o conteúdo era subordinado à predominância da função poética ou da desautomatização da linguagem, ou seja, a forma da arte era vista como o veículo não de uma concepção do mundo, mas sim de uma relação do indivíduo com as possibilidades *formais* (eixo paradigmático e sintagmático). Na medida em que o jogo com a língua, a ambiguação e a auto-reflexão caracterizam a linguagem como mero instrumento para fazer funcionar a literatura, fazendo com que a mensagem da obra seja tão-somente veículo de uma função da linguagem, resta como conteúdo desse jogo apenas uma percepção da língua baseada em suas virtualidades, em suas regras combinatórias; sob este ponto de vista, a forma da expressão, desvinculada de um conteúdo que a preencha de significado imediato ou, mais importante ainda, que evidencie uma relação com o mundo, pode significar apenas uma vontade particular do artista que quer inovar, fazendo frente e significando algo (uma ruptura com a tradição, ou ainda uma continuidade) somente perante o sistema da arte como um sistema cultural autônomo, e não ligado à cultura como um todo. A arte, assim entendida, recua para um campo da práxis social em que ela é autônoma, em que a estética foge ao ideológico, caindo num ostracismo, único lugar de onde ela pode desempenhar um papel social, que, bem sabemos, está ligado apenas com o sistema

autônomo da arte e não transborda para o social e o cognitivo em outras esferas da cultura.²¹

A definição de Eco, mais colada à definição pareysoniana, busca corrigir esse defeito (ainda que não se lance nos braços de uma estética marxista clássica). Apesar de estabelecer como característica – ou, se se quiser, como ponto de partida – da linguagem estética o trabalho com a forma, Eco não desmerece a porção de conteúdo que este trabalho obrigatoriamente revela. Ligadas como estão a forma da expressão e a forma do conteúdo, não é possível imaginar, dentro dessa concepção, uma formatividade que não seja ao mesmo tempo expressão e conteúdo, e, por isso, que não seja ao mesmo tempo labor formal e visão de mundo, face à epistême que é a própria cultura. É nesse sentido que se pode afirmar com convicção que a obra estética de Eco nos revela uma semelhança maior com a estética de Pareyson do que a com a dos formalistas (excetuando Tynianov, sobre cujas relações com a obra de Eco falaremos ao fim deste capítulo). Formando, o artista “enforma” o mundo, traz para a obra visões de mundo e concepções suas e de sua época que não podem ser ignoradas. E, se a arte é comunicação, como quer Eco (1975), então as obras de arte podem ser esclarecidas mediante uma aproximação de suas formas com a nossa conceitualização do mundo. Assim, o discurso artístico não precisa ser sustentado por uma esfera de recepção autônoma, desvinculada da práxis social como um todo, mas pode ser, antes, um subsistema (o sistema da arte, com seus papéis sociais, linguagem e função específicos) dentro de um sistema maior a que está atrelado (o sistema da cultura), tanto para criar, como para significar. Somente assim, através de uma concepção que leve em conta a

²¹ Na visão de Eagleton (1990), essa crítica cabe muito bem a certos tipos de posturas vanguardistas do século XX, consideradas por ele como a-históricas, de um transcendentalismo vazio e alienado, fortemente seduzida pelo fetichismo da forma, bem como a determinadas correntes teóricas que se lançaram à uma análise gratuita da forma, sem identificar na arte aqueles aspectos que fazem dela um discurso de inconformidade com a realidade que a cerca, como bem nos ensina a teoria estética de Adorno (1970). Além disso, como veremos no capítulo 4, a reflexão sobre essa questão é crucial para uma definição do Pós-modernismo.

dialética entre a linguagem de que a arte lança mão e de suas formas significantes dentro de um sistema global (a cultura), observando em que medida inovações artísticas compreendem inovações no âmbito da cultura, é que é possível compreender uma gama variada de trabalhos, desde a poética normativa do Renascimento, até as vanguardas históricas do século XX e seus epígonos – e, como veremos no capítulo 4, também a poética do Pós-modernismo. Tal como na obra de Pareyson, o trabalho artístico, segundo Eco, põe em jogo vários sistemas de significação – ou campos semânticos (Eco 1975) –, todos pertencentes à cultura, que devem ser considerados tanto no trabalho de criação, como no trabalho de interpretação.²² Kirchof compara as definições de Eco e Jakobson e sustenta:

Para fornecer uma idéia mais precisa do alcance semiótico de um texto estético, Eco esquematiza os âmbitos em que atua, novamente, em termos hjelmslevianos: o texto estético tem seu início enquanto uma manipulação da expressão, que provoca um reajustamento do conteúdo; essa manipulação específica produz, conseqüentemente, um gênero original de função signica, que se reflete, de certa forma, sobre os códigos de que se serve, provocando um processo de mutação de código; no entanto, a operação estética não se limita à mutação do código, conduzindo, freqüentemente, a uma mudança de visão de mundo; por fim, o texto estético também se apresenta como um retículo de atos locutivos, que pretendem alcançar respostas originais. Como se vê, Eco amplia a conceituação de Jakobson a partir de sua teoria dos códigos, baseada na teoria da informação, na glossemática e em Peirce: para Jakobson, a poeticidade é um dos elementos de uma estrutura complexa, capaz de determinar o todo; para Eco, o texto estético, a partir de sua *originalidade*,

²² Veremos, nos capítulos 2 e 3, como esse argumento desemboca na dialética entre norma e invenção, proposta por Eco.

é capaz de provocar uma *mutação de código*. [Kirchhof 2003, p. 178, destaques do autor.]

Além disso, tanto a estética de Pareyson como as teses de Eco pretendem definir a arte a partir da relação entre autor, obra e intérprete. Entretanto, para Pareyson, como vimos, essa relação aparecia como uma “conaturalidade do espírito”, isto é, o filósofo italiano definiu a formatividade da arte em termos da sua respectiva interpretabilidade (da intersubjetividade dos intérpretes que fruem a obra), mas o fez apelando para o idealismo de molde hegeliano, estabelecendo como elo que une o trabalho formativo à fruição estética uma espécie de consciência compartilhada no plano do espírito coletivo. Eco, por sua vez, apelando para a semiótica, reconhece na formatividade essa possibilidade intersubjetiva de interpretação, mas a define em termos de unidades culturais que estão à disposição tanto do autor como do intérprete da obra; assim, o que preside essa intersubjetividade e o que a garante não é mais uma disposição do espírito humano, mas uma série de convenções historicamente estabelecidas que atuam no sentido de proporcionar, entre os indivíduos, uma possibilidade de comunicação de idéias mediante estruturas segmentadas tanto ao nível do material significativo, quanto ao nível dos conceitos e dos contextos.

Destarte, a formatividade, ao passo que vai criando suas leis de composição e obedecendo às limitações da matéria (Pareyson 1988), e ao passo que depende de uma consciência individual historicamente situada para levar a bom termo a criação e a interpretação da forma final, demanda um *processo*. Esse processo, tanto no entender de Eco, quanto no entender de Pareyson, deve ser apreendido pelo intérprete quando diante da forma acabada; isto é, a forma concreta, final, permite uma interpretação por parte do intérprete, mas essa interpretação, por sua vez, é resultado da redescoberta do processo que culminou na forma. Desse modo, a forma final representa não só uma visão de

mundo, mas também os meios pelos quais foi possível chegar àquela visão de mundo, de modo que a interpretação revela o caminho percorrido pelo artista para dar aquela forma e não outra à obra.

Vejamos a forma como momento terminal de um processo de figuração e ponto de partida para posteriores interpretações: produto de um processo de figuração, a forma estabiliza-se como quietude do processo formante que encontrou a sua própria conclusão; mas porque o ser forma a faz estabilizar totalmente numa abertura com infinitas perspectivas em relação a si, o processo, ao atualizar-se como forma, atualiza-se como uma contínua possibilidade de ser reconquistado interpretativamente; pois a compreensão e a interpretação da forma só se podem verificar voltando a percorrer o processo formativo, voltando a possuir a forma em movimento e não através da sua contemplação estática. [Eco 1968a, p. 28.]

Assim, a partir da noção pareysoniana de formatividade e interpretação, minimizada, porém, nas teses dos formalistas, Eco postula que a forma da obra de arte é, por definição, uma forma *aberta*. E o é em dois sentidos: em primeiro lugar, porque postula que a forma, resultante do processo, torna-se um signo, que está em lugar do próprio processo, e, assim sendo, chama para si os mais variados conteúdos semânticos para explicá-lo sob algum aspecto; em segundo lugar, na medida em que a forma concreta revela os procedimentos pelos quais se fez forma, pode-se deduzir, com base num sistema dialético em que a obra cria significados e o intérprete os descobre, que ela se mantém sempre aberta a uma fruição que descubra nela significados cada vez diferentes a cada contato com a obra. Por um lado, a forma é aberta porque estabelece, como expressão, uma função sígnica com vários conteúdos possíveis, inclusive

mutáveis de acordo com a contingência histórica em que se situa; por outro lado, a forma permanece aberta porque pede ao intérprete que encontre nela as pistas que remetam a todo o processo pelo qual foi formada, de modo que aquele vai arriscar sobre essa um conjunto de hipóteses ao mesmo tempo fiel com o contexto em que se insere e fiel às sugestões da forma, apelando sempre para o código global para interpretar a obra.

Assim, chegamos, possivelmente, à derradeira definição da arte – e, portanto, da literatura –, segundo Eco:

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. [Eco 1962, p. 40, destaques do autor.]

Segundo essa definição, o discurso estético procede através do trabalho com a forma a fim de estabelecer com o código uma relação de conflito e exigir dele uma reformulação que, por conseguinte, implica uma nova visão de mundo. Ao mesmo tempo, essa forma permanece aberta às possibilidades interpretativas que, a cada interpretação, atualizam aspectos diferentes de sua forma, fazendo com que haja, dentro da obra, não somente uma possibilidade de reformulação do código, mas muitas, sempre previstas pela obra e sempre fiel com o quadro social que determina os subsistemas do código que devem ser levados em conta durante o processo de interpretação. Com efeito, é justamente porque a obra é aberta que ela pode, de fato, levar a uma ampliação dos horizontes semânticos e, por isso, produzir uma mudança de visão de mundo.²³ A

²³ As implicações desse postulado serão abordadas no capítulo seguinte.

abertura, então, é a característica que preside a definição da arte, em Eco (Kirchof 2003).

Sumarizando o que vimos até aqui, com relação à teoria semiótica de Eco e suas reflexões no campo da estética, podemos afirmar que: (a) a semiótica de Eco pressupõe que não há apenas uma e somente uma interpretação de um determinado signo, posto que há um deslizamento constante dos significados de uma forma significante, devido ao caráter ilimitado da semiose (o “efeito cascata” dos interpretantes, que se ligam um ao outro na estrutura rizomática do código); (b) todavia, os interpretantes de um signo são limitados pelo contexto que reforça certas interpretações e narcotiza outras; (c) o discurso artístico e, conseqüentemente, a literatura têm como característica a subversão da normatização dos efeitos de sentido proporcionados pela repetição automática promovida pela repetição de uma mensagem em determinado contexto; (d) em decorrência disso, a arte de um modo geral enfrenta a naturalização de uma visão de mundo – facilitada pela repetição automática das mensagens em contextos pouco diversos – propondo um remodelamento, de um lado, do código e, de outro, da visão de mundo proporcionada pelo código; (e) nesse sentido, a formatividade da obra de arte, resultado dos procedimentos de ambiguação do código mediante o trabalho com o binômio forma e conteúdo, permanece aberta a várias interpretações; (f) isso se deve não só ao fato de que a obra de arte torna ambígua a mensagem face à previsibilidade do código, mas porque a arte é, conforme Pareyson (1988), formatividade aberta às ilações interpretativas de diferentes indivíduos que se aproximam da obra imbuídos de diferentes atitudes interpretativas; e, finalmente, (g) portanto, a obra de arte define-se como *aberta* porque, por um lado, permite ao intérprete refazer de várias maneiras o percurso formativo que culminou na forma final da obra, e, por outro lado, porque opõe-se à automatização das mensagens embotadas da comunicação corriqueira, colaborando,

portanto, para a efetiva mudança da relação entre o indivíduo e o código que lhe dá uma visão de mundo.

Entretanto, essa tese aparentemente instaura uma contradição no seio dessa definição que não podemos deixar de notar: como pode um modelo estrutural dessa abrangência revelar ao mesmo tempo aspectos de obras de arte dos mais variados tipos e épocas e permanecer aberto às injunções das contingências históricas? Dito de outro modo: como pode uma estrutura, que por vocação abstrai elementos recorrentes no decurso da sucessão das formas de arte e das poéticas, entendidas enquanto programas normativos (Romantismo, Realismo etc.), conciliar uma definição genérica capaz de englobar o âmbito do ideológico, que é profundamente marcado pelos contextos em que nascem?

A resposta de Eco a essas questões é aquilo que ele chama de “estruturalismo metodológico”, que se opõe ao “estruturalismo ontológico”. Eco (1968b) reconhece que ambos descendem de um “estruturalismo genético”, cuja característica principal é a abstração de relações comuns em fenômenos considerados homólogos e a transponibilidade dessas relações – convertidas em um sistema de oposições em que cada elemento identificado age em solidariedade juntamente com os demais – aos mais variados fenômenos. Pensando assim, Eco afirma que, de certa maneira, qualquer pesquisa que intente individuar as características comuns a uma gama de fenômenos, traduzindo esses fenômenos em uma estrutura homóloga, procede pelo método estruturalista – e Eco ousa chamar de estruturalista, inclusive, Aristóteles (Eco 1968b, pp. 255-257). Contudo, perante a possibilidade de abstrair correspondências, o método estruturalista, na visão de Eco, desmembrou-se em dois grupos distintos, a saber, o *estruturalismo ontológico* e o *estruturalismo metodológico*. O primeiro, diante da realidade inesgotável dos fenômenos, compõe estruturas que tendem, como de praxe, reduzir a particularidade de cada um dos fenômenos em uma estrutura homogênea e

cristalizada. Entretanto, conforme nota Eco (1968b), assim procedendo, esquece justamente do fato de que os fenômenos variam de um para o outro, obedecendo a uma lógica que não é a lógica racional da estrutura concebida; diante disso, o estruturalista ontológico, em vez de aceitar os limites de seu método, negligencia os fenômenos que o contradiz, e, a partir daí, decorre que a estrutura passa a substituir a realidade dos fenômenos, tendendo a se confundir com eles. A explicação estruturalista, com isso, entra em lugar da realidade, ontologiza-se, por assim dizer. O segundo tipo de estruturalismo, por sua vez, trata a estrutura concebida apenas como um *modelo* estrutural, capaz de dar lógica a uma variedade considerável de fenômenos, sem querer tomar-lhes o lugar. Dessa forma, o estruturalismo metodológico quer apenas garantir que o método dê uma explicação unitária, que reúna os fenômenos em categorias mais ou menos rígidas, que permita o manuseio a fim de encontrar relações entre fenômenos e entre o conjunto dos fenômenos que mostrem uma possibilidade interpretativa por parte do analista, de modo a dar uma explicação plausível acerca dos fenômenos. Aqui, não se substitui a explicação pela ontologia; pelo contrário: essa postura analítica mantém-se aberta às várias injunções e contestações que os próprios fenômenos podem, eventualmente, apresentar ao modelo.

Passando para o plano da pesquisa em estética, o estruturalismo metodológico de Eco permite encarar a tarefa de uma definição da obra de arte como abertura, na medida em que: (a) é certo que o modelo estrutural de Eco abstrai dos fenômenos artísticos constantes que lhe permitam relacioná-los segundo uma lógica explicativa que não se furta a uma definição programática; (b) esse modelo é meramente explicativo – e não ontológico –, uma vez que toma as obras de arte em sua especificidade (e se mantém atento a isso), mas realiza uma conceitualização no sentido de dar conta e de aprofundar um princípio metodológico que, ainda que nutrido da análise dos fenômenos *a priori*, estabelece a noção de estrutura para que se analise *a*

posteriori a validade das teses que se defende; assim, ao primeiro sinal de falência do modelo, há uma reestruturação, a fim de garantir a explicação e manter aberta a dialética entre a razão argumentativa do modelo e a especificidade dos fenômenos; (c) essa pressuposição é eminentemente teórica e independe, portanto, de realizações concretas exemplares, uma vez que a tese da abertura como princípio definidor do discurso estético, apesar de se valer da análise de uma porção de obras concretas, destaca um caráter *possivelmente* encontrável em todos os fenômenos – se dissesse *necessariamente* encontrável, seria estruturalismo ontológico; (d) é, também, puramente filosófica, isto é, investigativa, pois procura estabelecer essa definição para, justamente, compreender o discurso sob um aspecto; não fosse assim, poderíamos, de antemão, descartar toda e qualquer definição que não se baseasse nesta presentemente apresentada, pois que somente ela estaria à altura dos fenômenos; o máximo que podemos fazer com ela é tomar partido dessa concepção, concebendo as obras de arte dessa maneira para que possamos entendê-las, sem necessariamente descartar pontos de vista concorrentes; e, enfim, (e) esse modelo reconhece que é fruto de um contexto sócio-histórico marcado, e, por isso, atrelado a uma consciência coletiva; por isso mesmo, não tem pretensões de antecipar conclusões de um processo em devir, que é o das formas artísticas, e do qual faz parte, inclusive, o modelo; a definição estruturalista de Eco, entretanto, por ser um modelo teórico coerente, permite que seja aplicado aos mais diversos fenômenos e épocas artísticos, com resultados mais ou menos profícuos; seja como for, se a aplicação do modelo não resultar numa explicação convincente, ele, enquanto método, ferramental teórico, aberto a modificações, pode ainda, reformulado, servir a outras pesquisas (Eco 1962, pp. 24-36).²⁴

Neste ponto, devemos nos deter mais calmamente e analisar as contribuições das teses de Eco para uma definição geral da arte. Naturalmente, a definição da arte de Eco

²⁴ Este, pode-se dizer, é um dos objetivos desta pesquisa: confrontar as teses de Eco com o fenômeno da arte contemporânea mais recente, o Pós-modernismo.

é sustentada pela mesma lógica que permite qualquer outra definição de caráter abrangente, como a estética de Croce, de Pareyson ou os trabalhos de Chklóvski e Jakobson. Nesse particular, a obra teórica de Eco se iguala às outras, visto que não escapa ao trabalho de sumarização e redução a uma constante. Na verdade, o que diferencia a obra de Eco das outras analisadas aqui é o fato de que o seu estruturalismo metodológico rende mais quando se procede à análise das poéticas contemporâneas, sob o ponto de vista do contexto social (que inclui o sistema artístico, inclusive) em que se encontram. Isso veremos nos próximos capítulos, quando procederemos à análise do conceito de *obra aberta* e da dialética entre vanguarda e kitsch. O que nos resta salientar, por enquanto, é essa ambivalência da obra de Eco, ao mesmo tempo profundamente redutora e, ainda assim, capaz de fornecer um instrumental de análise profícuo para as poéticas contemporâneas.

Como vimos, então, o estruturalismo metodológico de Eco, aplicado aos fenômenos artísticos, permite-lhe esboçar uma definição que, ainda que marcadamente reducionista, é assaz abrangente, pois que leva em consideração – e está aberta para – a historicidade dos movimentos artísticos e das várias manifestações ao longo do tempo, mesmo que seja fruto de um contexto em que as formas da arte se destacam pela sua incontinência. Assim, ele tem a vantagem de aproximar, na mesma definição, a obra de Dante, que podia ser lida segundo, pelo menos, quatro códigos distintos (anagógico, literal, moral e alegórico), mas também o *Finnegans Wake*, de Joyce, obra que se abre a uma gama ainda maior e indefinida de possibilidades interpretativas – e poderíamos, ainda, lembrar a leitura do conto *Sarrasine* feita por Barthes (1970), na qual o teórico francês individuou cinco códigos, aplicando-os mais tarde ao texto e explicando-o com base naqueles.

Se essa é uma vantagem – e, há que se reconhecer, qualquer definição desse tipo tem esse privilégio – há também a desvantagem: essa definição reduz a peculiaridade de

cada obra a um esquema geral – ainda que não-ontologizado, como é o de Eco –, que se impõe sobre as obras. Além disso, dado que o contexto histórico regula a produção não só das obras literárias, mas também dos discursos científicos, qualquer definição que se imponha no campo teórico pode ser rechaçada porque é, na verdade, apenas uma definição de alguém histórica e socialmente situado, de modo que a sua compreensão é já resultado de uma consciência coletiva histórica que lhe permite apenas aquela definição e não outra; diante disso, alguém poderia, inclusive, argumentar contra qualquer possibilidade de definição, uma vez que, em se mudando os contextos históricos, qualquer definição cai por terra.

Essas são, com efeito, as bases da crítica de um outro italiano estudioso da arte, contemporâneo de Eco, e que opõe às tendências estruturalistas econianas aquilo que ele próprio designa como “figuras fenomenológicas da consciência artística”. Trata-se de Dino Formaggio, em cujo livro *Arte* (1973) se esboça uma tentativa contraditória de rechaçar qualquer definição sistemática de arte e, ao mesmo tempo, estudar a sua evolução histórica e as suas características primárias, estabelecendo alguns universais semânticos. Formaggio (1973, p. 9) escreve, com convicção, que “arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte”, sustentando logo em seguida que está é “talvez a única definição aceitável e susceptível de verificação do conceito de arte”. Nesse sentido, a definição da arte seria uma tarefa impossível, visto o seu caráter transitório e, mormente, relativo: o que uns chamam arte numa parte do globo não é reconhecido como tal noutra parte, assim como aquilo que era reconhecido como arte antigamente passou a não ser mais reconhecido de uns anos para cá. Além disso, colocando-se na esteira do pensamento hegeliano de “morte da arte”, Formaggio parece abstrair disso uma idéia segundo a qual a história da arte exhibe uma carência de um conceito ou uma característica fundamental universais, uma vez que o motor da dialética impede que haja sempre um tipo de obra ocupando o cenário artístico. Dito de outro modo, Formaggio

baseia-se em Hegel para atestar que não é possível qualquer definição da arte, pois que ela vive sempre da morte de uma tendência para o nascimento de outra, fato que arruína qualquer rotulação. Como saída, resta à história da arte e à estética apenas a investigação do que significou, do ponto de vista de uma coletividade situada num determinado contexto histórico e social, a acepção da arte, não tanto reduzindo-a como uma prática, posto que essas variam conforme variam as utilidades da arte, mas sim como conceito, quase como uma etimologia da palavra *arte*, como nos faz supor o trecho abaixo:

[...] é necessário explicar preliminarmente que é possível, por exemplo, falar de uma idéia geral de artisticidade, embora se saiba que esta não é a idéia dos idealistas platônicos, nem a lei transcendental dos idealistas subjectivos mas, muito mais simplesmente, apenas uma lei de conexão dos vários significados com os quais, de quando em quando, os homens preencheram historicamente o termo arte, limitando-o, ampliando-o, modificando-o continuamente. Esta lei é uma forma activa indeterminada e variável, que abrange e religa todos os modos possíveis de preenchimento do sentido que a experiência histórica produz relativamente àquilo a que todos os homens, repetidas vezes, chamaram arte. [Formaggio 1973, pp. 9-10.]

Além disso, a crítica de Formaggio coloca em descrédito o trabalho de qualquer definição da arte, sob o argumento de que, assim como a arte, o pensamento é também fruto de uma consciência histórica devidamente situada. Nesse sentido, a definição de arte, qualquer que seja ela, reflete na verdade a consciência de um sujeito historicamente determinado; isso relativiza por demais as definições, tornando-as mero jogo de espelhos da realidade artística em devir: tanto a arte como a reflexão sobre a

arte não passam de conceitos amorfos, abertos ao devir da consciência, na sua constante dialética. Visto desse modo, a nossa definição da arte perde a validade no momento mesmo em que, quixotesca, tenta apreender algo do espírito difuso da artisticidade, sem se dar conta de que ela é, por natureza, parcial e redutora.

Somos obrigados a reconhecer que a crítica de Formaggio lança luz sobre algumas tentativas de definição que obedeceram ou obedecem, de alguma forma, a interesses muito pouco acadêmicos (como quando se controla a definição de arte em benefício do lucro sobre a venda das grandes obras, ou como quando se prestigia uma concepção de arte ocidental em detrimento das manifestações artísticas periféricas, essencialmente diferentes da hegemônica), e estamos de acordo com o fato de que isso tende a “impedir que se ande em busca de uma definição ‘real’, de essência ou de qualquer ser oculto” (Formaggio 1973, p. 9) – e, lembramos, essa é também a base da crítica de Eco contra o estruturalismo ontológico; mas é salutar opor-se contra as idéias de Formaggio a fim de podermos conceituar a arte de modo a poder compreender, como quer a teoria de Eco, as diversas implicações sócio-culturais das poéticas contemporâneas.

Ciente dessas críticas, Eco as contorna dizendo, em primeiro lugar, que, evidentemente, não se pode escapar ao fato de que qualquer definição contemporânea sobre a arte reflete a consciência da cultura hodierna; por outro lado, porém, isso não impede que se façam generalizações ou abstrações com base no conhecimento que hoje se tem acerca do mundo; podemos entender que é assim que caminha o conhecimento: as estéticas de Aristóteles ou de Adorno são diferentes da estética de Platão, não só porque abordam perspectivas diferentes dos fenômenos, mas também porque se associam a contextos diferentes e descendem do conhecimento inaugurado alhures por

Platão;²⁵ assim, uma definição de arte reconhece os seus limites como co-participante de uma mentalidade historicamente definida, e sabe, também, que a definição pode mudar assim que modificações substanciais se processarem na esfera da cultura; mas, na opinião de Eco (1968a, p. 142),

A definição que hoje procuro dar de arte não pode deixar de ser a definição de um homem do século XX alimentado pela cultura ocidental. Antes de mais, porque se vale da soma de experiências acumuladas pela humanidade até agora; [...]

Em segundo lugar, a definição de arte que hoje é possível leva em consideração o devir da arte e postula uma definição, senão mais completa, pelo menos mais abrangente, uma vez que lida não só com a realidade artística das épocas anteriores (a tragédia grega, os romances de cavalaria etc.), mas também uma sua particular manifestação, a arte contemporânea, onde se nota uma atitude deliberada em privilegiar a abertura de sentidos em detrimento das poéticas clássicas, conforme sugere Eco (1962 e 1968a). Assim,

[...] em segundo lugar, porque não pode fatalmente deixar de acentuar, entre as características que atribui ao facto artístico, as que, no âmbito da nossa cultura, se tornaram, de facto, privilegiadas. Ainda que esteja consciente de que na arte grega prevaleciam intenções operativas e primitivas diferentes das que na arte moderna aparecem em primeiro plano,

²⁵ Não queremos insistir no fato de que a colocação de que uma definição de arte é impossível – pois que é marcada pelo contexto em que se situa – é também, por sua vez, paradoxalmente uma concepção historicamente determinada, que, se pode afirmar isso, é porque historicamente atingiu um estágio de consciência que lhe permite afirmar isso; queremos dizer com isso que, ao se mudarem as circunstâncias históricas, pode-se pressupor que uma definição geral da arte não se colocaria como absurda. É claro que sustentar isso é ser tão relativista quanto aquilo a que se opõe, tornando o embate filosófico entre as duas posturas um mero jogo lingüístico.

a minha definição geral de arte evidenciará fatalmente elementos mais familiares aos meus contemporâneos, quer eu me aperceba disso, quer não.

[Eco 1968a, pp. 142-143.]

Com isso, Eco faz um duplo movimento, ao defender uma definição geral de arte, baseada nas poéticas contemporâneas como fator fundamental de especulação teórica: por um lado, Eco evita o relativismo de uma noção como a de Formaggio, que, por ojeriza de uma definição totalizadora e falsamente integralizadora, defende a impossibilidade das definições; e, por outro lado, Eco evita erigir a sua definição como assunção metafísica, perene e incorrigível, promovida, em alguma medida, por teorias estruturalistas que ontologizam o modelo explicativo. A maneira pela qual Eco consegue isso é não se furtando a uma definição geral, que, do seu ponto de vista (Eco 1968a), é indispensável a qualquer discurso sobre a arte, mas sim operando, mediante um *modelo operacional hipotético*, dentro das relações entre as manifestações empíricas da arte (as obras) e as regularidades entre elas, que, por sua vez, pressupõem atitudes interpretativas diferentes (que, inclusive, pressupõem ideologias distintas), esclarecendo através do modelo a sistemática da evolução artística. Em decorrência disso, Eco necessita de uma definição geral de arte que englobe as mais variadas manifestações, que, apesar de ser redutora enquanto conceitualização, é, no entanto, ciente das transformações históricas que tomaram curso mais recentemente. Desse modo, nas palavras de Eco (1968a, p. 143),

[...] uma definição geral da arte é indispensável: é um gesto que se pratica, um dever que se cumpre para tentar estabelecer um ponto de referência para os discursos que são, pelo contrário, deliberadamente históricos, parciais, limitados, orientados para uma escolha (crítica ou operativa).

Mais ainda: a partir do momento em que se fala de arte, ainda que para negar a possibilidade de a definir conceitualmente, não nos podemos furtar à exigência da sua definição.

É por essa razão que a definição de Eco se sustenta: em primeiro lugar, evita o relativismo absoluto de uma postura como a de Formaggio; a despeito disso, evita cair na falácia da objetividade do discurso filosófico acerca da arte, recusando, inclusive, um cientificismo que Chklóvski e o grupo dos formalistas russos tentaram dar ao estudo da literatura (Todorov 1977). Além disso, evita cair num sociologismo primário, que, ontologizando a dialética que preside os fenômenos, substitui a ontologia pela epistemologia, substitui o fenômeno mesmo pelo método e as suas conclusões – e, de acordo com Eco (1968a), essa é uma crítica que se pode fazer a algumas teorias literárias de tendência marxista que, contrariando as lições de Marx, em vez de se manterem abertas à constante dialética das formas artísticas, cristalizaram o processo de uma determinada época em lei geral da arte, sacrificando o método em detrimento de uma concepção sociologicamente mais pura, em que se dava o contexto e se procurava na obra os elementos pertencentes a tal época, forçando-a para fazê-la caber na estrutura.²⁶ Então, se Barthes estava correto ao afirmar que

[...] depois de muito meditar, certos budistas conseguem ver uma grande paisagem numa ervilha. Foi o que pretenderam os primeiros analistas da narrativa: ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve!) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extrair de cada conto o modelo, de depois, com esses modelos, faremos uma grande estrutura narrativa que aplicaremos (para verificação) a qualquer outra narrativa:

²⁶ Para uma crítica sobre os métodos sociológicos na análise da obra de arte, ver o ensaio “Função e limites de uma sociologia da arte”, em Eco (1968a, pp. 33-43).

tarefa extenuante [...] e, no fim de contas, indesejável, pois o texto perde assim a sua diferença. [Barthes 1970, p. 11.]

representando nessa caricatura tanto a vertente sociológica que ontologiza o motor dialético, quanto a vertente da “arte pela arte”, que, indiferente a isso, virou as costas para a historicidade dos fenômenos artísticos, então Eco pode afirmar, a partir do seu esforço rumo a uma definição de estética que contemple esse aspecto, que

Na verdade é fácil reduzir ao absurdo qualquer formulação filosófica, precisamente por ser hipotética e generalizante e, mais cedo ou mais tarde, encontrar pela frente um fenômeno que parece contradizê-la e que a obriga a reajustar-se de qualquer modo. Nisto consiste precisamente a atividade filosófica que, reconhecendo a sua natureza histórica, não pretende cristalizar num sistema válido de uma vez por todas. Esta é também uma definição geral da arte. [Eco 1968a, pp. 144-145.]

Com efeito, a definição de Eco tem relação com o contexto histórico em vários aspectos. Em primeiro lugar, a idéia de abertura como definição geral da arte é fruto das reflexões sobre os experimentos artísticos levados a cabo pelas vanguardas históricas do século XX e, também, pelas neovanguardas italianas, entre elas o chamado Grupo 63, que teve uma participação efetiva na abertura cultural assistida na Itália do pós-guerra. Conforme nos indicam Bondanella (1997) e Caesar (1999), os textos de Eco foram fundamentais para a consolidação da poética do grupo, uma vez que orientou as práticas artísticas sob o conceito de abertura e da sua relação com as ideologias revolucionárias advindas do trabalho com a linguagem. Em segundo lugar, porque a definição de Eco trabalha com uma noção mais ampla, que contempla não só aquilo que compete à estética enquanto descrição dos processos artísticos, mas também aquilo que

compete a uma espécie de sociologia da arte e da literatura que observa, no plano da cultura, as relações entre a arte e a ideologia. É justamente nesse sentido que a obra de Eco reflete algumas preocupações semelhantes à de Tynianov. Lá como cá, prevalece uma idéia de sistema das artes que não se resume à oposição entre funções de linguagem ou entre procedimentos literários e corriqueiros (ou ainda o “inefável” da arte a que a estética de Croce faz menção – mas fazer menção ao inefável é, de acordo com Todorov (1971), perder um pouco da inefabilidade original, o que marca uma contradição), mas, sim, concebe o sistema artístico paralelo ao grande sistema da cultura.

Na verdade, juntamente com a noção de arte como procedimento aplicado à linguagem, Eco visa, de uma só vez, (a) compreender os processos lingüísticos que possibilitam identificar duas possibilidades formativas diferentes, a corriqueira e a estética; e (b) relacionar essas possibilidades formativas ao âmbito da comunicação, onde se observa a relevância dessas possibilidades para as atitudes interpretativas possíveis. Assim, ao sistema da arte sobrepõe-se o da cultura, onde se observa em que medida a arte pertence, em primeiro lugar, a uma prática comunicativa distinta, diferente da cotidiana, e, em segundo lugar, em que medida, dentro do sistema da arte, é possível encontrar homologias entre regularidades formais e regularidades interpretativas. Evidentemente, isso não pode ser possível a não ser mediante uma atenta consciência histórica, que percebe os deslocamentos dos sentidos conforme evolui o sistema artístico e suas possibilidades. Pode-se, inclusive, entender-se de que forma as poéticas contemporâneas não só subvertem as possibilidades formativas clássicas (e pode-se se entender como “clássica” a poética do Modernismo, atualmente, como veremos no capítulo 4), como também sugerem ideologias positivas, visões de mundo revolucionárias que se defrontam com o conservadorismo das formas artísticas passadas.

Do ponto de vista do estruturalismo metodológico de Eco, pode-se, portanto, pensar num sistema que dispõe duas possibilidades comunicativas distintas, cujos valores dependem, com efeito, da relação que mantêm entre si e da relação que mantêm com o âmbito da cultura. Nesse sentido, distingue-se a arte da linguagem cotidiana não só por aquilo que ela tem de essencial (como queriam os formalistas), a saber, o trabalho com a linguagem (suas estruturas fonéticas, sintáticas e semânticas) a fim de dotar o discurso artístico de uma especificidade, mas também por aquilo que, do ponto de vista da circulação social das mensagens, garante uma diferença efetiva entre as duas modalidades de discurso.

Uma obra é, portanto, um sistema de sistemas, alguns dos quais não dizem respeito às relações formais internas na obra, mas às relações da obra com o contexto histórico cultural de que se origina. Nesse sentido, uma obra de arte tem algumas características em comum com um tipo de mensagem que se dirija de um autor a um receptor (e, portanto, não deve apenas ser considerada como um fato auto-suficiente, mas cumpre inseri-la num conjunto de relações). [Eco 1962, p. 91.]

Observa-se, com clareza, que a definição de arte, por causa disso, depende da relação entre o que, em determinado contexto histórico-social, a coletividade reconhece como sendo pertencente ao nível da linguagem cotidiana e ao nível da linguagem artística. Não se “atomiza” a definição em uma constante trans-histórica, mas sim, em contrapartida, busca-se nos fenômenos mesmos o diferencial entre duas possibilidades comunicativas. Nesse sentido, a definição de arte, de acordo com Eco, só pode ser apreendida no devir da evolução dos estilos e das atitudes interpretativas. Dessa forma, coloca-se como primeira tarefa de uma pesquisa em estética a análise de uma dialética

entre naturalização e subversão do código que serve de base para a comunicação. Essa dialética pode ser estudada de duas formas: por um lado, sob o ponto de vista da definição geral da arte, buscando o diferencial entre a arte e a não-arte; e, por outro lado, sob o ponto de vista do sistema das artes, onde se observa uma dialética entre norma e invenção dos procedimentos artísticos que põe a claro o devir histórico das formas e das interpretações. É isso que abordaremos nos dois próximos capítulos. De qualquer forma, se se quiser encarar as idéias de Eco como um postulado definitivo, inferindo que a “arte é abertura” – sem fazer menção à semiótica, ao estruturalismo, ao fato de que existe um deslocamento histórico dos sentidos de um signo e do valor de uma unidade dentro de um sistema –, em vez de tomar as idéias de Eco acerca do sistema literário como um método hipotético de trabalho – que, por um lado, coloca a definição da arte em função de um sistema de valores em que ela se opõe à linguagem corriqueira, e que, por outro lado, sugere que se analise as manifestações artísticas a fim de revelar-lhes a constante dialética entre arte e não-arte, literatura e não-literatura –, então se estará fazendo uma abstração em segundo grau e, conseqüentemente, uma ontologização do método, que, como vimos aqui, não encontra espaço na obra teórico-crítica de Eco, devido ao seu caráter eminentemente dialético.

CAPÍTULO 2: A DEFINIÇÃO DE OBRA ABERTA

No capítulo anterior, vimos como, a partir do modelo estrutural de Eco, é possível se pensar numa definição geral da arte que trabalhe com o conceito de abertura como diferencial entre o uso estético da linguagem e o seu uso cotidiano. Neste capítulo, daremos o primeiro passo rumo à compreensão da dialética entre *norma* e *invenção*, que nos permitirá, no capítulo seguinte, estabelecer as bases para o entendimento da dialética entre vanguarda e kitsch e, conseqüentemente, as suas respectivas definições. Para isso, será necessário, em primeiro lugar, um trânsito pelas teses de Eco, a fim de esclarecer o mecanismo que permite a abertura da obra de arte: abordaremos, então, a dicotomia *mensagens estéticas* e *mensagens referenciais*. Em segundo lugar, trabalharemos com o modelo estrutural de Eco na tentativa de evidenciar como é possível opor dois tipos de formatividade artística, duas poéticas, dentro do sistema da arte, avaliando as suas possibilidades interpretativas face ao código geral da cultura. À semelhança do que fizemos no capítulo anterior, quando opusemos arte e não-arte num sistema de valores, tentaremos, a fim de esclarecer a dialética entre norma e invenção, opor da mesma forma uma formatividade que tende à abertura como proposta poética e uma outra formatividade que, por sua vez, tende à redundância. Cumpre lembrar, desde já, que, mesmo previsível, o grau de abertura de algumas obras redundantes em arte é superior ao da mensagem mais ambígua da linguagem cotidiana, como pretendemos esclarecer abaixo.

A definição de obra aberta, segundo Eco, pode ser estendida a três objetos diferentes, segundo Caesar (1999, p. 18). Em primeiro lugar, como vimos acima, representa o modelo de uma relação frutiva entre intérprete, obra e autor, que dá uma

definição conceitual da arte e da literatura. Nesse ponto, a obra aberta é, de certa forma, “toda a arte”, uma vez que a abertura é característica do uso estético da linguagem, em oposição ao uso corriqueiro. Em segundo lugar, o conceito de obra aberta aplica-se àquelas obras indeterminadas com relação a forma, isto é, que se compõem mediante a permuta de seus elementos segundo uma lógica prevista; pode-se, por exemplo, ler de forma alternada as páginas de um livro, de acordo com várias sugestões (*O jogo da amarelinha*, de Cortázar), cruzar as folhas soltas de uma partitura (*Troisième sonate*, de Pierre Boulez), ou movimentar objetos num espaço definido (os móveis de Calder).²⁷ Finalmente, o conceito aplica-se àquelas obras que, determinadas com relação à forma, ainda assim apresentam múltiplas (e em todo caso não infinitas) possibilidades interpretativas, justamente porque realizam um esforço no sentido de ampliar a reverberação de seus efeitos de sentido na mente dos intérpretes. Elas encontram seu maior exemplo na obra de Joyce, Kafka, Brecht, entre outros (Eco 1962). Nos dois últimos exemplos, portanto, o conceito de obra aberta migra da estética (entendida como discurso filosófico cujas atribuições está, entre outras, a definição da arte) para a poética,²⁸ de modo que passa a dar conta do grau de abertura que determinadas obras têm em relação a outras.

Nascido a partir da observação das obras permutáveis acima descritas, o conceito de obra aberta avançou para a compreensão da poética de toda uma época, a saber, a arte do pré e do pós-guerra, assimilando as composições contemporâneas num conceito determinado. Assim, tanto as obras formalmente inconclusas ou permutáveis, como as obras formalmente acabadas, mas indeterminadas do ponto de vista do

²⁷ Vários exemplos desse tipo se encontram na obra de Campos (1969).

²⁸ O termo “poética” ganhou várias acepções ao longo dos anos. Para esclarecer o ponto de vista de Eco sobre o termo, citamos o seguinte trecho: “Nós entendemos ‘poética’ num sentido mais ligado à acepção clássica: não como sistema de regras coercitivas [...], mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente: de fato, uma pesquisa sobre as poéticas [...] baseia-se seja nas declarações expressas dos artistas [...], seja na análise das estruturas da obra, de sorte que da maneira como a obra está feita se possa deduzir o modo pelo qual ela queria ser feita” (Eco 1962, pp. 24-25).

conteúdo, ganharam uma metodologia capaz de explicar-lhes a feição estética e o alcance social.

Diante disso, pode-se perguntar: qual a diferença entre a abertura como princípio estético por excelência e a abertura como traço característico das poéticas contemporâneas? No primeiro caso, a abertura aparece como signo da relação frutiva comum a todas as obras e, no segundo caso, o grau de abertura é ampliado, constituindo um fenômeno novo, pois que amplia, por uma vontade do autor, as possibilidades frutivas naturais da arte. Em suma, se a abertura é a constante que define a arte, o que diferencia as obras entre si é o grau de abertura que impõem à sua forma, e, nesse sentido, segundo Eco, pode-se notar na poética contemporânea uma predisposição à abertura que não é característica de nenhuma outra época. Esse *surplus* de abertura é o que encaminha o argumento para a definição da *obra aberta*, em si diferente da definição de *abertura*.

A motivação para a reflexão econiana sobre a poética da obra aberta vem das peças musicais contemporâneas. De modo geral, essas obras convidam o intérprete a uma intervenção sobre a obra, atuando não só como executante, mas como compositor ativo; de acordo com Eco (1962), este é o caso de *Trocas*, de Henri Pousseur, que consta de dezesseis seções permutáveis dois a dois, levando a obra a resultados diferentes segundo a escolha feita pelo permutador. Nestes casos, pode-se falar não só de indeterminação de sentidos, mas também de indeterminação formal, uma vez que, comparadas as efetivas possibilidades de organização, teríamos obras essencialmente diferentes a partir de uma matéria comum (as duplas seções de partituras, no exemplo acima).

Entretanto, a reflexão de Eco, na medida em que também pretende dar conta de um caráter indeterminado em obras literárias que são formalmente acabas (o que impede qualquer permutabilidade de suas partes), desloca-se para um outro nível: o das obras de

arte determinadas com relação à forma, mas indeterminadas com relação ao significado. É o caso da obra de Joyce, *Ulisses*, em que não há qualquer possibilidade de manipulação do material por parte do fruidor, onde a forma da expressão está engessada juntamente com a cadeia de signos lingüísticos que a compõe (não se pode ler a página 100 antes da página 10), mas onde os percursos de sentido são variados e diferentes entre si, permitindo passeios inferenciais diversos (Eco 1994b), possibilitando, enfim, que a fruição culmine em interpretações diferentes a cada nova leitura.

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

[Eco 1962, p. 40.]

Nota-se, a partir deste trecho, que a abertura da arte contemporânea depende da relação entre o autor, o texto e o leitor. Assim, pode-se argumentar que a abertura pode se dar (a) ao nível do autor, onde se trabalha com a matéria a fim de torná-la a mais ambígua possível, deliberadamente frustrando as expectativas sustentadas pela tradição artístico-cultural – desse ponto de vista, pode-se inferir que a abertura é efeito de uma consciência premeditada do autor; (b) ao nível do texto, em que, por vontade do autor, a matéria apresenta-se ambígua, possível de ser interpretada de várias formas por aquele que a frui – aqui, não interessa recobrar a intenção original do autor, uma vez que a

própria obra leva às suas próprias interpretações; e (c) ao nível do intérprete, aquele que decide sobre os percursos a serem atualizados durante o processo de fruição – neste sentido, a abertura seria menos um efeito de uma consciência formadora ou de uma materialidade desafiadoramente ambígua, do que de uma predisposição interpretativa, na qual a abertura é criada, por assim dizer, na mente daquele que a frui. Nesse sentido, pode-se sustentar que a abertura depende quer de um quer ou de outro fator: há aqueles que acreditam que a abertura seja, com efeito, a predisposição autoral, que intenta realizar uma obra aberta e essencialmente diferente das demais; entretanto, é mister lembrar que a realização concreta pode ficar bem aquém da intenção primitiva do autor; além disso, se, como colocamos no primeiro capítulo, os valores semânticos que uma obra detém dependem dos sentidos que se formam no seio da coletividade, pode ser que a realização do autor, ainda que na sua avaliação seja condizente com as propostas iniciais, seja, no entanto, mal recebida pelos intérpretes, incapazes de perceber sua abertura. Há, no entanto, aqueles que acreditam que a abertura só existe na forma final da obra, e a resposta anterior contradiz igualmente essa suposição: eventualmente, uma obra acaba sendo mal recebida pelo seu público, e a sua suposta abertura não se manifesta; além disso, a obra não pode ser naturalmente aberta, posto que depende, justamente, das interpretações dos seus fruidores para caracterizar-se enquanto tal. Finalmente, há aqueles que acreditam que a abertura só pode ser fruto da intenção frutiva do intérprete; nesse caso, não interessam nem as intenções do autor, nem tampouco as realizações concretas dessas intenções: há apenas obras e há apenas leitores, cada qual imbuído de uma vontade própria e que interpreta a seu bel-prazer; contra esses, poderíamos objetar que apenas uma “vontade de abertura” não basta para caracterizar uma determinada obra como “aberta”, uma vez que os sentidos de um signo (e, nesse caso, a obra é entendida como um signo – como veremos adiante) dependem da negociação coletiva e, diante dessa liberdade concedida ao intérprete, a abertura não

poderia jamais ser um valor comum, de modo que teríamos uma lista de obras abertas para cada um, noção válida do ponto de vista da sociologia dos gostos, mas contraproducente para uma metodologia estruturalista e, principalmente, contraditória com as teorias semióticas que nos servem de base.

Essas considerações acima poderiam impossibilitar a noção de obra aberta: posto como está o problema, não haveria a mínima possibilidade de um consenso acerca de onde nasce a abertura em arte, tampouco como eventualmente se caracterizaria a abertura, uma vez que cada um poderia mencionar quais são, na sua avaliação, as suas obras abertas. O impasse poderia, inclusive, tornar absurda a tentativa de consolidar uma definição minimamente aceitável. Não obstante, o trabalho de Eco (1962) dá respostas a esses problemas, e tenta consolidar uma definição de obra aberta que passa pelo estruturalismo e pela semiótica. Na verdade, baseados em Eco (1962 e 1975), a abertura (seja a que define a arte, seja a que constitui a obra aberta) só pode se dar nos três níveis simultaneamente: o nível do autor, da obra e do intérprete. Do lugar do emissor deve partir a intenção de problematizar a linguagem, tornando ambíguos os signos que compõem a obra, a fim de propor uma série finita porém indeterminada de leituras possíveis. Com efeito, trabalhando o material, o emissor deve, no seu modo de formar, chamar a atenção para a obra enquanto portadora de ambigüidades: à primeira sensação de que houve um embotamento da relação entre obras e intérpretes, o autor pode lançar-se em novas descobertas, a fim de problematizar essa relação e conseguir o efeito de abertura. Dessa mesma forma, o texto obrigatoriamente tem de estar condizente com a proposta do emissor, de maneira que sirva como instrumento dessa ambigüidade intencional. Se o texto fica aquém das expectativas do emissor, provavelmente o grau de abertura será menor, ou a ambigüidade não se concretizará, e o processo de comunicação tal como previsto pelo emissor pode fracassar, isto é, a pluralidade de significações pretendidas pode malograr – e isso reforça, mais uma vez,

em que medida as teses de Eco se orientam de maneira diversa daquelas de Croce. Enfim, do lugar do leitor deve partir a predisposição em entrar no jogo ativo de significados proposto pela obra. A sutileza de algumas leituras pode, facilmente, ser obliterada pela clareza de outras, de modo que um receptor menos ativo pode se conformar com os sentidos mais imediatos de uma obra; pode, inclusive, diante de uma ambigüidade que o põe em desconforto, rejeitar a obra, recusando-se a fruí-la. Diante disso, a abertura é, também, consequência da atitude interpretativa do fruidor, pois que é nesse nível que a ambigüidade da obra tende a se manifestar plenamente, interrogando o intérprete a todo o momento, exigindo que ele percorra vários caminhos inferenciais, recusando uns e mantendo outros.

Portanto, a noção de obra aberta pode ser resumida da seguinte maneira: (a) existe uma poética da abertura, uma vontade explícita de se produzir arte ambicionando a pluralidade de significações – desejo que encontra razões nos mais variados lugares (ciência, cultura, subconsciente); (b) esse desejo produz uma forma imutável porém indeterminada, prenhe de significados; e (c) essa forma chama o fruidor para construir, a partir da fruição, expectativas de sentido que deverão, ao fim da fruição, se consumir ou se dissolver. A partir disso, a definição de obra aberta, conforme Eco, deve ser esta:

A poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede 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, destaque do autor.]

Dessa forma, quando se pensa no código que põe em funcionamento tanto as produções artísticas como as interpretações, pode-se pensar numa dialética entre a forma como portadora de uma indefinição de conteúdos – que se coloca perante o público como tal e reverbera seus sentidos latentes, pedindo e permitindo que seja atualizada por cada um dos leitores de uma forma substancialmente diferente, quando comparadas umas às outras – e o público que, diante dessa exigência formal, se empenhe em descobrir as várias potencialidades da obra aberta. Assim sendo, em primeiro lugar, é mister analisar, do ponto de vista da semiótica, o modo como o emissor manipula o material de que dispõe para criar os múltiplos efeitos de sentido; do mesmo modo, é importante analisar, do ponto de vista da pragmática, as atitudes de ambos os indivíduos envolvidos na comunicação, ou seja, com base num código de usos, tentar identificar quais os mecanismos que tornam possível a abertura. Em segundo lugar, à medida que se propõe analisar o conjunto das respostas empíricas com base na manipulação das formas significantes, devemos levar em consideração também a média das interpretações, de modo a discernir conjuntos mais ou menos homogêneos de atitudes interpretativas para classes mais ou menos distintas de obras. Com isso, entra-se, mais uma vez, no terreno do estruturalismo metodológico de Eco, mediante o qual é possível identificar procedimentos artísticos opostos com base nas respostas interpretativas esperadas. Nesse sentido, estamos de acordo com Culler, quando escreve:

Just as the task of linguistics is not to tell us what individual sentences mean but to explain according to what rules their elements combine and contrast to produce the meanings sentences have for speakers of a language, so the semiotician attempts to discover the nature of the codes which make literary communication possible. [Culler 1981, p. 42.]

Isso equivale a dizer que, do ponto de vista da semiótica, é mais interessante buscar os “universais” semânticos que permitem a comunicação do que simplesmente analisar as contingências do sentido. Transpondo para o nosso trabalho, isso equivale a dizer que a conceitualização da obra aberta – seja como definição geral da arte e, por isso, oposta à linguagem corriqueira, seja como uma poética que deliberadamente se opõe ao embotamento da relação entre obra e intérprete, promovidas por poéticas por assim dizer “fechadas” – deve se basear num sistema integrado entre atitudes formativas em arte e respostas interpretativas dos leitores, sendo que, tanto num âmbito quanto no outro, deve-se procurar evidenciar conjuntos distintos de operações artísticas e relacioná-las com as suas respectivas respostas interpretativas. Assim, pode-se opor poéticas menos criativas e poéticas mais criativas, com base no grau de possibilidades interpretativas que permitem, ou seja, no seu grau de abertura. Portanto, dentro do sistema da arte – um subsistema da cultura, como vimos no capítulo anterior –, teríamos, num extremo, as *obras fechadas* e, no outro, as *obras abertas*.

No que tange ao modo como o emissor manipula o material de que dispõe para criar os múltiplos efeitos de sentido, podemos notar que o que distingue a máxima abertura da máxima redundância, em arte e em literatura, é uma dicotomia, proposta por Eco (1962), que distingue dois tipos de mensagens, a saber, as *mensagens estéticas* e as *mensagens referenciais*, as primeiras, naturais do discurso artístico, ao passo que as segundas, caras às situações comunicativas cotidianas e mais presentes, também, nas poéticas em que a abertura não é o valor a ser atingido.

Conforme indicamos no capítulo anterior, de acordo com a teoria semiótica de Eco (1975), toda mensagem proferida tem sua sustentação numa rede de unidades culturais tornadas pertinentes pela cultura (código), que, por sua vez, se tornam comunicáveis através de formas significantes (desenho, placa, voz, escrita etc.). Ora,

isso se aplica também às mensagens estéticas, aquelas presentes em todas as obras de arte: o autor de uma obra literária também organiza as unidades culturais a fim de formar seu próprio discurso (a obra), instaurando funções sígnicas interpretáveis. Todavia, o processo de formação das mensagens estéticas é substancialmente diferente do processo de formação de mensagens referenciais, e o que elas têm de diferente é o modo como se valem do código que têm à disposição para produzir significado. Relembremos que, para estabelecer uma função sígnica, o autor tem ao seu dispor o código, social e historicamente determinado, que lhe prescreve o conteúdo que pode ser veiculado com base numa rede de unidades semânticas intersubjetivas. Entretanto, o contexto comunicativo interfere na seleção das formas de expressão que veicularão o conteúdo; isso se deve ao fato de que os contextos impõem uma série de sentidos e narcotiza outros, associando, inclusive, certas formas de expressão a conteúdos que variam num grau ínfimo, cristalizando funções sígnicas. Assim, por exemplo, pode-se notar a recorrência de certas funções sígnicas em uma narrativa esportiva, num bilhete para um amigo, num palanque político etc., e, do ponto de vista da arte e da literatura, pode-se notar a recorrência de mensagens com um grau mínimo de abertura a múltiplas interpretações em determinadas obras ou estilos. As associações das formas de expressão a uma porção relativamente menor de formas de conteúdo compõem um subcódigo retórico sobre o código global da cultura (o Modelo Q), de modo que a simples presença de uma frase num dado contexto faz emergir uma parte da estrutura rizomática durante o ato comunicativo, e pode significar, também, o pertencimento a certa ideologia, por exemplo. Tudo isso, segundo Eco (1975), gera um sistema de expectativas que está ligado ao código pragmático, isto é, ao reconhecimento de que em uma dada situação comunicativa, pode-se esperar X e Y conteúdo e forma de expressão, mas não Z e W. Dito de outro modo, determinadas situações comunicativas geram *hábitos* semióticos nos indivíduos, implicando numa série homogênea de

comportamentos, que, em determinados casos, denota uma ideologia passiva, conformista (veremos isso adiante).

Voltando, então, à diferença entre mensagens referenciais e mensagens estéticas, podemos notar que a primeira sustenta-se nos códigos semântico e pragmático a fim de garantir o mínimo de equívoco possível, tentando ser altamente redundante: uma pessoa que quisesse avisar a uma outra sobre a morte do seu gato – estando elas num contexto de informalidade e sendo perfeitamente íntimas – levaria em conta todos os mecanismos semântico-pragmáticos do código até conseguir garantir um alto grau de redundância para o seu texto, evitando termos desconhecidos ou impróprios, apelando para uma sintaxe clara e esperada. Assim, por exemplo, um artista que quisesse obter o máximo de êxito possível na comunicação de uma ideologia, ou na comunicação de uma determinada sensação, ou, ainda, na comunicação de uma visão de mundo ou de uma “moral da história”, seria levado a subverter o mínimo possível os códigos semântico e pragmático paralelos da literatura, lançando mão de estruturas lingüísticas consagradas ou, em certos casos, clichês literários e artísticos.²⁹ A mensagem estética, por sua vez, no entender de Eco (1962 e 1975), lança mão dos códigos semântico e pragmático apenas para subvertê-los. O que uma mensagem de cunho estético ambiciona é, na verdade, dispor novos conteúdos a partir de uma organização inédita das formas da expressão, tendendo sempre a uma desorganização do sistema semântico tal como constituído pelo hábito. Ambos os códigos, o semântico e o pragmático, só servem à mensagem estética na medida em que lhe informam sobre o sistema de expectativas do receptor; o que uma mensagem estética faz, em seguida, é percorrer novos caminhos entre as unidades culturais, arrolando uma porção cada vez maior de interpretantes para cada signo que escolhe para compor sua obra. Cria-se, com isso, uma rede de significados tanto latentes quanto expressos pela forma da expressão, fato que

²⁹ No próximo capítulo poderemos ver com mais detalhes como isso se comporta na poética de massa e na poética do kitsch.

incrementa as possíveis interpretações. Destarte, impõe-se sobre o sistema de expectativas habitual dos indivíduos a necessidade de uma reformulação *ad hoc* do código, de modo que haverá uma reorganização das unidades semânticas, implicando numa nova postura diante do código e, conseqüentemente, mudando a percepção do mundo. O que estava ali, dado pelo hábito, não está mais tão evidente, e uma nova prática perante esse novo fenômeno se impõe de imediato. Então, a rede de significados, que repousava sob sua forma habitual, se contorce para legitimar essa mensagem inventiva, remodelando-se.

Por outro lado, cabe lembrar que, de certa forma, todo tipo de mensagem, até mesmo a referencial de mais alta redundância, está sujeita a várias interpretações. Isso porque é do caráter do signo permitir várias formas de conteúdo para uma única forma de expressão (semiose ilimitada). Nesse sentido, a abertura do código proposta por uma mensagem varia em termos do grau de suscetibilidade a novas interpretações que suas propriedades intrínsecas permitem: há aquelas mais triviais, que não causam bastante estranhamento, pois que são rapidamente assimiladas pela consciência do intérprete, e há aquelas mais sofisticadas, em que os caminhos percorridos se bifurcam, se perdem, retornam ao ponto de partida, enfim, produzem esforços intermitentes na tentativa de decodificação, acabando, por vezes, na incompreensão absoluta. Isso vale tanto para mensagens referenciais quanto para mensagens estéticas, e, mesmo entre estas últimas, existe a possibilidade de que uma mensagem estética seja rapidamente assimilada, dependendo para isso que seja veiculada em meio a um ambiente “hostil”, que pré-determina os seus sentidos, em meio a uma atitude interpretativa pouco disposta a novidades (e conhecemos bem o mal que essa postura, aplicada à crítica literária, fez a certas obras, trivializando-as); da mesma forma, existe a possibilidade, em arte, de uma mensagem altamente redundante gerar possibilidades interpretativas variadas, como o caso dos *readymade* de Marcel Duchamp e Andy Warhol (Eco 1968a).

Então, essa relatividade das respostas ao grau de abertura ou ao grau de redundância de uma obra, no nosso entender, tem que ser compreendida no quadro do estruturalismo metodológico de Eco. Somente assim será possível dispensar uma fenomenologia das formas da arte, conforme a sugestão de Formaggio (1973), em nome de uma estrutura coerente que (a) procura evidenciar o grau de semelhança e dessemelhança entre os procedimentos formais levados a cabo em arte e literatura – em que se avalia, em primeiro lugar, a possibilidade de se reduzir as manifestações empíricas a conjuntos mais ou menos homogêneos (assim, por exemplo, em que medida se pode perceber a semelhança formal entre as obras que lançam mão de poéticas mais “abertas” e as obras que demonstram uma poética mais “fechada”); (b) com base nesses conjuntos, observar quais são, de fato, as relações que eles mantêm com as atitudes interpretativas concretas dos fruidores – neste caso, observa-se as interpretações empíricas que esses conjuntos de obras suscitam; (c) a partir da observação das interpretações concretas, observar se é possível, também neste âmbito, agrupar as mais diversas respostas em conjuntos mais ou menos homogêneos;³⁰ e, finalmente, (d) opor os conjuntos de procedimentos e o conjunto de interpretações num sistema de oposições, verificando a viabilidade de se relacionar uns com os outros em paralelo, isto é, observando a que conjunto de interpretações determinado conjunto de procedimentos artísticos se liga, e em quais contextos isso se dá. De modo bastante sucinto: temos, antes de tudo, as obras empíricas, cada qual diferente entre si, mas que exibem semelhanças formais e semelhanças no modo como são recebidas pelos intérpretes, fato que permite com que elas sejam agrupadas. Depois disso, formam-se conjuntos de obras, mediante a evidenciação daquilo que têm em comum. A partir daí, nota-se que existem conjuntos de obras abertas e fechadas, de modo que as últimas não

³⁰ A respeito disso, Eco escreve: “O crítico estruturalista sabe muito bem que a obra não se reduz ao esquema ou à série de esquemas que dela extrai: mas imobiliza-a em esquemas para poder estabelecer o que é esse mecanismo que permite a riqueza das leituras, e portanto a contínua atribuição de sentido de que estará carregada a obra-mensagem” (Eco 1968b, p. 278).

envolvem os intérpretes num jogo ativo de significados, diferentemente das primeiras, que criam sentidos diferentes num grau elevado. Esses grupos acabam se tornando, na verdade, arquétipos de uma relação fruitiva, ou seja, são dotados de um certo “valor semântico”, um em oposição ao outro, conforme a sugestão do estruturalismo praguense (Mukarovsky 1936). Nesse sentido, as obras empíricas são colocadas em função desses arquétipos, a fim de se poder analisar em que medida são ou não abertas ou “fechadas”. Então, decidir se uma obra é ou não aberta depende, no fundo, de estabelecer as relações entre o contexto em que aparece (pragmática), as suas estruturas formais (semântica) e as possibilidades interpretativas garantidas por essa relação, orientações que já são dadas, de antemão, pelo modelo; desse modo, entre a mais perfeita obra aberta e a mais perfeita obra fechada existe uma infinidade de possibilidades formativas – e, do ponto de vista do fruidor, caberá esclarecer, mediante essas instruções, se uma obra tende mais à abertura ou ao fechamento. As palavras de Mukarovsky explicam-nos, em outros termos, essa relação:

[...] podemos dizer que o estudo objetivo do fenômeno “arte” deve considerar a obra de arte como um signo composto de um símbolo sensível, criado pelo artista, de uma “significação” (= objeto estético), arraigada na consciência coletiva, e de uma relação com a coisa significada, relação que remete ao contexto total dos fenômenos sociais.

[Mukarovsky 1936, p. 134.]

Essa extenuante tarefa, em última instância, pode nos dar uma noção mais apurada de como, eventualmente, uma mensagem ou obra de arte, que parece redundante num contexto, torna-se ambígua em outro e vice-versa. Nos exemplos de Duchamp e Warhol dados acima, as obras, do ponto de vista da sua forma, não

designam nada além de objetos costumeiros, exaustivamente vistos no dia-a-dia; contudo, transpostos para o contexto da exposição num museu, o objeto (*readymade*) transforma-se em uma forma ambígua, mensagem aberta a diversas interpretações, signo de uma ruptura com a tradição hermenêutica em que a obra fechada era constituída pela escultura e pela pintura acadêmicas, cujos procedimentos naturalistas excluía, de princípio, a introdução do objeto manufaturado da indústria na arte.

Dessa forma, pressupomos que o conceito de obra aberta tem na sua base uma dialética entre *norma e invenção*. Refutamos a idéia de que a abertura é tão-somente uma estrutura formal que a obra exhibe, uma vez que, sem um ambiente de recepção que lhe faça jus à abertura, ela não consegue se configurar como tal. A essa objeção, lançamos a tese de que a abertura, tanto como definição geral da arte, quanto como fator que distingue as poéticas inventivas das poéticas embotadas, depende, com efeito, da relação das estruturas formais em arte com as suas condições de interpretabilidade em determinado contexto. Nesse sentido, o que condiciona a abertura é a relação dos procedimentos formais em arte com a organização do código geral que lhe serve de referência. As poéticas só serão abertas ou fechadas com base na reflexão que produzem, a partir de sua organização formal *face à* organização do código, sobre a estrutura do código global. Desse modo, existe uma norma que condiciona a produção artística, entendida, em termos semióticos, como a organização das estruturas semânticas de acordo com uma generalidade de respostas a determinados contextos; isso cria, como dissemos, uma previsibilidade da interpretação. A obra aberta, nesse sentido, é aquela poética inventiva, que põe em conflito a relação habitual dos intérpretes com o código, obrigando-lhes a refletir sobre as formas de comunicação possíveis e previstas. Todavia, o exercício hermenêutico empreendido pelos intérpretes da obra aberta, ao mesmo tempo que gera uma modificação na estrutura habitual do código – pois só assim a abertura pode ser traduzida em unidades culturais já dadas –,

cria a possibilidade de gerar, por sua vez, novos hábitos interpretativos, o que exaure a potencialidade da obra original e automatiza os seus sentidos. Quando isso acontece, o código fica à espera de uma nova investida, de uma obra aberta que vá de encontro com essa sua nova configuração. Com isso, a tendência é a de que, considerando o código impotente novamente, os artistas se lancem em busca de formas cada vez mais abertas.³¹

Assim, a dialética entre norma e invenção traduz-se nos seguintes termos: (a) para interpretar uma mensagem estética, no momento em que esta desafia o hábito interpretativo dos indivíduos e passa a ser considerada desafiadora, serão feitos os maiores esforços, a fim de dar-lhe uma significação; (b) entretanto, a partir do momento em que uma mensagem estética é devidamente decodificada e que o efeito de estranhamento se esvai, incorporada, portanto, pelo código, existe a possibilidade de seu uso se repetir em outros contextos, em outras obras; (c) quando isso acontece, o sistema de expectativas do intérprete se incrementa, de modo que, em pouco tempo, uma mensagem similar passará a ser encarada não mais como abertura, informatividade, mas sim como redundância, trivialidade; (d) em decorrência disso, a ambigüidade na fonte é reduzida a não muitas interpretações, que assimilam a novidade instaurada pela forma estética, e submetem-na sempre a esse juízo semiótico, reduzindo o seu grau de abertura; (e) assim, a obra aberta assimilada pode tornar-se a forma da expressão de um conteúdo específico e legitimado pelos indivíduos.

Isso posto, podemos esclarecer, agora, em que medida a dialética entre norma e invenção permite compreender de que maneira a abertura em arte está ligada a uma consciência ideológica revolucionária, de acordo com as idéias de Eco. Ora, segundo Eco (1962), o hábito interpretativo pode aprisionar o indivíduo numa consciência

³¹ A relação entre a invenção e a norma está na base da dialética entre vanguarda e kitsch. No capítulo seguinte, observaremos como podemos distinguir essas duas poéticas nesses termos. Além disso, através dessa reflexão é possível compreender a distinção feita por Eco (1968a e 1985) entre *experimentalismo* e *vanguarda*.

completamente alienada. Isto é, na medida em que a recorrência de uma ação interpretativa perante uma realização concreta (que é a obra de arte) tende a estabelecer para a comunidade um hábito interpretativo, esse hábito reforça uma consciência *automática* que implica uma visão de mundo particularmente fechada a novas possibilidades. No entender de Eco, essa alienação é perniciosa, justamente porque não permite ao intérprete envolver-se num jogo ativo de descobertas, ficando limitado apenas à passividade do hábito. Este hábito também castra o autor: reconhecendo um sistema de hábitos mais ou menos cristalizado, o autor fica amarrado a uma configuração do código que não lhe permite instaurar muitos efeitos de sentido novos.

Porém, ao mesmo tempo em que o código dispõe as formas cristalizadas do hábito, fornece as possibilidades de sua reformulação (Eco 1975). Isso quer dizer que nenhuma reformulação do código se dá *ex nihilo*, mas sempre dentro do próprio código, e pode-se dizer mesmo que o autor tanto maior sucesso terá quanto melhor trabalhar essa possibilidade dialética entre o “já-dito” e o “por-dizer”. Procurando no código as possibilidades de transcendê-lo, o artista forma, na verdade, uma obra que se sustenta sobre o hábito (porque se vale dos códigos semântico e pragmático dentro de um dado contexto) e, ainda assim, seu antípoda (porque torna esse código ambíguo e, refletindo a própria mensagem estética, obriga uma mudança de visão de mundo).

Aliena-o [o autor] o sistema lingüístico, de um lado, e de outro um sistema de reflexos condicionados transformados em sensibilidade pública, além de um sistema de relações comerciais [...]. Mas também o grande poeta é condicionado por esse sistema: ainda que afirme propósitos de independência absoluta em relação às expectativas do público, as suas possibilidades estatísticas de encontrar uma nova rima partindo da palavra “amor” são extremamente reduzidas. Como consequência, ou reduzem-se

suas possibilidades de fazer rima, ou reduz-se sua temática, desde que é restrito o âmbito da linguagem. A palavra “amor” no final do verso lhe é praticamente proibida: o êxito artístico exige uma compenetração tão impregnada de som e de sentido que lhe basta usar um som que se arrisque a consumir-se como não-som, junto a uma audiência de sensibilidade entorpecida, para que a forma por ele usada perca toda a eficácia comunicativa. Contudo, nesse momento, o poeta tem a possibilidade de pesquisar uma linguagem incomum, uma rimabilidade inesperada [...] Mais uma vez ele será, de certo modo, *agido* pela situação, porém tornando-se consciente de sua alienação ele poderá usá-la como um meio para libertar-se. [Eco 1962, pp. 248-249, destaque do autor.]

Escapando, portanto, de uma linguagem que o castra, escapa-se, conseqüentemente da alienação na linguagem, tornando-se consciente de que novas possibilidades formativas que rompem com a ideologia reformadora da tradição artística tornada norma, hábito constituído, em favor de uma ideologia revolucionária.

O artista compreende que a linguagem, à força de tanto falar, alienou-se na situação da qual nasceu para servir-lhe como meio de expressão; compreende que, se aceitar essa linguagem, alienar-se-á a si próprio na situação; então tenta romper e deslocar tal linguagem, colocando-se para isso em seu interior, a fim de que possa subtrair-se à situação e assim julgá-la; [...] Dissocio a linguagem por recusar-me a expressar com ela uma integridade falsa, que não é mais nossa, mas ao mesmo tempo arrisco-me a expressar e a aceitar a desagregação efetiva nascida dessa crise de integridade, da qual eu procurara falar para dominá-la. [Eco 1962, p. 272.]

Isso é possível, de acordo com Eco (1968c e 1975), porque a formação das ideologias está sujeita, também, à mesma lógica que sustenta que os fenômenos da cultura podem ser analisados como fenômenos de comunicação, o que tornaria o problema da ideologia e de sua relação com as estruturas intersubjetivas de significação um terreno de investigação semiótica. No entanto, esse terreno, de acordo com Eco (1975, p. 245), só pode ser explorado da mesma forma que vimos fazendo até aqui com a literatura, isto é, investigando os resíduos semióticos das práticas e interpretações supostas por determinadas organizações da forma da expressão. Com isso, a investigação das ideologias devem obedecer aos parâmetros de uma pesquisa semiótica que dispõe os seguintes termos: (a) a reiteração de certas funções sígnicas dentro de um contexto favorece a propagação de apenas uma visão de mundo; e (b) essa visão de mundo pode ser comunicada mediante formas de expressão, dentro da coletividade que reconhece as funções sígnicas estabelecidas entre determinadas formas de expressão e determinados conteúdos semânticos. Com efeito, o que se está propondo é que se note a recorrência de certas estruturas significantes atreladas a uma porção mínima de formas de conteúdo, o que, em primeiro lugar, automatiza a interpretação, em segundo lugar, inibe outros percursos interpretativos e, finalmente, aliena os indivíduos numa mesma e única visão de mundo. Eco afirma:

[...] a ideologia é a visão de 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, destaques do autor.]

A alienação, portanto, é fruto de uma depauperação das possibilidades interpretativas dadas pelo código, no sentido de que o uso ideológico da comunicação, para Eco (1968c e 1975), caracteriza-se pela submissão das formas de expressão usadas para comunicar parcelas mínimas de conteúdo. Pensando-se na estrutura rizomática do código da cultura, o uso ideológico da comunicação é aquele em que se nota, deliberadamente, a narcotização de porções de significado em detrimento de uma interpretação que privilegie, em alguma medida, uma atitude programática com a mensagem, em primeiro lugar, e uma atitude passiva perante o código, em segundo lugar. Ora, pensando-se na abertura como a afronta a essa alienação, temos que, para Eco, a arte é o âmbito privilegiado de construção de uma consciência sobre o código e, portanto, sobre o mundo. Não obstante, como podemos observar pelos argumentos defendidos neste capítulo, mesmo a arte, que relativamente à linguagem cotidiana é aberta, pode acabar fechando-se ou embotando-se, alheia às perspectivas de renovação da mentalidade coletiva. Nesses casos, pode-se opor, inclusive, as obras abertas e as obras fechadas também com base na dicotomia entre obras revolucionárias e obras conservadoras, sob este ponto de vista, de modo que as obras abertas se identificam, como se pode supor, com uma perspectiva revolucionária de revalorização do código e transformação da consciência coletiva. Dentro da dialética entre norma e invenção, sempre cabe às obras inventivas o papel de reformuladora das visões de mundo, ao passo que as obras que são condizentes com a norma, e que mantêm o *status quo*, são identificadas como conservadoras.

Acreditamos, todavia, que essa idéia de Eco quanto às possibilidades de transformação da consciência a partir da arte não favorece uma concepção crítica da relação entre a arte e a sociedade, isso porque as suas teses carecem de uma envergadura mais ampla sobre a sociologia da arte. Desse ponto de vista exclusivamente semiótico, onde quer se estudar a estrutura da ideologia ou, a bem dizer, como elas funcionam, ou

como certas formas lingüísticas favorecem certas visões de mundo, exclui-se da proposta, em primeiro lugar, o alcance verdadeiramente pragmático das ideologias, como, por exemplo, quando se quer saber em que medida essa nova visão de mundo pressupõe práticas do ponto de vista sociológico, que desafiam (ou corroboram) práticas autoritárias, revolucionárias, reformistas etc. Não se dá um passo além na análise da verdadeira relação das visões de mundo possíveis da arte e de sua efetiva participação na organização social, uma vez que, para Eco, ideologia é tão-somente uma relação entre o código e o mundo que ele significa. Em segundo lugar, não se nota, em Eco, nenhuma condição ótima, em que se deveria deter o progresso da abertura do código, isto é, não se aponta, a exemplo de Lukács, para nenhuma “utopia”, ou para nenhuma visão de mundo definitiva e, por conseguinte, nenhuma condição ulterior de consciência, em que se deteria a dialética norma e invenção.³²

Além disso, Eco parece carregar o conceito de *ideologia* de um valor negativo: na medida em que qualquer ideologia aparece como uma visão parcimonial do mundo, esteja ela direcionada para qualquer finalidade, nega-se qualquer ideologia *tout court*. Se isso é uma contradição na obra de Eco, não faria sentido dizer que a poética da abertura pressupõe uma ideologia positiva ou revolucionária, uma vez que ela não quer ser justamente uma ideologia (no sentido de uma única visão de mundo). Todavia, essa contradição se desfaz no momento em que temos em mente que todo o modelo de Eco está privilegiando uma concepção de arte que, na sua abertura do código e no seu desafio aos hábitos interpretativos que são carregados de uma ideologia conservadora, é eminentemente *ideológica*. Dito de outro modo, propor uma reavaliação do código *em*

³² O que, nos termos de uma epistemologia marxista (ou hegeliana), significaria a “morte da arte”. Eco (1968a), na verdade, não acena com essa possibilidade, quando insiste que se deve continuar a analisar as obras de arte em favor de uma definição geral, atribuindo a idéia de morte da arte, na sua opinião, erroneamente sustentada por alguns (Formaggio, na sua avaliação; os críticos marxistas contemporâneos, na nossa), mais a um fenecimento das categorias de pensamento da estética do que à realidade dos fatos artísticos. Além disso, veremos, no capítulo quarto, que as vanguardas históricas e as neovanguardas não culminaram nesse estado iluminado de visão de mundo, assim como a aceleração da inventividade não provocou uma condição otimizada da consciência coletiva.

nome de uma revalorização da nossa relação da linguagem com o mundo pressupõe (ou, poderíamos dizer, propõe) uma ideologia, no fim das contas, a saber, a ideologia segundo a qual *o trabalho com o código emancipa os praticantes e intérpretes da arte da alienação*. Queremos dizer com isso que, no fim das contas, não se pode fugir à ideologia e, na valorização de Eco dessa concepção de arte – que, como se nota, pode ser considerada uma ideologia do ponto de vista da semiótica, na medida em que pressupõe uma interpretação e afasta para longe de si qualquer outra possibilidade de conceber a função da arte –, esconde-se uma ideologia que, ao nosso ver, é positiva. Eco não parece se dar conta disso, mas o ensinamento a ser tirado dessa afirmação é bastante claro: na valorização da abertura como desafiadora de uma ideologia (na acepção semiótica), que se configura como conservadora, na medida em que favorece a alienação, indesejada sob o ponto de vista de qualquer indivíduo minimamente coerente e ciente de seu papel social, encontra-se uma outra ideologia (na acepção de uma epistemologia marxista). Esta é uma flagrante aporia, uma vez que também esta segunda ideologia pode ser compreendida como o fechamento das possibilidades de se compreender a arte (excluindo, por exemplo, o ponto de vista de que a arte tem que ser autônoma, a “arte pela arte”), e, sendo assim, seria necessário combatê-la. Porém, se levarmos isso adiante, não teremos, no fundo, a mínima possibilidade de construir qualquer discurso, posto que, de partida, ele estaria perpassado por uma ideologia e, portanto, seria indesejável. Sendo assim, devemos relativizar o peso dessa contradição e insistir em alguns pontos básicos que colocam as idéias nos seus devidos lugares, sem comprometer o nosso trabalho: (a) diante do reconhecimento de que mesmo uma concepção da arte que leva em conta a abertura do código como valor a ser atingido pelas obras, o que configura, contraditoriamente, um fechamento das possibilidades interpretativas, ou seja, diante do reconhecimento de que não se pode escapar da ideologia *tout court*, deve-se proceder por uma análise da natureza das proposições

implicadas por cada uma das ideologias em jogo; (b) a partir daí, pode-se perceber que na ideologia do fechamento subjaz uma vontade de manutenção da ordem que atende a fins muito pouco salutaros do ponto de vista social, especialmente, conforme veremos no capítulo seguinte, se temos em mente que é uma ideologia como essa que está por traz da perniciosa poética do kitsch e da cultura de massa, cujos danos para uma consciência coletiva igualitária pode ser notado nas obras de Adorno e Horkheimer (1944), Benjamin (1936) e Morin (1962); (c) contrariamente a isso, na ideologia da abertura (pois que é disso que se trata, em última instância), nota-se uma vontade explícita de romper com uma ordem insatisfatória, provocando, através de uma concepção de arte que valoriza novas visões de mundo, uma transformação na consciência coletiva; e, enfim, (d) comparando-se as ideologias e percebendo que a segunda oferece mais vantagens do que a primeira, do ponto de vista da práxis social, e observando que não somente Eco, mas a idéia de abertura estão do lado da segunda, pode-se afirmar que, nas obras abertas, subjaz uma ideologia revolucionária.

Esclarecido isso, podemos perceber de que maneira uma poética da abertura – característica de uma época que é ciente das transformações históricas por que passa, e que nota na arte uma linguagem limitadora, e que coloca a si própria como objetivo maior a descoberta de procedimentos formais que renove a linguagem, com o intuito de estabelecer entre o âmbito artístico e o campo da práxis uma ideologia libertadora – é possível de ser valorizada na teoria de Eco. Transcender os limites de uma linguagem alienante significa, de acordo com Eco, permitir-se novas possibilidades de usufruir da linguagem, sem alienar-se nela. Trabalhando a linguagem e transformando o código, o artista reflete a consciência do esgotamento e da alienação num código que habitua os indivíduos a uma automatização que cristaliza ideologias conservadoras, dando um passo em direção a uma liberdade criadora que é, se quisermos assim interpretar, uma

liberdade no fundo democrática, posto que o autor profere – e cria as próprias formas que lhe permitam proferir – o seu ponto de vista relativamente diferente dos demais. Assim, dentro da dialética entre norma e invenção, pode-se encaixar o sistema de evoluções artístico que, diante de um amaneiramento das formas e das linguagens, cria a necessidade (que é não só artística, mas também social) de revolução, culminando em formas inéditas, revitalizando a arte e não a fadando à morte (Eco 1968a).

Assim, entre as realizações artísticas contemporâneas, nota-se na poética da vanguarda, portanto, essa postura contestadora, que se opõe a uma postura reformista, veiculada pelos *mass media*. Esse tema será abordado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3: A DIALÉTICA ENTRE VANGUARDA

E KITSCH

No capítulo anterior, esboçamos um sistema dialético entre norma e invenção na arte e na literatura, sistema que parte da dicotomia entre mensagens estéticas e mensagens referenciais e assume como ponto de partida o fato de que o ato interpretativo tende a reconhecer mudanças no código, num primeiro momento, e que, num segundo momento, tende a assimilar as mudanças em torno de um eixo comum, esgotando o potencial comunicativo e informativo da abertura original de uma obra. Vimos, também, de um ponto de vista exclusivamente teórico, que essa dicotomia, transposta para o âmbito da cultura, permite-nos individuar duas possibilidades ideológicas: de um lado, uma ideologia conformista, alienada, automatizada pelo hábito; de outro, uma ideologia revolucionária, que amplia os horizontes do conhecimento por meio de uma revalorização do código, confrontando-se com o hábito. Como conclusão do capítulo anterior, indicamos como paradigmático desta ideologia contestadora o procedimento artístico de vanguarda. Neste capítulo, portanto, daremos o último passo na direção de uma definição de vanguarda segundo Eco, analisando a cultura contemporânea e investigando duas possibilidades formativas opostas que nos permitam apontar para um conceito de *vanguarda*.

Antes de mais, porém, é importante adiantar uma distinção importante para o prosseguimento da nossa reflexão: o conceito de *vanguarda* está ligado às manifestações artísticas do começo do século XX (os *ismos*: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo etc.) ou da segunda metade do mesmo século até os dias atuais (a *neovanguarda*, que, em literatura, se identificou com os empreendimentos

concretistas e com o *Nouveau Roman*, e, nas artes plásticas, com o surgimento de novas – e meteóricas – escolas: Art Pop, Land Art, Arte Povera, Op Art, Expressionismo Abstrato, Hiper-realismo etc.); mas o conceito pode ser compreendido como uma atitude programática em arte, ou seja, uma concepção mais geral de arte que exhibe traços característicos que a diferenciam das outros programas artísticos. Nesse sentido, cada uma das manifestações “de vanguarda” são, por assim dizer, atualizações empíricas de uma *idéia* de vanguarda, que, por sua vez, é concebida, enquanto conceito, *a posteriori*, mediante a observação das características comuns às séries análogas das poéticas novidadeiras do século XX. Assim, na segunda acepção do termo, a palavra *vanguarda* deve ser entendida como um conceito que engloba as manifestações artísticas acima citadas, relacionando-as mediante aquilo que têm em comum do ponto de vista formal e ideológico. Desse modo, é mister levar em conta o fato de que não se pode pensar num conceito de *vanguarda* antes do empreendimento levado a cabo pelos pioneiros da poética renovadora que teve lugar ao longo do século XX, e, por essa razão, não estamos autorizados a falar de uma vanguarda *avant la lettre*, presente em alguma outra época da história da arte e da cultura.³³ Isso, entretanto, não impede que pensemos na possibilidade de um conceito de *vanguarda*, sob o qual repousam as idéias fermentadas pelas diversas poéticas identificadas com o que o conceito pressupõe. Portanto, sempre que se falar em vanguarda na primeira acepção dada acima, faremos a distinção, mencionando-a como *vanguarda histórica*, que compreende os “ismos” da primeira metade do século XX, ou *neovanguarda*, que compreende as escolas artísticas do pós-guerra.

Isso posto, a primeira coisa a se notar no caminho rumo a uma definição de vanguarda é o fato de que o cenário da arte contemporâneo é fortemente marcado pela predominância da cultura de massa e da indústria cultural, paralelamente à proliferação

³³ Nesses casos, seria melhor fazer uma distinção entre *experimentalismo* e *vanguarda*, conforme sugere Eco (1968a e 1985), e como veremos adiante, ainda neste capítulo.

das neovanguardas. Essa constatação é importante, na medida em que, de acordo com Eco, o entendimento do que seja a vanguarda nos dias atuais passa necessariamente pela compreensão da arte de massa. Segundo Eco (1964), pode-se, inclusive, dizer que o fenômeno da cultura de massa é resultado do momento histórico em que as massas passam a participar mais ativamente na vida social.

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. Frequentemente, essas massas impuseram um *ethos* próprio, fizeram valer, em diversos períodos históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo. [Eco 1964, p. 24.]

Essa situação histórica – que pode nos remeter às origens da imprensa ou, conforme Kulka (1996), à época do Romantismo – coincide (ou determina) o surgimento de obras que se destinam a um público mais vasto, difundindo-se em larga escala, com o intuito de obter retorno financeiro mediante a circulação paga. Inaugura-se aquilo que Adorno e Horkheimer (1944) chamaram pioneiramente de *indústria cultural*, termo que serve para designar a lógica do capital e do mercado no ambiente artístico. Em decorrência disso, surgiu um tipo de arte destinado à massa, preconcebido para ser veiculado no seio dos *mass media*, sem os quais a indústria cultural não teria sido possível. Esse novo fenômeno foi estudado, entre outros, por Morin (1962 e 1975), que, do ponto de vista da sociologia, tentou avaliar o alcance dos termos *cultura de massa* e *indústria cultural*, e cujas idéias serão abordadas neste trabalho pela semelhança que exibem com as críticas esboçadas por Eco (1964 e 1978).

Morin (1962) identifica o nascimento de uma cultura das massas com o advento da imprensa, no século XVIII, oportunidade histórica na qual a cultura propriamente dita podia, através das rudimentares mas transformadoras tecnologias de reprodução, ampliar os seus horizontes de alcance. Entretanto, o que do ponto de vista da democratização ao acesso da cultura parecia ser um fenômeno positivo, acabou, em pouco tempo, se tornando a base para um outro tipo de relação entre a popularização da cultura, sempre restrita à circulação nos ambientes aristocráticos, e a captação de recursos para a iniciativa privada ou, ainda que menos freqüentemente, entre a disseminação de ideologias ou políticas de controle do Estado e a população subjugada (e, nesse caso, Morin cita o exemplo da cultura de massa russa, que desempenhou um papel central na doutrinação da massa; esse exemplo é citado também por MacDonald 1953). Assim, se num primeiro momento se tem a *cultura* de massa, democratizando o acesso, num segundo momento, passa-se a ter a cultura de *massa*, veiculada pela indústria cultural com fins especificamente capitalistas e muito pouco afeitos a qualquer pressuposto pedagógico, democrático ou igualitário.

A partir daí, Morin (1962) faz um estudo da cultura de massa no que toca à comercialização dos produtos – e, por conseguinte, ao planejamento industrial de um tipo de arte, bem como de um tipo de sensibilidade comum –, a recepção e, mais importante, os aspectos sociais que o fenômeno envolve. O sociólogo francês começa por observar que, por estar atrelada a uma indústria, a cultura de massa obedece aos padrões da produção em grande escala. Nesse sentido, Morin afirma que os artistas, visando ao máximo de êxito na circulação de sua obra, o que significa adequá-la aos padrões pré-estabelecidos pelo consumo, “perdem” a sua individualidade. Dito de outra forma, isso significa que o artista, que supostamente tenderia a adequar a obra à sua personalidade – o que nos termos da estética de Pareyson seria formar a partir de sua irrepetível individualidade (o pleonismo é proposital) –, abdica de se afirmar como

indivíduo em sua obra e, pelo contrário, lança mão de procedimentos canonizados, a fim de expandir o seu público, tendo como resultado o apagamento de suas individualidades em favor da padronização.³⁴ Do ponto de vista da produção, portanto, Morin observa que a cultura de massa, mesmo quando patrocina autores e estabelece os seus próprios cânones, o faz, todavia, com o interesse de massificar a arte e prendê-la na imutabilidade dos padrões industriais, o que torna a variedade apenas uma questão de gêneros e autores, mas nunca na sua estrutura. Morin, inclusive, usa os termos de uma sociologia do trabalho para sustentar que, também na indústria cultural, há uma divisão do trabalho (Morin 1962, pp. 29-34). Na verdade, a cultura de massa nutre-se de um tipo bem característico de novidade, em arte: evidentemente que, do ponto de vista da indústria cultural, o objeto novo tem um apelo característico, de tal sorte que a cultura de massa sobrevive também da novidade em meio à mesmice, e a intrusão de novos autores ou estilos é de alguma forma bem-vinda; todavia, essa novidade, conforme a análise de Morin (1962), não mina as estruturas conservadoras da indústria cultural, pelo contrário, só lhe dão novo alento, de modo que a novidade só faz confirmar a mesmice, mesmo quando um novo autor ou gênero é introduzido no mercado. Prova disso é que, independentemente do reconhecimento dos autores empíricos das obras, reconhece-se, em vez disso, um tipo, uma estrutura, arquétipos literários.

Além disso, a cultura de massa caracteriza-se por padronizar também o seu público. Na verdade, de acordo com Morin, a cultura de massa busca obscurecer as barreiras sociais, sejam as de classe, gênero ou raça, sejam as de idade. Isso se deve ao

³⁴ Esse fenômeno se observa com frequência nas histórias em quadrinhos, em que o desenhista e/ou o roteirista se submetem às idéias criadas por um outro artista, escrevendo histórias de forma quase anônima para determinado personagem. Mas isso não está longe da literatura: os romances sentimentais de banca de jornal geralmente contam com essa mesma lógica de produção, de modo que não se adquire o produto pelo autor, mas se contrata o autor em função da comercialização do produto. Além disso, mesmo nos casos em que o autor se sobreleva perante ao seu público, pode-se notar recorrências entre a sua obra e a obra de outros autores de massa, o que, de um ponto de vista estrutural, pode ser facilmente percebido como uma padronização em que muito dificilmente se distingue a originalidade do trabalho de cada um.

fato de que a cultura de massa, como produto de uma indústria cultural, procura o máximo possível de aceitação do público, o que inclui, entre os seus programas artísticos, a presença de estilos e temas consagrados na totalidade das camadas sociais, ou, ainda, a co-presença de estilos e temas peculiares a cada uma delas; não seria equivocado dizer que a cultura de massa cria a idéia mesma de *massa*, enquanto segmento único da sociedade, onde não se notam diferenças – ou, se se nota, elas são insignificantes do ponto de vista do mercado. No entanto, a presença desses diversos fatores não obedece a um programa democrático, pelo contrário, visa simplesmente lançar mão de supostos universais morais, éticos ou de comportamento, a fim de agradar o público. Como consequência disso, afirma Morin (1962), a cultura de massa é a “cultura média”, aquela que trabalha, com efeito, com uma idéia de público médio, não-específico, supostamente homogêneo. Desse modo, as obras de arte da cultura de massa vão refletir uma concepção de público que não é nem específico e que não se distingue absolutamente de nenhuma camada social. Segundo Morin – e, como veremos, também de acordo com as teses de Eco (1964) –, este fato é reprovável porque, em lugar de instigar o seu público a refletir, a obra de arte de massa dá de pronto o que ela de antemão quer incutir no seu fruidor. Em resumo, a figura que sintetiza o público de massa é o *homem médio* (Morin 1962), não no sentido de um arquétipo da consciência coletiva, nem no sentido de uma concepção de indivíduo socialmente competente, mas sim no sentido de uma mediocrização da consciência e das competências estéticas em favor do consumo. A esse respeito, Morin escreve:

É que a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada a seu meio natural de formação, a

sociedade na qual se desenvolve uma humanidade média, de níveis de vida médios, de tipo de vida médio. [Morin 1962, p. 51.]

Daí em diante, Morin desenvolve uma reflexão acerca das formas artísticas e das formas de consciência subjacentes à massificação da cultura e da arte, assuntos que serão abordados mais adiante. Resta-nos, por enquanto, destacar, da análise de Morin, que: (a) as obras de arte da cultura de massa, obedecendo aos padrões impostos pela indústria cultural, têm como objetivo principal a circulação irrestrita pelas mais diversas camadas sociais, deliberadamente se utilizando de estilos e temas que têm uma aceitação grande entre a massa, mas que, por outro lado, são de antemão gerados como “universais” pela própria indústria – assim, as grandes paixões, os sentimentos patrióticos, a perseverança, a inacabável disputa maniqueísta entre o bem e o mal, os grandes valores morais etc., tudo isso são, na verdade, ao mesmo tempo, necessidades satisfeitas pelos produtos da indústria cultural e necessidades criadas pela indústria cultural, que repetidamente incute esses valores no seu público; e (b) esses valores fazem parte de uma concepção de *homem médio*, ponderado “estatisticamente”, caracterizado pela mentalidade engessada que, por força do divertimento e da consumação fácil, imiscui-se da tarefa de refletir sobre a sua condição. Ora, tendo em mente o que se falou das idéias de Eco quanto à veiculação de uma ideologia reformista e conservadora através da circulação de mensagens embotadas, nota-se, portanto, que a cultura de massa representa em arte aquilo que a dialética norma e invenção postulava como modelo operacional, no que diz respeito à alienação na norma e no hábito dado pelos códigos semântico e pragmático. A cultura de massa, por isso, representa a manutenção forçada de uma norma artística nos dias atuais.

Diante disso, surgiria a pergunta: isso significa desqualificar de antemão a cultura de massa em favor de uma cultura supostamente aristocrática? Ou, ainda, isso

significa desqualificar a massa em detrimento de uma camada privilegiada da sociedade? Na opinião de Eco, não. De acordo com o semiólogo italiano (Eco 1964), o estudo do fenômeno da cultura de massa segrega os intelectuais em dois grupos: de um lado, estão os *apocalípticos*, que renegam, *a priori*, qualquer objeto de cultura voltado às massas, sob o juízo de que eles “corrompem” uma cultura elitista, o que desloca a crítica do objeto de arte para as massas em si; de outro lado, estão os *integrados*, entusiastas da participação da massa no âmbito da arte e da cultura, satisfeitos com a pretensa inclusão das camadas populares no sistema das artes e dos bons-gostos.³⁵ Naturalmente, por estar filiado à semiótica, Eco (1964, pp. 27-28) rejeita ambos os pontos de vista, alegando que uma análise da cultura de massa será mais produtiva se estiver atenta ao fato de que as obras de arte de massa são fenômenos de comunicação e, dessa forma, seria melhor encará-las como mensagens que veiculam, por um lado, uma formatividade (ver capítulo 1), e, por outro, suscitam ideologias ou mentalidades que devem ser analisadas levando-se em conta o contexto de comunicação em que se inserem (ver capítulo 2). Diante disso, surge a proposta de que a análise se desloque do campo dos juízos para o campo das estruturas, observando em que medida determinadas formas artísticas ligam-se a certos tipos de respostas do público que a frui e interpreta. Mais uma vez, portanto, pode-se notar o esforço de Eco em submeter os fenômenos a um modelo interpretativo e hipotético que lhes explique o funcionamento.

Dessa forma, Eco rejeita as noções prontas de uma sociologia dos meios de comunicação de massa para quem uma determinada obra adquire valor cultural pelo nível social que frequenta, isto é, uma obra será tanto melhor quanto menos indivíduos – vale dizer, aqueles supostamente mais esclarecidos – a fruírem (e esse não nos parece ser o caso das obras de Morin citadas aqui). Nesse sentido, não vale mais a pena tomar

³⁵ A respeito da crítica a apocalípticos e integrados, ver Eco (1964, pp. 7-30). Voltaremos a essa distinção no próximo capítulo, quando discutiremos as avaliações dos diferentes teóricos acerca da questão do Pós-modernismo.

a postura que relega aos produtos da cultura de massa uma posição inferiorizada, visto que isso tende, com efeito, a deslocar a crítica das obras para as massas, revelando uma postura teórica altamente preconceituosa não com a obra, mas sim com o público. Dessa mesma forma, não cabe o argumento que advoga em favor da existência de uma arte aristocrática e de poucos, protegendo-a da suposta corrupção das massas. Além disso, de acordo com Eco, essa segregação das obras em “obras de massa” e “obras de elite” não se sustenta quando se observa que os produtos de massa são destinados inclusive às camadas mais abastadas: mesmo um indivíduo educado no gosto da música clássica, da pintura acadêmica e da literatura canônica é capaz de fruir uma narrativa de folhetim; e, também, mesmo o intérprete mais “viciado” nos produtos de massa pode ser capaz de participar de uma fruição mais ativa do que passiva. Renegado esse ponto de vista, dentro do estruturalismo metodológico de Eco, deve-se, portanto, observar os esquemas formais que põem em funcionamento um subcódigo que se identifica, no plano da cultura, com opções ideológicas mais ou menos revolucionárias ou retrógradas. Em outras palavras, não se permite mais uma análise da obra através de sua circulação em determinado meio social, mas sim uma análise que observe em que medida os procedimentos formais apontam para uma atitude frutiva aberta ou fechada. E, como vimos até agora, Eco evidentemente se põe do lado da abertura como valor artístico, sustentando que somente a obra aberta é capaz de veicular ideologias positivas.³⁶

Portanto, seguindo o caminho de uma análise estrutural, Eco (1964) observa que, no contexto histórico em que a cultura de massa se faz presente, existem pelo

³⁶ Há uma exceção nos trabalhos de Eco feita à tira em quadrinhos *Peanuts*, de Charles Schulz. No ensaio “O mundo de Minduim” (Eco 1964, pp. 281-291), Eco tece elogios à maneira como o autor consegue dar relevo de forma bem-humorada e bastante crítica a assuntos que dizem respeito ao universo adolescente mas também adulto, num suporte marcadamente dominado pela indústria cultural. Isso mostra o que estamos tentando dizer, aqui, a saber, que não se trata de descartar *a priori* a cultura de massa, mas sim submetê-la a uma análise mais detida, que seja capaz de mostrar como é possível adquirir-se um grau de abertura mesmo num terreno pouco dado à inovações desse tipo, como é o caso da obra de Schulz.

menos duas possibilidades formativas que, no plano social, coincidem com uma poética cuja ideologia pode ser considerada reformista, de um lado, e, de outro, uma poética que propaga uma ideologia revolucionária. A ambos os extremos correspondem, respectivamente, a poética da cultura de massa e do kitsch e a poética da vanguarda. Na verdade, a definição de vanguarda depende de uma análise da cultura de massa e do kitsch e vice-versa: de acordo com Eco, elas são dois pólos de uma dialética constante, que põe em movimento o sistema das artes. Assim, mediante o esclarecimento do que vem a ser, para Eco (1964), o kitsch, ficará mais claro o último passo rumo à definição do conceito de vanguarda.

Ao definir o kitsch, Eco salienta, em primeiro lugar, o fato de que toda a sua formatividade converge para a provocação de um efeito premeditado e que diz respeito aos grandes valores destacados acima, na análise de Morin. Nota-se aqui dois aspectos importantes dessa asserção: em primeiro lugar, do ponto de vista sócio-histórico, deve-se destacar o fato de que o kitsch é, sem dúvida, produto de um momento histórico específico – seja com a ascensão da burguesia (Kulka 1996), que, no intuito de gozar dos privilégios artísticos da aristocracia que a antecedeu, “rebaixou” o estilo clássico, seja com o estabelecimento do Romantismo como estética dos sentimentos exacerbados (Broch 1955) –, e por isso está fortemente ligado à indústria cultural, aos anseios do lucro por parte daqueles que o promovem; em segundo lugar, do ponto de vista artístico, nota-se que o kitsch lança mão de estilos e temas gastos, consumidos, que, a fim de criar os efeitos desejados no leitor, apela para um código rígido, previamente estabelecido, altamente redundante. Dessa forma, sob os dois pontos de vista elencados acima, pode-se perceber que a natureza do kitsch, de acordo com Eco, demonstra uma necessidade de manter uma relação de dominação perante o público: sendo atrelada aos interesses de uma indústria cultural, o kitsch reconhece quais efeitos são mais rentáveis e quais as formas retóricas de se conseguir provocar esses efeitos; e, valendo-se de um

código gasto, embotado, para justamente obter êxito quanto aos efeitos que deseja provocar, o kitsch acaba aprisionando o seu leitor numa poética fechada a possibilidades inovadoras. Eco (1964, p. 73) escreve:

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 [...].

Visto dessa forma, o kitsch é, sim, produto da cultura de massa e tributário da mesma lógica de produção e consumo. Ainda assim, o kitsch é uma especialidade de produto cultural de massa que o diferencia do grosso da produção comercial dos *mass media*. O kitsch compartilha com a cultura de massa mais chã o grau de parentesco com as mensagens referenciais. Não que ao kitsch não seja permitida aquela abertura característica da arte que, como vimos nos capítulos anteriores, é o que dá a especificidade ao discurso estético; apenas se afirma aqui que, diante da necessidade de provocar efeitos, deve-se manter com o código da cultura uma relação de fidelidade que imponha uma gama de seleções retóricas de conteúdo habituais. Nesse sentido, do ponto de vista da produção da cultura de massa e do kitsch, deve-se individuar, no código, aquelas funções sógnicas que permitam comunicar com o mais alto grau de redundância os efeitos que se sabe estas funções são capazes de criar. Além disso, a lógica do lucro determina que a mensagem seja o mais redundante possível para que possa atingir, de maneira igual, um número cada vez maior de indivíduos, a fim de que

obtenha sucesso de circulação e de venda.³⁷ Assim, mesmo aberto – pois que essa é a condição básica da arte –, o grau de abertura do kitsch é, em todo caso, ínfimo. Ora, essa é justamente a atitude diante de código revelada pelo procedimento das mensagens referenciais: alto grau de redundância e baixo grau de entropia. E, como vimos acima, essa postura diante do código, segundo Eco, reflete uma consciência alienada que se contenta com uma visão de mundo pronta e habitual e não a transcende de modo algum.

A fim de respaldar as idéias de Eco e perceber a especificidade do kitsch frente às obras de massa, lançamos mão do trabalho de Kulka (1996), que pretende dar uma definição a mais esquemática possível do que seja o kitsch. Segundo este teórico, o kitsch não pode ser ligado a uma idéia de inadequação estética (*aesthetic inadequacy*), conforme a sugestão de Calinescu (1987): uma obra de arte não é kitsch porque fica aquém de sua idealização, ou porque é simplesmente mal-acabada, mal-feita. A isso, Kulka opõe três características básicas da arte kitsch, com o intuito de dar-lhe uma definição menos contingencial do que programática (ainda que reconheça que o valor do kitsch, sua aceitação e configuração mudam a cada contexto histórico). São elas: (a) o kitsch representa objetos, ações ou tramas que são altamente carregados de emoções; (b) os objetos, ações ou tramas representados pelo kitsch são instantaneamente e sem esforço algum reconhecíveis à primeira vista pelo público; (c) o kitsch não enriquece substancialmente as relações entre os objetos, ações ou tramas representados e o público que as recebe. Assim, a definição de Kulka torna relevante o fato de que o kitsch tem uma constituição própria que o diferencia das demais formas de arte. Na medida em que busca exprimir e representar objetos, sensações, ações, ideologias etc.

³⁷ Paradoxalmente, a redundância é garantia de um sucesso comunicativo: assim eram os folhetins do século XIX, assim é a arte de massa, pois que, mediante um código mais limitado e uma formatividade habitual, os intérpretes são capazes de descobrir mais facilmente os percursos interpretativos. Poder-se-ia pensar o contrário, ou seja, que a abertura deveria ser a garantia de um público mais amplo, mas, como alega Campos (1969, pp. 153-154), a abertura do código depende de uma educação da sensibilidade, para que a pessoa seja capaz de receber a mensagem como fonte de várias interpretações, em primeiro lugar, e saber deduzir da forma os percursos semânticos possibilitados por ela, em segundo lugar.

habituais do universo do público, o kitsch necessita, então, de ser bem sucedido na sua tarefa; assim, não se pode, desse ponto de vista, acreditar que o kitsch seja qualquer obra de arte mal feita, uma vez que a depauperação que o kitsch promove está em realizar com maestria uma formatividade que, apesar de bem acabada, é *a priori* desgastada. Nota-se, portanto, que para Kulka o kitsch não cria, do ponto de vista da estética, experiências e sensações novas, pelo contrário, utiliza-se de padrões e recorrências.

Kitsch never ventures into the avant-garde, or into styles not yet universally accepted. [...] This accounts for the ultra-conservative and stylistically reactionary nature of kitsch. Our kitsch artist would thus be well advised to refrain from any stylistic innovations and keep within the most widely comprehensible representational conventions. He should consider all features that do not directly contribute to the instant identifiability as superfluous and – since they may also distract our attention from the associations evoked by the represented subject – potentially harmful to kitsch. [Kulka 1996, p. 33.]

Em decorrência disso, o kitsch, na avaliação deste teórico, não tende a provocar qualquer tipo de transformação ou enriquecimento da nossa atividade frutiva diante da arte, o que o torna um tipo de arte naturalmente “descartável”.

Kitsch does not exploit the artistic possibilities of structural elaboration, extension of expressive potentialities, elaboration of unique individual features, interpretation, and innovation. It does not sharpen, amplify, or transform the associations related to the depicted subject matter in any

significant way. As opposed to real art, which involves an enhancement of certain experiences, kitsch tones them down. [Kulka 1996, p. 37.]

Nota-se, portanto, na definição de Kulka, algumas características que reaparecem na crítica feita por Eco (1964). Na verdade, o que salta à vista é a tentativa de se considerar o kitsch como sendo ligado a um tipo de formatividade que, apesar de bem acabada em seus propósitos artísticos, quando confrontada com outras possibilidades artísticas mais frutíferas do ponto de vista da experiência estética, perde em efeitos de sentido e no desenvolvimento de uma percepção apurada e diferenciada, seja da própria arte (ou do “fazer arte”), seja da relação da linguagem com o mundo. A insistência do kitsch – e da cultura de massa, de modo geral, conforme pudemos ver na análise de Morin – em manter certos padrões de reconhecimento entre as formas de expressão artística e suas respectivas interpretações, o mantém, na opinião de Kulka, no campo da “não-arte”, ou, mais precisamente, fora da “arte verdadeira” (*real art*); e, na avaliação de Eco, como veremos adiante, essa insistência coloca o kitsch mais próximo de concepções de arte e de ideologias marcadamente conservadoras e reacionárias. Antes, porém, é importante notar que a crítica de Eco não desconsidera o kitsch como uma entre outras formas de arte, contrariamente ao que coloca Kulka; ainda assim, mesmo que seja arte, ao kitsch é reservado um papel de embotador das virtuais possibilidades artísticas, principalmente no que toca a uma relação mais positiva entre a arte e o mundo que ela reflete e, conseqüentemente, da arte com o público e este com o mundo. Dessa forma, de onde quer que se olhe, seja na imprecisão contra o kitsch, feita por Kulka – ou mesmo por Broch (1955) –, seja na tentativa mais estruturalista de descrever o seu funcionamento, levada a cabo pelas obras de Eco (1964) e de Moles (1971), o kitsch é, no plano da arte e da cultura, um fenômeno que traduz uma visão de mundo negativa do ponto de vista social e artístico.

Não obstante, além dessa característica formal do procedimento kitsch, que revela algo de sua ideologia conservadora, há que se notar, segundo Eco (1964, p. 76), que o kitsch não só veicula estilos embotados, mas também os vende como estilos novos, insinuando o mais alto grau de prestígio. Isso é o que diferencia substancialmente o kitsch da cultura de massa mais geral. Segundo Eco, é próprio do kitsch apropriar-se de um estilo característico de obras cuja formatividade é mais aberta a diversas interpretações, rebaixá-lo a ponto de restringir a sua abertura e vendê-lo como valor artístico supremo. Evidentemente, não se trata aqui de uma corrupção de valores pelo contrabando ou furto de um estilo consagrado em uma camada social mais abastada por uma camada social desfavorecida, pois, como vimos, Eco desautoriza qualquer axiologia de valores que seja baseada no âmbito social da circulação das obras. Trata-se, na verdade, de uma apropriação indevida de estilos que encontram sustentação e interação solidariamente com as estruturas de uma obra aberta (entendida no sentido de uma obra que desafia o código) por uma estrutura que não os sustenta. Esclarecendo melhor: a poética do kitsch imita (no sentido pejorativo do termo) procedimentos e estilos que comunicam algo de novo numa obra aberta – e, portanto, são ideologicamente revolucionários somente dentro de uma estrutura coerente com seus pressupostos formativos –, inserindo-os numa obra cuja estrutura não sustenta tais acréscimos. Dentro da estrutura de mensagens “fechadas” que é o kitsch, esses procedimentos são inócuos, por um lado porque não encontram uma forma que os coloque em destaque e, juntamente como todo o resto, seja capaz de propor uma inovação perante ao hábito, e, por outro lado porque a indústria cultural massifica esses procedimentos à revelia, esgotando-os mais rapidamente do que seriam em obras que não pertencem à cultura de massa. Desse modo, o kitsch promove o rebaixamento do estético para uma estrutura ideológica consoladora que, como projeto poético, tem apenas a intenção de provocar efeitos predeterminados, colocando o intérprete numa

suposta condição de prestígio que é, em última instância, falaciosa, em que ele é levado a crer que está fruindo das vantagens de uma poética ideologicamente positiva; e o principal meio encontrado pelo kitsch para cumprir essa tarefa, é o pastiche das formas consagradas em âmbitos artísticos alheios a ele, em especial as neovanguardas, atualmente.³⁸

Evidenciada a definição do kitsch como *comunicação que tende à provocação do efeito*, compreende-se então com que espontaneidade se identificou o kitsch com a cultura de massa: encarando-se a relação entre cultura “superior” e cultura de massa como uma dialética entre vanguarda e kitsch. [Eco 1964, p. 76, destaque do autor.]

Estabelece-se, então, uma distinção entre o kitsch e a cultura de massa. A segunda, no parecer de Eco, ainda que seja conservadora no seu íntimo, ainda que não envolva o seu público na busca ativa de significados, desempenha um papel específico na sociedade contemporânea, qual seja, o divertimento fácil, o entretenimento despretenso. A cultura de massa, de um modo geral, não é totalmente execrada por Eco, uma vez que, no seu entender, o seu alcance, no mundo da arte, é restrito, posto que não tem a pretensão de se estabelecer como repositório de uma consciência privilegiada acerca do mundo; vale dizer que, para Eco, a cultura de massa sacia, para o bem ou para o mal, a cultura contemporânea da sua necessidade de informação ligeira, trivial. Isso, entretanto, na nossa opinião, não a livra das conclusões acima: sendo ou não explícita quanto aos seus propósitos e quanto ao seu alcance social, a arte da cultura de massa é, ainda assim, reacionária e, por mais que ela aparentemente receba a anuência de que ela desempenha um papel social, não se pode livrá-la da

³⁸ Voltaremos a essa discussão no próximo capítulo, em que as questões acerca do pastiche e do embotamento das neovanguardas serão primordiais para o entendimento do Pós-modernismo.

responsabilidade na propagação da ideologia conservadora a que a vanguarda quer se opor. Com relação ao kitsch, porém, Eco parece ser mais mordaz: ele não poupa críticas a esse tipo de arte, justamente porque entre as suas ambições está a idéia burguesa de um prestígio artístico, de um diletantismo que não coaduna com os princípios básicos defendidos por uma poética autenticamente revolucionária, a saber, a poética da vanguarda. O kitsch, visto dessa forma, mantém um parentesco com a cultura de massa, pois que, por um lado, lança mão das mesmas técnicas de reprodução e cristalização dos sentidos peculiar à indústria cultural que a patrocina e, por outro lado, insiste no embotamento das mensagens estéticas, reduzindo-lhes a ambigüidade natural; entretanto, o kitsch especializa-se como um tipo muito mais pernicioso de arte da cultura de massa, pois que se pretende um ponto de convergência da consciência e sensibilidade humanas, lugar de onde emana e para onde conflui uma mentalidade falsamente universal e, pior, baseada em pressupostos questionáveis, sobretudo quando se nota que esses pressupostos universalistas repousam nas idéias burguesas ou aristocráticas de uma cultura hedonista. Desse modo, o kitsch assume a idéia do *midcult* de forma plena, servindo como mediador de um “contrabando” das formas privilegiadas de uma formatividade que permite várias possibilidades interpretativas para uma estrutura em que essas formas aparecem desgastadas ou, quando não, apenas como signo de um falso pertencimento a uma poética superior.

Mas o que, ao contrário, caracteriza o autêntico Midcult, e o caracteriza como Kitsch, é a incapacidade de fundir a citação no contexto novo: e manifestar um desequilíbrio no qual a referência culta emerge provocatoriamente, mas não é intencionada como citação, e sim contrabandeada como invenção original, e todavia sobrepõe-se ao contexto, fraco demais para suportá-la, disforme demais para aceitá-la e

integrá-la. Nesse caso, definiremos o Kitsch, em termos estruturais, como *o estilema deslocado do próprio contexto e inserido em outro contexto cuja estrutura geral não tem os mesmos caracteres de homogeneidade e necessidade da estrutura original, sendo a mensagem proposta – graças à indébita inserção – como obra original e capaz de estimular experiências inéditas*. [Eco 1962, p. 110, destaques do autor.]

Destarte, aquilo que é vítima do assalto do kitsch é, segundo Eco, a arte de vanguarda;³⁹ e, portanto, pode-se aceitar uma dialética entre vanguarda e kitsch, assim como podemos considerá-la, de acordo com o nosso ponto de vista, como a realização empírica da dialética entre norma e invenção, postulada como modelo teórico meramente explicativo. Conforme dissemos anteriormente, a definição de vanguarda de Eco depende da definição de kitsch, pois que estão em oposição dentro do sistema econiano, e, na medida em que Eco tenta fugir ao essencialismo de uma concepção rígida do que seja o kitsch, abordando-o não somente pelo tipo de linguagem adotada, ou pelos procedimentos de que lança mão – como tentou resumir Kulka –, mas também somando a essas reflexões de ordem formalista uma concepção dialética em que a definição do kitsch depende também do seu envolvimento com as demais formas de arte que lhe são coetâneas, pode-se notar como a definição de vanguarda ganha forma a partir de sua relação com o kitsch.

Portanto, deve-se ter em mente o fato de que o que caracteriza o kitsch, além das propriedades elencadas acima, é a sua relação dialética com as outras formas artísticas e com a sua recepção em um dado contexto. Visto dessa forma, o conceito de kitsch desliza na esteira da evolução das formas e da consciência artística, assim como, de acordo com o que vimos nos dois capítulos precedentes, a idéia de abertura da

³⁹ Essa afirmação de Eco está em conformidade com o estudo de Greenberg (1946), que opunha o kitsch e a vanguarda nos mesmos termos de uma apropriação indébita de estilos consagrados pela vanguarda e vendidos como produtos superiores pelo kitsch.

linguagem (que define a arte) e a poética da obra aberta (que possibilita o entendimento da evolução das formas no sistema artístico) estão sujeitas à reavaliação conforme avançam as transformações na arte e na mentalidade coletiva (o código). Com isso, dentro do sistema elaborado com base nas reflexões de Eco e descrito nos capítulos anteriores, no que tange a definição de kitsch e, conseqüentemente, a definição de vanguarda, deve-se entendê-los como signos de valores diferentes num sistema de oposições, em que o primeiro estaria ligado a uma recepção embotada, ao uso abundante de mensagens referenciais, ao “fechamento” do código, à automação da interpretação e da consciência e, finalmente, a uma ideologia reacionária, ao passo que o segundo estaria ligado ao oposto: a uma recepção ativa, ao uso copioso de mensagens estéticas, à “abertura” do código, à desautomatização da interpretação e da consciência e, por fim, a uma ideologia positiva, revolucionária.

Dessa forma, a dialética entre vanguarda e kitsch pode ser resumida da seguinte forma: (a) o kitsch promove o rebaixamento de certos procedimentos artísticos característicos (estilemas) de um discurso alheio à cultura de massa; (b) assim fazendo, busca incitar no leitor efeitos de sentido predeterminados; (c) como um dos seus efeitos principais, a poética do kitsch quer fazer o seu intérprete acreditar que está fruindo uma obra ideologicamente positiva, quando na verdade ela é o oposto exato disso, uma vez que seus estilos se depauperaram no hábito interpretativo; (d) ao contrário disso, o kitsch, insistindo em sua mentira, espelha uma ideologia reformadora e conservadora, que, limitando as possibilidades interpretativas àquele efeito que quer causar, visa somente a ampliação de seu público; (e) em resposta a isso, a vanguarda encarrega-se de promover atos experimentais que subvertam os recentes procedimentos artísticos que se tornaram hábito no âmbito da cultura mediante a proliferação das obras kitsch; e, finalmente, (f) esses novos experimentos formais serão, depois de algum tempo, selecionados pelo kitsch para serem, mais uma vez, rebaixados, fechando-se um ciclo e

dando início a outro. Com isso, o kitsch não fica restrito a determinadas realizações concretas de artistas que adotam uma temática de alta carga de sentimentalismo – e Broch (1955) mostra que o Romantismo, apesar de seu sentimentalismo exacerbado, não cai no kitsch, apesar de o favorecer posteriormente –, mas seu conceito se expande para aquele tipo de arte que, ainda que seja de massa, é privilegiada pelo *midcult*, isto é, é consumida por uma população mediana – no sentido dado por Morin –, que acaba consumindo a trivialização da arte de vanguarda (que põe o seu intérprete em “dificuldades”, na medida em que o convida a uma fruição ativa e muito pouco diletante, mas que, apesar disso, goza de um prestígio social, malgrado seu). Isso coloca o kitsch numa constante redefinição: se, há algumas décadas, o kitsch poderia muito tranqüilamente ser identificado com uma obra sentimentalista, em que a representação da trama, das personagens e das ações, em literatura, obedecia aos parâmetros de um realismo clássico, em que o enredo seguia a lógica da catarse, conforme estamos acostumados desde a tradição do folhetim do século XIX – que Eco (1978) não titubeia em identificar como o embrião do kitsch –, hoje em dia o kitsch deixou de ser simplesmente a reencarnação do academicismo a que as vanguardas históricas se opuseram, identificando-se com um tipo de arte que, inclusive, lança mão dos procedimentos anti-realistas e anti-acadêmicos canonizados pelas vanguardas históricas e pelas neovanguardas – tudo isso, bem entendido, transformado em pose mais do que em concepção poética, de tal modo que se consome o prestígio, mas não se frui a possibilidade estética de revalorização do código permitido alhures por esses procedimentos. Campos, a respeito dessa idéia de Eco, escreve:

Entre vanguarda e kitsch há, pois, uma contínua relação, que pode ser definida, em certo sentido, repara Eco, como uma dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologatórias, as primeiras constantemente

atraíoadas pelas segundas, com a maior parte do público que frui das segundas acreditando participar da fruição das primeiras. [Campos 1969, pp. 197-198.]

Diante disso, nota-se em que medida os procedimentos formais de cada uma delas estão ligados a ideologias contraditórias, e isso não só porque o kitsch está atrelado à indústria cultural que, por sua vez, toma para si a ideologia capitalista – e não precisaríamos de Marx para afirmar isso, bastaria Adorno e Horkheimer (1944) –, mas também porque, como vimos, predeterminar a interpretação aprisiona o leitor numa visão de mundo pouco ou nada transformadora, uma vez que impõe os gostos e os sentidos.

Em uma entrevista com Haroldo de Campos, perguntado a respeito de qual seria a função da literatura de vanguarda, Eco (1962, p. 282-283) responde:

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 a nossa relação com o mundo.

Todo o trecho acima é esclarecedor de como é possível, do ponto de vista da teoria da literatura, conceber os procedimentos formais na arte – e na literatura, conforme a citação – como veículo de uma ideologia revolucionária, contrariando a tese de que evoluções na forma da expressão são necessariamente o reflexo de uma consciência política alienada que se mantém fiel ao jogo da “arte pela arte”. E, nesse sentido, podemos evidenciar na poética de vanguarda a forma mais bem acabada do comprometimento do estético com o ideológico. Mas o ponto de vista de Eco não se limita apenas a isso: critica veementemente uma noção que é quase senso comum em literatura, segundo a qual o engajamento literário é mais produtivo quando se atém a uma retórica persuasiva, apelando para temas mais ligados à vida cotidiana das populações menos favorecidas. Evidentemente, há casos como esse que, de fato, conseguem transpor a mera retórica gasta e expor problemas políticos de forma criativa; mas, podemos nos perguntar, se isso acontece, não é porque então essa obra tem outro atributo além desse, digamos, uma abertura que ao mesmo tempo em que aponta problemas sociais é uma solução criativa e inovadora do ponto de vista formal? Dentro da dialética e da definição que vimos dando, é possível crer que sim. Eco nos fala:

A tarefa da vanguarda é intrinsecamente revolucionária. Há um modo de conceber o engajamento que consiste em falar de problemas sociais ou políticos usando os termos do discurso persuasivo e pacificador da pior cultura de massa. Neste sentido, três quartos da chamada literatura “engagé” não passam de uma mentalidade pequeno-burguesa que, sob

formas consolatórias e pacificantes, introduziu temas dramáticos no mercado miúdo dos bons sentimentos. Esta literatura “engageé” – que fique bem claro – está “à direita”. [Eco 1962, p. 283.]⁴⁰

Nota-se, portanto, em que medida a vanguarda, entendida como uma possibilidade formativa, veicula uma ideologia positiva e contestadora, quando confrontada com os procedimentos aplicados à arte de massa e ao kitsch. O conceito de vanguarda, portanto, configura o último estágio da reflexão de Eco acerca da dialética entre norma e invenção. À guisa de esclarecimento, é mister recuperar de forma sintetizada os passos dados até esta última formulação, restringindo a nossa análise somente à literatura, alvo maior de nossa pesquisa: (a) vimos que existem, no âmbito da cultura, duas maneiras de se trabalhar com a linguagem, uma “literária” e a outra “cotidiana”, de tal sorte que o que diferencia uma da outra é a relação que mantêm dentro de um sistema de valores: o que é literário em dado contexto pode não ser em outro, e isso impossibilitaria qualquer definição peremptória de literatura, sendo preferível discernir o que é literário do que não é literário somente apelando para esse sistema de oposições que se nutre dos fenômenos e da concepção que uma coletividade tem desses fenômenos, dentro de um determinado ambiente histórico, para dar os pólos opostos da relação dialética; (b) no âmbito da literatura, entendida como subsistema da cultura, nota-se que, entre as mais diversas realizações literárias, há aquelas que lançam mão de uma poética mais aberta ao jogo interpretativo e aquelas menos afeitas a esse tipo de formatividade, de tal modo que podemos situar, aqui também, em pólos opostos

⁴⁰ A esse respeito, Bondanella (1997, p. 31) escreve, a partir da sua análise das obras de Eco: “Writers who simply reflect the ‘real’ world in their content but who continue to employ the literary language or codes of that traditional world merely reproduce the system of conventional language that buttresses a traditional system of class relationships. Avant-garde authors of ‘open’ works, on the other hand, innovate at the level of artistic form, which is always their ultimate content. When properly analyzed and understood, their works of art, always epistemological metaphors, tell us far more about the nature of reality than any so-called ‘realistic’ literature employing out-model, traditional, and thoroughly predictable literary conventions linked to the old regime.”

um tipo de literatura que se manifesta como aberta e, contrária a ela, um tipo de literatura que se coloca como “fechada”; (c) depois disso, observamos que, do ponto de vista da cultura (entendida como o código semântico de que dispomos para criar e interpretar as mensagens), as obras “fechadas” veiculam uma ideologia conservadora, pois que não refletem uma preocupação com o embotamento das mensagens que chegam ao público leitor, com a literatura e com as visões de mundo que as obras encerram e permitem, contrariamente às obras abertas, que se mostram o oposto exato dessa atitude passiva diante do código; (d) até então, falávamos de um modelo hipotético que, ainda que estimulado pela análise das obras concretas, dispunha as duas possibilidades formativas como virtualidades, como signos de certos valores dentro de uma estrutura coesa (Mukarovsky 1936), e esse modelo foi, neste capítulo, contraposto à cultura contemporânea, que observa, de um lado, a proliferação de obras literárias embotadas (kitsch) e, de outro, a subversão do automatismo promovido por esse tipo de arte (vanguarda); e, finalmente, (e) o conceito de vanguarda, então, ganha uma nova dimensão, que não é mais aquela da descrição e do arrolamento exaustivo das obras da vanguarda histórica ou da neovanguarda que, de alguma forma, tencionaram revolucionar as formas artísticas e apresentar um programa efetivo do ponto de vista da práxis social (como se nota nos manifestos futuristas, por exemplo), mas sim o da definição a partir do estruturalismo metodológico, que fornece as bases para uma compreensão dialética das formas da literatura, seu avanço histórico e seu valor perante a comunidade de leitores que a recebem. Assim, a idéia de vanguarda tangível nas obras teórico-críticas de Eco diz respeito a uma concepção estruturalista da arte e da literatura, em que a contribuição da semiótica (que dispõe de um aparato teórico que permite analisar as relações entre o material, isto é, a linguagem, e o conteúdo, bem como indica a possibilidade de se estudar essas relações do ponto de vista diacrônico, e não somente sincrônico) é fundamental para se estabelecer os termos da dialética que

permite, do ponto de vista teórico, consolidar as bases de um conceito que é, na verdade, um modelo possível de ser aplicado e que pode, eventualmente, prestar alguns esclarecimentos da dimensão e do alcance das formas de arte abertas e revolucionárias no âmbito da literatura e, principalmente, da cultura como um todo. Garroni (1972) dá uma ótima definição do trabalho realizado por uma semiótica aplicada às artes, na tentativa de esclarecer conceitos como o de *vanguarda*:

O problema, em relação à arte de vanguarda, está certamente mal posto: não se trata de aceitar ou de rejeitar em geral, como autênticos ou espúrios, os produtos artísticos de vanguarda, mas antes entendê-los na sua gênese social, nas suas instâncias específicas e nos seus condicionamentos, na sua estrutura imanente e no modo de funcionar ligado ao âmbito de uma estrutura cultural e social mais ampla – continuando, além disso, firme a possibilidade de distinguir entre produtos “originais” ou em primeira mão e repetições, variações e manipulações funcionalmente transformadas, talvez mesmo “para pior”. [Garroni 1972, p. 20.]

Desse modo, a definição de Eco opera com conceitos e formulações que, como dissemos em várias oportunidades, nutrem-se da observação dos fenômenos artístico-literários, mas que vão, num segundo momento, no sentido de uma conceitualização, a fim de colocar em relevo o funcionamento de certas categorias literárias e de sua recepção; e, sendo assim, é natural que a teoria de Eco negligencie, de alguma maneira, uma mais elaborada análise das relações particulares que determinadas realizações empíricas têm com seu público específico em um dado contexto, posto que, dessas relações empíricas, o semiólogo italiano abstrai constantes e regularidades que compõem o seu modelo. Como consequência disso – e esse é o verdadeiro alcance das

obras teórico-críticas de Eco –, tem-se um modelo explicativo que tenta ser coerente com o panorama histórico contemporâneo,⁴¹ capaz de dar conta da generalidade dos fenômenos estéticos concernidos, avaliando-lhes as diversas repercussões nos mais variados âmbitos da produção e interpretação estética, sem deter-se, no entanto, em análises pontuais. A validade do modelo está no fato mesmo de querer generalizar para explicar, com o intuito de recuperar alguma coisa de um movimento constante na arte e na literatura de um ponto de vista macroscópico, que, por causa disso, diz respeito à cultura de modo geral, considerando os fenômenos empíricos do universo da arte através da lente do modelo teórico, consciente, todavia, de seu reducionismo, mas nem por isso ineficaz quando se trata de conferir a eles uma lógica implícita e possível de ser posta a descoberto. Na verdade, não se trata de dispensar as análises fenomenológicas em detrimento de um modelo cristalizado; vimos, pelo contrário, que este tipo de assunção metafísica não tem lugar no modelo epistemológico de Eco, o que não lhe dá, por outro lado, feições relativistas. Se o modelo tem validade, portanto, é dentro de um terreno específico do universo epistemológico na pesquisa sobre arte e literatura, e, no caso de Eco, nota-se que o estruturalismo e a semiótica (que, por sua vez, é tributária de um método estrutural genérico) são as bases nas quais suas reflexões

⁴¹ Um pouco do panorama histórico atual pode ser resumido da seguinte forma: historicamente, há que se pensar que as vanguardas históricas do século XX nasceram como uma reação a um tipo de arte academicista que se desenvolvia ao longo dos séculos anteriores e que se estendeu até meados do século XIX (e isso é, no caso da Itália, ainda mais notável, posto que a tradição clássica na cultura italiana tem um papel preponderante pelas glórias de épocas remotas) e que, de alguma forma, constituía uma repetição mais ou menos bem acabada de arquétipos românticos e classicistas, que, por sua vez, estavam ligados a uma mentalidade burguesa conservadora (Bürger 1993). As vanguardas históricas surgiram também como reação a esse maneirismo da arte. Com a ampliação da cultura de massa, num segundo momento do século XX (e o artigo de Greenberg é sintomático de como a cultura de massa preponderava já nos anos 1940, data de seu texto), e com a crescente derrocada das grandes utopias das vanguardas históricas, refreadas pelo contexto das guerras, surge um tipo de vanguarda coerente com os pressupostos formais dos movimentos do começo do século, mas cínicas com relação ao projeto integralizador que elas abraçaram (e, no caso da Itália, a desmoralização do movimento futurista contribuiu para esse cinismo das neovanguardas da década de 1960). Em todo caso, como observa Sanguineti, cínica ou não, essa neovanguarda afrontava a mercantilização da cultura promovida pela indústria da cultura de massa, de modo que, elas também, desempenharam um papel decisivo na promoção de uma prática artística não-alienada. Os desdobramentos mais recentes desses movimentos históricos culminam na arte pós-modernista, a ser analisada no capítulo seguinte. Importa-nos agora, apenas, indicar, em traços largos, o panorama histórico que motiva as reflexões de Eco, lembrando uma vez mais a sua participação indireta no Grupo 63, grupo de artistas que representou, de algum modo, uma tentativa mais ou menos coesa de um movimento de vanguarda durante a abertura cultural posterior à Segunda Guerra.

se fundam – o que não significa que outras abordagens não são válidas e necessárias, ou que elas todas devem ser substituídas por essa, mais esquemática.

Mesmo assim, o alcance da obra de Eco fica reduzido no que tange a um ponto importante do trabalho de definição da vanguarda e que tem grande interesse para a estética, a saber, a verdadeira repercussão histórica do empreendimento das vanguardas históricas e das neovanguardas do século XX. Dito de outro modo, o modelo de Eco trabalha com a noção de contestação ideológica da vanguarda e, nesse sentido, colabora com uma definição mais geral das propostas vanguardísticas, mas descarta, ainda assim, da sua formulação a transformação gerada no plano da arte e da cultura no panorama histórico do século XX: Eco fala de vanguarda e ideologia sem, entretanto, fazer menção a uma sociologia das formas artísticas ou, pelo menos, a uma história das contestações e das reivindicações das obras e grupos de vanguarda. Sob esses aspectos, as obras de Sanguineti (1972) e de Bürger (1993) são mais específicas, de modo que vale a pena lembrá-las, a fim de mostrar como elas conseguem avançar sobre esse terreno. A primeira delas parte de uma concepção de vanguarda mais ligada à questão da mercantilização da estética, ao passo que a segunda aprofunda-se em questões de ordem filosófica e sociológica, a fim de estabelecer as bases do comprometimento da arte de vanguarda com uma práxis alternativa.

A definição de vanguarda, em Sanguineti (1972), gravita em torno da concepção de que ela se opõe firmemente à mercantilização da arte promovida pelo capitalismo contemporâneo. Assim, no entender de Sanguineti, a reivindicação de determinados estilos por uma burguesia capitalista coloca o artista de vanguarda numa posição desconcertante, de tal modo que a sua obra é, de alguma forma, uma reação a esse tipo de consumismo estético. Nesse sentido, aparece com mais clareza aquilo que Eco menciona como a padronização e mediocrização do kitsch de certas formas artísticas burguesas: para Sanguineti, a vanguarda desponta como práxis privilegiada de uma

relação entre a arte e a sociedade que leva em conta o desprendimento da arte dos padrões de consumo dados pela indústria da cultura. Apesar de não refletir a questão em termos de uma oposição clara entre kitsch e vanguarda, nota-se que Sanguineti concebe a vanguarda como uma afronta a um sistema econômico dado, de tal sorte que o termo, na sua acepção, põe em relevo essa situação de alienação da arte face ao mercado.

Al instituirse como protesta contra el orden, tanto en el nivel estético como en el nivel económico-social, en su relación general con las estructuras de base, en su consecuente imposibilidad de una reducción inmediata a términos de clase, la vanguardia cuestiona, en primera instancia, no importa si heroica o cínicamente, el momento de la neutralización mercantil. [Sanguineti 1972, p. 31.]

Como consequência disso, a reflexão de Sanguineti volta-se para o *modus operandi* da mercantilização da arte patrocinada pelo capitalismo do século XX. Destarte, Sanguineti afirma que a vanguarda inaugura uma nova relação de consciência com a linguagem, diferente, em todo caso, daquela promovida pela burguesia; de acordo com ele, a linguagem de modo algum captura a realidade, ela apenas a representa em algum aspecto, de modo que não se pode falar numa linguagem plenamente mimética, isto é, completamente imbricada com o real, motivada por ele. Com isso, a vanguarda, na medida em que, de acordo com Sanguineti, restaura a consciência de que a linguagem é um construto e não a realidade *per se*, insistindo no fato de que a linguagem “falseia” a realidade (o que, do seu ponto de vista, bem como do ponto de vista de Eco, significa encasular a consciência em uma ideologia, neutralizando as eventuais contradições ou pontos de vista contrários), isto é, na medida

em que sustenta que qualquer discurso é naturalmente ideológico, a vanguarda elimina os pressupostos universalistas da linguagem burguesa naturalizada em um tipo de arte e, conseqüentemente, favorecedora de uma determinada práxis, em função de seu ponto de vista. Ora, aqui se repete o que Eco disse de modo mais sistemático, mas vale a pena mencionar para ilustrar em que medida a reflexão levada a cabo por Eco, na obra de Sanguineti, desloca-se do estudo da linguagem e passa a relacionar-se com uma sociologia mais ampla, que leva em conta a relação da linguagem com a ideologia e com a mercantilização da arte, de pontos de vista e de uma naturalização de uma práxis dentro de um modelo econômico-social, o capitalismo.

Cumprе lembrar que, num outro momento de sua argumentação, Sanguineti esclarece que a própria vanguarda foi cooptada pelo mercado, tornada apenas um utensílio a mais na prateleira do mercado de arte: repetição irrefletida e cinismo, descomprometimento com os ideais revolucionários da vanguarda autêntica, entre outros fatores, tiraram a vanguarda de sua posição contestadora e lançaram-na na rede do capital, de maneira que os museus e as bienais transformaram-se, de algum modo, em vitrine para os artistas. Isso revela, na nossa opinião, uma postura “apocalíptica” em Sanguineti, posição que, mal compreendida, pode levar à idéia não pouco difundida de que à arte nada mais resta, sobretudo quando se nota que o mercado apropriou-se de tudo, segregando, como sugeriu Kulka (1996) em diversas passagens de seu estudo, a “arte de fora” do mercado, para poucos, e a “arte de dentro”, integrada, massificada, desprivilegiada, sequer “arte”, em alguns casos, o que desfavorece a práxis como um todo, visto que, se é assim, nada escapa à mediocrização.

Nesse sentido, a obra de Bürger é mais cautelosa, e evita avançar rumo ao argumento, erroneamente atribuído a Adorno (1970), de que a inércia ou o encastelamento do intelectual ou do artista não-corrompido é o único tipo de práxis

social libertadora ainda legítima.⁴² Segundo Bürger, a cultura burguesa nutriu, por longo tempo (pelo menos desde a sua ascensão até finais do século XIX), a idéia da autonomia da arte, que a colocava, no entender do teórico alemão, no mesmo patamar da religião na visão de Marx, isto é, uma falsificação da realidade, uma projeção de um mundo socialmente igualitário, portadora de uma ideologia conformista (e, aqui, é importante notar que o kitsch pode corresponder a isso, nos dias atuais). Porém, a arte não tem a autonomia que a burguesia quer que ela tenha, e, apelando para Marcuse, Bürger assevera que o campo das artes não é autônomo enquanto estiver ligado à cultura – para Eco, o campo da arte não é autônomo porque as unidades culturais de que dispomos são as mesmas para interpretar uma mensagem como “Eu quebrei a janela” ou como “Eu sou como o rei de um país chuvoso”; desse modo, “as determinações sociais da função da arte estão institucionalizadas” (Bürger 1993, p. 39), de sorte que mesmo a idéia da autonomia da arte diz respeito a uma concepção que a cultura dela tem. Nesse sentido, as teses de Bürger acerca da definição da vanguarda passam a ser as seguintes: a vanguarda, por seus procedimentos novos (trabalhando com o informal, com o fragmento, com o simultâneo etc.), diferentes da normalidade da arte autônoma da burguesia (identificada com um tipo de arte naturalista, onde abundam representações de estigmas vencidos, da felicidade plena, da prosperidade etc.), torna claro o fato de que a arte é processo, é construção: com isso, a vanguarda quebra o encanto do naturalismo da arte supostamente autônoma, em que não é preciso labor para conceber uma obra, mas somente inspiração. Em segundo lugar, e por conta disso, a vanguarda critica a instituição “arte” como construção da burguesia, isto é, ao revelar o aspecto mais prático e “fabril” da arte (a arte como formatividade), a vanguarda acentua em que medida a arte é, ela mesma, uma práxis. Poder-se-ia objetar

⁴² Esses e outros aspectos serão abordados no capítulo seguinte, pois, como já adiantamos em outra ocasião, os argumentos dos “apocalípticos” e dos “integrados” refletem-se na avaliação do Pós-modernismo como movimento conservador ou minimamente revolucionário. Avaliaremos o seu alcance ideológico com base no modelo descrito nestes três capítulos.

que, ao fazer isso, a vanguarda se desloca para o campo do esteticismo, em que ela não reflete nenhum comprometimento com temas ligados ao social e traz em si uma concepção alienada e alienante da arte – esta entendida, no caso de quem insiste nessa crítica, como veículo de denúncia de uma realidade negativa. Na avaliação de Bürger, isso não está correto: a transformação promovida pela arte de vanguarda não compromete de forma alguma a idéia de que há uma relação entre o campo das artes e da cultura, pois se nega a idéia de um campo autônomo da arte em que a prática artística é colocada fora do sistema produtivo, econômico e social (a arte como diversão), adotando, pelo contrário, a consciência de que à arte cabe o papel de promover um tipo peculiar de práxis, em que a questão do envolvimento com as formas de representação do mundo ou com as formas de organização do discurso artístico são colocadas em destaque. Como consequência disso, Bürger revela uma concepção de ideologia mais produtiva do que a de Eco, pois que a coloca no seio de uma estrutura social em que a práxis aparece de forma relevante, isto é, em que a práxis artística liga-se à práxis social numa ideologia positiva, à esquerda, do ponto de vista da sociologia da cultura.

Naturalmente, por partirem de pressupostos e bases epistemológicas distintos, as duas obras citadas acima, a de Sanguineti e a de Bürger, diferem em vários aspectos da análise de Eco. Na verdade, como queremos deixar claro, não se trata de privilegiar uma em detrimento da outra, visto que cada uma por sua própria natureza tem alcances diferentes e abordam e revelam aspectos peculiares da arte de vanguarda, bem como de sua relação com a cultura. No entanto, a obra de Eco, diferentemente das outras duas, envolve o conceito num quadro mais geral de reflexão que, ainda que restrito à abstração de constantes, tenta dar uma dimensão mais filosófica à questão da vanguarda. Daí a necessidade de, sob este ponto de vista, evitar ser excessivamente normativo, preferindo ser descritivo, conforme deve ser a tarefa da estética, como por

várias vezes sustentou o semioticista italiano (Eco 1968a). Envolver a definição de vanguarda numa dialética entre norma e invenção, portanto, é a resposta de Eco para que se possa, por um lado, propor um conceito de vanguarda minimamente operativo, a fim de se poder avaliar a sua inserção no universo da arte e, por outro lado, evitar a ontologização de um conceito (Eco 1968b).

Voltando, então, às idéias de Eco, nota-se que a dialética entre norma e invenção pressupõe a existência de diversos atos inventivos empíricos capazes de transformar a relação do público com o código. Mas, aprofundando-se na questão, poderíamos levantar uma série de objeções ao modelo de Eco, questionando-o quanto a: (a) na medida em que o ato inventivo tende a ser assimilado, a vanguarda é, então, somente o ato inventivo, raro, portanto, no universo da arte?; (b) nesse sentido, como pode a vanguarda identificar-se como *movimento*, como *programa poético*, sendo apenas um “ato de invenção”, sem qualquer inclinação manifestamente política, sem uma duração que lhe permita uma transformação mais prolongada e, por isso, duradoura?; e, finalmente, (c) se é apenas um ato de invenção fulgaz, não podemos transferir o conceito de vanguarda para outros contextos sócio-históricos da evolução das formas artísticas, considerando-se, portanto, como “vanguardistas” aqueles autores que em sua época promoveram uma transformação substancial dos modos de formar?

Neste ponto, então, surge uma dicotomia importante, que Eco (1968a e 1985) define ainda dentro da dialética entre norma e invenção. Como vimos no capítulo 2, o desconforto sentido por um artista diante do fato de que, dado um novo contexto sócio-histórico, o código parece incapaz de comunicar algo novo, provoca um gesto de recusa dos modos tradicionais de composição e, por conseguinte, surge um ato de inovação do código. A esse ato de inovação dá-se o nome de *experimentalismo*, reservando o termo *vanguarda* a um outro tipo de relação com o código. Caesar (2000) tem razão quando diz que os dois termos não aparecem bem explicados na obra teórico-crítica de Eco,

dando origem a uma série de equívocos e contradições que parecem, num primeiro momento, pôr em dificuldade toda a formulação do conceito de vanguarda. Com efeito, a carência de maiores explicações é uma marca nos dois trabalhos que intentam fazer a distinção entre vanguarda e experimentalismo, distinção que se faz necessária devido ao desconforto com questões como aquelas postas acima. Nesse sentido, de nossa parte é necessário um esforço em dirimir essas dúvidas e conseguir estabelecer, de nosso ponto de vista, uma clara distinção entre esses dois termos. A solução, portanto, passa a ser a seguinte: considerar os dois conceitos como complementares e, mesmo assim, distintos, do mesmo modo como o kitsch depende da cultura de massa, mas dele se diferencia substancialmente.

Nesse sentido, Eco considera experimentalismo o ato concreto de reformulação do código, levado a cabo por uma obra em algum momento do sistema evolutivo da inovação sobre a norma. Na verdade, o termo *experimentalismo*, conforme sugestão de Eco, pode ter duas acepções: (a) é experimental a obra que, renunciando ou não aos métodos passados, permite-se propor a busca de novas possibilidades formativas através da manipulação e do *teste* com novos materiais, *ensaiando* como se fosse uma espécie de método científico de tentativa e erro; e (b) é experimental a obra que voluntariamente renuncia aos métodos passados e busca criar novas fórmulas artísticas a partir da *experimentação* (entenda-se *utilização*) de novas possibilidades combinatórias, novas possibilidades formativas (Eco 1968a, pp. 227-228). Na primeira acepção, o termo *experimentalismo* aparece com uma conotação aventureira: pode-se ou não obter êxito na sua pesquisa com os materiais e métodos de construção de uma nova linguagem em arte, e o ato é encarado como o teste empírico levado a cabo pelo artista, a despeito de seu sucesso. Na segunda acepção, o termo é carregado de um sentido de transformação das bases artísticas, de uma reformulação proposital do horizonte cultural como um todo, o que envolve, principalmente, a reeducação do

público a fim de garantir um resultado positivo na fruição da obra; isto é, fala-se de “experimental”, aqui, no sentido de uma combinatória de possibilidades e de uma conseqüente transformação das relações entre arte e cultura, provocando a sensação de uma nova visão de mundo. A distinção é assaz sutil, como se pode perceber, e Eco em toda a sua obra é incapaz de formular a diferença entre uma acepção e outra em termos menos contraditórios. No entanto, ainda assim é possível dar prosseguimento à conceitualização dos dois termos, principalmente tendo em vista, em primeiro lugar, a dialética entre norma e invenção e, em segundo lugar, a dinâmica da relação entre arte e cultura (a sucessão de atos interpretativos que transforma as bases da nossa relação com o mundo).

Apelemos, então, para um outro texto de Eco, a fim de esclarecer melhor em que sentido se pode definir melhor o conceito de “arte experimental”. Em seu texto “Geração de mensagens estéticas numa língua edênica” (Eco 1971, pp. 109-123), o semioticista italiano nos dá uma pista de como funciona o ato experimental na obra. Considerando um código mínimo que dispõe as unidades culturais de acordo com um eixo axiológico entre “bem” e “mal”, e relacionando essa competência comunicativa com o universo mínimo de fenômenos comunicáveis no Jardim do Éden, dando as regras mínimas de combinação das formas de expressão, revelando todas as unidades culturais dadas pela relação com aquele universo empírico e, também, antecipando algumas funções sógnicas possíveis, Eco propõe a idéia de um ato experimental promovido por Adão, que, a partir desse momento, reformula o código e a percepção do mundo. No entender de Eco, de acordo com o modelo postulado no texto, o gesto experimental de Adão – que, a partir das formas de expressão disponíveis, conseguiu construir novas funções sógnicas, obrigando a Eva e ele assumirem uma nova postura diante do código – significou, ao mesmo tempo, a possibilidade de se criar mensagens estéticas (e, portanto, inaugura uma nova possibilidade comunicativa, a saber, o uso

estético ou literário do código) e, também, fundou um ato experimental que desencadeou novos atos de transformação profunda (ou não tão profunda) de possibilidades formativas, uma vez inaugurada a possibilidade da comunicação estética. Em outras palavras, Adão criou, mediante um só ato, a *arte* e o *experimentalismo*, este último, que permitiu com que a arte não ficasse fadada a apenas um discurso empírico, mas sim desembocasse numa virtualidade constante de evolução. Nesse sentido, o ato de Adão foi experimental nas duas acepções dadas acima: num primeiro momento, Adão *experimentou* o código, ludicamente testou as suas regras até evidenciar uma possibilidade *real* de manipulação da matéria lingüística; num segundo momento, Adão levou adiante o seu ato empírico e começou a atualizar uma *virtualidade* do código que ficou latente a partir do primeiro ato, isto é, na medida em que transgrediu as regras, Adão despertou para as possibilidades virtuais de transgressão, bem como identificou no código uma possibilidade constante de renovação, *ad infinitum*. Eis, portanto, uma definição mais clara de *experimentalismo*, com base na reflexão desse texto: o *experimentalismo* define-se como o ato concreto que eleva as possibilidades formativas do código, um ato único, geralmente muito difícil de ser identificado e pontuado na evolução histórica da arte, mas que, a despeito disso, transforma em definitivo a relação do autor com a matéria, a relação do público com o código e, conseqüentemente, formata uma nova visão de mundo. O experimentalismo, portanto, está ligado ao movimento pontual de inovação do código, e pode-se identificar o ato experimental em qualquer obra que, do ponto de vista da história da arte, significou a ruptura com padrões e iniciou uma nova formatividade, tanto do ponto de vista da forma da expressão (versos, rimas, estruturas sintáticas etc.), como do ponto de vista do conteúdo (temática, personagens etc.), como, por exemplo, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que inaugurou a poesia em língua dialetal (assimilada posteriormente por toda a

literatura de modo geral), ou *Madame Bovary*, que introduziu a temática do adultério (hoje cara às telenovelas e aos romances de folhetim e de massa).⁴³

Cumprе lembrar que nem todo ato experimental é bem-sucedido: há casos em que o artista trabalha com a forma e não consegue individuar nenhuma possibilidade formativa concreta que possa servir ao propósito de estabelecer uma nova possibilidade comunicativa. Nesses casos, o autor lança a sua obra no limbo, definitivamente descartando-a, ou simplesmente fica à espera de um contexto favorável em que o público seja capaz de fruí-la em alguns, senão todos, os aspectos da sua abertura a várias interpretações. Há casos, outrossim, em que o artista arrisca-se em lançar a sua obra, que, por não ser favorecida pelo contexto, acaba desprezada, sendo reconhecida anos mais tarde pelo seu pioneirismo ou encontrando, tempos depois, o seu lugar entre as obras destacadamente fruídas pela coletividade. De qualquer modo, Eco (1985, p. 92) afirma que o desejo daquele autor que experimenta é o de ser reconhecido por todos como pioneiro, tornando-se consenso, formando escola, acolhendo adeptos. Como vimos, isso é inevitável do ponto de vista da dialética entre norma e invenção, posto que, na medida em que seu ato de transgressão é reconhecido, o autor e sua obra passam a ser vítimas de uma repetição exaustiva que esgota a nova possibilidade formativa em sua fonte, possivelmente caindo, como já vimos, num maneirismo kitsch, sobretudo se é incorporado à lógica de consumação que destacamos neste capítulo. De qualquer modo, uma vez esgotadas as virtualidades, o artista pode contentar-se com o seu “sucesso”, optando ou não por ser cooptado pela indústria cultural quando o mecanismo do kitsch já tiver absorvido sua obra, de modo que ele continuará investindo num modelo embotado propositalmente, visando obter retorno financeiro (e esse parece ser o caso do próprio Eco, como veremos no capítulo 5); pode, ainda, negar-se à consumação e propor uma vez mais um ato de transgressão, investindo na

⁴³ A lembrança de *Madame Bovary* é de Adorno (1970), bem como a assunção de que sua estrutura foi transformada em norma.

experimentação de novas formas e se recusando a ser instrumento do kitsch. Essa segunda atitude, no nosso parecer, destaca um aspecto importante do papel social da arte perante a cultura, que tem a ver com o envolvimento voluntário de constante transformação das visões de mundo e das ideologias conservadoras e reformistas. Essa atitude revela, no entender de Eco (1985), uma postura de *vanguarda*.

Com efeito, a vanguarda depende do experimentalismo para se firmar como tal. Não se pode falar de vanguarda, nos termos de uma dialética entre norma e invenção, em que a vanguarda identifica-se com a revalorização do código a partir da invenção de novas possibilidades formativas, sem se pensar nos atos experimentais concretos que lhe permitam pôr em movimento a dialética. Nesse sentido, desde já é importante notar que a vanguarda está imbricada com o experimentalismo, podendo-se arriscar, inclusive, que a vanguarda pode ser definida como a “poética do experimentalismo”, ou seja, como a valorização do gesto experimental *tout court*. Mas, uma vez que a obra experimental tende a ser normatizada pelo hábito, não seria desnecessário incluir a vanguarda nos termos da dialética, sendo mais claro se pensar numa dialética entre kitsch e experimentalismo, já que a vanguarda tende a constantemente apelar para atos experimentais? A resposta a essa pergunta é negativa, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, a vanguarda é, ela mesma, uma espécie de normatização do experimentalismo, mas num grau diferente do kitsch: a vanguarda até pode ser encarada como um movimento de esgotamento das virtualidades inauguradas por qualquer obra experimental, mas somente na medida em que a sua poética tem como pressuposto principal investir na consolidação de uma nova visão de mundo; assim, a vanguarda, no momento em que imita uma obra experimental, o faz com a consciência de que está, na verdade, atuando ativamente no plano da arte e da cultura a fim de consolidar uma ideologia alternativa, tendo cautela para que a sua repetição não venha a exaurir de uma só vez as possibilidades criadas pelo ato experimental que lhe serve de modelo poético.

Tendo em mente o modelo desenvolvido por esta dissertação, podemos, a partir dessa reflexão, entender melhor em que medida o kitsch não é só a repetição pela repetição, mas sim a depauperação dos estilos de vanguarda (e conseqüentemente do ato experimental), uma vez que o investimento da vanguarda é no sentido de ampliar o ato experimental, consolidando-o, de modo que, quando não rende mais, a nova formatividade amiúde é sucedida por um novo ato experimental que permite à vanguarda dar continuidade ao trabalho, diferentemente do kitsch e da cultura de massa, que não se preocupam em inovar pelas suas próprias mãos, mas sim tendem a assimilar a inovação quando esta configurar-se como um estilo rentável. Assim, o kitsch nunca inova de *per si*, mas somente quando vê na novidade um filão a mais de mercado, ao passo que a vanguarda tem no seu horizonte a inovação como valor, justamente porque sente que, num determinado momento da evolução artístico-literária e da cultura, o que era novo torna-se norma, produto e veículo de uma ideologia conformista.

Em segundo lugar, o experimentalismo é um ato único, fulgaz, irrepetível, de transformação do código, um momento de “iluminação” artística que mostra um novo caminho a ser palmilhado; o experimentalismo é sempre a exceção na normalidade; a vanguarda, por sua vez, estende-se pela linha evolutiva da dialética entre norma e invenção, consolidando ao longo do tempo as possibilidades inventivas criadas pelo novo gesto experimental; desse modo, a vanguarda situa-se de um modo eminentemente empírico na história, ao passo que o experimentalismo é muito mais difícil de se destacar: sabe-se com plena certeza o que é o Cubismo e como ele se diferencia das demais formatividades artísticas, de vanguarda ou não, mas sabe-se com menos certeza qual a obra que desencadeou essa possibilidade – e, talvez, a obra que de fato permitiu a organização de um movimento como o Cubismo não seja uma obra que, para a história da arte, seja identificada com o movimento, o que torna ainda mais difícil articular os

movimentos numa cadeia cronológica absoluta. Dito de outro modo, por causa da organização da vanguarda como um conjunto homogêneo de obras que voluntariamente se opõem ao kitsch, que buscam a reformulação da nossa compreensão do mundo, pode-se notar com mais tranquilidade que obras fazem ou não fazem parte da vanguarda, ao passo que uma obra experimental é sempre mais difícil de se individuar, dado o seu caráter efêmero no que diz respeito à sua inserção na cadeia evolutiva da norma e da invenção. Não que, como salientamos, a obra de vanguarda não dependa do experimentalismo: só queremos, com isso, dizer que o conceito de vanguarda pauta-se por um tipo particular de postura artística, que, ainda que dependa do experimental, traduz uma consciência social mais aguda. Por causa disso, pode-se considerar o experimentalismo um gesto trans-histórico, ao passo que a vanguarda tem uma relação íntima com um dado momento histórico, em que a valorização e expansão das possibilidades via no experimentalismo o valor supremo a ser perseguido: onde houver um ato inaugurador de uma nova poética, que se oponha à falência das possibilidades formais do sistema artístico de sua época, podemos evidenciar um ato experimental – assim, por exemplo, foram experimentais Dante, Cervantes e Flaubert, sem estarem ligados a uma vanguarda; a vanguarda, por sua vez, é, mesmo, um conceito historicamente delimitado, que se insere no momento histórico em que a cultura de massa expande ainda mais o seu alcance, graças às tecnologias de reprodução. Portanto, a vanguarda, para existir, depende de uma atividade experimental, mas também de um contexto histórico-social específico, em que se valoriza a experimentação como revolução constante das formas artísticas e da cultura como um todo. Nas palavras de Caesar,

L'expérimentalisme a trait à l'oeuvre individuelle, dont il est possible ou non d'extrapoler une poétique, mais qui vaut essentiellement en tant

qu'oeuvre; l'avant-garde s'intéresse surtout à un ensemble d'oeuvres ou de non-oeuvres, dont certaines ne sont que de simples exemples (ou des échantillons) d'une poétique. [...] Les provocations de l'experimentalisme se situent dans le cadre d'institutions littéraires donnés (un roman qui serait un anti-roman, une poésie qui serait de la non-poésie), mais l'avant-garde a une visée provocative sur l'extérieur: elle veut que la société reconnaisse le discours outré qu'elle avance sur les questions de l'art et de la culture (et cherche par conséquent une certaine forme de légitimation sociale). [Caesar 2000, p. 421.]

A distinção entre experimentalismo e vanguarda deve-se então à intervenção pública da vanguarda em doutrinar de fato o seu público, a fim de que ele a receba como gesto de repulsa de uma ordem. Se é assim, então a definição de Eco põe, somente agora, os olhos na questão mais propriamente sociológica. Mas, investigando a relação dialética da vanguarda com o kitsch, e dentro do sistema da arte descrito neste trabalho, nota-se que a vanguarda, exercitando não importa qual ato experimental, tentando exauri-lo até que o próximo gesto se faça presente, ainda assim se opõe com franqueza à trivialização e à naturalização do kitsch, apelando a isso, inclusive, para criar, do ponto de vista social, as condições empíricas para o recebimento de sua abertura. De qualquer forma, isso não muda muito: o experimentalismo está ali, movimentando o motor dialético, e a vanguarda como conceito, entendida como valor diferente do kitsch, tem ainda mais relevância para o entendimento da dialética, pois que ela cuida para que os mais diversos gestos experimentais não sejam repelidos pelo *establishment*, ou, ainda, transformados em norma sem que um outro gesto venha repercutir sobre a normatização da consciência, natural, do ponto de vista da dialética, e forçado, do ponto de vista da lógica de mercado que sustenta o kitsch.

Com isso, finalizamos a primeira parte dessa dissertação, em que colocamos os argumentos espargidos pela obra teórico-crítica de Eco num modelo coeso, capaz de explicar a diferença entre a linguagem literária e artística de modo geral e a linguagem cotidiana; evidenciar no subsistema da arte procedimentos de composição diferenciados, que, por sua vez, encontram um tipo de recepção particular no seio da cultura; e dar um conceito de vanguarda abrangente, situando-o num quadro de reflexão mais geral, compreendendo em que medida a arte de vanguarda representa uma valorização da poética da abertura como veículo de uma ideologia revolucionária capaz de minar as formas de consciência estigmatizadas pelos veículos de comunicação de massa, patrocinados por uma indústria cultural. Na parte dois, faremos uma breve análise, de caráter ensaístico, de como o modelo de Eco pode nos ajudar a compreender e valorizar o Pós-modernismo enquanto uma poética que visa romper, também, com ideologias conservadoras, ao contrário do que pensam dele alguns críticos proeminentes como Eagleton e Jameson; o modelo de Eco parece ser produtivo quando estendido para a reflexão acerca da poética do Pós-modernismo porque lida, justamente, com aspectos ligados a essa poética, a saber, a cultura de massa, a vanguarda, experimentalismo, ideologias e epistemologias “apocalípticas” e “integradas”. Além disso, encerraremos com uma breve análise dos romances de Eco, com o intuito de revelar em que medida eles não correspondem na literatura aquilo que Eco valoriza do ponto de vista teórico, ligando-os, inclusive, à discussão sobre o Pós-modernismo, uma vez que, na opinião de Hutcheon (1987), os romances de Eco compartilham de algumas características gerais do movimento.

PARTE 2:

A POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO DE ACORDO COM O MODELO DE UMBERTO ECO

CAPÍTULO 4: VANGUARDA, CULTURA DE MASSA E A POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO

4.1.) A definição do Pós-modernismo

Neste capítulo, nosso principal objetivo é discutir o conceito de Pós-modernismo à luz das reflexões levadas a cabo nos três primeiros capítulos. Fazendo isso, estaremos cumprindo duas tarefas: por um lado, buscaremos uma compreensão dos fenômenos artísticos do Pós-modernismo através de um modelo relativamente diferente daqueles apresentados pelos seus principais teóricos; por outro lado, colocaremos à prova o modelo teórico de Eco, observando as suas eventuais limitações ou contribuições para o entendimento dessa poética.

Como programa para este capítulo, portanto, devemos, em primeiro lugar, empregar os trabalhos dos principais teóricos do Pós-modernismo com o intuito de abstrair-lhes um conceito programático, que mostre em que medida o Pós-modernismo descende de e ultrapassa o Modernismo, rumo a uma poética própria; este será o tema deste item. Cumpre lembrar que estaremos interessados nas características do Pós-modernismo mais ligadas às questões relevantes para esta pesquisa, a saber, aquelas que permitem uma compreensão do Pós-modernismo com relação (a) aos seus procedimentos formais; (b) à sua relação com a vanguarda; (c) à sua relação com a cultura de massa; (d) à maneira como a linguagem é trabalhada no sentido de transformar o código; e, como consequência disso, (e) à sua possibilidade de gerar uma ideologia positiva. Em segundo lugar, teceremos alguns comentários acerca do conceito de Pós-modernismo, observando mais cuidadosamente os aspectos que nos parecem

mais relevantes perante os temas desenvolvidos por este trabalho; isso deverá ser desenvolvido no item 4.2., em que apresentaremos as mais diversas avaliações do fenômeno, abordando-o dentro de um quadro de análise crítica das correntes teóricas adotadas, e refletindo sobre como as principais tendências da crítica dessa poética pensam os temas elencados acima. Finalmente, deveremos empregar o modelo de Eco a fim de deduzir das poéticas contemporâneas uma avaliação crítica quanto ao seu pertencimento a ideologias contestadoras ou confirmadoras, conforme a noção de obra aberta e da oposição entre vanguarda e kitsch; nesse ponto, portanto, colocaremos em confronto o conceito da poética pós-modernista com as idéias de vanguarda, kitsch e seus respectivos apelos ideológicos, tal como postulado anteriormente – e essa será uma tarefa para o último item.

Antes de mais, é mister lembrar que a controvérsia sobre o tema – devida, em grande parte, ao caráter multifacetado do fenômeno, bem como a cada abordagem teórica e a cada tradição epistemológica a que se afiliam os teóricos – dificulta uma definição exígua do que seja essa poética, ao mesmo tempo em que inviabiliza uma avaliação consensual sobre seus desdobramentos no seio da cultura. Destacam-se, então, opiniões diversas acerca do fenômeno, avaliações segundo as quais se pode, de um lado, considerar o Pós-modernismo como uma poética eminentemente reacionária, traidora, de certa forma, das utopias artísticas das vanguardas históricas, fortemente ligada à mercantilização e marcadamente descomprometida com questões sociais relevantes (e, entre esses teóricos, podemos citar Terry Eagleton e Fredric Jameson, francamente contrários ao Pós-modernismo); ou, de outro lado, pode-se considerar o Pós-modernismo como representante de uma poética revolucionária, socialmente relevante, que se volta contra o experimentalismo irrefletido da vanguarda do Modernismo tardio, flertando, assim, com a cultura de massa sem, entretanto, entregar-se a ela por inteiro (entre esses, destacamos Linda Hutcheon, Brian McHale e Charles Jencks). De qualquer

modo, a despeito das controvérsias entre os teóricos, pode-se dizer que a poética do Pós-modernismo, além do sentimento de esgotamento da razão – “a derrota do pensamento”, conforme os termos de Finkielkraut (1987) – e do descontentamento ou desilusão com as grandes narrativas clássicas do Ocidente industrial e capitalista, que embalaram, em grande medida, as utopias artísticas e culturais do Modernismo (Lyotard 1979), é fruto do momento histórico em que a cultura de massas expande-se incomensuravelmente, atuando cada vez mais decisivamente na valorização e na desvalorização das obras de arte, e movimentando fortunas, mediante uma tecnologia de reprodução e informação cada vez mais avançada. Pode-se dizer, também, que essa poética descende do momento histórico em que a vanguarda chega ao seu limite, exaurindo suas possibilidades formais e iniciando aquilo que Paz (1974) chamaria de “a tradição do novo”, uma espécie de anseio pela novidade, um impulso irrefletido em direção à experimentação, movimento que culmina na desvalorização da estética negativa das vanguardas históricas – para quem era possível, mediante o experimentalismo formal em arte, reintegrar os planos estético e político –, e na conseqüente valorização de uma poética mais paródica, esquizofrênica, por assim dizer, na medida em que conserva alguns procedimentos formais do Modernismo (o acento sobre auto-reflexividade da obra, entre outros), mesclando-os com estilos pré-modernistas ou antagônicos ao Modernismo, estilos que permaneceram à margem na época da dominante cultural modernista. Essas duas afirmações, portanto, podem fornecer uma sumarização da poética do Pós-modernismo que nenhum dos teóricos negaria, independentemente da sua inclinação para o ataque ou para o encômio: é notável, inclusive, entre os críticos do Pós-modernismo e entre seus entusiastas, encontrar essas mesmas afirmações (citamos o caso de Subirats 1986 e Eagleton 1990, de um lado, e Jencks 1986 e Hutcheon 1985, de outro).

Sendo assim, estamos de acordo com o fato de que o Pós-modernismo representa, em arte, uma mudança sensível de paradigma no âmbito da cultura: no momento histórico em que o capitalismo avança cada vez mais sobre a cultura, cooptando a arte em suas mais diversas manifestações (Jameson 1991 e Eagleton 1990); no momento histórico em que as neovanguardas deixam de ter a profundidade crítica face à situação da arte relativamente à práxis social – instrução legada pelas vanguardas históricas (Subirats 1986 e Eagleton 1990); e no momento histórico em que há uma relativa mudança de consciência acerca da história, da metafísica, da ciência e do progresso, colocando em xeque as noções mais tradicionais da cultura ocidental (Lyotard 1979 e Nazario 2005); então nota-se, no terreno artístico, uma tentativa de representar essa crise, mediante uma poética capaz de traduzir essa inquietação e que, deliberadamente, por força das condições históricas, adota um estilo marcadamente paródico, ambivalente, misturando “alta” e “baixa” culturas, mesclando o legado das vanguardas com os estilos ou procedimentos da cultura de massa ou de poéticas anteriores ao Modernismo (e em breve veremos em que medida a poética do Pós-modernismo problematiza essas questões).⁴⁴ Assim, encarando o Pós-modernismo como uma vertente artística ligada a um momento histórico específico, podemos fazer,

⁴⁴ O entendimento de que a arte está intimamente ligada com o momento histórico que a abarca é justificado dentro da perspectiva adotada aqui. Mesmo dentro de uma teoria semiótica, que considera fundamental estudar a autonomia dos processos artísticos no que diz respeito à compreensão dos mesmos dentro da coletividade, há de se notar que o contexto atua de forma decisiva na modificação ou na cristalização de certas formas de arte, bem como dos modos de se interpretá-las. Em termos saussureanos, seria como empreender uma pesquisa sincrônica das formas de arte com a configuração de um sistema de significados dado em determinado contexto histórico e social. Com efeito, a própria idéia de obra aberta, segundo a acepção de Eco, reflete essa preocupação em relacionar o momento histórico com a transformação em arte, conforme vimos, quando salientamos diversas vezes a relação do conceito de obra aberta com a consciência da mudança nos paradigmas históricos (ver capítulo 2). Nesse sentido, a semiótica não está tão distante da epistemologia marxista, para a qual os movimentos artísticos compõem a superestrutura da base material da cultura e do pensamento, salvo, é claro, o marxismo ortodoxo, segundo o qual essas noções aparecem integradas a uma análise sócio-histórica-econômica da sociedade como um todo, fornecendo as diretrizes para a compreensão global dos conflitos de classe com as formas artísticas geradas no seio desse conflito. Entretanto, de qualquer ponto de vista, deve ficar claro que a arte atua sobre o contexto cultural da mesma forma que o contexto atua sobre a arte, de modo que transformações de um lado provocam transformações de outro (e, quanto a isso, o modelo de Eco é bem explícito), ao contrário de certas leituras marxistas ingênuas, que não percebem a co-determinância desses campos, optando por uma compreensão unilateral, em que apenas as transformações sociais impulsionam as formas artísticas. Para uma reflexão acerca do tema, remetemos o leitor ao ensaio de Eco intitulado “Função e limites de uma sociologia da arte” (Eco 1968a).

conforme a sugestão de Eagleton (1996, p. 7), uma distinção entre os termos *pós-modernidade* e *Pós-modernismo*: reservaremos o conceito de *Pós-modernismo* somente à vertente estética da condição sócio-histórica denominada *pós-modernidade*, a fim de restringir o alcance das nossas reflexões. Evidentemente, não se pode falar de um sem ter o outro no horizonte; mas, a fim de mantermo-nos coerentes com a nossa proposta, faremos menção à pós-modernidade apenas quando necessário para um esclarecimento do nosso alvo principal, o Pós-modernismo.

Feita essa ressalva, precisamos, agora, antes de mais, indicar em que medida a poética do Pós-modernismo torna-se relevante para este trabalho. Quando tratamos das teorias de Eco acerca da vanguarda, pudemos perceber de que maneira a sua definição baseia-se numa dialética entre mensagens estéticas abertas e mensagens estéticas fechadas, onde a cultura de massa e o kitsch aparecem como detentores de um tipo de comunicação estética deliberadamente fechada, em nome de favorecimentos comerciais, o que as tornam veículo de ideologias conservadoras. Na ocasião, tentamos deixar claro, de acordo com a teoria de Eco, que a vanguarda como conceito, abstração teórica dentro de uma reflexão epistemológica mais ampla, deve ser compreendida através de sua relação conflituosa contra o conservadorismo veiculado pelos produtos artísticos kitsch e de massa. Ora, conforme a análise dos principais teóricos do Pós-modernismo abordados aqui, também esta poética tem relação forte com a vanguarda e com a cultura de massa, seja porque compartilha o mesmo contexto histórico, seja porque se situa numa posição intermediária entre as duas formas de comunicação artística citadas. O que se nota, do ponto de vista teórico, é que, com efeito, o Pós-modernismo avizinha-se tanto da cultura de massa, pelo seu alcance como instrumento de veiculação de mensagens estéticas e os eventuais benefícios que essa tecnologia pode trazer na propagação de uma consciência positivamente engajada em questões sociais relevantes (e veremos adiante que essa afirmação tem que ser mais bem ponderada), quanto da

vanguarda, de quem compartilha algumas das principais utopias, como, por exemplo, a de reconciliar a arte e a práxis. Na verdade, o Pós-modernismo aparenta estar em algum lugar a meio caminho do kitsch e da vanguarda, conforme esclareceremos adiante. Por ora, é importante notar que essa sua feição justifica o interesse deste trabalho pelo tema: na medida em que, por um lado, o Pós-modernismo nasce como reação ao “vanguardismo” (entendido aqui como a aceleração das transformações em nível da forma da expressão em arte, não necessariamente acompanhada do intuito de, conforme o postulado de Eco, exercer uma pressão sobre as formas de conhecimento do código e conseqüentemente do mundo), tendendo recuperar, inclusive, estilos pré-modernistas (ainda que não com o intuito de restabelecer uma cultura pré-moderna), e, por outro lado, na medida em que o Pós-modernismo, rejeitando isso, tende a se situar mais próximo dos arquétipos literários e artísticos que são caros à indústria cultural, pode-se, então, perceber em que medida o modelo de Eco, que lida com esses dois conceitos, pode ajudar-nos a compreender a inserção do Pós-modernismo, quanto ao seu aspecto ideológico, dentro da cultura contemporânea, ponto de discórdia entre os teóricos dessa corrente estética. Além disso, é de se notar, conforme apontam vários teóricos da arte – entre eles Bürger (1993), Sanguineti (1972), Formaggio (1973), Eagleton (1990), Subirats (1989) e Jencks (1986) –, a arte de vanguarda passa, hoje em dia, por um processo de mercantilização que a desvincula de seu original caráter contestador, fazendo-a, de certo modo, um instrumento da ideologia dominante para a manutenção de seu predomínio sobre assuntos ligados à estética. Na verdade, o que alegam esses teóricos (que, de certo modo, respaldam, ainda que com argumentos críticos valiosos, a voz de um “senso comum”, segundo o qual as neovanguardas não passam de uma provocação inocente e ineficaz das formas de cultura hegemônicas) é que também a indústria cultural abrangeu e cooptou as várias formas de vanguarda, desde as formas mais utópicas do início do século XX, até as mais cínicas e mais tardias (por assim

dizer, então, desde as vanguardas históricas até as neovanguardas), tornando-as, quase, uma espécie de mercado publicitário, onde o que se vende é a novidade pela novidade, e onde não se nota nenhum compromisso com o que não seja o próprio sucesso – e Gullar (1993 e 2000) insistiu muito nesse ponto. Nas palavras de Eagleton (1990, p. 269), “a vanguarda foi derrotada [...] O Modernismo se institucionaliza”, e o que toma o seu lugar é a estetização da cultura, um fetichismo do estético, que encontra na indústria cultural o seu chão. Ora, se Eagleton tem ou não razão quanto à sua análise, veremos adiante, quando aprofundarmos algumas questões que já surgiram alhures (como, por exemplo, a distinção entre apocalípticos e integrados e a sua avaliação dos êxitos e vicissitudes da cultura de massa), bem como de questões que estão ainda por aparecer, tais como a relação paródica com o passado, manifestada por essa nova poética, tema que se desdobra em uma porção de outras questões. De qualquer forma, a presença da cultura de massa sobre a vanguarda é um elemento para que Eco, em suas reflexões pré-semióticas, já havia alertado, afirmando que entre a vanguarda e o kitsch há uma dialética que nos permite avaliar seu alcance ideológico dentro do cenário da cultura de massa; assim, nota-se, mais uma vez, em que medida as análises de Eco, a par das idéias dos críticos dessa corrente artística, podem fundamentar uma compreensão mais aguda do fenômeno do Pós-modernismo, levando-se em consideração, também, aquilo que outros teóricos vêm alertando há duas ou três décadas.

Com isso, podemos passar para a primeira etapa deste capítulo, em que tentaremos dar uma definição do que constitui a poética do Pós-modernismo, em traços largos. Apesar de sua definição englobar aspectos ligados aos âmbitos político, social, econômico, filosófico, como nota Eagleton (1996) na sua análise dos desdobramentos de uma postura pós-moderna nesses âmbitos, tentaremos apenas observar os aspectos que estão mais ligados ao campo das artes; assim, interessa-nos o Pós-modernismo no que tange à sua reação ao Modernismo, à vanguarda e à cultura de massa e,

principalmente, no que diz respeito à sua possibilidade de articulação de uma poética em que a relação da linguagem da arte e da construção de uma consciência contestadora se mostra com clareza.

Em primeiro lugar, portanto, o que nos chama a atenção no Pós-modernismo é a sua designação. O prefixo *pós* e o sufixo *ismo* deixam uma inquietação no ar, que deve ser dirimida para que possamos dar continuidade ao nosso trabalho, empregando o termo sem reservas. Com efeito, o termo *Pós-modernismo* parece ser uma contradição explícita: como algo pode ser “além” do moderno, se o próprio termo *moderno* tem a incumbência de designar o que é o mais atual, o que é mais recente? O prefixo *pós*, nesse sentido, só poderia fazer menção a um futuro, a uma condição ainda não presentificada, esperada quando muito. Na verdade, qualquer colocação como essa prende-se a um nominalismo muito pouco frutífero do ponto de vista teórico, pois mais vale a pena perceber e conceituar um período, observando as suas inovações sensíveis com relação aos seus predecessores, do que se lançar em disputas terminológicas. É nesse sentido que o termo Pós-modernismo aparece: como etiqueta de uma nova forma de pensar e fazer arte. Newman (1985, p. 16) afirma:

While we must remain extremely skeptical of such terms [Pós-modernismo] as descriptive, we should consider that a terminology can have considerable operative power quite apart from the fact that it may be incoherent, contradictory, or even self-serving.

Mas, surgiria a pergunta, por que optar por designá-lo por esse nome? Por que apelar para esse prefixo? Na verdade, o próprio termo tem a sua história (ver Anderson 1998), e não vale a pena aqui retrair as suas origens, bastando dizer que a sua consolidação dependeu de um amadurecimento tanto da parte da crítica, que

insistentemente respaldou a sua análise da vertente contemporânea da arte nesse conceito, como por parte dos próprios artistas, que, entusiasmados ou não com a alcunha de seu trabalho, cristalizaram cada vez mais uma poética, a tal ponto de fortalecer o termo no terreno da crítica e da teoria. Uma vez consolidada uma poética substancialmente diferente daquela que vinha sendo insistentemente praticada momentos antes, a nomeação atende a necessidades quase pedagógicas, e, nesse quadro, tendo observado que esta nova vertente poética descendia do Modernismo (retrabalhando alguns de seus procedimentos) e, ao mesmo tempo, o subvertia, rumo a uma nova consciência da formatividade artística, optou-se por nomeá-la *Pós-modernismo*, sugerindo, com isso, a sua relação de descendência (marcada pelo termo *modernismo*) e a sua ruptura (marcada pelo termo *pós*) com o movimento que a antecedeu. Sendo assim, realça-se o caráter eminentemente estético do movimento, indicando que o objeto designado tem relação com um campo específico do pensamento, a saber, a estética ou a teoria das artes, e, a despeito do fato de a condição presente ser sempre a “moderna”, o Pós-modernismo faz menção não a uma condição histórica “ultramoderna” ou “além da moderna”, mas sim a uma poética que, presente nos dias atuais, diferencia-se do Modernismo, supostamente abafado ou minimizado por ela, e que designa um movimento nas artes que deixou de ser dominante no tempo presente. O jogo semântico parece complicado, mas a sutileza reflete bem o fato de que os teóricos e críticos que lançam mão do termo estão cientes de que ele não significa um desligamento da história, uma alienação do tempo e do espaço presentes, mas tão-somente uma nomenclatura de uma vertente artística contemporânea que desafia e diferencia-se do Modernismo. McHale esclarece-nos a esse respeito:

The ISM [...] does a double duty. It announces that the referent here is not merely a chronological division but an organized system – a poetics, in fact – while at the same time properly identifying what exactly it is that postmodernism is *post*. Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modernism; it does not come *after the present* (a solecism), but after the *modernist movement*. Thus the term “postmodernism”, if we take it literally enough, *à la lettre*, signifies a poetics which is the successor of, or possibly a reaction against, the poetics of early twentieth-century modernism, and not some hypothetical writing of the future. [McHale 1987, p. 5, destaques do autor.]

Isso posto, fica claro, então, que o Pós-modernismo, sob qualquer nome, designa uma poética que de fato concorre com o Modernismo, no sentido de se opor a ele. Do ponto de vista histórico, pode-se traçar uma espécie de linha evolutiva, em que o Pós-modernismo aparece como a mais acabada poética depois da hegemonia de aproximadamente um século de movimento modernista. Resta-nos identificar em que medida essas duas poéticas se diferenciam.

Dissemos acima que o debate sobre o Pós-modernismo está marcado pela discórdia, especialmente com relação às suas origens, à data de seu início, aos escritores e artistas que pertencem ou que coadunam com o movimento, e, principalmente, aos seus desdobramentos ideológicos. Entretanto, em meio à discórdia, pode-se notar dois fatos que são sintomáticos da cristalização do movimento: em primeiro lugar, mesmo os mais mordazes críticos do Pós-modernismo, quanto à sua capacidade de revolucionar a estética e a sociedade como um todo, reconhecem a existência de uma forma de arte diferente daquela que consagrou o Modernismo (além de não fazerem nenhuma ressalva

quanto à nomenclatura);⁴⁵ em segundo lugar – e mais importante –, tanto os teóricos e os críticos que condenam, quanto os teóricos e os críticos que se entusiasmam com o Pós-modernismo, convergem no que diz respeito às características fundamentais do movimento. Isso nos dá fortes indícios de que há, da parte da crítica, uma sensibilidade de que ocorreu uma transição notável no terreno das artes. Todavia, não queremos deixar de fora da discussão o juízo de valor que os críticos fazem desse movimento, de modo que, para uma melhor caracterização do Pós-modernismo, levaremos a cabo o debate que envolve a avaliação da poética pós-modernista em seus aspectos mais relevantes, no item 4.2. Sendo assim, observaremos, primeiramente, as semelhanças entre os autores estudados, a fim de realçar a definição do Pós-modernismo, para só então nos debruçarmos sobre as discordâncias.

Nesse sentido, a partir da leitura dos teóricos mais influentes, pudemos notar que o Pós-modernismo pode ser resumido a quatro aspectos principais, que se desdobram em questões de ordem diversa, e que serão abordadas adiante, conforme passarmos por cada uma delas; são eles: (a) a mudança da dominante epistemológica, notável no Modernismo e movimentos anteriores, para a dominante ontológica (McHale 1987); (b) o *double coding*, uma mescla de estilos pertencentes aos movimentos pré-modernistas e ao Modernismo tardio, assim como uma mescla dos estilos mais caros à “alta” e à “baixa” culturas (Jencks 1986); (c) o embaçamento das fronteiras entre os níveis de cultura, mesclando elementos das vanguardas modernistas com a cultura de massa (Hutcheon 1987; Eagleton 1990 e Jameson 1991), ao mesmo tempo marcando uma preocupação com os procedimentos que caracterizam a especificidade do discurso

⁴⁵ A julgar por Anderson (1998), pode-se perceber o contrário disso, isto é, que esses teóricos tiveram um papel importante na disseminação do termo, como é o caso de Jameson. Esse fato nos lembra que alcunhas pejorativas sempre acompanharam os artistas (ou mesmo os teóricos, como no caso dos formalistas, cuja designação era inicialmente depreciativa): os impressionistas, por exemplo, receberam esse nome a partir dos esforços da crítica da época em desmerecer seus trabalhos; em pouco tempo, porém, o termo foi apropriado brilhantemente pelos partidários do Impressionismo, que o adotaram como uma espécie de marca registrada (ver Dempsey 2002, p. 11).

artístico e com a relação da arte e da sociedade (Hutcheon 1985 e 1987); e, finalmente, (d) o uso da paródia e da ironia como peças fundamentais da construção do discurso artístico (Jameson 1982; Eagleton 1996; e Hutcheon 1985 e 1987). Salientamos que essas características principais podem, evidentemente, ser encontradas nos movimentos anteriores ao Pós-modernismo, especialmente no Modernismo (com exceção, talvez, da mescla de alta e baixa culturas, pois, se a vanguarda foi a dominante cultural do Modernismo, e se ela se contrapunha à cultura de massa, como tentamos demonstrar, então não faz sentido assumir isso como uma de suas características, a despeito do fato de que, paralelamente ao Modernismo, sobreviveu a cultura de massa, fortalecida no Pós-modernismo, na opinião de Eagleton e Jameson, entre outros); essa constatação, entretanto, não invalida a nossa tentativa de situar o Pós-modernismo como uma corrente nova, comparativamente ao Modernismo praticado da segunda metade do século XIX até aproximadamente a primeira metade do século XX. Na verdade, estamos sugerindo, concordando com McHale (1987) e Jameson (1982), que houve uma mudança de dominante no que se refere à arte, de modo que o que no Modernismo, ou em outros movimentos anteriores a ele, aparecia como periférico ou subordinado, torna-se, agora, predominante. É mister, então, começar pela obra de McHale, para realçarmos algumas características do Pós-modernismo em relação aos demais movimentos.

McHale começa a definir o Pós-modernismo através de um conceito importado dos formalistas russos (e familiar a nós, neste trabalho; ver item 1.2.), a saber, o conceito de dominante. A partir de uma breve resenha das idéias de Jakobson e Tynianov, McHale sugere que o que se nota, hoje em dia, é uma valorização de estilos e procedimentos que, no Modernismo, apareciam à margem. Isso significa dizer que, por alguma razão (que aparecerá adiante, no trabalho de McHale), os artistas contemporâneos enxergaram nesses procedimentos marginais uma possibilidade

profícua de organizar as suas obras, uma espécie de âncora em que se pode escorar uma nova sensibilidade e, conseqüentemente, uma nova postura frente à arte e à cultura. Nota-se, portanto, que McHale trabalha com duas idéias oriundas da pesquisa formalista: a primeira se refere ao fato de que, em qualquer período artístico, uma série de procedimentos são colocados em relação de subordinação e dominância entre si, de modo que o que define tal ou qual movimento é, na verdade, a cristalização e a hegemonia de alguns, certamente não todos, desses procedimentos; em segundo lugar, do ponto de vista evolutivo, pode-se notar a persistência dos mesmos procedimentos – salvo aqueles que falecem por si, ou que não correspondem mais a nenhuma estrutura social que lhe respalde, como parece ser o gênero das epístolas, atualmente –, sendo que o que define e diferencia um movimento do outro (ou um gênero do outro, ou um autor do outro etc. – a idéia já aparecia no formalismo) é, com efeito, a relevância e a persistência por algum tempo de determinados procedimentos considerados canônicos e superiores. Com isso, é natural que as transformações literárias acompanhem um ritmo próprio, ao mesmo tempo não completamente independente das evoluções nos níveis social, econômico, filosófico e assim por diante; dessa mesma forma, é natural que entre o Pós-modernismo e o Modernismo haja características comuns, justamente porque o andamento das transformações, por um lado, segue uma constante evolutiva e, por outro lado, porque, de certa forma, as mudanças sociais e econômicas, por agudas que sejam, não são, todavia, drásticas no prazo de tempo relativamente curto (mesmo num contexto como o nosso, marcado pela evolução tecnológica minuto a minuto), de modo que, do ponto de vista filosófico, artístico e social, notam-se constantes ao longo das décadas do século XX. Isso não invalida a noção de pós-modernidade, enquanto dominante cultural, nem de Pós-modernismo, enquanto corrente estética, como alguns teóricos parecem supor (Habermas, entre eles): o que se coloca como crucial para a mudança de paradigma não são mudanças drásticas, como a que aconteceu, por exemplo, do modo

de produção feudal para o capitalista ou, ainda, do modo de vida rural para o urbano – características que, segundo Souza (1999), marcam o início da modernidade e, por causa da permanência dos mesmos hoje em dia, a noção de pós-modernidade, na sua opinião, deve ser considerada inválida –, mas razoavelmente notáveis. Se quisermos seguir Habermas e acreditar que estamos vivenciando apenas uma fase da modernidade ainda incompleta, ou se quisermos seguir Lyotard, para quem a modernidade deu lugar à pós-modernidade, teremos, em todo caso, que lidar com o fato de que, em um nível macroscópico, vivemos, de certa forma, dentro de um mesmo modo de vida há pelo menos um século, transformado, todavia, em nível microscópico, pelas mudanças ocorridas na sociedade e na cultura, favorecidas por acontecimentos históricos relevantes para a mudança de postura ética e estética, mas não de modo de produção, como são os casos citados por Nazario (2005) – entre os mais notáveis, as conquistas tecnológicas do século XX, a ampliação das mídias, o capitalismo multinacional e o fim da Guerra Fria.⁴⁶ Nesse sentido, sendo natural observar constâncias entre a modernidade e a pós-modernidade, também é natural observarmos constantes no plano estético, entre o Modernismo e o Pós-modernismo; da mesma forma, é natural observarmos certas rupturas que, pelo menos do ponto de vista da estética, marcam a passagem de uma dominante para outra: assim, por exemplo, se quisermos seguir a periodização canônica da História da Arte, perceberemos que, na modernidade, entendida como uma constante social de há pelo menos um século e meio, surgiram movimentos artísticos substancialmente diferentes entre si, desde o Realismo e o Simbolismo do século XIX, até o Modernismo e o Pós-modernismo do século XX.

Esclarecido isso, podemos perceber que McHale está interessado em manejar o conceito de Pós-modernismo buscando mais as continuidades do que as eventuais descontinuidades entre essas duas tendências estéticas, o que lhe faz chegar a uma

⁴⁶ Para uma compreensão do debate entre Habermas e Lyotard, aludido aqui, ver Rorty (1984).

definição pioneira entre os teóricos abordados. Segundo ele, entre o Modernismo e o Pós-modernismo há uma mudança de dominante de uma ficção epistemológica (que marcou o primeiro), para uma ficção ontológica (dominante no segundo).⁴⁷ A distinção, na verdade, baseia-se em todo um quadro de referências à pesquisa do Pós-modernismo, e é relevante, de nossa parte, retomar algum dos episódios da cena filosófica e artística para compreender o alcance de suas idéias.

Em primeiro lugar, devemos lembrar que o Realismo e, principalmente, o Romantismo e o Modernismo, caracterizaram-se por uma preocupação com a relação entre pensamento e coisa, melhor dizendo, entre a cognição do mundo e as formas de se dizer, entre a linguagem ou o código e o mundo. Isso é notável na literatura e nas artes plásticas, sobretudo aquelas ligadas às vanguardas históricas ou que, mesmo não ligadas a esses grupos, coadunavam com as suas propostas estéticas. A crítica de Auerbach (1953) sobre o texto de Virgínia Woolf, por exemplo, reflete muito bem essa questão no Modernismo, quando o crítico alemão nota que, em Woolf, tudo culmina na representação de uma espécie de totalidade de pontos de vista, individuais entre si, mas convergentes dentro de uma representação total das consciências e das microações em andamento nas cenas que compõem a narrativa; assim, o que se tem é uma idéia de uma mais bem acabada e conclusiva representação de uma cena microscópica, tornada hipertrofiada pelo esforço da linguagem da autora em concentrar na obra todos os aspectos, mesmo os pensamentos. Semelhante a isso, todo o projeto das vanguardas históricas, uma das mais vigorosas fases do Modernismo, pode ser compreendido como uma tentativa de conceber o mundo sob um prisma diferente, que necessitava da experimentação com a linguagem para que se pudesse, de alguma forma, captar o mundo sob uma perspectiva nova, de modo que o experimentalismo com o código em si

⁴⁷ McHale trabalha com a literatura, particularmente a ficção, em vez de estender a sua reflexão a todos os tipos de arte. Seja como for, não é difícil traçar paralelos entre alguma coisa daquilo que ele trata na literatura para a arte, de modo geral, assim como este trabalho em sua grande parte faz quando estende a reflexão da arte em geral para a literatura especificamente.

manifestava a vontade de apreender o mundo.⁴⁸ A obra de James Joyce, *Finnegans Wake*, costuma ser considerada o ápice dessa proposta modernista de, por um lado, trabalhar com a linguagem com o intuito de revelar novas potencialidades cognitivas e, por outro, colocar-se como uma espécie de enciclopédia ela mesma, um universo próprio, tamanha a abrangência. Eco (1966) confirma essa impressão, quando faz um trocadilho com as palavras *cosmos* e *caos* (“*chaosmos*”), aludindo ao fato de que, na experimentação formal dessa obra, está também a tentativa de captar a desorganização do universo mediante a fragmentação da linguagem e do pensamento (daí os *puns* e os jogos de palavras joyceanos – Eco 1962):

Pareva che in *Ulysses* il linguaggio avesse dato prova di tutte le sue possibilità: *Finnegans Wake* porta il linguaggio oltre ogni confine di dutilità e di comunicabilità. Pareva che *Ulysses* rappresentasse il più ardito tentativo di dare una fisionomia al caos: *Finnegans Wake* si autodefinisce come *chaosmos* e *Microchasm* e costituisce il più terrificante documento di instabilità formale e ambiguità semantica di cui sia mai avuto notizia. [Eco 1966, p. 113, destaques do autor.]

Essa relação da poética modernista com a pesquisa de novas formas de conhecimento do mundo pela linguagem também pode ser depreendida da obra de Eagleton (1990), que atesta que o Modernismo notabilizou-se por constituir uma fase em que, por conta do capitalismo em desenvolvimento desde há algumas décadas atrás,

⁴⁸ Gombrich (1999) insiste no caráter epistemológico das vanguardas, quando analisa o Impressionismo, o Cubismo e o Futurismo, afirmando que suas poéticas se pautaram pela busca de novas formas de representação da realidade, de certa forma desconstruindo a idéia comumente aceita de que elas apenas significaram a *blague* contra toda a estética naturalista precedente. Na verdade, concordando e discordando de Gombrich, o que se nota é que a busca da representação do mundo mediante novas formas teve que passar, primeiro, pela *blague*, pela desconstrução das formas automatizadas da arte anterior, para, só então, se partir para um caráter afirmativo. Subirats (1993) acredita que, de fato, as vanguardas, em suas formas mais antigas ou mais modernas, não foram, talvez, jamais capazes de propor uma cultura afirmativa.

houve uma separação das esferas da estética, da ética e da cognição, que resultou numa especialização dessas áreas do espírito humano. Segundo ele, o Modernismo é a forma de arte em desenvolvimento dentro desse contexto histórico, de modo que as vanguardas históricas consistiam, em sua grande maioria, numa tentativa de capturar essas três esferas numa totalidade, reintegrá-las uma vez mais, mantendo-as, contudo, visivelmente distintas. Na verdade, o que Eagleton sugere é que o tempo em que essas três esferas do espírito humano conviviam juntas deixou de estar presente a partir da ascensão da burguesia, de modo que, na modernidade, aquelas poéticas que não se integraram ao modo de produção capitalista, mantiveram, a despeito da separação dessas esferas, um papel determinante na busca da união entre o estético (a manipulação das formas, em arte), o moral (uma proposta integrada e revolucionária) e uma práxis (um modo de agir transformador). Assim, pode-se considerar a vanguarda, também, como uma tentativa, no campo das artes, de restabelecer os elos entre essas três esferas, conforme nos ensinam Bürger (1993) e Sanguinetti (1972).

No entanto, antes do Modernismo, as poéticas realista e naturalista demonstraram uma preocupação com essa mesma relação entre cognição, linguagem e mundo, todavia de uma maneira assaz diferente do Modernismo: pode-se notar, nesses movimentos artísticos, uma tentativa de captar o real em sua totalidade pela linguagem, que, nesse caso, serviria somente como intermediária do conhecimento total (mais bem representado pelo positivismo cientificista da segunda metade do século XIX). Dessa forma, antes da proposta modernista (ou mesmo romântica, que impulsionou muitas das manifestações artísticas do Modernismo, justamente pelo legado que deixou nesse âmbito de reflexão estética) de trabalhar com a linguagem para devolver à estética a parte cognitiva e, sobretudo, prática, da linguagem, que o desvinculava da idéia de um espelhamento entre as estruturas lingüísticas e o mundo empírico – o que, segundo Bürger (1993), foi o que levou a arte para o caminho da alienação, alvo a ser derrotado

pelas vanguardas como um todo –, persistia um modelo baseado na completa dependência da linguagem como instrumento de conhecimento, de razão. Do ponto de vista histórico, portanto, no que toca à relação entre linguagem, mundo e conhecimento, temos duas vertentes: (a) a tentativa de purificar a linguagem e torná-la opaca, mero instrumento da realidade, na tentativa de captar o mundo na sua suposta “essência” (característica marcante do Realismo e do Naturalismo); e (b) a tentativa de elaborar a linguagem para que se pudesse confrontá-la com as formas de pensamento mais automatizadas, tentando relativizar a relação imediata entre as estruturas da consciência, moldadas pela linguagem, e a realidade (e isso marcou o Romantismo e, mais tarde, as vanguardas modernistas). Em ambos os casos, a linguagem exerce papel determinante na concepção artística: no primeiro caso, busca-se uma linguagem instrumental; no segundo, uma linguagem de certo modo “pura”; no primeiro, a reivindicação do conhecimento da realidade através das formas de consciência; no segundo, o reconhecimento de que linguagem e realidade são indistintas, de maneira que não é possível se conhecer uma sem a outra, ou melhor, só se tem acesso à realidade pela linguagem e não há outro modo, o que implica em transformar o máximo possível a linguagem para que, assim, se transformasse imediatamente as estruturas de conhecimento. Isso marca, portanto, nas diversas fases do Modernismo, seja na sua fase mais incipiente, seja na sua fase mais madura (personificada pelas vanguardas históricas), seja ainda na sua fase decadente (as neovanguardas), o caráter epistemológico do Modernismo (a dominante epistemológica) na sua incessante busca pelo conhecimento integrado do empírico, ainda que não fosse, à maneira positivista, pela reificação da consciência e dos métodos de análise científica ou de discurso filosófico, mas sim pela experimentação com a linguagem e as formas de expressão da arte (e, a julgar pelos defensores do Pós-modernismo, ao fazer isso, o Modernismo, em alguns casos, reificou a linguagem). Na poética do Modernismo, portanto, a

intermediação entre o código e a realidade aparece como ponto fundamental, justamente porque, contraditoriamente, o trabalho com a linguagem encaminha o conhecimento para formas antes impossíveis, uma vez que as estruturas de conhecimento não ficam predeterminadas pelas estruturas da linguagem, sendo que, uma transformação no âmbito do código pode significar a descoberta de novas potencialidades cognitivas. Isso se reflete, portanto, na arte: na medida em que se tem a consciência da importância da linguagem no conhecimento do mundo, a arte se lança euforicamente na dissolução das formas e estilos canônicos, permitindo aos artistas explorar a relação entre significado e significante à sua vontade, caminhando, cada vez mais, para aquilo que os formalistas e os estruturalistas perceberam como a definição por excelência da arte, a saber, o voltar-se para si mesma, refletindo, antes de mais, o seu processo de composição e, depois, a sua relação conflituosa com uma normalidade considerada nociva porque alienante (Eco 1962).

Todavia, o empreendimento modernista, ao mesmo tempo que liberou a arte das amarras do fetichismo dos procedimentos artísticos (ou de sua naturalização e automação), lançou a arte num caminho sem volta, em que ela cada vez mais se voltava para a experimentação formal, para a linguagem e seus procedimentos acima de tudo, deixando de lado, de certa forma, a segunda parte do projeto, a saber, a construção de uma consciência efetivamente não-alienada (Subirats 1986). Concomitantemente, a filosofia e as ciências humanas seguiam o seu próprio caminho na sua concepção da linguagem como instrumento de conhecimento, e podemos arriscar que, conforme se deu o avanço do Modernismo rumo à cada vez mais crescente abertura do código, mais ainda se fortaleceram as idéias pós-estruturalistas e pragmatistas da segunda metade do século XX. Assim, a idéia que pautou o empreendimento modernista foi paulatinamente posta de lado, e a noção de uma arte voltada para questões epistemológicas, principalmente sob a influência dos mais recentes modelos filosóficos, perdia força,

juntamente com a sua fé nas totalidades e nas grandes narrativas (Lyotard 1979). Surge, portanto, a idéia de que o problema da cognição da realidade pela linguagem não deixa de ser uma ilusão da própria linguagem, por assim dizer. Isso significa dizer que, a despeito da forma com que se busca fortalecer essa relação, o que se tem, no fim, é apenas uma ficção, uma vez que o real, ele mesmo, é intangível em sua forma originária. Tudo o que podemos conceber sobre o mundo não passa, na verdade, de uma espécie de fantasia, de tal modo que a nossa consciência histórica é sempre fruto de uma *interpretação*.⁴⁹ Não importa o quão avidamente nos lancemos em busca de um código aberto, novo, capaz de capturar o real em todos os seus aspectos, jamais seremos capazes de tal feito: essa é uma das lições do desconstrutivismo.

Essa virada hermenêutica na filosofia e na ciência constitui, portanto, a base de uma nova consciência histórica:⁵⁰ de acordo com essa idéia, qualquer dominante epistemológica é ilusória e qualquer modelo teórico, ético ou estético é, por assim dizer, “falso”, tão igualmente fabricado como qualquer outro. Nesse sentido, há uma guinada nas estruturas de pensamento contemporâneas, situação em que, em lugar de uma epistemologia dominante, temos interpretações diversas, e em que qualquer epistemologia, entendida como asserção metafísica sobre a natureza e a realidade (e, portanto, pressupondo uma ideologia e uma práxis), é tão legítima quanto qualquer outra, sua adversária num terreno meramente hermenêutico.

⁴⁹ E aqui vale a pena lembrar Barthes (1968), que afirmou que o empreendimento realista e naturalista, na verdade, não passou de uma ilusão, uma vez que aquilo que era designado como “realismo” não passava de apenas um código concebido como tal, considerado, comparativamente aos demais, a “representação do real”, em detrimento de outros que não se construíram de tal forma. Em outras palavras, mesmo o realismo não passou, para os pós-estruturalistas, de um código a mais, uma interpretação da realidade em termos lingüísticos.

⁵⁰ Não podemos excluir desse rol de teorias que ajudaram a modificar o paradigma epistemológico do século XX a semiótica. Eco dizia que a semiótica tem também esse poder: quando faz uma assertiva sobre determinado fenômeno de comunicação, de imediato ela já produz uma transformação nas formas de consciência (Eco 1975), o que, de certo modo, impossibilita sistemas totais. Além disso, Eco (1975) afirma por diversas vezes que a semiótica lida com a mentira, insinuando que, de qualquer modo, entre o mundo e a linguagem existe um abismo intransponível, de modo que a linguagem produz seus próprios mundos possíveis, suas próprias verossimilhanças (ver Brito Jr. 2005). Finalmente, como ficou claro na primeira parte, de acordo com a semiótica pode-se entender as ideologias como construtos lingüísticos, interpretações deliberadamente parciais de uma realidade mais rica.

O Pós-modernismo tem aí a sua escora para lançar-se numa poética que McHale (1987) chama de ontológica. Partindo da idéia de que as epistemologias são criações, resta ao Pós-modernismo confrontar no terreno da arte, ou da própria obra, essas epistemologias, substituindo as questões como “é possível se conhecer algo acerca do mundo?”, ou “como é possível o conhecimento?”, ou ainda “qual é a forma de conhecimento mais privilegiada?”, por outras como “qual as formas de conhecimento possíveis?”, “quais as formas de conhecimento existentes?”, “quais as ideologias que elas veiculam?”, “a que classe de indivíduos pertence determinada ideologia e o que ela representa perante as outras?” (McHale 1987, p. 10), e assim por diante, sintetizando, na sua forma, a carnavalização dessas interpretações, isto é, refletindo na obra não mais uma preocupação com sistemas totalizantes, hegemônicos, transcendentais, mas sim evidenciando as diversas concepções espalhadas pelo mundo, relativizando, em última instância, a idéia de um conhecimento global, bem como do papel desempenhado pelo código nessa tarefa. Como consequência disso, somem asserções como “o” mundo, “este” mundo, dando lugar à idéia de que “o” mundo na verdade é “os mundos”, no plural, resultado da manifestação de várias e dissimilares interpretações da realidade, em conflito pela hegemonia de uma sobre as outras. Ao fim desse processo de modificação, resulta uma preocupação não mais metafísica, em que se buscam as bases do conhecimento total, mas ontológica, representada pela mudança de dominante que reconhece a *existência* de vários grupos – bem como de suas ideologias –, assim como reconhece na literatura a possibilidade de representar as discontinuidades entre esses objetos, confrontando-os. Exemplos marcantes desse tipo de aplicação da dominante ontológica são as obras de Jorge Luis Borges, em especial o texto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Barth 1967 e Fokkema 1983), e as obras de Ítalo Calvino, em especial *Se um viajante numa noite de inverno* (Hutcheon 1985) e *As cidades invisíveis* (McHale 1987): em todos os casos, nota-se nas obras uma preocupação explícita com o modo como o

discurso cria (em vez de representar) mundos aparentemente impossíveis de acordo com as leis do mundo físico (uma cidade que é infinita, em Calvino, por exemplo), ironizando ao mesmo tempo a busca pela representação fiel da realidade empírica pela literatura e a impossibilidade de se tanger essa realidade pela linguagem, de modo que a representação é, sob qualquer aspecto, parcial. A exemplo disso, podemos citar o romance de Eco (1980), *O nome da rosa*, que encena, além da história de detetives, a discussão entre nominalistas e realistas, grupos antagônicos na Idade Média, e que se diferenciavam pela interpretação das Escrituras e pela cosmologia; neste romance, Eco está, de certa forma, dentro da dominante ontológica, na medida em que seu texto apenas representa, sem encarnar nenhuma delas, as formas de consciência na Idade Média, cujos desdobramentos levam a posturas diferentes (voltaremos a isso no próximo capítulo).

Com isso, abrimos caminho para a análise da segunda das características pertencentes ao Pós-modernismo, arroladas acima: o *double coding*. A principal referência a essa característica encontra-se no texto de Jencks (1986), que a formulou de maneira esquemática, comparando o Pós-modernismo com o Modernismo e o que ele chama de *Late Modernism*, ou seja, a exacerbação de algumas características do primeiro Modernismo, a saber, o experimentalismo, o esteticismo e o cinismo (voltaremos a essa questão mais adiante). Nas suas palavras, “Double coding to simplify means both elite/popular and new/old and there are compelling reasons for the opposite pairings”, e isso faz com que o “Postmodernism has the essential double meaning: the continuation of modernism and its transcendence” (Jencks 1986, p. 4). Mesmo assim, é importante notar que essa característica da arte pós-modernista aparece, sob outros termos, nas obras de quase todos os teóricos abordados (menção especial a Hutcheon 1987 e Jameson 1991), de maneira que, seguramente, podemos afirmar que, do ponto de vista formal, essa é a grande marca das obras de arte do Pós-modernismo, sobretudo na

arquitetura (lugar de onde emana o termo e as primeiras formulações do conceito), e especialmente na literatura. Além disso, essa importante marca do Pós-modernismo engloba as questões que serão tratadas adiante e que foram anunciadas nos itens *c* e *d*, acima, pois que a discussão acerca do double coding envolve a consideração da co-presença dos estilos modernistas e da cultura de massa na mesma poética, bem como a consideração sobre o alcance ideológico dessa mistura de estilos. Na verdade, é exatamente disso que se trata o double coding, uma mescla de estilos em dois níveis: num primeiro nível, a mistura de elementos consagrados pela tradição pré-modernista com elementos que são tomados de empréstimo do primeiro Modernismo e do Modernismo tardio; e, num segundo nível, a mistura de estilos vanguardistas com estilos consagrados pela cultura de massa – e uma única obra pode, às vezes, apresentar ambas as características. No primeiro caso, trata-se de uma apropriação do passado pré-modernista, recusado quase totalmente pelo Modernismo na sua busca por novas formas de arte e de consciência, abandonados explicitamente pelas vanguardas históricas, cujos lemas, entre outras coisas, estava a derrubada da tradição academicista e burguesa que aprisionava a criatividade e que deixava à arte um papel subordinado no que toca à práxis social (Bürger 1993). No segundo caso, trata-se de uma abertura da arte a estilos mais populares, com o intuito de ampliar, em determinados aspectos, o alcance social da estética, uma vez que, na opinião dos teóricos e praticantes do Pós-modernismo que o defendem contra a sua desvalorização frente ao Modernismo ou às vanguardas históricas, o Modernismo e as vanguardas fracassaram na busca pela integração entre o estético, o moral e o cognitivo, fazendo com que a estética caísse numa repetição tediosa da novidade pela novidade, de tal modo que, conforme coloca Gullar (1993), a valorização da arte passou a depender mais do grau de novidade ou de experimentalismo com relação à tradição ou, mesmo, com relação à “arte do ontem”, do que de as eventuais propostas ou problemas levantados por sua poética, fazendo com

que houvesse o contrário daquilo que se combatia no começo do século XX, a saber, a autonomização da arte, desvinculada da práxis e dos apelos políticos.⁵¹ É importante notar que essa característica surge exatamente como corolário da mudança de dominante sugerida acima: uma vez que a literatura e as artes de modo geral passam a ter como principal objetivo a fragmentação das grandes unidades de pensamento, das grandes narrativas, o procedimento mais adequado, no nosso entender, para a representação dessa fragmentação, é a mescla de estilos oriundos dos mais variados contextos históricos, bem como das mais variadas camadas sociais, o que, por um lado, coloca em relevo, na obra, as descontinuidades entre esses estilos, e, por outro, evita revogar para si qualquer uma dessas tradições estilísticas, bem como daquilo que elas repercutem na sociedade. Assim, é notável, nos romances pós-modernistas, um certo ecletismo no que toca aos seus temas e estilos: pode-se, por um lado, notar que a literatura pós-modernista tem predileção pelo romance histórico como forma de enquadrar a trama, recuperando, assim, temas, ideologias, personagens históricos, enfim, recriando todo um contexto histórico, sem cair, no entanto, no elogio ou, talvez, na valorização do romance histórico como forma privilegiada de representação. Pode-se, por outro lado, notar o empréstimo de arquétipos literários da cultura de massa na construção do romance pós-modernista; nesse caso, os escritores criam tramas carregadas de questionamentos e de sutilezas, tratando temas atuais e problemáticos da contemporaneidade mediante uma estrutura importada da cultura de massa (e a ficção científica e a história de detetives servem bastante aos propósitos dessa poética). De acordo com Hutcheon (1987, p. 40), “Outro paradoxo pós-moderno [...] encontra-se em

⁵¹ Gullar (1993) ainda escreve que o entusiasmo com a experimentação pela experimentação e o exagero com que alguns artistas se lançaram na busca da novidade em arte colocaram a crítica numa posição desconfortável, de tal sorte que, parafraseando o crítico de arte John Canaday, Gullar (1993, p. 21) escreve: “se hoje um pintor espremer uma bisnaga de tinta no nariz do crítico, ele será capaz de ver nisso uma manifestação de alta criatividade...”

sua eliminação da distância entre arte de elite e arte popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, ampliada pela cultura de massa.”

Nesse sentido, *Ragtime*, de E. L. Doctorow, *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño, e *O nome da rosa*, de Umberto Eco, são exemplos paradigmáticos dessa recuperação do passado por uma consciência contemporânea: observando cada um desses romances, podemos perceber que a história é contada num pano de fundo histórico, mas o tratamento do tema, as peripécias nas quais os personagens se envolvem ou, ainda, a introdução de algum detalhe ou discurso na voz de algum personagem, trazem o leitor a todo o momento para a sua própria cotidianidade, fazendo-o refletir sobre questões da ordem do dia. Respectivamente, então, os temas contemporâneos da exclusão racial e da desintegração da célula familiar (este abundantemente trabalhado no Modernismo) são colocados em primeiro plano na Nova York do começo do século XX, onde há uma reconstituição aproximada da época, inclusive com a presença de figuras históricas como Freud e Houdini (*Ragtime*); o Chile das décadas da ditadura é ironicamente recriado por Bolaño, que narra as memórias de um padre no fim da vida, sempre ligado a um grupo de esquerda, mas que foi incumbido pelo General Pinochet de dar a ele e seus amigos aulas sobre o comunismo, para que a ditadura soubesse como lidar melhor com essa ameaça; e, finalmente, o problema da verdade e da interpretação mais justa da realidade é colocado em questão no romance de Eco, que representa como poucos o modo pelo qual o nosso pensamento depende de uma série de conexões a serem estabelecidas entre os signos, mostrando, também, que, a despeito disso, há fatores externos que governam a nossa visão de mundo. Dessa mesma forma, os romances de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* e *As cosmicômicas*, e o romance de Georges Perec, *W ou a memória da infância*, lançam mão de arquétipos da literatura de massa na construção de suas fábulas, sem com isso investir numa discussão a respeito de temas relevantes: em

Calvino, respectivamente, põe-se em revelo a relação entre texto e leitor, em como o texto guia o seu leitor e em como o texto é independente de seu autor (concepção privilegiada no terreno da crítica literária, durante a época mais exitosa do estruturalismo), e combina-se a discussão a respeito do mundo físico, do signo, do surgimento da vida etc., com uma narrativa moldada nos esquemas da ficção científica; na obra de Perec, a memória de sua orfandade e da perseguição aos judeus na Segunda Guerra, sua autobiografia, é intercalada por uma parábola que se assemelha a um livro de regras esportivo ou, mais precisamente, à crônica esportiva televisiva.

Na verdade, a recuperação das formas do passado e a inserção de alguns elementos da cultura de massa na poética têm uma única função, no entender dos críticos: de acordo com Jencks (1986), Hutcheon (1987) e Barth (1979), o principal objetivo é opor-se ao esteticismo e ao formalismo vanguardista do Modernismo tardio (Late Modernism), que excluía de sua fruição a maioria do público, colocando-se, ao contrário do que pressupunham as vanguardas históricas, como uma arte autônoma e pouco voltada para os problemas de uma sociedade em plena transformação. Com efeito, na concepção desses autores, o Pós-modernismo, com o seu double coding, vem substituir o ecletismo superficial das formas tardias da vanguarda por uma poética mais “popular”, mais acessível, ou conforme as idéias de Sontag (1982),⁵² vem criar obras menos “asfixiantes”, menos abertas e mais “transparentes” (o termos são da escritora norte-americana). Barth escreve:

⁵² Sontag (1982) afirma que as obras que propõem como valor a *interpretação*, isto é, que colocam ao leitor desafios no sentido de completar-lhes o sentido, cooperando durante a fruição (idéia muito próxima do conceito de obra aberta, de Eco, apesar de a escritora não mencioná-lo), geralmente causam dificuldades de recepção e, por isso, freqüentemente não comunicam uma mensagem. Em detrimento disso, ela propõe a *transparência* como valor. A afirmação de Sontag tem corolários importantes para esta pesquisa, pois a noção de obra aberta, como vimos, está ligada justamente à veiculação de mensagens com um conteúdo ideológico positivo, e não negativo, como ela parece insinuar. Se concordarmos que o Pós-modernismo propõe a trivialização *tout court* da literatura, na medida em que apela para uma formatividade repetitiva e extenuante, fatalmente o teremos sentenciado, sob o ponto de vista das teses de Eco, à uma ideologia indesejável. Como veremos adiante (item 4.3.), não podemos fazer um juízo tão precipitado; teremos que submeter o Pós-modernismo a uma avaliação crítica e, depois, colocá-lo em confronto com o modelo de Eco para compreendermos a sua inserção na dicotomia entre abertura e fechamento.

If the modernists, carrying the torch of romanticism, taught us that linearity, rationality, consciousness, cause and effect, naïve illusionism, transparent language, innocent anecdote, and middle class moral conventions are not the whole story, then from the perspective of these closing decades of our century we may appreciate that the contraries of those things are not the whole story either. Disjunction, simultaneity, irrationalism, anti-illusionism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and a moral pluralism approaching moral entropy – these are not the whole story either. [Barth 1979, p. 203.]

Nota-se, portanto, que a poética do Pós-modernismo quer ser valorizada por abrir mão do formalismo esteticista das neovanguardas que, como epígonos das vanguardas históricas, não conseguiram articular a revolução na estética com uma revolução nos planos ético e político. Lançando mão de um código menos ambíguo, o Pós-modernismo tem como característica, portanto, o acento no pólo da recepção como o mais valioso, na medida em que promove a mescla de estilos pertencentes a várias épocas e níveis de cultura. Por conta disso, o Pós-modernismo, na avaliação de seus críticos, tem um alcance social mais amplo do que as obras modernistas e as obras do Modernismo tardio: estas, ainda que procurassem desafiar o intérprete na busca de sentidos, acabou dificultando a sua atividade, uma vez que, valorizando a novidade acima de tudo, não deu tempo para que as transformações na sensibilidade tivessem sido assimiladas; o Pós-modernismo, por sua vez, segundo seus críticos favoráveis, ao trazer para dentro de suas obras códigos pertencentes ao mais diversos níveis da cultura, ao mesmo tempo em que rompe com o experimentalismo exacerbado do Modernismo tardio, realiza uma poética por assim dizer mais “democrática”, na medida

em que concentra numa mesma obra diversas ontologias (McHale 1987) ou visões de mundo, abrindo o texto para a recepção de uma camada ainda maior de sujeitos.⁵³ Falando sobre a diferença entre o Modernismo e o Pós-modernismo na arquitetura, Jencks escreve:

Modernism failed as mass-housing and city building partly because it failed to communicate with its inhabitants and users who might not have liked the style, understood what it meant, or even known how to use it. Hence, the double coding, the essential definition of postmodernism, has been used as a strategy for communicating on various levels at once.

[Jencks 1986, p. 6.]

O que é válido para a arquitetura é válido também para a literatura (e porque não dizer para as demais formas de arte, de modo geral): Jencks sugere que o Modernismo – o “menos é mais”, da Bauhaus, na arquitetura; a pintura informal, o *action painting*, o expressionismo abstrato, na pintura; a fragmentação do discurso, a quebra da linearidade, a simultaneidade, na literatura – afastou de si o seu público, caindo num ostracismo na medida em que se mantinha fiel ao experimentalismo. Hutcheon (1987) não contraria isso, mas vai mais longe do populismo inocente de Jencks: ela acredita que o Pós-modernismo é mais exitoso na proposição de uma poética que concilia a preocupação formal (o que ela chama de *metaficção historiográfica*) – em que o texto, aos moldes do Modernismo, concentra em si próprio a atenção do leitor, fazendo-o refletir sobre seus próprios processos de comunicação e, por isso, fazendo-o refletir sobre a linguagem e sobre a literatura como discurso independente comparado aos outros tipos de discurso possíveis (o discurso da história, por exemplo) – com o

⁵³ Parece-nos, entretanto, que essa leitura favorável do Pós-modernismo é equivocada, como veremos adiante.

engajamento em questões de ordem política e ética. Ambos acreditam que houve uma institucionalização do Modernismo e que, por conta disso, ele perdeu o seu poder revolucionário, abrindo espaço para a poética do Pós-modernismo que naturalmente evita o esteticismo vago para não ser, ele também, institucionalizado.

Chegamos, assim, à última das características da poética pós-modernista. Ela decorre, de certa forma, da proposta de double coding, descrita acima, e é nomeada como *paródia*. A paródia surge como elemento mais profícuo para a criação do efeito de double coding, uma vez que ela consiste justamente na apropriação com fins irônicos de um discurso pertencente a outro tipo de registro, criando, na obra, uma espécie de contraste. Nesse sentido, deve-se ter em mente que a paródia atua em dois níveis: num primeiro nível, recobra uma memória, um texto passado, um discurso assimilado: não se pode parodiar o que ainda não aconteceu ou o que ainda não existe, do ponto de vista das estruturas do discurso, seja ele literário ou cotidiano. Assim, a paródia rememora o discurso, apelando para que o seu decodificador restabeleça pontualmente o discurso que está sendo aludido. Neste primeiro momento, a paródia atua no intuito de estabelecer uma ponte com um outro texto, apropriando-se dele para gerar seu próprio jogo de significados. Nesse nível, a paródia muito dificilmente se diferenciaria do intertexto ou mesmo da alusão, uma vez que essas formas retóricas também dependem de uma ponte com um outro discurso. A paródia, no entanto, no seu segundo nível, atua no sentido de estabelecer uma diferença, uma distância entre aquilo que é parodiado e o sentido que ela pretende dar ao seu próprio discurso. Dessa forma, não se pode considerar a paródia como mera alusão ou intertextualidade, pois que, estas mantêm com o discurso ou o texto original uma relação de continuidade ou, melhor dizendo, uma relação de cumplicidade; a paródia, por sua vez, marcadamente irônica, mantém com o texto original uma distância crítica, reverencial às vezes, mas não se apropria, de modo algum, do *ethos* do discurso original para construir o seu sentido; na

maioria dos casos, a paródia marca essa distância para subverter o sentido comumente aceito pelo texto original, não necessariamente o ridicularizando (essa seria a tarefa da sátira), mas problematizando suas estruturas de sentido, sua aceitação pela tradição, sua relação com o público etc.

No nível da forma, portanto, a paródia significa a apropriação – ou a “transcontextualização”, nos termos de Hutcheon (1985) – de uma estrutura significativa (de uma rima, de um diálogo, de uma situação, de uma seqüência de ações, de um *tropos*, enfim, de uma porção mínima de estilo presente num determinado texto ou discurso), de uma estrutura de significado (de um conceito, de uma idéia, de uma filosofia, de uma ideologia etc.), ou mesmo, em alguns casos, significa a apropriação *ipsis literis* de uma parte de um texto. No entanto, no nível do conteúdo, a paródia vai além disso: ela pode simplesmente tomar essas porções do texto original na tentativa de subvertê-los, agregando-os e opondo-os a estruturas de significado substancialmente antagônicas, criando, assim, uma tensão entre duas possibilidades interpretativas (e, assim procedendo, nesses casos a paródia impele o leitor a considerar desfavorável a interpretação veiculada pelo texto original, em favorecimento da sua antagônica); ou ela pode apenas marcar uma diferença histórica com o texto parodiado, sem atacar efetivamente as bases da compreensão do texto original, mas colocando-o como elemento de um percurso já transcorrido, de modo que, nesses casos, a paródia salienta a transformação histórica das relações entre as estruturas significantes e as estruturas de significado. Dito de outro modo, nesses casos a paródia marca uma distância com o texto original, sem todavia ridicularizá-lo, mas apenas utilizando-o como elemento a mais na construção de um significado em mudança.

Do ponto de vista da poética do Pós-modernismo, pode-se dizer que as duas formas de paródia aparecem com bastante frequência. Em alguns casos, a paródia serve como base para a idéia segundo a qual o Modernismo exauriu as possibilidades de

significado, sobrando ao escritor e ao artista apenas a possibilidade de se referir a um estilo, e não efetivamente criá-lo *ex nihilo* (como nos mostra o texto de Fabbrini 2005, que analisa o diálogo que algumas obras de arte pós-modernistas estabelecem com as vanguardas históricas do Modernismo). Em outros casos, a paródia é deliberadamente utilizada para ridicularizar o texto original: em lugar de problematizar as continuidades e as discontinuidades na arte e na sociedade, seja do ponto de vista diacrônico (mesclando estilos modernistas e pré-modernistas), seja do ponto de vista sincrônico (mesclando discursos, estilos e tradições dos mais variados grupos ou classes sociais) – como parecem recomendar os teóricos defensores do Pós-modernismo, na sua defesa de uma dominante ontológica –, algumas vezes, na tentativa de transformar a consciência do leitor sobre determinado tema, a paródia atua como destruidora do discurso parodiado. Isso é bastante notável, principalmente, na literatura pós-modernista dos países periféricos ou na literatura de escritores pertencentes a classes ou grupos discriminados, alheios, por assim dizer, ao progresso unificador vaticinado pelo Modernismo (Casanova 1999 e Hutcheon 1987). Hutcheon (1985, p. 139) escreve sobre essas duas formas de paródia:

A paródia historia, colocando a arte dentro da história da arte; a sua inclusão de todo o acto enunciativo, e a sua paradoxal transgressão autorizada de normas, permite certas considerações ideológicas. A sua interação com a sátira dá abertamente espaço para dimensões sociais acrescidas. [...]

Mas a paródia implica, também, outro tipo de conexão “mundana”. O facto de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, “referenciando-o” com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de

estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas.

Então, nesse sentido, a paródia é, na avaliação dos teóricos favoráveis ao Pós-modernismo, não só uma possibilidade de pôr em prática o questionamento do Modernismo como projeto de uma arte experimental e excludente, recusando-o em favor de uma poética que comunique a um público mais vasto, levando a eles ideologias positivas, mas é também um *tropos* privilegiado na busca pela contestação das hegemonias, dos hábitos e das estruturas de pensamento asfixiantes. Sendo assim, podemos perceber em que medida o projeto do Pós-modernismo, desde as suas origens no fim das grandes narrativas e na sua valorização das ontologias em detrimento das grandes estruturas morais, de pensamento e políticas (que, no seu entender, favorecem apenas a classe hegemônica do capitalismo ocidental), procura criar uma poética engajada em questões de ordem social, assemelhando-se às vanguardas históricas, ainda que diferenciando-se delas quanto à maneira pela qual executam o projeto. Podemos perceber, também, continuidades e descontinuidades com o Modernismo, o que faz do Pós-modernismo uma poética assaz contraditória na sua elevação como dominante cultural hegemônica e coerente. Independentemente do fato de reconhecermos ou não no Pós-modernismo o êxito em contrapor-se ao esteticismo modernista e em pôr em prática essas propostas estéticas e políticas, em conciliar um projeto estético com um projeto político e moral minimamente transformador da situação atual à qual se opõe, reconhecemos, todavia, que, em suas origens, o Pós-modernismo significou a busca por uma poética de certo modo engajada. Mesmo os grandes críticos do Pós-modernismo, Eagleton e Jameson, parecem se opor não à idéia, mas sim à maneira pela qual o Pós-modernismo intenta efetivar a mudança de paradigma artístico na sua crítica ao Modernismo: na verdade, eles criticam duramente o fato de que, aparentemente, o Pós-

modernismo, embora partindo de pressupostos legítimos, acaba sendo incoerente, na sua grande maioria, com esses propósitos, o que fortalece os sistemas hegemônicos que tanto o Pós-modernismo (na arte) quanto a pós-modernidade (na filosofia e na política) querem derrubar. Veremos no item seguinte como essas características descritas acima repercutem na crítica, analisando as posições antagônicas, aquelas favoráveis e aquelas desfavoráveis. Com a tarefa levada a cabo neste item, apenas evidenciamos as características mais marcantes do Pós-modernismo; durante o percurso, naturalmente fizemos algumas considerações acerca da avaliação crítica dessa poética, mas isso é inevitável, uma vez que a definição de um estilo ou poética sempre passa pela sua valorização ou desvalorização do ponto de vista teórico, e uma vez que a definição do Pós-modernismo está intimamente ligada à desvalorização do Modernismo tardio. Para finalizar o primeiro item deste capítulo, uma citação de Barth, que ajuda a sumarizar as características do Pós-modernismo definidas aqui:

My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twenty-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of the century under his belt, but not on his back. Without lapsing into moral or artistic solipsism, shoddy craftsmanship, Madison Avenue venality, or either false or real naïveté, he nevertheless aspires to a fiction more democratic in its appeal than such late-modernists marvels [...]. [Barth 1979, p. 203.]

4.2.) O debate acerca do Pós-modernismo

As características do Pós-modernismo, levantadas acima, são alvo de reprovações e de entusiasmos por parte dos teóricos e críticos dessa corrente artística.

Tanto aqueles que elogiam, como aqueles que criticam, tomam por base as mesmas características para tecer seus comentários, geralmente ligando cada uma delas a questões de ordem ideológica dentro da sociedade contemporânea. Parece-nos, entretanto, que a discórdia se dá num terreno distinto da mera crítica da arte: a discórdia dos teóricos e críticos do Pós-modernismo decorre, na verdade, do modelo epistemológico adotado. Eagleton e Jameson, que têm uma herança marxista forte, observam o Pós-modernismo como um movimento ineficiente na configuração de um modelo estético revolucionário, incapaz, portanto, de integrar o estético com o político; eles vêem no Pós-modernismo uma anuência com a indústria cultural, uma proximidade com o capitalismo tardio, que não lhe permite transcender rumo a uma crítica coerente da sociedade contemporânea: na avaliação desses teóricos, o Pós-modernismo, no momento mesmo em que exhibe essas características, torna-se alvo fácil da mercantilização e é quase que automaticamente cooptado ou, pior, já nasce voluntariamente cooptado pela indústria cultural, coadunando com a ideologia burguesa dominante. Nota-se, portanto, que dessa perspectiva, o que se coloca como alvo acima de tudo é o modelo econômico que produz as desigualdades sociais, de modo que à arte deve caber o papel de instruir o público rumo a uma práxis ativa no sentido de desestruturar o modelo vigente.

Hutcheon, McHale, Barth, Jencks, entre outros, consideram que o Pós-modernismo, na medida em que abrem a arte para a presença dos mais variados discursos e temas, promovendo uma ampliação considerável de seu público, quando vem acompanhado de idéias que refletem em que medida o sistema hegemônico é contraditório e parcimonial, consegue de fato instruir o seu público, edificando um ponto de vista crítico sobre a linguagem e as convenções semântico pragmáticas do discurso, em primeiro lugar, e, em segundo lugar, sobre a articulação dessas convenções no plano ideológico, seus conflitos e histórias.

Como se vê, portanto, aparentemente a herança marxista de Eagleton e Jameson, na sua ortodoxia metodológica, impedem o reconhecimento dos pontos positivos da poética do Pós-modernismo, ao passo que o entusiasmo quase populista de uma visão como a de Jencks, não nos permite captar as contradições do Pós-modernismo face ao contexto histórico. Para proceder a uma análise mais depurada dessas duas posições, devemos discutir os êxitos e as vicissitudes de cada uma dessas posturas, confrontando-as para podermos avaliar o seu alcance. Nesse sentido, procederemos pela análise da concepção que cada uma dessas posições extremas tem acerca: (a) do Modernismo e das vanguardas e (b) da cultura de massa. Levar adiante essa tarefa é importante porque nos parece que as defesas e ataques ao Pós-modernismo estão baseadas em algumas posições equivocadas quanto a esses temas. Além disso, percorrer os argumentos de cada uma dessas tendências acerca desses dois temas ajudar-nos-á a ter uma idéia mais coesa de qual deve ser a inserção do Pós-modernismo no modelo teórico abordado nesta dissertação (que contempla essas questões), na medida em que teremos uma base para contrapor os resultados obtidos; eis, portanto, a relevância dessa tarefa para esta pesquisa.

Começando pela discussão do Modernismo e das vanguardas, pode-se notar, como vimos, que ambas as posturas identificam no Modernismo tardio um esteticismo vazio, cooptado, que não tem mais a profundidade das teses da vanguarda histórica e por isso é incapaz de coadunar os planos estético, ético e cognitivo. Entretanto, há uma aparente discordância entre as correntes a respeito dos motivos que levaram a essa condição. Pode-se considerar essa perda de profundidade como resultado da mercantilização das vanguardas ou como exacerbação das possibilidades formais na arte. Os críticos mais ligados à vertente marxista demonstram claramente concordar com a primeira concepção, quando insistem no fato de que o Modernismo e as vanguardas foram cooptados pela indústria cultural, transformados em mercadoria e,

por isso, fetichizados, não importando mais que forma venham a assumir. Sanguinetti (1972, pp. 89-90) escreve que “la vanguardia termina en los museos que, al final de la historia, como en el peor de los cuentos de hadas, terminan por devorarla impunemente”; Eagleton (1990, p. 268), por sua vez, afirma: “Se eles podem pendurar a sua arte revolucionária nas paredes dos bancos, não é porque você não foi iconoclasta ou experimental o suficiente, mas: ou sua arte não estava realmente ligada a um movimento político revolucionário, ou estava, mas esse movimento foi derrotado. Que coisa idealista imaginar que a *arte*, por si mesma, pudesse resistir à incorporação!”. Essas duas afirmações refletem justamente o fato de que esses teóricos desacreditam na possibilidade de uma arte engajada sem, primeiramente, uma reformulação drástica dos modos de produção que culminam na organização social vigente. Isso faz com que o Pós-modernismo, na sua avaliação, seja apenas mais um movimento fadado à mercantilização, incapaz, desde a sua origem, de elevar-se sobre a mediocrização promovida pelo capitalismo da indústria cultural. Junte-se a isso as imprecisões contra as formas paródicas do Pós-modernismo, que na avaliação de Eagleton e Jameson, têm um caráter a-histórico que só favorece a cooptação (veremos adiante).

Do outro lado da ribalta, parece prevalecer a noção de que o Modernismo e as vanguardas falharam porque, no seu afã de promover uma poética revolucionária, apelando para a experimentação formal, acabou se distanciando do público e dos problemas mais urgentes da sociedade contemporânea. Assim, na avaliação desses críticos, costuma-se atribuir ao Modernismo (especialmente ao Modernismo tardio) a pecha de reacionário, elitista, filisteu: afastando-se do público e confinado nos museus, o Modernismo e a vanguarda passaram a não mais comunicar ao público em geral, mas somente a um público específico, geralmente identificado a uma camada ínfima da população que tem acesso a essas obras, nem tanto porque elas exigem uma educação artística privilegiada, mas simplesmente porque figuram em espaços de circulação

restrita (daí a necessidade de se lançar mão, comedidamente, à cultura de massa). Em decorrência disso, criou-se uma demanda específica por obras de arte novidadeiras, de modo que houve uma valorização da poética do choque, o que fez com que houvesse, por um lado, quase que um esgotamento das possibilidades formativas e, por outro lado, uma automatização da vanguarda, destituída, nesse ponto, de sua abertura a muitas possibilidades interpretativas.

Na verdade, parece-nos que ambas as colocações tem um ponto de chegada comum: seja por uma assimilação da indústria cultural, seja por um esgotamento dos processos artísticos, o que se nota é que o Modernismo, na avaliação dessas duas correntes teórico-críticas, depois de seu momento áureo, tornou-se *norma, padrão*. O que acontece é que, no momento em que a indústria cultural se apodera do Modernismo e da vanguarda, ela automaticamente depaupera as suas potencialidades comunicativas, além de depurá-los de toda a sua penetração ideológica, de modo que eles acabam sendo fetichizados, vendidos apenas como símbolo de um *status quo*. O Modernismo, então, passando a ser norma, incentiva uma grande massa de produtores de arte (escritores, pintores, músicos etc.) a copiar o gesto formal das vanguardas apenas para lograr êxito comercial, contribuindo ainda mais para a automatização do estilo. Desse modo, é absolutamente compreensível a concepção de que a vanguarda não pode vicejar num contexto em que, de antemão, ela está fadada à consumação imediata, por mais radical que ela seja, o que leva Bürger a afirmar:

A estética do *choque* põe ainda mais um problema: o da possibilidade de fazer durar um efeito assim. Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o *choque*, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária. Com a repetição, transforma-se radicalmente. O *choque* é esperado. As violentas reacções do público perante a simples entrada em

cena dos dadaístas são prova disso; o público estava preparado para o *choque* pelos relatos jornalísticos, e esperava-o. Um *choque* desta natureza, quase institucionalizado, está muito longe de se repercutir sobre a práxis vital dos receptores; é “consumido”. [Bürger 1993, p. 132.]

Nesse sentido, a formulação de que o Modernismo transformou-se em padrão, de que a vanguarda institucionalizou-se, parece ser consenso entre os teóricos. Em decorrência disso, têm-se duas posturas. Em primeiro lugar, tem-se a postura de que, uma vez “gasto” o Modernismo, a transformação dos procedimentos artísticos pode devolver à arte a sua capacidade de enfrentar as questões mais urgentes da cotidianidade, engajá-la novamente em problemas sociais e políticos, mediante, por um lado, uma reformulação de suas formas de comunicação, e, por outro, mediante a transformação de seu papel na cultura. Nesse caso, faz-se um retorno às utopias artísticas do início do século XX, retorno pautado por um cinismo quanto à possibilidade de construção de uma consciência hegemônica, em que se mantém, todavia, frente a essas utopias, um distanciamento crítico. Surge, então, a idéia de que o Pós-modernismo consolida essa noção, na medida em que ventila novamente os problemas cruciais que ligam a arte à vida social, bem como as contradições da sociedade contemporânea; e (a) para não cair no mesmo erro do Modernismo tardio, com quem aprende a lição de que o experimentalismo não conduz necessariamente à criação de uma ideologia positiva; e (b) para não cair nos piores arquétipos da cultura de massa ou da ultrapassada literatura engajada naturalista – o que seria um flagrante de a-historicismo –, o Pós-modernismo procura se situar a meio caminho dessas duas possibilidades formativas, mantendo com elas uma relação de diferenciação e cumplicidade, ao mesmo tempo. Em segundo lugar, entretanto, tem-se a postura de que as últimas utopias artísticas geradas pelo Modernismo estão mortas: a vanguarda

enquanto projeto de integração entre arte e sociedade fracassou porque foi incapaz de liberar a cultura das presas da indústria cultural e, como resultado, a autonomia da arte, combatida pelas vanguardas históricas, foi, ironicamente, o resultado do empreendimento vanguardista. Isso levou alguns teóricos a afirmar, como Bauman, que a vanguarda está morta, o que coloca o Pós-modernismo como alvo de suspeita e descrença:

No cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido. Um artista ou outro pode agora assumir uma atitude recordada dos tempos do *Sturm und Drang* da alta modernidade – mas, sob as circunstâncias presentes, isso seria mais uma pose do que uma posição. Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação – um símbolo mais de bravata do que de rebeldia, e certamente não de fortaleza espiritual. A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. [Bauman 1997, p. 127.]

É forçoso notar que essas posições extremas escamoteiam alguns pontos da discussão que parecem ser relevantes para a defesa ou para o ataque a essa corrente estética. Afirmar que a vanguarda está morta e que a abertura das formas de comunicação (o trabalho com o código) não produz mais uma consciência contestadora não nos parece de todo acertado, sobretudo quando se tem em mente que a cultura de massa desempenha um papel ainda mais decisivo na automatização dos sentidos e na fácil consumação das mensagens estéticas. Essa ponderação é crucial para entendermos como ainda é possível se falar de vanguarda, mesmo que não seja nos moldes das vanguardas históricas. Vattimo (1985, pp. 39-40), por exemplo, afirma que a mídia tenta desempenhar o papel do espírito absoluto hegeliano – que, dentro da estética de

Hegel, significa a “morte da arte” como “retorno do espírito para junto de si” –, mas, evidentemente, acaba sendo um seu simulacro, uma vez que é imposto pelas leis de mercado e uma vez que impõe, por si só, padrões de comportamento certamente muito distantes da realização concreta do fim da história hegeliana ou mesmo marxista. Isso tudo para dizer que a negação da vanguarda *tout court* impede o reconhecimento do papel decisivo que artistas e escritores tiveram na contestação do *establishment* burguês: a criação de monumentos em homenagem aos judeus mortos nos campos de extermínio alemão apelam, em sua grande maioria, para os modelos da vanguarda; uma grande parte das instalações desafiam a mercantilização da arte, na medida em que se resumem a um gesto, a uma performance, ou são grandes demais para poderem ser realizadas uma segunda vez ou caberem para sempre numa sala de museu; uma parte considerável da literatura contemporânea trabalha com as noções importadas do *nouveau roman* francês ou do experimentalismo de tipo vanguardista, cuja vendagem não atinge os níveis astronômicos da cultura de massa (ver Ajello 1974); nem por isso, elas podem ser consideradas de pronto como obras cooptadas, simplesmente porque remontam aos procedimentos de vanguarda. Nesse sentido, elas não são cooptadas devido ao fato de desafiarem, entre outras coisas, a possibilidade de sequer serem cooptadas, porque são indesejáveis para os articuladores da cultura de massa, posto que a sua poética coloca em dificuldades a sua reprodução em larga escala.

Isso não significa dizer, por outro lado, que a presença de elementos da cultura de massa nas obras fazem delas automaticamente indesejáveis, conservadoras. Deve-se notar que o fato de se afastar do academicismo neovanguardista não significa necessariamente cair numa poética pré-modernista, a-histórica ou *estritamente* de massa. Da mesma forma, não se pode crer que a atitude manifestada pelo Pós-modernismo significa automaticamente que, por negar o vanguardismo, mediante, inclusive, a importação dos arquétipos da cultura de massa, são produtos eivados da

ideologia consumista e conservadora veiculada pela indústria cultural. Dito de outro modo, parece-nos um equívoco acreditar que a simples presença de elementos contrários às formas conhecidas de vanguarda (as vanguardas históricas e as neovanguardas) signifique o pertencimento de determinada obra à categoria do kitsch. Assim, na negação *in totum* dos estudiosos marxistas ou no entusiasmo populista de alguns dos defensores do Pós-modernismo, esconde-se a incompreensão acerca do tema da cultura de massa.

Indicamos nos capítulos 2 e 3, quando tratamos da obra de Eco, que essas posições extremas com relação à cultura de massa podem ser designadas pelos termos *apocalíptica* e *integrada*, respectivamente. Estes conceitos têm a sua história, e é importante ressaltar que estavam ligados à avaliação da crítica sobre o fenômeno da cultura de massa no período de abertura da cultura italiana do pós-guerra, avaliação feita na década de 1960, no calor do *boom* da indústria cultural. Eco (1964), observando a presença de duas possibilidades avaliativas (e para se opor a elas), cunhou, então, os termos. Na sua opinião, ambas as tendências estão equivocadas: os apocalípticos o estão porque, diante da possibilidade de uma arte e de uma cultura de massa, vêem nesse fato uma ameaça aos supostos grandes valores artísticos e culturais, matéria de poucos esclarecidos; os integrados também o estão, porque no seu encômio aos produtos de massa, acreditam inocentemente que as mídias estão levando a arte “aristocrática” para lugares antes impossíveis, abrindo as portas da cultura para uma população maior, sem notar, todavia, que, na sua reprodutibilidade, as mídias não se preocupam em enaltecer a cultura ou criar mecanismos sociais que garanta um acesso igualitário a ela, mas sim apenas obter, de forma planejada, lucro. Nas palavras de Eco,

O erro dos apologistas [integrados] é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações.

O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial. [Eco 1964, p. 49.]

Independentemente de estarem ligados ao contexto artístico da Itália da década de 1960, os dois conceitos ainda são válidos para a compreensão dos argumentos que os envolvidos no debate acerca do Pós-modernismo tecem sobre os temas da mercantilização da vanguarda e do populismo pós-modernista. Na verdade, parece-nos muito clara a atitude apocalíptica dos teóricos do Pós-modernismo que o rejeitam *a priori*: não observando a relevância que pode ter a inserção de elementos populares nas obras de arte, e, principalmente, não observando que não necessariamente a circulação em nível amplo implica uma ideologia conservadora, o crítico do Pós-modernismo pode acabar rejeitando em bloco obras que podem efetivamente cumprir um papel ideológico interessante no quadro artístico contemporâneo. Dessa mesma forma, parece-nos evidente o caráter integrado de algumas defesas do Pós-modernismo, acreditando que o seu populismo cumpra uma função social, sem se interessar pelos mecanismos engendrados pela apropriação dos estilos da cultura de massa – e Jencks (1986) parece ser o caso mais paradigmático de uma defesa “integrada” do Pós-modernismo, onde os elementos populares e pré-modernistas têm o papel de democratizar o acesso da arte e da estética a grupos anteriormente afastados delas. Essa discussão é relevante para situarmos a poética do Pós-modernismo no modelo de Eco, e por isso voltaremos a ela no próximo item. Adiantamos, porém, que, na medida em que

essas posturas extremas caem nos radicalismos que Eco condena, comprometidas mais com a postura crítica de que descendem do que com uma análise primordialmente estrutural das mensagens estéticas dentro dos parâmetros interpretativos e ideológicos socialmente compartilhados (Eco 1964, pp. 27-28), os resultados obtidos quanto à avaliação crítica dessas correntes divergem dos resultados obtidos pelo modelo de Eco. Não seria equivocado acreditar que, do ponto de vista do semiólogo italiano, essas teorias se prendem a um sociologismo primário que não penetra fundo nas questões, traduzindo-se quase como profissão de fé, escamoteando os fenômenos em favor de uma coerência com parâmetros políticos ultrapassados ou, no mínimo, equivocados (voltaremos a isso, no próximo item).

Nesse sentido, a paródia e a ironia, como figuras de linguagem privilegiadas na articulação dessa mescla de elementos oriundos de estilos diferentes, também são motivos de discórdia (talvez a mais acirrada de todas). Com efeito, na desvalorização do Pós-modernismo empreendida por Jameson (1982 e 1991), nota-se que, na opinião deste teórico, a paródia pós-modernista é, na verdade, pastiche, isto é, ela não tem a agudeza da paródia modernista e se transforma apenas em maneirismo; na definição de Hutcheon (1985), no entanto, a paródia pós-modernista é talvez o exemplo mais bem acabado de dialogismo bakhtiniano, em que se representam e se põem em confronto os discursos oriundos de lugares históricos e grupos diferentes. Mais uma vez, aqui, está se colocando como primordial a relação dos estilos pós-modernistas com a mercantilização da arte, em primeiro lugar, e, em segundo lugar – e conseqüentemente –, está se colocando a possibilidade de, a partir disso, criar uma poética ideologicamente positiva. Mas, também aqui, a desorientação com relação à pesquisa no campo dos *mass media* e da cultura de massa, na nossa opinião, impede o consenso.

Jameson dá uma definição bastante satisfatória do que é o pastiche e do que é a paródia:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor: [...]. [Jameson 1982, p. 114, destaque do autor.]

De acordo com este trecho, percebe-se que a paródia e o pastiche são procedimentos similares e, entretanto, bastante diferentes quanto ao seu alcance semântico e pragmático: a primeira mantém com o texto parodiado uma relação de ironia, uma subversão cômica; o segundo é apenas a convivência com o discurso que é tomado de empréstimo, limpo de qualquer ironia, comicidade, ou senso de humor. Nesse sentido, do ponto de vista ideológico, a paródia é revolucionária, na medida em que insulta o texto parodiado, aparentando ser um seu contraventor; marca, portanto, a descontinuidade com o texto original. O pastiche, por sua vez, é conservador, no sentido de que se filia ao texto original, conservando o seu conteúdo semântico e pragmático, marcando, assim, não só a possibilidade de uma continuidade com a tradição à qual o discurso tomado de empréstimo pertence, mas também a iniciativa de reivindicar para si o *ethos* de outros discursos sem lhes fazer jus. Essa definição, apesar de bastante esquemática, não teria grandes problemas em passar no crivo da autora canadense Linda Hutcheon, que buscou uma definição de paródia qualitativamente diferente das até então apresentadas pela teoria da linguagem e da literatura (Hutcheon 1985). Um pouco de sua definição foi apresentada no item anterior, e recordamos apenas que, para ela, a paródia não significa necessariamente a satirização do texto

original, ou a subversão de seu conteúdo semântico e pragmático; assim, pode-se entender como paródia qualquer texto que, mantendo uma relação de distância – não obrigatoriamente satírica – com o texto parodiado, remete o leitor a um discurso devidamente estabelecido como já-dito, “transcontextualizando-o” para assinalar a diferença existente entre os modos de discurso peculiares a momentos históricos particulares e entre os jargões de grupos e etnias distintos. De qualquer modo, paródia e pastiche, na opinião de Hutcheon, não se confundem; são, de certo modo, antagônicos, pois, no seu entender, o pastiche é também uma transcontextualização, ainda que apenas marque uma continuidade entre textos, uma pertença e uma reclama a uma tradição que se quer manter. Sendo assim, podemos concordar que, entre essas duas posições – a despeito das minúcias que marcam a definição da paródia de uma maneira mais ampla, no caso de Hutcheon, e de uma maneira mais esquemática, no caso de Jameson –, há uma concordância nos aspectos ideológicos veiculados pelo uso do pastiche e da paródia. Mais ainda: há um consenso no sentido de afirmar que o uso da paródia por uma poética que se quer revolucionária atende plenamente as intenções do artista, ao passo que o pastiche, fatalmente, é vinculado às obras de arte de massa.

O ponto crucial de discórdia, entretanto, se dá no momento em que Jameson, ao contrário de Hutcheon, identifica no Pós-modernismo o uso dominante do pastiche, reservando ao Modernismo a glória de ter efetivamente criado uma poética paródica. Jameson (1991) acredita que, no Pós-modernismo, o double coding e a mistura de elementos pertencentes a momentos históricos pré-modernistas implicam necessariamente uma espécie de “saída” da história: na sua “canibalização” (o termo é de Jameson) de estilos, o Pós-modernismo escapa ao seu contexto, deixa de estar ligado à história da qual faz parte, rememorando um passado de forma nostálgica, lamentando a sua condição histórica presente. Do ponto de vista da crítica marxista, nada mais hediondo do que isso: a nostalgia que Jameson percebe no movimento pós-modernista

afasta a arte do seu papel histórico de assinalar as contradições da sociedade e do momento histórico em que se insere, lançando-a num escapismo alienante. O Pós-modernismo, portanto, no seu entender, não é paródico na sua constatação de que o Modernismo fracassou, mas sim demonstra, acima de tudo, estar de acordo com o pastiche de uma arte descomprometida, ligada à cultura de massa na celebração de obras que, por não estarem ligadas ao seu contexto, são, naturalmente, reacionárias.

Hutcheon, como vimos anteriormente, tem uma opinião assaz diferente da relação do Pós-modernismo com o modo pelo qual ele se apropria de outros discursos. Na sua opinião, o Pós-modernismo, em sua postura crítica com o Modernismo, evitando cair no que na sua opinião são os falaciosos movimentos totalizadores da modernidade – que, ao contrário do que pretendia, engendrou desigualdades –, na sua utilização da paródia, promove uma espécie de dialogismo bakhtiniano que encena, na própria obra, as contradições e as descontinuidades do momento histórico. Hutcheon não enxerga, na utilização irônica dos estilos passados ou no empréstimo também irônico das formas da cultura de massa, a convivência com uma ideologia reacionária; pelo contrário, acredita que o Modernismo tardio, com seu fetiche do experimentalismo, acabou num maneirismo, culminou no pastiche das vanguardas históricas, mera encenação do que postura, ao passo que o Pós-modernismo promoveu, pela paródia, a revitalização da relação secular entre arte e engajamento. Nas suas palavras, o Pós-modernismo

Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas e irônicas que patenteia são talvez os exemplos mais nítidos do termo bakhtiniano “de voz dupla”. [Hutcheon 1985, p. 93.]

Assim, um duplo processo se nota no uso da paródia pelo Pós-modernismo, na avaliação de Hutcheon: além de sua capacidade de integrar os discursos oriundos de vários grupos e momentos históricos distintos – reconhecendo, assim, não só a sua existência, mas a sua legitimidade como produto histórico de lutas travadas no âmbito da linguagem e, também e principalmente, da ideologia –, promove a discussão acerca dos procedimentos formais em arte, que modelam a sua natureza e função dentro dos campos da estética e da cultura; com isso, colocando também a questão da inserção do discurso literário e artístico no seio da cultura, Hutcheon alega que, mais uma vez, o Pós-modernismo tem um potencial revolucionário, na medida em que aponta como central um problema que, como já vimos anteriormente, está intimamente ligado com os processos pelos quais a arte é capaz de engendrar uma ideologia contestadora (ver os três primeiros capítulos desta dissertação). Mais adiante, ela complementa a citação acima:

A moderna metaficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito do que Bakhtin poderia ter reconhecido. Tal como acontece com o seu apreciado *Don Quixote*, a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma “auto-crítica” do discurso na sua relação com a realidade. [Hutcheon 1985, p. 105.]

Nesse sentido, no embate dessas duas posturas críticas face ao Pós-modernismo observa-se em que medida as questões referentes à linguagem e aos processos de composição estilísticos na consolidação de uma visão crítica da arte e da cultura são importantes para uma avaliação dessa poética altamente contraditória. O consenso, como dissemos acima, parece estar longe de estar perto, conforme o debate se prolonga.

É forçoso reconhecer que isso se deve sobretudo às metodologias empregadas no estudo crítico do fenômeno; mas não é de se descartar que, a despeito disso, uma certa intransigência crítica motiva os pensadores rumo a argumentos frágeis, muito porque não aprofundam questões relevantes para o debate. É nesse sentido que acreditamos poder compreender o Pós-modernismo dentro do quadro de reflexão semiótica e do estruturalismo de Eco: a sua análise da relação da linguagem e do código com a construção de uma comunicação estética; o seu estudo da relação entre um registro estético e um registro cotidiano da linguagem e do código; a compreensão da relação entre os processos lingüísticos e a criação de uma poética ideologicamente positiva; e o seu exame da dialética entre o kitsch e a vanguarda; tudo isso nos permite montar um modelo teórico que nos parece apropriado para o estudo do Pós-modernismo, justamente porque essa poética lida com a compreensão dessas questões. No próximo item, portanto, encerraremos este capítulo com o estudo da poética do Pós-modernismo a partir das reflexões de Eco acerca da abertura dos processos de comunicação e da veiculação de ideologias contestadoras. Cumpre lembrar, antes, que *não* estamos tomando partido do modelo de Eco *em detrimento* dos outros, como se estivéssemos convidando o leitor a descartar o que até aqui se falou acerca do Pós-modernismo, em substituição pelos argumentos a seguir; queremos, pelo contrário, mostrar que o modelo de Eco ajuda a compor, juntamente com as outras análises críticas respaldadas por modelos diferentes, um quadro de compreensão mais abrangente, acerca dessa poética essencialmente contraditória.

4.3.) O Pós-modernismo de acordo com o modelo de Eco: a abertura, a vanguarda e o kitsch

Pela síntese que fizemos no primeiro item deste capítulo, evidenciando as principais características do Pós-modernismo como proposta poética; e pela análise que fizemos das avaliações críticas de duas tendências teóricas sobre essa poética, no segundo item – tendências antagônicas que não chegam a um consenso acerca de como o Pós-modernismo se organiza enquanto movimento capaz de, em primeiro lugar, situar-se criticamente perante os movimentos anteriores, e, sobretudo, perante o lugar da arte e da literatura na cultura, e, em segundo lugar, capaz de articular uma ideologia contestadora; pudemos perceber a importância que os temas ligados à vanguarda como formatividade revolucionária, à institucionalização do Modernismo e ao papel da cultura de massa na institucionalização da vanguarda e do Modernismo têm para a construção de um pensamento crítico acerca da poética pós-modernista. Apesar da valorização ou da desvalorização dessa poética, fica bem claro que os argumentos de qualquer uma das correntes teórico-críticas dependem de uma compreensão sistemática e estrutural das mudanças ocorridas na arte, nestas últimas décadas. Exatamente por isso – por propor, a partir de uma teoria semiótica abrangente, uma dialética entre cultura de massa e vanguarda, e por englobar os fenômenos estéticos em um quadro de reflexão mais geral, que toca os problemas da cultura como um todo e, principalmente, da inserção da arte e da literatura como discursos privilegiados na construção de uma consciência crítica –, acreditamos que o modelo proposto por Eco pode servir para uma compreensão da inserção dessa poética no que diz respeito, especificamente, à sua *possibilidade de se constituir como vanguarda*. Com isso queremos dizer que, muito embora se oponha ao ecletismo das neovanguardas, colocando-se distante da noção comumente difundida de que a vanguarda é meramente o experimentalismo *per se*, ou então um grupo de artistas constituído em torno de ideais comuns – noção que se percebe na organização das primeiras vanguardas do século XX e, como nos mostra Ajello (1974), também a neovanguarda italiana do Grupo 63 –, o Pós-modernismo não

está distante de um *conceito de vanguarda*, que leva em conta, justamente, uma proposta poética que concilia a abertura do código com uma visão de mundo revolucionária, de acordo com a definição dada aqui para esse conceito (ver capítulos 2 e 3). O ponto, aqui, é extremamente delicado e parece apresentar uma contradição; todavia, como tentaremos deixar mais claro a seguir, na recusa pós-modernista do “vanguardismo” do Modernismo tardio, não se propõe, com efeito, um retorno acrítico a poéticas pré-modernistas (como se se tratasse de restabelecer uma ordem “lamentavelmente perdida”), tampouco uma assimilação ou uma infiltração da cultura de massa (como se ela fosse a saída para a “democratização da arte”); está, em lugar disso, uma consciência historicamente determinada das reais possibilidades de se construir uma poética crítica, mediante a abertura do código. Com isso, pretendemos deixar claro que o Pós-modernismo não se afasta de uma *postura de vanguarda*, de uma *posição de vanguarda*, na medida em que, conforme vimos nos capítulos 2 e 3 deste trabalho, o conceito de vanguarda, de acordo com a noção de Eco, está relacionado com uma formatividade contestadora e ideologicamente positiva, em oposição à formatividade conservadora da cultura de massa. Dito de outro modo, inferir que o Pós-modernismo conserva uma postura de vanguarda é, portanto, fazer menção não às vanguardas históricas ou as neovanguardas propriamente ditas, mas a um *conceito de vanguarda*; significa, na verdade, relacionar a poética pós-modernista a uma idéia de vanguarda que, paradoxalmente, está contida tanto nas manifestações artísticas das vanguardas históricas e das neovanguardas (que, por assim dizer, motivaram o conceito), como na recusa pós-modernista desses modelos. Isso quer dizer que esta dissertação assume que, por mais que as vanguardas tenham caído em desuso, enquanto grupos organizados em torno de ideais comuns, enquanto realizadores de uma determinada forma de práxis artística, o *conceito de vanguarda* permanece útil para designar qualquer poética que proponha, por um lado, a integração de uma abertura da

mensagem estética com uma possibilidade de transformação do código e, conseqüentemente, da visão de mundo, e, por outro lado, se oponha a normatização estética patrocinada pelo kitsch e pela indústria cultural; assume, também, que há várias formas de se realizar esse projeto de integração, de modo que as vanguardas históricas e as neovanguardas (independentemente do seu vaticinado fracasso) representaram, cada uma delas, apenas uma possibilidade de se levar a bom termo a proposta, sendo que o Pós-modernismo pode perseguir, então, ainda que sob uma outra roupagem e mediante a aplicação de outros procedimentos estéticos, o mesmo propósito.

Para demonstrar isso, é preciso, antes, recolher alguns apontamentos de Eco acerca do quadro histórico contemporâneo e acerca do fenômeno do Pós-modernismo, e relacioná-los com as análises das tendências críticas abordadas anteriormente, para, finalmente, contrapor esse quadro histórico com o sistema descrito na primeira parte desta dissertação. Começemos, portanto, por uma longa citação de Eco, que é plena de questões relevantes para nossos objetivos:

Creio que em cada época se chega a momentos de crise, como as descritas por Nietzsche [...], sobre os malefícios dos estudos históricos. O passado nos condiciona, nos oprime, nos ameaça. A vanguarda histórica [...] procura ajustar contas com o passado. “Abaixo o luar”, *slogan* futurista, é um programa típico de toda vanguarda, basta colocar outra coisa no lugar de luar. A vanguarda destrói o passado, desfigura-o: as *Demoiselles d'Avignon* representam o gesto típico da vanguarda; depois, a vanguarda vai mais além, destrói a figura e, em seguida, a anula, chegando ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela rasgada, à tela queimada; em arquitetura, será a condição mínima do *courtain wall*, o edifício como coluna, puro paralelepípedo; em literatura, será a destruição do fluxo do discurso, até a colagem à maneira de Bourroughs, até ao silêncio ou à

página em branco; em música, será a passagem da atonalidade ao ruído, ao silêncio absoluto [...].

Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente”, porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente”. A esta altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor. [Eco 1984, pp. 55-57.]

Essa citação contém uma grande parte dos argumentos que reforçam o nosso ponto de vista. Ela nos dá algumas informações valiosas que podem alimentar o sistema dialético proposto na parte 1 e, por isso, permitir uma análise conjuntural do fenômeno do Pós-modernismo. Para melhor compreendê-la, precisamos nos deter nas três principais idéias colocadas aí, a saber, (a) a colocação de que de fato houve uma automatização da recepção da poética modernista, tese que está de acordo com as

análises dos principais teóricos do Pós-modernismo; (b) a colocação de que a paródia e a ironia configuram uma possibilidade formativa aberta, capaz de revitalizar a relação da linguagem artística com a visão de mundo – afirmação que envolve uma análise da cultura de massa, como veremos adiante; e (c) a colocação de que a poética do Pós-modernismo pressupõe um intérprete ideal, capaz de identificar e decodificar a paródia e a ironia. Abordando estes três tópicos, pretendemos mostrar que o Pós-modernismo mantém um distanciamento da estética do kitsch e da cultura de massa, essencial para a sua colocação como uma poética aberta e, portanto, de acordo com a dialética entre vanguarda e kitsch, revolucionária.

Como se pode notar pela citação acima, Eco está em conformidade com aquilo que salientamos no item 4.1., a saber, que o Modernismo aparentemente “esgotou” as suas possibilidades experimentais, fazendo com que um “retorno” às formas do passado não tivesse um contorno reacionário, mas sim irônico – talvez, de acordo com a citação, a única maneira ainda não-inocente de se fazer arte. Nesse sentido, pode-se perceber em que medida o próprio mentor do modelo para o conceito de vanguarda afirma que o experimentalismo vanguardista não parece mais fazer sentido no que toca à prática de uma arte engajada em transformar o código e, por conseguinte, a nossa visão de mundo. Isso é corroborado pela seguinte afirmação de Eco, quando explica por que razão adotou os procedimentos artísticos pelos quais criou o seu primeiro romance, *O nome da rosa*:

A vanguarda estava se tornando tradição, aquilo que era dissonante alguns anos antes transformava-se em harmonia para os ouvidos (ou para os olhos). E daí só se podia tirar uma conclusão. A inaceitabilidade da mensagem já não era critério soberano para uma narrativa (ou para

qualquer outra arte) experimental, uma vez que o inaceitável estava doravante codificado como agradável. [Eco 1984, p. 52.]

Sendo assim, fica bastante clara a posição de Eco frente ao Modernismo: no seu entender, o Modernismo se esgotou, devido à sua elevação como norma, enfraquecendo o seu original potencial transformador. Devemos colocar essa afirmação diante do conceito de abertura: vimos, na primeira parte deste trabalho, que a abertura se define por uma ampliação dos efeitos de sentido, levando-se em conta a configuração dos códigos semântico e pragmático; isto é, a abertura de uma mensagem ou obra deve ser medida através do seu grau de inconformidade com os padrões interpretativos gerados pelo hábito. Diante disso, podemos dizer que a abertura não significa necessariamente levar a mensagens ao incomunicável: melhor dizendo, do ponto de vista formal, para se conseguir a abertura da mensagem, é necessário manter com o código um mínimo de coerência, para que seja possível, em primeiro lugar, se demonstrar em que grau a mensagem promove a abertura do código e, em segundo lugar, para dar as pistas de suas possíveis interpretações. Desse modo, a abertura não pode ser automaticamente identificada com a incomunicabilidade pura (*ruído*, em termos semióticos), pretendida, em alguns casos, por obras experimentais que não favorecem em nada a inserção do intérprete no jogo ativo de sentidos, sob o argumento de que a interpretação é a consumação, ao passo que a não-interpretabilidade deva ser o valor a ser atingido contra a neutralização dos efeitos de sentido da obra. Essa posição extrema (que pode, em alguns casos, remontar às idéias estéticas de Adorno, embora um pouco além de sua intenção, conforme nos lembra Bürger 1993) não favorece, em momento algum, a possibilidade de uma transformação efetiva de consciência, uma vez que não está baseada sequer na tentativa de transformar o código, posto que, em determinados casos, o que se quer é, pelo contrário, fundar um novo código (projeto absurdo, do ponto de

vista semiótico, uma vez que o código, para comunicar, depende do compartilhamento de suas leis por parte de seus usuários). Com isso, pode-se afirmar que a abertura mais bem sucedida é aquela que leva em conta esses fatores. Ora, pelo que Eco nos quer fazer crer a partir dessas citações, o Pós-modernismo, na sua atitude paródica e irônica, leva em conta esse fato, na medida em que reclama para si uma abertura que se baseia nos códigos automatizados que a antecedem e que, no entanto, quer contrariar. Veremos isso adiante, quando sustentarmos que a paródia é um procedimento adequado para tal tarefa; devemos, antes, insistir que essa questão apresenta uma outra face, que não podemos ignorar, posto que ela pode gerar um equívoco muito comum: o de que, contrariamente ao experimentalismo exacerbado do Modernismo, deve-se opor uma arte cuja linguagem é estritamente referencial, propondo, assim, um código fechado para justamente ampliar o seu alcance junto aos intérpretes. É que, opondo-se à excessiva “abertura” (que já não poderíamos mais chamar de “abertura”, uma vez que a mensagem não comunica em absoluto; apenas utilizamos o termo para marcar o equívoco), pode-se pretender que a arte esteja engajada na transformação da consciência mediante uma espécie de concepção da linguagem como mero instrumento que traduz, por sua vez, um tipo de concepção referencialista da relação entre pensamento e o mundo, de um lado, e o código, de outro. Assim, uma concepção como essa tenderia a optar pelo fechamento das mensagens (que continuariam a ser, em algum grau, mensagens estéticas, porém mais próximas das mensagens referenciais que marcam a comunicação cotidiana – conforme vimos no capítulo 2), na medida em que pretenderia atingir uma parcela muito maior de intérpretes – e não podemos desconsiderar, como vimos no item anterior, que uma boa parte das defesas equivocadas do Pós-modernismo (Jencks e Sontag) postularam isso como valor a ser atingido pela arte. Isso seria equivocado por vários motivos: em primeiro lugar, porque, como a crítica insistiu – e podemos incluir aí a análise da cultura pré-vanguarda,

realizada por Bürger (1993), bem como as análises estruturais dos folhetins rocambolescos do século XIX e das narrativas ligeiras da cultura de massa, ambas realizadas por Eco (1978) –, o fechamento das mensagens geralmente é identificado com a autonomia da arte promovida e pretendida pelo *establishment* burguês, que, amiúde, separou consideravelmente as esferas da estética e da ética (Eagleton 1990), favorecendo a alienação do público; em segundo lugar, e por essa razão, o fechamento impede a concepção de uma arte ligada à transformação da consciência, uma vez que, insistindo nas formas desgastadas, esse tipo de arte assimila apenas uma ideologia, conforme a sugestão de Eco (1968c); em terceiro lugar, porque o fechamento implicaria um movimento para fora da história, renegando as contribuições modernistas face à transformação da relação entre a arte e a cultura (e teríamos que concordar com Jameson 1982, neste caso); e, finalmente, porque o fechamento, hoje em dia, está associado à cultura de massa, no seu apelo mercadológico pelo consumo, de modo que, fatalmente, a indústria cultural, acima de tudo, beneficiar-se-ia com essa proposta. A respeito disso, Eco escreve:

But there comes a moment when the avant-garde can go no further, because it has already produced a metalanguage to talk about its own impossible texts (for example conceptual art and body art). At this point arises the reaction, which is never simply a reversal. That is to say, at least, a conservative reversal is always possible, but is not a dialectical response to the avant-garde; this retrenchment is the normal production of the midcult and of popular art that always continues, indifferent to the tensions

of experimental modes, serving the needs of its own unchanging market.

[Rosso e Eco 1983, p. 243.]⁵⁴

Portanto, percebe-se que, se o experimentalismo parece ser um caminho ingrato, uma vez que está associado a uma norma, incapaz, assim, de gerar a abertura desejada, não se pode dizer que o fechamento seja o caminho ideal para a construção de uma nova consciência crítica através da arte. Na verdade, uma vez que o experimentalismo se transforma em norma, a arte fica à espera de um procedimento “experimental” que transforme essa situação. Isso não é contraditório: no primeiro caso se fala de um estilo experimental, como se nota nas obras de arte pertencentes ao Modernismo tardio, por exemplo, em que o que as caracteriza é o anseio pelas pesquisas formais na arte; no segundo caso, se fala mais de uma atitude, de um ato que concretiza uma mudança notável nos rumos da norma estética.⁵⁵ Sendo assim, o experimentalismo modernista tardio, enquanto estilo habitual, fica esperando um ato de revolução que devolva à estética a possibilidade de empreender uma revitalização, ao mesmo tempo, do código e da cultura. Nesse sentido, parece-nos, a partir da citação de Eco, que a paródia pós-modernista desempenha esse papel.

A julgar pela longa citação, o semiólogo italiano tem uma compreensão bem próxima da de Hutcheon (1985), quanto à possibilidade de uma literatura paródica comunicar efetivamente uma mensagem aberta. Dessa forma, ele parece concordar com o fato de que a paródia, atuando em vários níveis, cria uma mensagem de múltiplas

⁵⁴ Pedimos a gentileza do leitor de comparar o primeiro período desta citação com o início do segundo parágrafo da primeira citação deste item 4.3. Notaremos que se trata da mesma frase, com pequenos acréscimos ou subtrações de ambas as partes. Todavia, o que vem a seguir, nesta citação, não aparece no texto citado anteriormente. Eco aproveitou, no *Pós-escrito a O nome da rosa*, o texto fruto de sua entrevista com Stefano Rosso. A razão pela qual ele decidiu suprimir essa passagem no *Pós-escrito*... não fica clara para nós. De qualquer forma, a entrevista pretende ser um texto mais conclusivo, mais interessado na questão do Pós-modernismo do que o seu pós-escrito. Recomendamos a leitura daquele, em lugar desse, para uma compreensão mais apurada do Pós-modernismo, de acordo com Eco.

⁵⁵ Para conferir as mais variadas acepções do termo *experimental* dentro do quadro de reflexão de Eco, ver o texto “Experimentalismo e vanguarda”, em especial a seção “Que quer dizer ‘experimental’?” (Eco 1968a, pp. 227-232).

interpretações; no uso da paródia, não se coloca, como se poderia supor, apenas dois níveis interpretativos, a saber, o que o texto parodiado diz e a subversão que o texto que parodia faz dessa mensagem original; coloca-se em circulação, também, vários subníveis de leitura, que dizem respeito ao valor semântico ou o valor pragmático dos subcódigos parodiados. Dito de outra forma, no uso da paródia, como podemos depreender da citação de Eco, estão em jogo um sem-número de abduções quanto à competência interpretativa daquele que é o decodificador da paródia. Isso significa dizer que, lançando mão da paródia, o autor espera: (a) que o leitor identifique que naquela mensagem subjaz uma outra; (b) que ele identifique, também, com precisão, essa outra mensagem; e (c) que ele compartilhe a interpretação e a avaliação que o autor faz daquela mensagem parodiada. Se em qualquer um desses níveis não houver a participação do intérprete, então muito provavelmente o efeito de abertura pretendido pela paródia não vai se concretizar, e, fatalmente, o leitor terá apenas a interpretação em um nível superficial. Pode acontecer, é verdade, de o leitor passar pelos níveis *a* e *b*, sem compartilhar com o autor a avaliação a respeito do texto parodiado, mas, mesmo nesse caso, um dos principais efeitos da paródia, que é convencer o leitor, perder-se-á durante a fruição. Para evitar isso, é necessário que a paródia se sustente dentro da formatividade da obra, de modo a repercutir com êxito na fruição do intérprete.

Nota-se, portanto, que, articulando vários níveis de interpretação, a paródia pós-modernista demonstra um grau de abertura que lhe permite veicular uma ideologia contestadora, nos termos do modelo de Eco, seja porque, por um lado, é auto-referencial no seu trabalho com a língua, subvertendo ironicamente os sentidos literais que aparentemente ela infere, seja porque, por outro lado, conforme afirma Hutcheon (1985), na sua abertura, favorece o diálogo de vários estilos pertencentes a momentos históricos ou grupos sociais distintos, exigindo de um leitor específico, independentemente do grupo a que pertença, o conhecimento das avaliações críticas

que cada grupo faz de seu próprio estilo (e do estilos dos outros grupos), bem como uma postura crítica também no que diz respeito ao Modernismo, à cultura de massa, e aos estilos pertencentes ao passado, uma vez que essas são as bases de sua construção. Nesse sentido, a paródia pós-modernista exige um intérprete altamente competente em perceber as relações internas entre os textos parodiados, capaz de descobrir as referências e participar ativamente na decodificação e na construção de um sentido para o texto que parodia. Ora, isso reforça, mais uma vez, o equívoco dos teóricos que vêm no Pós-modernismo uma poética populista, tanto os apocalípticos, que teimam em desvalorizar o Pós-modernismo por ele não estar de acordo com a supervalorização de uma arte supostamente elevada, tanto os integrados, que teimam em acreditar que o double coding paródico favorece a fruição dos intérpretes menos versados em arte. Estas duas posturas, no nosso entender, em vez de fazerem justiça ao Pós-modernismo, parecem agregar a ele as características do kitsch, que se notabiliza pela apropriação indevida dos estilos da vanguarda, bem como pela mistura de vários estilos sem o propósito de contestar o código, a arte e a cultura, mas (esse sim) com propósitos claramente populistas, uma vez que isso favorece o êxito comercial. No kitsch, portanto, a paródia não é exatamente o procedimento padrão, mas sim o pastiche, relembrando a dicotomia estabelecida por Jameson (1982) – ver também a seção 4.2., acima. Se relembrarmos a definição do kitsch dada por teóricos como Moles (1971), Kulka (1996) e o próprio Eco (1964), perceberemos sem dificuldade que o kitsch tem uma estreita ligação com o pastiche, na medida em que depura os textos originais de toda a sua profundidade crítica e de sua abertura e os insere num contexto pouco favorável, onde os textos originais aparecerão apenas como símbolo de *status quo*. A apropriação do kitsch quer passar ao intérprete a idéia de que ele descende de uma linhagem nobre: através da colagem de vários estilos, principalmente do estilo mais em voga, o kitsch reclama para si uma continuidade, ao mesmo tempo insinuando-se como

produto culturalmente valioso, uma vez que ele quer aparentar, ao seu consumidor, dominar com destreza as mais variadas formas de se fazer arte. No pastiche kitsch nota-se claramente a afirmação de que a arte é apenas uma questão menor, um divertimento ao qual qualquer um pode se entregar, contribuindo para criar uma barreira entre a arte e a práxis social; no pastiche kitsch, enfim, subjaz o esforço de depauperação da arte positivamente engajada na construção de uma consciência crítica para torná-la mais facilmente consumível. Outra coisa a se notar no pastiche do kitsch: conforme Eco (1964), o kitsch está sempre um passo atrás da vanguarda (reitero: entendida como conceito oposto ao kitsch), de modo que, no nosso momento histórico, o kitsch parece promover em escala industrial uma série de obras semelhantes ao Modernismo tardio (o que contribuiu, evidentemente, para a institucionalização dessa corrente artística).

Desse modo, não é difícil opor a poética pós-modernista à poética do kitsch. Por essas várias razões alegadas acima (a oposição contra a institucionalização modernista; a abertura pós-modernista; e o uso da paródia em vez do pastiche), o Pós-modernismo, no nosso entender, coloca-se contra a cultura de massa, razão suficiente para, dentro do modelo de Eco, considerá-la como uma poética “de vanguarda”. Uma vez que o kitsch e a cultura de massa continuam a proporcionar uma automatização do código da arte, buscando deliberadamente desvincular a arte de uma ideologia revolucionária, confinando-a a uma autonomia muito enganosa no que diz respeito à formação de uma visão de mundo contestadora, visto que, mesmo que proceda à crítica dos valores burgueses – a exemplo das novelas televisivas ou os romances neo-realistas, que tentam mostrar temas relevantes do ponto de vista social –, não consegue minar a estrutura mesma de dominação ideológica promovida pela indústria cultural; e uma vez que na paródia pós-modernista se nota uma revitalização do código mediante uma abertura que proporciona ao intérprete uma avaliação crítica do código que lhe serve de base para conhecer o mundo em que vive, conseqüentemente veiculando uma ideologia positiva,

contestadora dessa estrutura de dominação; então, podemos afirmar que o Pós-modernismo mantém vivos os projetos primordiais que, segundo Eco, definem o conceito de vanguarda.

Na verdade, se pudéssemos traçar uma linha contínua entre, de um lado, a mais paradigmática realização da cultura de massa e do kitsch, cujas mensagens fechadas e cujo pastiche impediriam qualquer possibilidade de uma ideologia revolucionária, e a mais paradigmática realização da vanguarda, cuja abertura promove no mais alto grau a reavaliação do código e contraria qualquer ideologia conservadora, talvez o Pós-modernismo não estivesse na ponta de nenhuma delas, nem mesmo a da vanguarda; mesmo assim, ela, estando em algum lugar entre a vanguarda e o kitsch, certamente tenderia para a primeira, ou seja, estaria mais próxima da primeira do que da segunda. Não obstante, isso não nos impede de um prognóstico pessimista: se, no começo do século XX, os consumidores do kitsch penduravam nas paredes de suas residências quadros ao estilo de Nicolas Poussin e liam o folhetim rocambolésco, ao passo que as vanguardas históricas proclamavam Picasso e a poesia futurista russa; se, depois da metade do século passado, os consumidores do kitsch penduravam nas paredes de suas residências quadros ao estilo de Boccioni ou Kandinsky, e se eles liam cópias baratas de Virgínia Woolf, Proust e Joyce, ao passo que as neovanguardas proclamavam Pollock e Robbe-Grillet; hoje em dia, os consumidores do kitsch entram nos museus para aclamar as instalações aos moldes de Bruce Nauman ou as performances chocantes de Manzoni, e não têm dificuldade em aceitar Hilda Hilst, ao passo que o Pós-modernismo se opõe a isso; então é perfeitamente possível imaginar – como já vem acontecendo –, que, amanhã ou depois, o Pós-modernismo vai produzir o seu próprio kitsch, ficando à espera de um novo gesto de experimental de recusa que devolva à arte a sua sempre presente possibilidade de veicular uma ideologia contestadora, de acordo com o modelo de Eco, adotado aqui.

De qualquer modo, esperamos ter mostrado que, dentro do quadro de reflexão da arte de vanguarda proposto por Eco – em que a dialética entre vanguarda e kitsch aparece como essencial para uma definição de cada um desses conceitos, bem como serve de modelo para se compreender a inserção de qualquer obra, conjunto de obras, ou mesmo toda uma poética ou uma corrente estética (como foi o caso aqui), quanto à sua capacidade de gerar mensagens estéticas ao mesmo tempo ambíguas e ideologicamente positivas – é possível identificar a poética pós-modernista com um conceito de vanguarda; e, como vimos, a dicotomia entre paródia e pastiche aparece como elemento fundamental na avaliação crítica dessa poética. No próximo capítulo, partiremos dessa dicotomia, a fim de observar se os romances de Eco exibem características que possam ligá-los ao Pós-modernismo, como sugerem alguns críticos (Hutcheon 1992 e McHale 1987), buscando compreender se o que Eco coloca em sua teoria é efetivamente praticado em seus romances, isto é, se Eco é bem sucedido na criação de obras que favoreçam uma crítica do código, da arte e da sociedade.

CAPÍTULO 5: OS ROMANCES DE ECO À LUZ DO CONCEITO DE PÓS-MODERNISMO

Nos capítulos anteriores, buscamos compreender os argumentos de Eco, dispersos na sua obra teórico-crítica, que nos ajudaram a compor um modelo estrutural que dispõe duas possibilidades formativas, entendidas como conceitos, a saber, a vanguarda e o kitsch, e que estão em relação dialética. Notamos, portanto, que é possível deduzir um conceito de vanguarda a partir da relação que as obras abertas têm com a possibilidade de transformação da visão de mundo através do trabalho com o código, subvertendo o hábito provocado pela automatização das interpretações, e pela relação que a poética da abertura, identificada com o conceito de vanguarda, tem com a poética do fechamento, patrocinada pelas obras da indústria cultural. Sendo assim, é notável, na primeira parte do nosso trabalho, bem como no capítulo anterior, que a concepção teórica de Eco acerca do papel da arte contempla, de fato, o alcance social do trabalho com a mensagem estética. Dito de outro modo, pudemos perceber que, do ponto de vista teórico, Eco, ainda que não esteja ligado à tradição epistemológica marxista, pressupõe uma ligação entre o estético, o cognitivo e o ético, que situa a arte num lugar privilegiado no âmbito da cultura, uma vez que, através dela, é possível partir-se da formatividade gratuita (na definição de Pareyson e dos formalistas russos, conforme vimos no primeiro capítulo) para se alcançar uma consciência crítica a respeito do contexto histórico.

Porém, se isso é verdade no plano das obras teórico-críticas de Eco, não podemos dizer o mesmo de alguns de seus romances. Ainda que os romances de Eco mantenham uma ligação estreita com a sua obra teórica – matéria de estudo de vários

críticos americanos e europeus⁵⁶ –, não nos parece evidente que essa relação constitua uma visão tão aguçada das relações entre a estética e as transformações da consciência, notável, todavia, em sua obra teórica. Queremos dizer com isso que, por mais que os romances articulem problemas ligados à obra teórica de Eco, eles, entretanto, não conseguem respaldar uma visão crítica da literatura e do código, em desacordo, portanto, com o que a obra teórica de Eco postula como valor. A partir disso, para pegar o gancho deixado pelo capítulo anterior, podemos, inclusive, comparar os romances de Eco ao conceito de Pós-modernismo, e observar, a partir dessa comparação, se eles estão, na sua transcontextualização (Hutcheon 1985) de elementos oriundos de textos diversos, mais ligados à paródia ou ao pastiche, analisando, assim, à luz do que dissemos no capítulo 4, se também do ponto de vista da poética do Pós-modernismo, os romances de Eco favorecem uma ideologia contestadora. Na verdade, fazendo isso, não queremos, como objetivo final, apenas dizer que os dois primeiros romances de Eco podem ser considerados pós-modernistas, ao passo que os demais fazem parte do kitsch, encerrando uma questão que, do nosso ponto de vista, é secundária e que vai sempre permanecer aberta a revisões; queremos, pelo contrário, esclarecer que, entre a postura teórica de Eco e a sua postura como romancista, parece haver uma razoável distância, o que, por um lado, aponta para uma contradição em seus trabalhos e, por outro lado, não invalida, entretanto, as suas idéias no plano teórico.

Nesse sentido, este capítulo procederá de acordo com o seguinte programa: evidenciaremos, em primeiro lugar, como Eco lança mão dos temas tratados na sua obra teórica para construir seus romances, mediante a análise da estrutura de cada um deles; ao mesmo tempo, tentaremos mostrar que, a despeito disso, o procedimento

⁵⁶ Esse tema foi, também, nosso objeto de pesquisa em nível de iniciação científica (ver nota 1, na Introdução). Na ocasião, concluímos que, de fato, existe uma sensível semelhança entre os temas tratados na obra teórica e crítica e os temas ou peripécias narrados nos romances, em especial *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault*, que, em sua essência, parecem ser romances que tratam dos problemas ligados à interpretação de textos e da própria realidade (veremos adiante), e em *Baudolino*, que trata da questão do signo, do seu referente e da mentira. Para maiores detalhes, ver Brito Jr. (2004 e 2005).

dominantemente aplicado em dois deles não é o da paródia e o da ironia, mas sim o do pastiche, para, enfim, notar em que medida há um hiato entre as posturas intelectuais de Eco como teórico e como romancista.

Podemos principiar a discussão acerca da relação entre os escritos teórico-críticos e os romances de Eco partindo de uma constatação geral, chegando, enfim, aos aspectos mais particulares da relação. Destarte, podemos afirmar que, de um modo geral, os dois primeiros romances de Eco (1980 e 1988) e o penúltimo (Eco 2000) tratam da *interpretação*, de seus pressupostos, de seus limites e de sua possibilidade criativa, enquanto que em Eco (1994a) essa questão não é tão flagrante. Em *O nome da rosa* (Eco 1980), Eco coloca o problema da interpretação ao longo de todo o romance, e o coloca de dois modos. Em primeiro lugar, trata-se de um romance policial, em que as alusões e as pistas devem ser compiladas pelo leitor ao longo do percurso, na tentativa de se igualar ao detetive, protagonista da história (neste caso, Guilherme de Baskerville), ou mesmo antecipá-lo na solução do crime. Em segundo lugar, a interpretação é discutida pelos antagonistas da fábula, num embate de dois pontos de vista absolutamente contrários. No primeiro nível, o nível do leitor, o jogo se resume ao seguinte: quanto mais alusões o leitor for capaz de pegar, maior será a chance de ter sucesso no fim da história e adivinhar o assassino; no segundo nível, o das discussões filosófico-teológicas, situa-se a discussão semiótica propriamente dita. No nível do leitor, o exercício prático da interpretação, inerente a qualquer leitura; no outro, a discussão teórica, em forma de fábula, da interpretação. Curiosamente, o segundo nível orienta o primeiro: na medida em que a solução do crime parece estar inevitavelmente ligada ao problema das interpretações da Sagrada Escritura, a interpretação do leitor é iluminada por falsas pistas; mas logo ele percebe que essa não é a razão dos crimes, e se dá conta de que as teorias da interpretação levaram-no, ironicamente, a escolher o caminho errado entre os percursos possíveis para se chegar à solução do crime (iludido,

também, por uma falha do protagonista, que aposta numa possibilidade errada, de modo que a solução dos crimes aparece tarde demais).

A despeito das apostas do leitor, o que chama mais a atenção é a maneira como, no segundo nível, o nível da fábula, as questões sobre a interpretação estão colocadas. Podemos distinguir três modos pelos quais o problema da interpretação é tratado no romance (Eco 1980), as duas primeiras através da oposição entre dois *modus operandi*: (a) a oposição entre uma forma indeterminada da interpretação (forma aberta) e uma forma determinada, solidificada (forma fechada); (b) abdução *versus* indução; e (c) as competências enciclopédicas mobilizadas pelo protagonista. Veremos, a seguir, qual é o papel que cada um desses modos de discussão da interpretação desempenha dentro do romance.

Há, claramente, nesse romance, o confronto entre uma ideologia que prega uma interpretação mais livre, da qual a personagem Guilherme de Baskerville é representante, e uma ideologia fechada na interpretação das Escrituras, da qual são representantes Bernardo Gui e Jorge de Burgos (Hüllen 1987). Pode-se mesmo afirmar que todo o debate sobre a inquisição concentra essa questão: o que são as brigas dos franciscanos e beneditinos pela correta interpretação da Bíblia, ou ainda, o que são os processos inquisitórios, senão imposições de um tipo de interpretação do livro sagrado? Para mencionar um episódio paradigmático da forma como Eco problematiza essa questão – que aparece em sua teoria –, pensemos na condenação do despenseiro, Remigio: independentemente da verdade dos fatos, no romance, isto é, independentemente de sua inocência perante os assassinatos cometidos, o despenseiro foi sentenciado herege por Bernardo Gui, por razões evidentemente religiosas: não provada a sua culpa nos crimes, o fator decisivo para a sua condenação foi o seu passado como *minoritas*, uma vez que Remigio tinha pertencido a uma seita popular não-reconhecida pelo papa e, por isso, considerada herética. Ora, como se pode

perceber, Eco, então, está ironizando, de certo modo, duas instâncias sociais tradicionais: a Igreja e o Direito; a primeira é criticada, ironicamente, na sua insistência em ser dogmática, em ser proibitiva com relação a pontos de vista contraditórios a ela, sobretudo na época em que o romance está ambientado, momento histórico marcado por disputas internas pelo poder papal; o segundo é ironizado justamente na medida em que se reconhece, pelo romance, que o direito está, de certo modo, a serviço daquele que detém o poder sobre as interpretações; na verdade, aqui Eco está tratando de um assunto caro a Foucault, na medida em que quer demonstrar que a questão do direito e dos deveres obedece, antes de tudo, a imposições de grupos dominantes (Brito Jr. 2004).

Além disso, debruçando-nos sobre o episódio, podemos perceber que o que Eco coloca em flagrante aí é justamente dois modos de interpretar: uma interpretação fechada, ideologicamente reforçada, e uma interpretação aberta, que pressupõe uma ideologia mais democrática. Em outros termos, se tivermos em mente o Modelo Q (ver capítulo 1), é como se o primeiro modo de interpretar percorresse sempre os mesmos caminhos através das unidades culturais, engessando o sistema semântico, enxugando a enciclopédia, ao passo que o segundo modo visasse a uma maior liberdade diante dos percursos possíveis. Para Eco (1968c e 1975), como vimos anteriormente, uma ideologia se compõe no momento mesmo em que uma forma da expressão vincula-se a uma forma de conteúdo, tornando-se imediatamente indissociáveis, impedindo, portanto, a abertura do código para novas possibilidades interpretativas que entrem em conflito e ponham em contradição a ideologia habitual e, por isso, dominante. Ora, em se tratando de uma questão de interpretação das Escrituras, Eco está ironicamente demonstrando como se formam as ideologias, chamando a atenção do leitor para o modo como perigosamente essas duas ideologias tendem a se digladiar até que uma se imponha sobre a outra.

Essa discussão vai mais além, entretanto, quando notamos que o protagonista Guilherme de Baskerville volta-se contra Bernardo Gui e Jorge de Burgos – que, no romance, é uma espécie de “assassino culposos”. O detetive da história, Guilherme de Baskerville – uma paródia de Sherlock Holmes, na medida em que o protagonista de Eco é tão audaz quanto o protagonista de Conan Doyle, e na medida em que recupera o título de um dos livros do romancista inglês, a saber, *O cão dos Baskervilles* –, desde o princípio do romance, impõe ao seu discípulo, Adso de Melk – alusão óbvia ao nome de Watson, ajudante de Holmes –, que busque nos fenômenos várias possibilidades de interpretação, escolhendo as mais adequadas. De acordo com a citação,

Meu bom Adso [...] Durante toda a viagem tenho te ensinado a reconhecer os traços com que nos fala o mundo como um grande livro. Alan das Ilhas [...] pensava na inexaurível reserva de símbolos com que Deus, através de suas criaturas, nos fala da vida eterna. Mas o universo é ainda mais loquaz do que pensava Alan e não só fala das coisas derradeiras [...], mas também daquelas próximas, e nisto é claríssimo. [Eco 1980, pp. 29-30.]

Para Guilherme, o mundo fala incessantemente através de signos, os quais devem ser interpretados com base nos códigos que nos são fornecidos. Grande exemplo disso é a passagem seguinte a essa, onde ele explica como chegou à conclusão sobre o nome do cavalo e suas constituições físicas – e cumpre lembrar que essa passagem parodia o conto *Zadig*, de Voltaire. Mais uma vez, portanto, Eco está se remetendo a temas de suas obras teóricas.

Voltando à distinção entre os pontos de vista de Guilherme, de um lado, e de Bernardo e Jorge, de outro, notamos que o primeiro detém uma concepção sobre a

interpretação que desafia a concepção de seus antagonistas. Estes buscam interpretar e agir perante os fenômenos impondo sempre a lei da Escritura, conforme a sua interpretação que, por se valer da sùmula papal, não contraria em nada o poder constituído. Além disso, o ponto de vista de Jorge e Bernardo só consegue relacionar os fenômenos ocorridos na abadia com uma ideologia que está acima deles; só conseguem, portanto, relacionar os fenômenos a uma única lei tirada da palavra divina: o que está fora disso é acusado de perversão, heresia, enquanto que o que está em acordo é legítimo. Guilherme, por sua vez, tendo noção de como as verdades teológicas dependem de uma interpretação dos signos, dos processos semióticos pelos quais eles comunicam, de modo que isso autorizaria visões de mundo diferentes conforme o percurso semiósico escolhido, tem uma mente mais aberta, menos autoritária, e sabe que as ideologias formam-se com base nas interpretações que as pessoas fazem dos fenômenos. Guilherme sabe que, no fundo, tudo é fruto de uma percepção relativa, isto é, a verdade é simbólica, na medida em que é um construto sógnico – e, nesse sentido, sua percepção coaduna com a perspectiva filosófica pós-moderna, conforme pudemos observar no capítulo anterior. Ligado a essa tradição nominalista, Guilherme evidentemente reprova a concepção realista e referencialista dos dois primeiros, que impõe, a todo o custo, uma grade interpretativa aos mais diversos fenômenos. Esse embate entre nominalistas e realistas evoca a distinção feita por Eco (1968) entre o estruturalismo metodológico e o estruturalismo ontológico (apontando, nesse debate camuflado nas ações que são narradas por Adso, para mais um de seus temas teóricos): enquanto que o primeiro procura sempre se manter além dos fenômenos, compondo o modelo estrutural sempre recriando e reformulando as relações para comportar igualmente os fenômenos que, a princípio, pareciam estranhos ao método, entendendo, enfim, a estrutura como ausência, o segundo, logo após ter se colocado para além dos fenômenos, retorna a eles com uma proposta empirista, entendendo o modelo como

fato, esquecendo-se de que a ficção operacional concebida não corresponde estritamente à realidade objetiva do mundo, encarando a estrutura como presença *no* e *com* o objeto. Em outras palavras, o que queremos dizer aqui é que, nessa pendenga, está em discussão, também, as duas formas de estruturalismo (o que é um método científico que não uma interpretação?) citadas por Eco, que coloca, no romance, Guilherme como partidário de um estruturalismo metodológico e Bernardo e Jorge como praticantes do estruturalismo ontológico. No limite, de acordo com Stephens (1983), está-se discutindo, também, a oposição entre a semiose ilimitada e o teocentrismo medieval. Hüllen (1987, p. 47), a esse respeito, escreve:

[...] “methodological structuralism”, i.e., “nominalism” in medieval terms, allows man to describe reality in its historical and cultural dimensions and to gain insights into the cultural context. Signs are understood to be historically and culturally determined, just as their denotations are, because they are not objective counterparts of signs but “cultural elements” which, in turn, can be differentiated from other “cultural elements” only with the help of signs. Expressing reality in a culture, thus mean creating a context of signs and a superimposition of such signs onto other signs in an “indefinite semiosis”.

A discussão, em Eco (1980), sobre o estruturalismo metodológico e o estruturalismo ontológico e seus desdobramentos no processo interpretativo leva-nos imediatamente a outra oposição presente no livro, e que, de alguma maneira, enquadra-se na primeira. Trata-se de como, ao longo de todo o romance, o procedimento conhecido como abdução é privilegiado em detrimento dos outros processos que Eco

reconhece no seu *Tratado* (Eco 1975). A abdução, conforme a define Eco, é, via de regra, uma inferência sintética criativa, na qual, diante de um fenômeno, infere-se que ele seja o caso de uma regra geral desconhecida e por isso pressuposta (Eco 1975, p. 119). É o que Guilherme faz quando relaciona as pegadas a Brunello, o cavalo da abadia. A abdução, portanto, está na gênese de todo ato interpretativo que busca evidenciar a maneira pela qual uma mensagem pode comunicar o que de fato ela comunica, estando, portanto, ligada ao tipo de interpretação que se faz diante de uma obra de arte, onde o intérprete, desconhecendo as intenções do autor, e só conhecendo a materialidade da própria obra, leva em conta o código para fazer abduções constantes para chegar, enfim, a uma interpretação satisfatória da forma final da obra – quando, por exemplo, tentamos tornar pertinentes algumas regras baseados em sensações diversas que nos chegam através dos sentidos numa execução de uma sinfonia: ao ouvirmos os sons todos, tentamos individuar uma regra pela qual eles se agrupam dessa ou daquela forma. Isso quer dizer que o processo de abdução está intimamente ligado à interpretação de mensagens estéticas, ainda que possa acontecer também em situações corriqueiras da comunicação. Esse tipo de inferência sintética (em oposição às inferências analíticas; ver Eco 1975), portanto, institui a todo o momento novas conexões entre unidades culturais aparentemente ímpares, correlações inéditas – de modo que se instaura um novo caminho interpretativo –, ou correlações desconhecidas somente para o indivíduo – que, através de um processo cognitivo particular, chega basicamente ao mesmo lugar que os outros chegaram, em momentos diferentes. Evidentemente, Eco privilegia a abdução por se constituir como um “processo criativo”, na medida em que institui regras, e não reforça – procedimento conhecido como inferência, que se caracteriza por ser, *grosso modo*, o teste de uma regra dada, isto é, dada uma regra, infere-se se determinado fenômeno se encaixa ou não naquela regra geral. De acordo com Schillemans (1992, p. 266),

According to Eco [...], abduction hides behind each decoding and interpretation of sign. Abduction is understood as the search for a system of rules which endow the sign with meaning. [...] Creative abduction can break through the ideologically structured world-view. It is an adventurous walk in the rhizomatic labyrinth, with new significations as its result.

Nota-se, então, em que medida a abdução é privilegiada em detrimento do outro processo. Levando-se em conta o que dissemos a respeito do nominalismo enquanto estruturalismo metodológico e do realismo enquanto estruturalismo ontológico, podemos perceber que somente procedendo pela abdução é que podemos tornar o código mais rico, mais aberto a novas possibilidades interpretativas; do contrário, se se restringe sempre aos processos inferenciais, incorre-se no erro de interpretar sempre segundo uma mesma regra, engessando as possibilidades interpretativas, gerando e reforçando ideologias – como, a exemplo do que dissemos acima, acontece com Jorge, que demonstra uma incapacidade de admitir o riso, a graça, a comédia, a ironia e seu valor edificante, pois que, na sua interpretação baseada exclusivamente na lei divina, a heresia seria trazida à tona, e tudo aquilo que se acreditava bom, de repente tornar-se-ia mau.

Nosso senhor não precisou de tantas estultices para nos indicar o caminho certo. Nada em suas parábolas leva ao riso, ou ao temor. Adelmo [o primeiro dos assassinados], contudo, que agora chorais morto, gozava talmente com as monstruosidades que miniaturava, que perdera de vista as coisas últimas de que deviam ser figura material. E percorreu todos, todos,

digo, [...] os atalhos da monstruosidade. Onde Deus sabe punir. [Eco 1980, p. 89.]

É interessante insistir neste ponto: Jorge, então, não acredita no valor da ironia, na sua forma cômica e descontraída de dizer exatamente aquilo que todo o mundo diz, porque crê que Deus não ensinou nas suas parábolas a comicidade. Guilherme não vê problema nisso: sua concepção aberta da semiose sabe que o indivíduo é capaz de, mediante um processo abduativo, compor uma nova regra para o código. Nesse sentido, podemos dizer que, dentro das várias disputas entre Guilherme e Jorge (ou entre Guilherme e Bernardo), antagonistas históricos (um é franciscano e os outros, beneditinos), antagonistas na fábula (Guilherme é o detetive; Jorge, o assassino), são também antagonistas no que tange a concepção da semiose (um prefere a semiose ilimitada, o outro, a semiose fechada, restrita, canônica).

Outra marca da valorização da abdução como processo interpretativo que aparece na construção do romance é a relação entre o velho Adso, que escreve as crônicas, e o jovem Adso, que presencia a história. Durante a narração – malgrado o fato de as palavras do jovem Adso estarem filtradas, na seqüência, pelas do velho Adso, pelas de Mabillon, pelas de Vallet e, finalmente, pelas de Eco –, o velho Adso cita os momentos em que, testemunhando os fatos, ele quando jovem fazia abduções do que desconhecia, bem como, agora mais velho (e isso acontece com mais frequência), dotado de mais conhecimentos, abduz certos princípios semióticos que antes fora incapaz. Dessa forma, Eco problematiza a questão do registro ficcional em duas frentes: em primeiro lugar, ele nos chama a atenção para o fato de que, amadurecido pelos anos, a compreensão do velho Adso se sobrepõe ao impressionismo do jovem Adso, de modo que o relato é, no fundo, uma versão depurada de uma outra versão feita no calor dos

acontecimentos. Em segundo lugar, ainda sobre a questão das versões, a máscara criada pelo próprio Eco para preservar-se enquanto criador da fábula (Eco 1984) acaba chamando a atenção do leitor para a típica questão pós-modernista da construção do discurso: nessa sobreposição de vozes, ao mesmo tempo, Eco problematiza a autoria do romance, bem como a confiança do leitor nas fontes adotadas. Nessa ironia codificada, o leitor pode, efetivamente, acreditar que não é Eco o responsável pela fábula e comprar a idéia de que os acontecimentos dizem respeito a algo que algum Adso presenciou, que algum Mabillon traduziu e que algum Vallet coligiu; ou pode perceber a ironia e questionar, como parece ser uma das possibilidades apontadas pelo autor, a validade ontológica da ficção pós-modernista.

Em último lugar, ainda a respeito desse romance (Eco 1980), queremos discutir o papel desempenhado pela personagem Guilherme de Baskerville nesta “ficção semiótica”. Na medida em que o romance trata, de alguma maneira, da interpretação, Guilherme situa-se como o personagem central na história, não somente porque ele é o protagonista, mas porque, enquanto detetive, ele é o que detém maiores informações enciclopédicas sobre o código e, portanto, sobre o mundo que o cerca. Ele conhece: (a) a leitura adequada dos signos, sendo capaz de abduzir quem é o assassino; e (b) a leitura das ideologias, de modo que ele é capaz, inclusive, de prever os movimentos das outras personagens, uma vez que ele sabe como e porquê agem. Nesse sentido, poderíamos dizer que, dentro do grande labirinto que é a estrutura rizomática do sistema semântico global, e, no âmbito da história, dentro do labirinto de interpretações que o texto coloca diante do leitor, Guilherme é aquele que se sai melhor. A figura do labirinto da biblioteca, nesse sentido, serve também como alusão ou metáfora do papel desempenhado pela personagem principal (Brito Jr. 2004): a biblioteca, alegoria do sistema semântico global, ou do Modelo Q (na medida que é um labirinto), impõe a Guilherme o desafio de ser percorrida segundo uma lógica precisa, para que se chegue

no seu centro. Lá, ao final do romance, estará o assassino, devorando as páginas do livro que traduz a contenda entre Jorge e Guilherme acerca da ironia e de seu valor pedagógico. Assim, deslocar-se dentro do labirinto, sem ser iludido pelas armadilhas, é do que Guilherme precisa para solucionar os crimes em série. Estamos propondo com isso que deslocar-se dentro da biblioteca é o mesmo que percorrer os liames da rede de unidades culturais, abduzindo, interpretando, apostando em estruturas significativas que levem ao interpretante final, qual seja, o assassino. Nesse sentido, Guilherme não é só o detetive, mas é também o leitor-modelo (Eco 1979) deste universo particular que é a obra: ele deve, a partir da interpretação do texto, descobrir a *intentio auctoris* do assassino. Guilherme, desse modo, é protagonista do romance e do processo de interpretação: acompanhando seus passos, o leitor constituir-se-á, aos poucos, em leitor-modelo de pelo menos uma das estruturas narrativas que compõe a obra, a saber, a narrativa policial. Para que ele seja o leitor-modelo pleno, ele vai necessitar interpretar, também, o romance histórico, a história de amor de Adso, os embates teológicos, as ironias e as paródias codificadas, e assim por diante. Em suma, o papel de Guilherme no romance é guiar a interpretação através do labirinto das possibilidades, buscando – frisamos – a *interpretação final*. Contudo, Guilherme escolhe o caminho errado: julgando ser o livro do Apocalipse a pista substancial, o detetive medieval se atrasa no percurso do labirinto, faz uma aposta e é obrigado a voltar, e o castigo que paga é que ele não consegue punir o malfeitor, vendo, além disso, a fortuna do saber, uma das melhores bibliotecas da Idade Média, queimar. Na interpretação de Eriksson (2000), Guilherme é o leitor-modelo, e Jorge o texto, na medida em que um constrói e o outro interpreta:

He [William] sees the seven trumpets of the Apocalypse as the key to the murders, and like all hermeneutic circularism, the interpreted object does as is expected: Jorge finds out that William believes in the apocalyptic connection and adjusts to it. What we have, then, is not crime and detection as simple, isolated events, but a much more complex interactive process where William and Jorge, or *reader and text*, both adjust to and seduce each other. [Eriksson 2000, p. 8, destaque nosso.]

Cumpra lembrar que, no fracasso de Guilherme, pode-se notar uma clara tentativa de se frustrar o leitor: na verdade, Guilherme de Baskerville soluciona os crimes quase que acidentalmente, deixando no leitor o dissabor de uma aposta interpretativa frustrada. Além disso, o desfecho da fábula é muito pouco consolador, uma vez que o criminoso, em vez de ser exemplarmente punido, como acontece nos romances de massa, pune os protagonistas, na medida em que os priva do objeto máximo de sedução na história, que motivou, inclusive, os assassinatos em série. Há, nisso, também, uma tentativa de Eco de desorientar o leitor de seu romance, criando nele uma expectativa que se frustra, de modo que, nessa escolha, Eco evidentemente afasta-se da cultura de massa mais chã.

Além desse romance de Eco, que marcou a sua estréia como escritor de ficção, o seu segundo romance, *O pêndulo de Foucault*, também trata da interpretação, porém sob outro viés. Neste romance, a discussão a respeito dos limites da interpretação e da semiose hermética, duas preocupações recentes de Eco, que datam do final da década de 1970, e atravessam a década de 1980 até os dias de hoje, são salientadas pela estrutura da narrativa: se em Eco (1980) o problema da interpretação final ou correta era crucial, visto que dele dependia a solução do crime e o impedimento dos assassinatos, em Eco (1988) a interpretação parece seguir seus próprios caminhos, quase que paralelamente

ao Plano criado pelas três personagens principais, Belbo, Casaubon e Diotallevi; se, no primeiro romance, o problema da interpretação era decorrente das peripécias e das paródias e ironias de Eco, permanecendo no *background* do enredo principal, a saber, a novela de detetive, no segundo romance, Eco coloca essa questão de maneira bastante explícita, de modo que podemos afirmar que a interpretação desempenha um papel de protagonista dentro da narrativa. (De qualquer forma, é importante ressaltar, nos dois casos o problema da interpretação acompanha o leitor desde as primeiras cenas até o fim, de modo que, no final da leitura, o leitor perspicaz é capaz de perceber que, entre outras coisas, os romances falam de assuntos referentes ao tema da interpretação literária, da ideologia, das visões de mundo, e assim por diante.)

Em Eco (1988), portanto, no Plano criado pelos editores de livros de filosofia hermética, as coisas começam a fugir do controle: a interpretação hermética feita pelos protagonistas – contagiados que estavam por mistérios cabalísticos e pelas ordens secretas dos Templários e dos Rosa-Cruzes, pela alquimia, enfim, por uma variedade de seitas e disciplinas ocultistas –, que partia, originalmente de um centro, de uma idéia específica (paródia, por sua vez, do contato com o texto de um dos “diabólicos”), avança indefinidamente até perder-se em sua própria estrutura rizomática. Vimos, em Eco (1980), a importância do labirinto como alegoria do romance; aqui não é de todo diferente, porém o sinal está invertido: em Eco (1980), o deslocar-se no labirinto tinha como objetivo chegar ao seu centro; em Eco (1988), deslocar-se no labirinto é partir do centro e ampliar as bordas (Brito Jr. 2004). O processo pelo qual isso se dá é o mesmo descrito por Eco (1990 e 1992) e denominado por ele de “semiose hermética”: trata-se de, à revelia, aglutinar elementos a partir de uma remota afinidade, compondo, ao fim do processo, uma interpretação nada plausível, na medida em que carece de uma mais bem fundamentada lógica hermenêutica.

Levando-se em conta tudo o que dissemos sobre Eco (1980), podemos perceber que, em *O pêndulo de Foucault*, Eco está ironizando justamente um princípio que foi caro a ele na construção do primeiro romance. Lá, o problema da interpretação impunha limites, escolhas, abertura restrita, construção da verdade etc. Aqui, entretanto, a verdade foge do controle, os limites se alargam, as escolhas são infinitas. No final das contas, Eco, em *O nome da rosa*, defende a ironia e a paródia como possibilidades formais capazes de desafiar as ideologias impostas por interpretações cristalizadas e parciais, e, em *O pêndulo de Foucault*, as pratica com excelência: o desfecho da fábula mostrará ao leitor o perigo da semiose hermética. Assim, pode-se pensar, como o quer Hutcheon (1992, p. 3), que

[...] the pendulum has continued to swing between the extremes of some form of reason and some form of mysticism, and this is one of many meanings of the titular pendulum.

Dito de outro modo, o pêndulo vai, num átimo, da racionalização pura (a busca das relações de similaridade de maneira comedida, coerente com as informações deixadas pelos diversos textos, signos, por sua vez, de uma interpretação ulterior que vai gerar um novo texto) à fantasia (a busca de uma relação total entre os elementos recolhidos, aglutinando-os mediante uma lógica frágil). Evidentemente, Eco não está interessado em enaltecer esse tipo de procedimento interpretativo em detrimento da razão abdutiva, caracterizada no primeiro romance: como dissemos, ele pratica a ironia, deixando a encargo do leitor saber as implicações de se aventurar indiscriminadamente dentro do labirinto que é o código. Ironicamente, portanto, aqueles que conceberam o Plano padeceram do fanatismo do seu público, de seus leitores-modelo, que trataram a ficção como verdade e atuaram como tal – os “diabólicos”, praticantes de ritos místicos,

interpretaram o Plano como verdade –, sacrificando aqueles que detinham um segredo inexistente. Assim, Eco impõe ao leitor-modelo de seu romance uma espécie de moral da história: a interpretação divergente, a semiose hermética, a semiose infinita (em vez de ilimitada), a abertura indiscriminada, tudo isso é, *grosso modo*, indesejável. À primeira vista pode parecer que Eco, então, está em contradição com o seu primeiro romance; isso, porém, não é verdadeiro: lá como cá, Eco insiste no fato de que a interpretação deve ser pautada por elementos realmente relevantes, de modo que, nem uma interpretação única é desejável, uma vez que não permite a possibilidade de reformular o código, nem tampouco a abertura indiscriminada o é, posto que ela tende a desorientar a comunicação. Pode parecer, também, que Eco está em contradição com o seu modelo teórico, pois se poderia pensar que na semiose hermética encontra-se, de fato, uma base para a abertura do código e, conseqüentemente, para a contestação dos hábitos interpretativos e suas ideologias conservadoras. No entanto, como já dissemos anteriormente, a abertura do código não significa abrir mão de suas regras e de suas possibilidades comunicativas; significa, antes, propor, a partir dessas mesmas regras e possibilidades, caminhos inferenciais coerentes com o próprio código, ao mesmo tempo desafiadores de uma cristalização das funções sógnicas. Sendo assim, ao ridicularizar ironicamente os idealizadores do Plano, Eco está sugerindo exatamente aquilo que ele defende em sua obra teórica, a saber, que a abertura como valor, na medida em que contradiz as ideologias conservadoras dos hábitos interpretativos, deve partir de pressupostos fundamentados e coerentes com as efetivas possibilidades de mudança de visão de mundo, de modo que não é qualquer trabalho com as formas da expressão que consegue instaurar a abertura desejável a fim de se conseguir êxito nesse objetivo, sob pena de, mal-sucedido, esse trabalho gerar um ruído semiótico, cair, portanto, na incompreensão pura e simples. A despeito disso, se levamos em conta os dois romances em questão, podemos avançar a conclusão de que, com efeito, Eco privilegia, como

concepção do romance que pratica, uma abertura definida por limites interpretativos, por estratégias textuais que orientam o leitor (Eco 1979) rumo a uma notável transformação de sua habitual visão de mundo.

Outra característica importante que tem a ver com os problemas da interpretação, e que aparece n’*O pêndulo de Foucault*, é a relação entre os três planejadores e as demais personagens, em primeiro lugar, e entre os leitores empíricos e as personagens principais, em segundo lugar. Podemos notar que os editores que planejam a conspiração hermética, que praticam a semiose hermética como jogo lúdico, na medida em que estabelecem as relações entre os mais díspares elementos, supostamente não se tornam vítimas de sua lógica; isso porque eles têm noção de que o que estão fazendo é tão-somente um “jogo”. Isso não os coloca em conflito perante o Plano, já que são os demiurgos dessa espécie de “nova realidade”. Os outros personagens podem ser divididos em dois tipos: (a) os que não participam da história, e para quem a “verdade” permanece inalterada (como por exemplo Gudrun, a secretária da editora; o Sr. Garamond, que apesar de participar de alguns ritos místicos, sua parvoíce o impede de perceber o que está em jogo; e Lia, que é a única que mantém um elo entre a semiose hermética e a semiose responsável); e (b) os que se envolvem indiretamente com o Plano, mas dele tiram conclusões precipitadas, acreditando ser verdade. Estes últimos vacilam entre serem leitores-empíricos e leitores-modelo do Plano: a estratégia textual dos autores-empíricos, Belbo, Diotallevi e Casaubon, os levou a abduções que não estavam de todo erradas, de modo que eles de fato conseguiram se elevar à categoria de leitores-modelo: eles atuaram exatamente como o texto do Plano lhes sugeria; no entanto, no momento em que eles negligenciaram a ironia latente na construção do plano, tomando medidas drásticas contra um de seus mentores (o seqüestro e a morte de Belbo), atuaram como leitores-empíricos, que, por razões pessoais, esqueceram que, no fundo, o Plano tratava-se apenas de uma paródia

das metafísicas ocultistas. Na verdade, essa paródia e essa ironia só poderiam ser captadas recompondo-se as informações acerca da gênese do Plano, o que não acontece, de forma que os “diabólicos” tomam ao pé-da-letra o texto criado pelos editores, perseguindo seus autores-empíricos, tentando arrancar-lhes o suposto grande segredo que, de fato, só existia dentro de uma estratégia textual. Portanto, nesse episódio, o círculo hermenêutico descrito por Eco (1979) sofre um atentado: quando os “diabólicos” confundiram os autores-modelo (que são estratégias textuais), com os autores-empíricos, isso provocou a ruína tanto destes, como do texto por eles criado. Além disso, nesse episódio pode-se ler uma dúvida relevante do ponto de vista dos mecanismos interpretativos (que engendram, de certa forma, toda a crítica literária, na medida em que esta é, com efeito, o resultado de uma negociação entre o texto e o leitor que o interpreta): quem são os culpados, então, por esse *misreading*: os leitores-empíricos, que, no final das contas, perverteram o esquema interpretativo; ou os autores-empíricos, que calcularam mal a competência de seus leitores-empíricos e não foram capazes de torná-los leitores-modelo? Essa pergunta, entretanto, fica sem resposta: vai depender da interpretação de cada um de nós, leitores do romance. Nota-se, então, que, mais uma vez, Eco frustra os leitores-empíricos de seu romance, não lhes dando uma resposta definitiva e consoladora, deixando em aberto o romance para as interpretações que se queira fazer.

No que tange a relação entre os protagonistas e os leitores do romance, podemos constatar que, diferentemente do primeiro romance (Eco 1980), onde os leitores-empíricos deviam se tornar leitores-modelo e acompanhar Guilherme de Baskerville na tentativa de solucionar o crime, em Eco (1988) os leitores não acompanham as personagens durante a construção do Plano; em vez disso, os leitores somente assistem à criação do Plano, sem qualquer envolvimento na abdução do enredo. Neste caso, não há marcas a serem interpretadas, não há apostas interpretativas junto com os

protagonistas; há, somente, um desfile de relações ocultas entre textos que vão se compondo sem a intervenção do leitor. O máximo que o leitor consegue, neste caso, é entreter-se com a paródia da interpretação, e não participar dela. Segundo Zamora,

In *Foucault's Pendulum* [...] the author's plotted erudition and his characters' "lived experience" are not integrated. We are asked to *follow* their moves, but not to *feel* them. Their search does not transcend the mere execution of its own process, the playing out of the patterns of the textual game. In *Foucault's Pendulum*, we watch Belbo, Diotallevi, and Causabon move through labyrinths like stick figures, operating/operated by remote control. [Zamora 1992, p. 150.]

O que se nota, portanto, é que não há, definitivamente, um centro no qual o leitor possa se apoiar para fazer suas conjecturas; o volume de citações, referências e alusões entre unidades culturais e o volume de informações são tão grandes que esmagam o leitor, colocando-o no exterior do processo de construção do Plano. Para Hutcheon (1992), a insistência de Eco em compor o romance sem um eixo central caracteriza *O pêndulo de Foucault* como um romance pós-modernista, na medida em que problematiza, mediante a paródia, as noções clássicas de epistemologia universal, ridicularizando, inclusive, aquelas que parecem mais capazes de organizar os fenômenos num *cosmos* coerente, como parece ser o caso das filosofias herméticas.

A falta de centro é uma das temáticas do romance seguinte de Eco, *A ilha do dia anterior* (1994a). Nele, Eco nos fala da transição entre o teocentrismo e a cultura humanista na Idade Moderna, de modo que o romance se passa em meados do século XVII, após a revolução científica de Galileu. Esse período, portanto, caracteriza-se por

ser uma transição entre concepções seculares e um novo ponto de vista, marcado, sobretudo, pela pesquisa experimental e empírica da Física, por uma nova ordem filosófica mais empirista, onde pululam as interpretações sobre os átomos, o universo, o vácuo etc., teses que desafiam a interpretação canônica da origem e estrutura do universo. Com menos brilhantismo do que nos outros romances, Eco (1994a) destaca de que modo as interpretações do mundo, dadas pelos recentes métodos científicos humanistas, podem produzir significativas ideologias – e, nesse sentido, os diálogos entre Roberto, que estudou em Paris, onde se situavam as mais proeminentes Universidades, e que, por isso, conhecia as mais recentes teorias humanísticas, e o padre Caspar, detentor da tradicional exegese bíblica, e imbuído de uma peculiar sabedoria das ciências experimentais, são exemplos paradigmáticos. Todavia, essa discussão perde-se entre outras referências eruditas e, principalmente, entre outros episódios absolutamente díspares. Dito de outro modo, as referências que Eco estabelece entre este romance e as suas obras teóricas não compõem um conjunto coerente de questões e problemas relevantes para que o leitor se interrogue acerca da possibilidade que a literatura tem de construir uma visão crítica. Com efeito, as referências são somente espalhadas pela obra, sem terem qualquer relevância para a interpretação da história: o leitor passa por elas e, momentos depois, as esquece, pois que a estrutura da obra não articula essas referências com uma narrativa que claramente reitera essas questões.

Sintomático disso é colocação na fábula da Máquina Aristotélica do padre Emanuele: ela pretende ser a alegoria da semiologia saussureana, na medida em que combina o eixo paradigmático e o eixo sintagmático, oferecendo múltiplas possibilidades de construção de uma sentença; em outras palavras, ela quer ser o signo como texto em potencial (Eco 1975), a caricatura das seleções contextuais atuando na construção do texto, e, enfim, a paródia da própria escritura. Engenhosamente, ela alude ao sistema semântico global inteiro, conforme a sugestão feita por Eco nas suas obras de

semiótica. De acordo com a concepção da máquina – que representa, em alguma medida as teorias de Eco acerca da percepção da realidade e da construção dos textos –, a realidade é fragmentada em átomos (ou como Eco diria, em seus trabalhos teóricos, é concebida em unidades culturais) e combinada, apresentando uma configuração final da qual se pode inferir os processos criativos que a determinaram. Isso está de acordo com a teoria semiótica de Eco em dois aspectos: em primeiro lugar, a construção do texto, que recai na combinação de sememas segundo uma lógica que o resultado final permite entrever; em segundo lugar, o que chamamos de realidade é o resultado da combinação desses elementos: o mundo, sob esse ponto de vista, é um texto, que deve ser interpretado, cujas regras devem ser abduzidas, *topos* que, como vimos, aparece com vigor em Eco (1980). Entretanto, a menção a essa sua concepção, presente nas obras teóricas, perde-se entre outras alusões, como, por exemplo, a remição ao livro de Alexandre Dumas, *O conde de Monte Cristo*, no que diz respeito às aulas dadas pelo Abade Faria a Edmond Dantès, que, em troca delas, ajuda a escavar o túnel: no romance de Eco, Roberto e Caspar mantêm uma relação parecida durante o momento em que permanecem náufragos, até a morte do segundo (a exemplo do que acontece no texto de Dumas). Diante desses exemplos, podemos afirmar que este livro de Eco não parece ter a mesma profundidade que os livros anteriores (sobretudo o primeiro), que sabem articular paródia e ironia a uma visão de mundo contestadora.

Nesse sentido, parece-nos que, em *A ilha do dia anterior*, pela falta de uma estrutura coesa que coloque essas questões em função de uma crítica do código ou das epistemologias tradicionais, pela ausência de um aprofundamento, no nível da fábula e do enredo, da discussão acerca da problemática envolvendo as concepções filosóficas em conflito na época, e, principalmente, pela insuficiência de questões relevantes na construção de uma visão de mundo contestadora da relação entre o código e a realidade, bem como da literatura – diferentemente do que se observa nos romances anteriores –,

Eco acaba caindo no pastiche, uma vez que a insistência em fazer menção ou alusões a textos ou discursos falece devido à carência de um propósito mais aparente. Pode-se dizer isso, também, do quarto romance de Eco.

Em *Baudolino* (2000), Eco trata de dois temas presentes na sua obra teórico-crítica: (a) o problema do referente e da mentira, e da possibilidade da linguagem criar e compor novos elementos a partir da fusão de outros (o que institui a discussão sobre os mundos possíveis, presente em Eco 1979); e (b) o papel da ideologia na segregação dos indivíduos (Brito Jr. 2005). No que tange ao problema do referente, a discussão está claramente posta em vários momentos: a carta do Preste João, as criaturas fantásticas do reino do Oriente, o Santo Graal etc. Trata-se, aqui, da possibilidade que a linguagem tem de criar, através da combinatória de elementos, signos que não são motivados pelo referente empírico no mundo. Vimos, no primeiro capítulo, que Eco não coaduna com a noção segundo a qual o referente deve se comportar como interpretante final de um signo; no romance, portanto, essa opinião é realçada pelo tratamento que Eco dá à mentira. Desde o princípio, Baudolino, o protagonista, declara-se como mentiroso; quando ele conta sua biografia a Nicetas, a quem ele pede ajuda para escrevê-la, vários fatos históricos e várias lendas são misturados na narrativa, o que, por conseguinte, lança a suspeita sobre a veracidade dos fatos, mais ou menos como o paradoxo do cretense (“todo cretense é um mentiroso”, diz o cretense). Assim, a todo o momento, a narrativa de Baudolino permanece sob suspeita, uma vez que, senhor absoluto dos fatos, ele não coloca sua história sob o julgo de uma testemunha. Ao leitor, portanto, cabem duas escolhas: aceitar ou rejeitar, o que, em última instância, é uma aporia, já que Baudolino pode estar mentindo quando diz que é um mentiroso por natureza. Isso afeta o referente sob o seguinte ponto de vista: não há como verificar se *de fato* as ações se deram dessa maneira ou mesmo se as pessoas de que se fala *de fato* correspondem à “realidade”. Pouco importa, pois no mundo da fábula (e o que Baudolino nos conta é

uma bela história) o *de fato* é suplantado pelo *de ficção*, de maneira que o referente não encontra um lugar privilegiado, diferentemente de outros registros, como o discurso da História. O que conta é uma verossimilhança interna que Eco não viola: os monstros e as ações fabulosas não se sobrepõem e nem se contradizem; são, em vez disso, coerentes ao longo de toda a narrativa, assim como são coerentes com o universo conceitual das pessoas do ambiente histórico recuperado por Eco (o século XII). Isso é possível porque os signos, no entender de Eco (1975), têm uma existência independente dos objetos empíricos. Eles, por si só, têm uma autonomia no processo interpretativo. Os monstros de Eco (2000), nesse sentido, são um exemplo disso: criados pela mente dos homens medievais, são formados de elementos variados, fantasticamente combinados.

Com relação à discussão sobre a ideologia e a segregação dos indivíduos, Eco é assaz irônico. O romancista italiano apresenta um universo de monstros, cada qual com uma característica mais aberrante que o outro, porém o que os diferencia entre eles mesmo é justamente a interpretação que fazem da Trindade ou de outros assuntos da Escritura, e não a percepção que têm um do outro, isto é, os diferentes traços físicos observados pelo aparelho cognitivo de cada um. O trecho abaixo foi retirado de *Baudolino* e ilustra essa curiosidade na voz de um dos monstros, Gavagai:

Eles cristãos que erram. Eles *phantasiastoi*. Eles dizem igual a nós que Filho não é de mesma natureza do Pai, porque Pai existe antes que começa tempo, enquanto que Filho é criado pelo Pai, não por necessidade, mas por vontade. Portanto, o Filho é filho adotivo de Deus, não? Blêmios diz sim, Filho não tem mesma natureza do Pai, mas este Verbo, mesmo que apenas filho adotivo não pode se fazer carne. Assim, Jesus nunca se transforma em carne, aquilo que apóstolos viu era apenas... como posso dizer... *phantasma*...

Farronato, sobre esse aspecto, conclui o seguinte, afirmando que Eco não só traz para discussão as implicações de uma discussão semiótica, mas também alude às conjunturas atuais:

Even when external markers are superseded, internal futile convictions draw boundaries. If we feel like deriding these ridiculous characters, blinded and immersed in inconclusive dilemmas, we need simply think of contemporary political situations, in which humans are unable to see beyond their noses and have for centuries been tangled in captious fights.

[Farronato 2003, p. 328.]

Porém, apesar dessa crítica favorável feita por Farronato, a exemplo do que acontece em *A ilha do dia anterior*, essas alusões a problemas tão relevantes na sua obra teórica não estão integradas a uma visão crítica pertinente; na verdade, elas aparecem apenas como um sinal da erudição de Eco, quase como uma ginástica mental que traduz, em vez de uma paródia ao mesmo tempo irresponsável e crítica, apenas um pastiche superficial. Assim, tendo em mente os demais episódios em que a questão do referente ou da ideologia não são minimamente relevantes, e observando o desfecho da história, que trai, em alguma medida, o esforço de tornar relevante essa questão, nota-se que, no fundo, as alusões à obra teórica não refletem nada além de uma alusão acrítica. Na verdade, estamos insinuando que, neste romance, as questões relevantes para uma visão crítica são solapadas por uma narrativa e por uma fábula que permitem e, de certo modo, incentivam uma leitura superficial. Sendo assim, as ironias e transcontextualizações, quando são percebidas pelo leitor, apenas funcionam como

termômetro de sua erudição, caracterizando uma fruição marcadamente fetichista da literatura.

A partir dessa análise mais detida de cada um dos romances de Eco, queremos afirmar que, à exceção dos dois primeiros romances, *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault*, em que as alusões à sua obra teórico-crítica estão de acordo com uma estrutura narrativa em cujas possibilidades interpretativas está, de fato, a possibilidade de depreender uma crítica dos modelos literários praticados anteriormente (através do uso sistemático da paródia) – o que coaduna com a sua teoria da vanguarda como formatividade voltada para uma ideologia contestadora, e com a sua conseqüente avaliação de que o Pós-modernismo pode significar uma postura revolucionária –, os demais romances de Eco não podem ser considerados obras abertas, no sentido de favorecerem a abertura do código. Para esclarecer melhor, precisamos retomar alguns argumentos.

Em primeiro lugar, apenas os dois primeiros romances de Eco estão de acordo, por um lado, com uma poética contestadora, paródica, e, por outro lado e por conseqüência disso mesmo, pode-se dizer que eles compartilham algumas das principais características da obra pós-modernista – e o próprio Eco (2002, p. 199) afirma isso. O terceiro e o quarto romances – e aparentemente também o quinto, *A misteriosa chama da Rainha Loana* (2004), embora seu lançamento recente não nos permita ainda englobá-lo nessa discussão, de modo que evitaremos fazer críticas precipitadas sobre ele –, no entanto, afastam-se por demais dessa concepção, caindo, ainda que deles se salve algumas partes interessantes, no pastiche do kitsch e da cultura de massa. Para respaldarmos essa afirmação, temos que ter em mente que, conforme demonstramos pela análise das estruturas de cada romance: (a) os dois primeiros romances, na sua transcontextualização de temas oriundos da obra teórica e na sua construção refinada de uma estrutura que conserve presentes, até o fim da narrativa, a

problemática que envolve esses temas, exigem do leitor que ele seja capaz de percorrer vários caminhos inferenciais, observando ao mesmo tempo vários níveis de leitura, fato que caracteriza um grau considerável de abertura: dessa forma, o leitor é a todo o momento confrontado com uma interpretação que não pode escapar de sua fruição, a saber, a interpretação de que, nesses romances, aparece um questionamento bem fundamentado de algumas noções consideradas problemáticas, seja do ponto de vista da literatura, seja do ponto de vista da cultura de modo geral; (b) na construção dessa abertura, a paródia assume um papel fundamental, o que, conforme o capítulo anterior, aproxima esses dois romances da poética pós-modernista e os afasta do kitsch, possibilitando, assim, a veiculação de uma ideologia positiva: sendo paródicas, essas obras exigem do leitor um envolvimento maior com o texto, de modo que se possa percorrer vários caminhos inferenciais, podendo, ao fim da fruição, perceber como as obras desafiam uma interpretação automática; e (c) na sua tentativa de decodificação dos vários níveis de leitura possíveis, o leitor deve permanecer atento à paródia, a fim de poder interpretá-la de acordo com a sua subversão irônica e, principalmente, de acordo com a sua formulação de uma ideologia contestadora.

Todavia, nos dois últimos romances analisados aqui, percebemos que as suas estruturas são frágeis demais para sustentar uma visão de mundo como aquela que os dois primeiros romances propõem. Nesse sentido, a transcontextualização dos temas da obra teórica para a obra ficcional, nesses casos, perde em absoluto a sua profundidade original, de maneira que acaba num pastiche favorável à ideologia conservadora patrocinada pela indústria cultural. Poder-se-ia dizer, inclusive, que na sua incapacidade, essas obras acabam por se tornar responsáveis por aquilo que é mais repugnante, do ponto de vista da poética da vanguarda: elas contribuem para a automatização, o embotamento e a depauperação das obras anteriores, colaborando, assim, com a massificação dos procedimentos adotados nos primeiros romances, em

especial no primeiro. cremos, ainda, que a falta de profundidade desses últimos romances se deve, em grande parte, pela cooptação de Eco por parte da indústria cultural. Seu primeiro romance data de 1980, ao passo que o segundo, de 1988; todavia, entre o segundo e o terceiro romances (este de 1994), há um intervalo de apenas seis anos, o mesmo intervalo que há entre o terceiro e o quarto (2000); e o intervalo vem caindo, pois entre o quarto e o quinto (de 2004) há apenas quatro anos de distância. Como se vê, a necessidade de se atender a um público constituído, ávido pelos romances de Eco, exerce sobre o escritor uma pressão no sentido de abreviar o seu tempo de criação – que é dividido entre a sua atuação como professor universitário, como colaborador em periódicos especializados ou semanais e como teórico da cultura –, o que, por sua vez, pode abreviar a qualidade de sua ficção.

Não estamos querendo insinuar aqui que, como autor mais próximo de um conceito de vanguarda no começo da carreira como romancista, e como autor mais próximo do kitsch, no presente, Eco ou o romance pós-modernista em geral (visto que, conforme nossa sugestão e a sugestão dos críticos, podemos considerar os dois primeiros romances como pós-modernistas) não são mais capazes de se elevar como obras acima da mediocrização do kitsch. Estamos, com isso, apenas marcando uma contradição visível na personalidade de Eco, confrontando-se a sua carreira como teórico e a sua carreira como romancista: estamos afirmando que, entre as idéias defendidas por Eco no plano teórico e as idéias apreendidas da leitura de alguns dos seus romances, há uma distância significativa, em que se nota um afastamento cada vez maior das idéias contestadoras que marcam os seus primeiros romances e, principalmente, do seu conceito de vanguarda e da sua concepção do valor literário como abertura do código e transformação da visão de mundo. Não acreditamos, porém, que estejamos autorizados a afirmar que, nessa contradição, Eco está insinuando o fim da vanguarda, inclusive como conceito, ou que Eco esteja, na verdade, reavaliando a

pertinência de suas colocações no âmbito teórico-crítico. Na nossa avaliação, a repercussão negativa dos derradeiros romances de Eco não invalida a sua teoria; longe disso: acreditamos que as idéias de Eco no plano da teoria continuam a ser bastante elucidativas da relação da vanguarda com o kitsch, da relação de poéticas abertas com poéticas fechadas e, portanto, da possibilidade de se criar e se interpretar obras de arte como ideologicamente contestadoras de uma ordem estabelecida, assim como o foram, na nossa análise dos seus dois primeiros romances, obras abertas, em algum grau, e dos seus últimos romances, que tendem ao kitsch.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1970). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1974). “Revendo o Surrealismo”, in Theodor ADORNO, *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER (1944). *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- AHMAD, Aijaz (2002). “A literatura entre os signos de nosso tempo”, in Aijaz AHMAD, *Linhagens do presente – ensaios*. Tradução de Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo.
- AHMED, Akbar S. (1992). “A pós-modernidade e o islão”, in Akbar S. AHMED, *Pós-modernismo e islão. Situação presente e futura*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget.
- AJELLO, Nello (1974). *O escritor e o poder. Uma visão panorâmica da literatura italiana neste século*. Tradução de Múcio Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ANDERSON, Perry (1998). *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ARCHER, Michael (1997). *Arte contemporânea. Uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes.
- AUERBACH, Erich (1953). “A meia marrom”, in Erich AUERBACH, *Mimesis*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva.
- AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco. Entre a ordem e a aventura*. Porto: Porto Editora.
- BAKHTIN, Mikhail (1975). “O discurso na poesia e o discurso no romance”, in Mikhail BAKHTIN, *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. São Paulo: Hucitec/Editora da Unesp.

- _____ (1997). *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARILLI, Renato (1989). *Curso de estética*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.
- BARTH, John (1967). “The literature of exhaustion”, in John BARTH, *The Friday book. Essays and other nonfiction*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- _____ (1979). “The literature of replenishment”, in John BARTH, *The Friday book. Essays and other nonfiction*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- BARTHES, Roland (1963). “A atividade estruturalista”, in Roland BARTHES, *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1968). “O efeito de real”, in VV.AA., *Literatura e realidade. Que é o realismo?*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____ (1970). *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- BAUMAN, Zygmunt (1997). *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAYER, Raymond (1961). *História da estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa.
- BENNETT, Helen T. (1990). “The name of the game”, in *Semiotica* 79 – 3/4, pp. 331-339.
- BENJAMIN, Walter (1929). “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, in Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1936). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BERTRAND, Denis (2000). *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC.

- BONDANELLA, Peter (1997). *Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRITO Jr., Antonio Barros de (2004). “Entre a teoria e a prática: o labirinto como alegoria da relação entre os trabalhos críticos e a produção literária de Umberto Eco”, in *1º Seminário de pesquisas da graduação*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, abril, pp. 69-74.
- _____. (2005). “Verdade e mentira em *Baudolino*: análise do lugar da semiótica na relação entre os trabalhos teóricos e a ficção de Umberto Eco”, in *Cadernos de semiótica aplicada*, vol. 3, agosto, pp. 1-15, disponível em www.fclar.unesp.br/grupos/CASA-home.html, acessado no dia 10/12/2005.
- BROCH, Hermann (1955). *Poesia e investigacion*. Tradução espanhola de Ramón Ibero. Barcelona: Barral Editores.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- BUTLER, Christopher (1980). *After the wake: an essay on the contemporary avant-garde*. Oxford: Clarendon Press.
- CAESAR, Michael (1999). *Umberto Eco. Philosophy, semiotics and the work of fiction*. Cambridge: Polity Press.
- _____. (2000). “Umberto Eco et la mort de l’avant-garde”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens, autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Grasset.
- CALABRESE, Omar (1985). *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo.
- CALINESCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch e posmodernismo*. Tradução espanhola de María Teresa Beguiristain. Madri: Tecnos.
- CAMPOS, Haroldo de (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CASANOVA, Pascale (1999). *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- CHABOT, C. Barry (1991). “The problem of postmodern”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.

- 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.
- COUTINHO, Eduardo F. (2005). “Revisitando o pós-moderno”, in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- CROCE, Benedetto (1990). *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática.
- CULLER, Jonathan (1975). *Structuralist poetics*. Londres e Nova York: Routledge.
- _____ (1981). *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Londres e Nova York: Routledge.
- DENIS, Benoît (2000). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de A. Roncari. Bauru: EDUSC.
- DEMPSEY, Amy (2002). *Estilos, escolas & movimentos. Guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução de Carlos Eugênio M. de Moura. São Paulo: Cosac Naify.
- DORFLES, Gillo (1971). *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. Tradução espanhola de Joaquin Espinosa Carbonell. Valência: Fernando Torres Editor.
- EAGLETON, Terry (1985). “Capitalism, modernism and postmodernism”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- _____ (1990). “Da polis ao pós-moderno”, in Terry EAGLETON, *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____ (1991). *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Edunesp/Boitempo.
- _____ (1996). *As ilusões do Pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____ (2000). *A idéia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp.
- ECO, Umberto (1962). *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1964). *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

- _____ (1966). *Le poetiche di Joyce. Dalla “Summa” al “Finnegans Wake”*. Milão: Bompiani.
- _____ (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.
- _____ (1979). *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (1980). *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____ (1983). “Viagem pela hiper-realidade”, in Umberto ECO, *Viagem pela irreabilidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1984). *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1985). “O Grupo 63, o experimentalismo e a vanguarda”, in Umberto ECO, *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1988). *O pêndulo de Foucault*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (1990). *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

- _____ (1992). *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1994a). *A ilha do dia anterior*. Tradução de Marco Luchési. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (1994b). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2000). *Baudolino*. Tradução de Marco Luchési. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (2002). *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- ERIKSSON, Brigit (2000). “A novel look at theory. About Umberto Eco’s *The Name of the Rose* and *Foucault’s Pendulum*”, disponível em www.hum.au.dk/ckulturf/pages/publications/be/novel.htm, acessado no dia 10/12/2003, pp. 1-24.
- ESCUADERO-CHAUVEL, Lucrecia (2000). “Umberto Eco, les annés 60 et les ‘cultural studies’”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens, autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Grasset.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento (2005). “A aporia da tradição moderna”, in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- FARRONATO, Cristina (2003). “Umberto Eco’s *Baudolino* and the language of monsters”, in *Semiotica* 144 – 1/4, pp. 319-342.
- FIEDLER, Leslie (1972). “Cross the border – close the gap”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- FINKIELKRAUT, Alain (1987). *A derrota do pensamento*. Tradução de Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FOKKEMA, Douwe W. (1983). *História literária. Modernismo e Pós-modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.
- FORMAGGIO, Dino (1973). *Arte*. Tradução de Ana Falcão. Lisboa: Editorial Presença.

- GARRONI, Emilio (1972). “Algumas justificações não-técnicas de uma abordagem semiótica”, in Emilio GARRONI, *Projecto de semiótica*. Tradução de A. J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70.
- GOMBRICH, E. H. (1999). *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC.
- GREENBERG, Clement (1946). “Vanguarda e kitsch”, in Bernard ROSENBERG e David Manning WHITE (orgs.), *Cultura de massa*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- _____ (1991). “The notion of ‘postmodern’”, in Ingeborg HOESTERY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.
- GULLAR, Ferreira (1968). “A obra aberta e a filosofia da práxis”, in *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, nº 21 e 22, setembro-dezembro, pp. 127-148.
- _____ (1993). *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan.
- _____ (2002). *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento – ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HASSAN, Ihab (1975). “The new gnosticism: speculations on an aspect of the postmodern mind”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- HERMAND, Jost (1991). “Avant-garde, modern, postmodern. The music (almost) nobody wants to hear”, in Ingeborg HOESTERY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.
- HOWE, Irving (1959). “Mass society and postmodernist fiction”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- HÜLLEN, Werner (1987). “Semiotics narrated: Umberto Eco’s *The Name of the Rose*”, in *Semiotica* 64 – 1/2, pp. 41-57.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte no século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1987). *Poética do Pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

- _____ (1992). “Eco’s echoes: ironizing the (post)modern”, in *Diacritics*, 22, 1, pp. 2-16.
- HUYSEN, Andreas (1986). *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- 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.
- JAMESON, Fredric (1982). “Postmodernism and consumer society”, in Hal FOSTER (org.), *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press.
- _____ (1991). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática.
- _____ (1994). *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática.
- JENCKS, Charles (1986). “Postmodern vs. Late-Modern”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.
- KELLNER, Douglas (1995). *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC.
- KERMODE, Frank (1967). “Fictions”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (2003). *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EdPUCRS.
- KONDER, Leandro (2002). *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KRAUSS, Rosalind E. (1981). “The originality of the avant-garde. A postmodernist repetition”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.

- KULKA, Tomas (1996). *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- KUSPIT, Donald B. (1981). “The unhappy consciousness of modernism”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.
- LIMA, Luis Costa (1973). *Estruturalismo e teoria da literatura. Introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____ (1988). “Response à la question: qu’est-ce que le postmoderne?”, in Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Éditions Galilée.
- MacDONALD, Dwight (1953). “Uma teoria da cultura de massas”, in Bernard ROSENBERG e David Manning WHITE (orgs.), *Cultura de massa*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- McHALE, Brian (1987). *Postmodernist fiction*. Londres e Nova York: Routledge.
- McLUHAN, Marshall (1964). “O meio é a mensagem”, in Marshall McLUHAN, *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix.
- MILLER, Jonathan (1971). *As idéias de McLuhan*. Tradução de Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix.
- MOLES, Abraham (1971). *O kitsch. A arte da felicidade*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1978). *Teoria da informação e percepção estética*. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro – Brasília: Editora da UnB.
- MORIN, Edgar (1962). *Cultura de massas no século XX. Volume 1: Neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____ (1975). *Cultura de massas no século XX. Volume 2: Necrose*. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- MUKAROVSKY, Jan (1936). “A arte como fato semiológico”, in Dionísio TOLEDO (org.), *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo.
- _____. (1940). “O estruturalismo na estética e na ciência literária”, in Dionísio TOLEDO (org.), *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo.
- NAZARIO, Luiz (2005). “Quadro histórico do Pós-modernismo”, in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- NEWMAN, Charles (1985). *The post-modern aura: the act of fiction in an age of inflation*. Evanston: Northwestern University Press.
- NÖTH, Winfried (2000). “Le seuil sémiotique d’Umberto Eco”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens, autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Grasset.
- PAZ, Octavio (1974). “A tradição da ruptura”, in Octavio PAZ, *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PAREYSON, Luigi (1988). *Estética – teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1996). *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.
- PIGNATARI, Décio (1969). *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- POGGIOLI, Renato (1962). “The avant-garde and politics”, in Jacques EHRMANN (org.), *Literature and revolution*. Boston: Beacon Press.
- RORTY, Richard (1984). “Habermas and Lyotard on postmodernity”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Indiana: Indiana University Press.
- ROSSO, Stefano e Umberto ECO (1983). “Correspondence on Postmodernism”, in Ingeborg HOESTEREY (org.), *Zeitgeist in Babel: the postmodernist controversy*. Indianapolis: Indiana U.P.

- 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.
- SANTAELLA, Lúcia (1990). *(Arte) & (cultura). Equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1915). *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini, Isidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore (2000). *Umberto Eco: O Labirinto do Mundo*. Tradução de Ana Montoia. Rio de Janeiro: Globo.
- SCHILLEMANS, Sandra (1992). “Umberto Eco and William of Baskerville: partners in abduction”, in *Semiotica* 92 – 3/4, pp. 259-285.
- SCHOLLES, Robert (1992). “Eco’s limits”, in *Semiotica* 89 – 1/3, pp. 83-88.
- SODRÉ, Muniz (1978). *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- SONTAG, Susan (1982). “Against interpretation”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- SOUZA, Nelson Mello e (1999). *Modernidade: a estratégia do abismo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- SOUZA, Ricardo Timm de (2005). “A filosofia e o pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais”, in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- SPANOS, William (1972). “The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- STEPHENS, Walter E. (1983). “Ec[h]o in Fabula”, in *Diacritics* 13, pp. 51-64.
- SUBIRATS, Eduardo (1986). *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia B. de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Estúdio Nobel.

- _____. (1989). *A cultura como espetáculo*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Estúdio Nobel.
- _____. (1993). “Vanguarda, mídia, metrópoles”, in Eduardo SUBIRATS, *Vanguarda, mídia, metrópoles*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Estúdio Nobel.
- STECKER, Robert (2005). “The interaction of ethical and aesthetic value”, in *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, nº 2, abril, pp. 138-150.
- TAGLIAFERRI, Aldo (1978). *A estética do objetivo*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva.
- TODOROV, Tzvetan (1968). *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes e Frederico P. de Barros. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1971). “O legado metodológico do formalismo”, in Tzvetan TODOROV, *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1977). “A poética de Jakobson”, in Tzvetan TODOROV, *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus.
- TYNIANOV, Jury (1923). “A noção de construção”, in VV.AA. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo.
- _____. (1927). “Da evolução literária”, in VV.AA. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo.
- VATTIMO, Gianni (1985). “Morte ou ocaso da arte”, in Gianni VATTIMO, *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- VIOLI, Patrícia (2000). “Eco et son référent”, in Jean PETITOT e Paolo FABBRI (orgs.), *Au nom du sens, autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*. Paris: Grasset.
- WENZ, Karin (1994). “Echoes from Germany: on Eco’s fictional and theoretical texts semiotics”, in *Semiotica* 102 – 3/4, pp. 335-343.
- WILDE, Alan (1987). “Modernism and the aesthetics of crisis”, in Patricia WAUGH (org.), *Postmodernism: a reader*. Londres: Arnold.
- ZAMORA, Lois Parkinson (1992). “Eco’s pendulum”, in *Semiotica* 91 – 1/2, pp. 149-159.