

A ABERTURA DA OBRA DE ARTE: ANÁLISE DE UM ENSAIO DE UMBERTO ECO

THE OPENNESS OF A LITERARY WORK OF ART: ANALYSIS OF AN UMBERTO ECO'S ESSAY

Miguel Correia¹

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

up201602384@letras.up.pt

RESUMO: O objetivo deste estudo consiste na análise do ensaio *A poética da obra aberta*, presente na *Obra Aberta* de Umberto Eco. Este texto insere-se no âmbito da estética da receção, que assume a perspetiva do leitor e, conforme sugere a sua designação, considera que ele constitui o garante da historicidade das obras literárias. Neste sentido, procuramos ilustrar, através da reconstituição dos argumentos do texto aliada ao estudo de obras de referência, os contributos da estética da receção para a reflexão sobre a história da literatura. Na primeira parte explicitamos o conceito de “abertura” e “ambiguidade” de uma obra, dentro da qual esta pode remeter para uma multiplicidade de significados. Seguidamente refletimos sobre a relação entre a obra e o sujeito que a frui esteticamente, sublinhando os mecanismos de cooperação textual e as competências do leitor. Concluiu-se que este ensaio de Eco institui uma nova dialética entre a obra e o intérprete, sendo que abertura pode ser definida como a condição de toda a fruição estética, configurando múltiplas possibilidades interpretativas.

¹ Frequenta atualmente o Mestrado em Ensino de Português no 3ºciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário na Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PALAVRAS-CHAVE: Umberto Eco, *Obra Aberta*, poética, estética da recepção, abertura.

ABSTRACT: The aim of this study is to analyze the essay *A poética da obra aberta*, present in Umberto Eco's *Obra Aberta*. This text is part of the aesthetics of the reception, which takes on the reader's perspective and, as suggested by its designation, considers that it constitutes the guarantee of the historicity of literary works. In this sense, we try to illustrate, through the reconstitution of the arguments of the text allied to the study of reference works, the contributions of the aesthetics of the reception to the reflection on the history of literature. In the first part we explain the concept of "openness" and "ambiguity" of a literary work of art, within which it can refer to a multiplicity of meanings. We then reflect on the relationship between the work and the subject who aesthetically appreciated it, underlining the mechanisms of textual cooperation and the reader's competencies. It was concluded that this essay of Eco establishes a new dialectic between the work and the interpreter, and openness can be defined as the condition of all aesthetic enjoyment, configuring multiple interpretive possibilities.

KEYWORDS: Umberto Eco, *Obra Aberta*, poetics, aesthetics of reception, openness

Num paratexto introdutório² à *Obra Aberta*, Umberto Eco encara as suas perspectivas teóricas enquanto tentativas de compreensão de um fenómeno que acontece diante dos nossos olhos e que muda incessantemente (Eco, 1976, p. 16). Com vista a sistematizar o objeto dos seus ensaios, Eco afirma que a obra de arte veicula uma mensagem ambígua e que apresenta uma multiplicidade de significados que convergem num único sentido (*idem*, p. 22). Essa condição representa uma das características definidoras das obras literárias, sendo que a ambiguidade se torna, à luz dos pressupostos da poética contemporânea, uma das suas finalidades artísticas (*idem*, p. 22).

² O texto consiste numa nota introdutória à edição brasileira da *Obra Aberta* (1976), tendo sido elaborada por Umberto Eco em 1968.

Assim, um dos pontos que Eco prima por explicitar consiste nos conceitos de “forma” e “abertura” dentro dos quais uma obra pode alcançar o máximo de ambiguidade e subsidiar da intervenção ativa do consumidor sem deixar de ser classificada como “obra” (Eco, 1976, p. 23). Note-se que Umberto Eco configura a “obra” como um objeto dotado de propriedades estruturais delimitadas que possibilitam e orientam o surgimento de uma pluralidade de indagações acerca da mesma (*idem*, p. 23). A arte é, portanto, uma deslocação constante sobre si própria e uma espécie de ilusão, conforme nota Eduardo Paz Barroso no ensaio *Pluralidade e Ambiguidade na Interpretação Artística* (1987, p. 183).

Neste sentido, importa analisar a perspectiva teorizada por Umberto Eco no ensaio *Póetica da obra aberta*, parte integrante da obra supracitada, particularmente no que concerne à explanação do conceito de obra aberta. O texto inicia-se com uma referência a produções de música instrumental que apresentam como característica comum a autonomia executiva do intérprete, ao qual é concedida a oportunidade de interpretar livremente as indicações do compositor de acordo com a sua sensibilidade pessoal, bem como de participar na forma da composição, nomeadamente na sucessão dos sons e na duração das notas, recorrendo à improvisação criadora (Eco, 1976, p. 37). O autor aponta a exemplaridade de algumas obras musicais clássicas, como a fuga de Bach, a *Aída*, ou *Le Sacre du Printemps*, que representavam um conjunto de realidades sonoras que o autor elaborava de forma definida e acabada, oferecendo-as ao ouvinte (*idem*, p. 39).

Por outro lado, as novas obras musicais fundam-se em várias possibilidades de organização entregues à iniciativa do intérprete e solicitam para ser compreendidas numa determinada direção estrutural (Eco, 1976, p. 39). Considera-se cada “leitura”, “contemplação” e “gozo” uma forma singular de execução da obra artística, que é aberta na medida em que é polissémica, sendo completada pelo intérprete no momento da sua fruição estética (Eco, 1976, 39).

O conceito de obra aberta remete, indubitavelmente, para a noção de infinitude do texto literário, o que se reporta a uma situação fruitiva que experimentamos e que somos levamos a definir. Uma obra de arte, enquanto objeto que contempla um conjunto de efeitos comunicativos, visa que cada possível fruidor seja capaz de compreender a intenção originária arquitetada pelo autor. Com efeito, a obra de arte é uma forma acabada em si, sendo que o escritor deseja que a forma em questão seja compreendida tal como a produziu. Contudo, aquando da fruição, cada leitor oferece uma determinada situação existencial, bem como a sua personalidade, experiências vivenciais, cultura, gostos e

tendências, influenciando o processo de compreensão da forma originária (Eco, 1976, p. 40).

Além disto, conforme explana Hans Robert Jauss, a participação ativa do público na recepção da obra faz com que ela penetre na continuidade de um horizonte dinâmico de experiências, no qual se opera a passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico. A perspectiva da estética da recepção não se circunscreve à recepção passiva e compreensão ativa, uma vez que a relação entre literatura e leitor possui implicações históricas e estéticas (Jauss, 1993, pp. 57-58).

Ora, a experiência do leitor inclui a reconstrução do sistema identificável de referências que compõe o horizonte de expectativas, o que possibilita a determinação do caráter artístico da obra, em função da natureza e do grau do seu efeito no público (Jauss, 1993, pp. 65-71). A criação inovadora pode contrariar as expectativas do leitor quando essas estão vinculadas a preconceitos e valores a serem ultrapassados, visto que o envolvimento por meio da leitura impele-o a participar do projeto de abertura da obra, configurando-o como parceiro do texto, o que concretiza o processo dialógico que fundamenta a leitura (Zilberman, 2008, p. 96).

A fruição estética pauta-se por uma interpretação e execução simultâneas e submete a obra a uma perspectiva individual, conforme aponta Eco (1976, p. 40). Segundo estes pressupostos, uma forma fechada apresenta abertura visto que deflagra uma série de interpretações que devem ser descobertas pelos próprios leitores, sem que isso resulte na mutação da originalidade e irrepetibilidade da obra Umberto Eco explora esta ideia na obra *Leitura do texto literário: lector in fabula*, afirmando que nada é mais aberto que um texto na sua forma acabada e fechada, sendo que a sua abertura decorre de uma iniciativa externa e de uma forma singular de utilizar o texto que se nega a ser “docemente utilizado por ele” (Eco, 1979, p. 61).

A obra aberta exige uma acentuada liberdade do leitor e coloca-o no centro de uma rede de relações inexauríveis, sem que tenha sido planeada uma análise pré-definida e estruturada do texto. Deste modo, a abertura da obra implica que o intérprete reinvente a obra “num ato de congenialidade com o autor” (Eco, 1976, p. 41). O artista, consciente dessa noção, constrói a obra de modo a potenciar uma resposta ativa do recetor e, por conseguinte, uma maior abertura. O autor controla a cooperação do leitor, mas evita que se converta numa livre aventura interpretativa, visando que as representações se fortaleçam reciprocamente. Note-se que a cooperação consiste num fenómeno que se

realiza entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais (Eco, 1979, pp. 61-66).

Por outro lado, é necessário estabelecer previamente o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura; no primeiro, observa-se a preocupação com a receção e, no segundo, com o efeito. Este movimento permite a um autor, a título de exemplo, estabelecer um elo mais consistente com sua obra sobretudo porque ela deve passar por um elevado grau de exame no ato da leitura (Tragino, 2013, p. 25). Neste entendimento, a fruição implica uma relação interagente entre o sujeito que frui a obra enquanto dado objetivo (Eco, 1976, p. 42). Acima de tudo, importa diferenciar o uso livre de um texto encarado enquanto estímulo imaginativo e a interpretação de uma obra aberta. Pode considerar-se o texto constitutivo da sua própria estratégia, de acordo com Umberto Eco (1979, p. 62) ou concebê-lo enquanto um texto de prazer, que Roland Barthes afirma ser “aquele que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (Barthes, 1973, p. 49).

Umberto Eco apresenta distintas perspectivas históricas no ensaio, nomeadamente exemplos da literatura grego-latina, afirmando que as obras eram elaboradas de modo a que o fruidor perspetivasse a figura num único momento, para o qual o autor procurava fazer convergir a consciência do recetor, o que concorria para o fechamento do texto. Na época medieval desenvolveu-se uma teoria que permitia a leitura da Sagrada Escritura numa multiformidade de sentidos: o alegórico, o moral e o anagógico. O último sentido – o anagógico – veiculava a visão do texto enquanto uma entidade possuidora de um certo grau de abertura, na medida em que o leitor sabe que a obra se presta a múltiplos significados e seleciona a chave de leitura que considera mais adequada para a interpretação da mesma (Eco, 1976, pp. 42-43).

Na verdade, a abertura da obra não implica possibilidades infinitas de comunicação, mas um conjunto de resultados frutivos antepostos de forma rígida, de modo a que a reação interpretativa do intérprete não fuja da esfera do controlo do autor. O significado das figuras alegóricas na época medieval encontrava-se, no entanto, prefixado pelas enciclopédias, bestiários e lapidários, o que reflete o hermetismo e rigidez desta idade. Os pressupostos gerais da obra aberta já se encontravam prefigurados na época barroca, na qual se contrariava a forma clássica renascentista, que privilegiava as linhas simétricas e ângulos fechados convergentes para o centro. O barroco rejeitava o geocentrismo e tendia a uma indeterminação de efeito, sugerindo uma progressiva dilatação do espaço na procura de ilusão, na qual a obra podia ser perspetivada com

recurso a diversos aspetos, como se estivesse continuamente mergulhada num processo de transformação (Eco, 1976, pp. 42-44).

O homem afastou-se, paulatinamente, do hábito do canônico e confrontou-se com a consciência científica de um mundo em movimento que exigiu dele uma atitude inventiva, o que espelhou a inquietude da sensibilidade moderna. Posteriormente, no classicismo e iluminismo emerge a ideia de que uma obra é tanto mais individual quanto mais pensamentos e mundos ela cruzar. A abertura das obras dos simbolistas decadentes espelha um novo trabalho da cultura que vem descobrindo horizontes inesperados; convém lembrar certos projetos mallarmeanos sobre a decomponibilidade polidimensional do livro, que de bloco unitário deveria cindir-se em planos reversíveis e originários de novas profundidades através da decomposição em blocos menores (Eco, 1976, pp. 45-55).

De facto, a primeira vez que se tomou consciência da noção de obra aberta foi no simbolismo da segunda metade do século XIX, com a obra *Art Poétique* de Verlaine. Mallarmé corroborou esta perspetiva, tendo considerado que o jogo tipográfico e a composição espacial contribuía para imbuir o texto de uma pluralidade de sugestões interpretativas. Na poética da sugestão, o texto apresenta-se intencionalmente aberto à interpretação do recetor e recusa subjugar-se à imposição de barreiras limitativas, encontrando-se impregnado dos contributos imaginativos e sugestões diversas do fruidor. O objetivo central desta abordagem consiste em estimular o mundo pessoal do intérprete, bem como a sua capacidade criativa, de modo a que este reestruture, interiormente, o seu pensamento e daí extraia uma resposta profunda (Eco, 1976, pp. 45-46).

Tendo em conta as premissas supramencionadas, as obras literárias contemporâneas fundam-se na utilização do símbolo enquanto modo de comunicar o indefinido, e estão sempre abertas ao surgimento de compreensões originais. A título de exemplo, a obra de Kafka permanece aberta, uma vez que um mundo baseado em leis universalmente reconhecidas foi substituído por um mundo regido pela ambiguidade, o que configura o texto enquanto um elemento plurívoco dotado de uma vasta amplitude de possibilidades de leitura e interpretação (Eco, 1976, pp. 46-47).

No que respeita à poética contemporânea, W. Y. Tindall realizou uma abordagem teórica à tendência de utilizar aparatos simbólicos nas obras modernas, tendo concluído que uma obra de arte é uma estrutura que se presta a ser usada por qualquer pessoa de forma livre. Esta conclusão vai ao encontro do que foi explanado por Mallarmé, ou seja, à infinitude de significados da obra e à incessante possibilidade de aberturas da mesma

que são motivadas pelo seu caráter ambíguo. A poética teatral brechtiana concetualiza a ação dramática enquanto a exposição de situações de tensão e procura apresentar ao espetador, de modo distanciado, os factos a observar, cabendo ao fruidor tirar ilações sobre o que observou (Eco, 1976, pp. 47-49).

Em *Finnegans Wake*, de James Joyce, uma única frase remete para uma imensidão de significados que compete ao leitor decifrar, sendo que a crítica se refere ao contínuo espaço-temporal, o que explica a estrutura do universo deste autor. Sublinhe-se que este texto exige a compreensão do leitor para que a sua significação se complete; é expectável um leitor implicado, ideal, com bastante tempo à sua disposição e habilidade associativa. O autor constrói o Leitor-Modelo através de uma estratégia textual que se pauta pela seleção dos graus de dificuldade linguística e riqueza das referências. Neste contexto, o Leitor-Modelo é o indivíduo possuidor da competência para realizar o maior número possível das leituras cruzadas da obra (Eco, 1979, p. 62).

Em todas as situações apresentadas, a abertura era utilizada para definir situações diversas, mas os tipos de obras diferenciam-se das composições musicais analisadas inicialmente. Do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não-unívoco; no entanto, estes exemplos remetem para uma abertura baseada na colaboração mental do fruidor, na qual se deve interpretar livremente uma obra artística produzida tendo em consideração a completude estrutural. Encontramo-nos na presença de uma contínua possibilidade de aberturas e de uma reserva inesgotável de significados, sendo que o leitor é convidado a assumir o papel de crítico (Eco, 1976, pp. 49-50).

Note-se, igualmente, o fenómeno da “obra em movimento”, que não está restrito ao âmbito musical, mas que se manifesta nas artes plásticas, onde existem objetos artísticos que trazem em si mesmos uma capacidade de reproduzir-se na perspetiva do fruidor como eternamente novos. No domínio da literatura, o exemplo máximo da “obra em movimento” seria o *Livre* de Mallarmé, cuja estrutura dinâmica lhe confere mobilidade e abertura. A polimorfa multiplicidade de elementos em relação não determinada do *Livre* rege-se por leis de permutação que agrupam os textos como se tratassem de fascículos independentes (Eco, 1976, pp. 51-52).

Todos os exemplos de obras “abertas” e “em movimento” patenteiam que, apesar de tudo, elas surgem como “obras” e não como coágulos de elementos casuais. A abertura e o dinamismo de um texto literário consistem nas zonas de indeterminação, nos espaços

em branco, na ambiguidade e na disponibilidade ao aparecimento de várias integrações que podem ser canalizadas para o jogo de uma vitalidade estrutural (Eco, 1976, p. 61).

Por fim, estas estratégias caracterizam-se pelo convite a construir a obra com o leitor e, num nível mais amplo, na germinação contínua de relações internas que certos textos encadeiam e que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de fruição estética. Cada obra de arte, ainda que elaborada em conformidade com uma poética de necessidade, é aberta a uma infinidade de leituras possíveis que levam o texto literário a reviver um gosto e uma *execução pessoal* (Eco, 1976, p. 62). Através da ideia de “obra aberta” Eco aponta para a ambiguidade e auto-reflexibilidade das obras de arte. Ainda que assumindo uma forma fechada como um organismo equilibrado, a obra artística presta-se a uma infinidade de interpretações diferentes sem que isso resulte na alteração da sua singularidade (Lopes, 2010, p. 5).

Em suma, assume-se neste ensaio uma nova dialética entre a obra e o intérprete, já que a primeira, fechada no sentido de concluída, acaba por ser igualmente uma obra aberta, ou seja, passível de sugerir interpretações diversificadas. No período barroco assiste-se à tomada de uma nova consciência científica e ao fim do geocentrismo, o que conduz ao interesse pelo novo e por tudo aquilo que não se encontra subjugado à imposição de barreiras limitativas. É neste sentido que podemos então definir abertura como sendo a condição de toda a fruição estética, configurando múltiplas possibilidades interpretativas.

Referências bibliográficas

- Barroso, E. (1986). Pluralidade e Ambiguidade na Interpretação artística (notas sobre estética segundo a *Obra Aberta* de Umberto Eco. *Trabalho apresentado ao Mestrado de Filosofia do Conhecimento*. Porto: Faculdade de Letras do Porto.
- Barthes, R. (1973). *O prazer do texto*. Paris: Éditions du Seuil.
- Eco, U. (1976). *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eco, U. (1979). *Leitura do texto literário: lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
- Hans, R. (1993). *A literatura como provocação (história da literatura como provocação literária)*. Lisboa: Passagens.

- Lopes, M. (2010). Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Revista Redescrições – Revista on-line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana*, ano 1, nº 4, pp. 1-17. Disponível em http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf.
- Tragino, A. (2013). O leitor, a leitura, o livro e a literatura na estética da recepção e na história cultural. *Revista Mosaicum*, nº18, pp. 24-34.
- Zilberman, R. (2008). Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Revista Alea*, Volume 10, nº1, pp. 85-97. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100006>.