

PLURALIDADE E AMBIGUIDADE NA INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA •

(notas sobre estética
segundo a *Obra Aberta* de Umberto Eco)

Comunicação e Fruição — um Itinerário

Há algum tempo, aqui, na Faculdade de Letras do Porto, intervindo num congresso, *Eduardo Lourenço* questionava: «Quem lê a invível tábua dos valores que nos serve de justificação imaginária? Toda a gente, e ninguém!...» (*).

De entre os valores a que deliberadamente nos sujeitamos, na cumplicidade táctica de um jogo social onde as vozes mais audíveis são, frequentemente, as mais serenas, aqueles que dizem respeito à problemática da criação artística tornam-se especialmente mutáveis. Não fosse justamente na Arte que encontramos a mais imaginária das justificações.

Ou, para recordar *André Breton*, logo no início dos Manifestos do Surrealismo, «querida imaginação, o que eu mais gosto em *ti*, é que tu não perdoas».

Este conjunto historicamente rico e diversificado de processos em que a imaginação se dá a ver, se transpõe e transparece, encon-

* Trabalho apresentado no Mestrado de Filosofia do Conhecimento. Faculdade de Letras, Porto, Novembro de 1987.

*i*¹) Colóquio sobre «Literaturas Marginais», FLUP, 1087.

tra-se no cerne de uma reflexão que a terminologia hegeliana recolhe sob a designação de Estética*

«O que exigimos de uma obra de arte é que participe da vida, e à arte em geral exigimos que não seja dominada por abstracções como a lei, o direito, a máxima, que a generalidade que exprima não seja estranha ao coração, ao sentimento, e que a imagem existente na imaginação tenha uma forma concreta». (Hegel, na introdução à Estética ⁽²⁾).

Porém, a exigência desloca-se ao longo do rigor e, como a História é pródiga em inovações, também a ideia de rigor nos oferece multifacetadas e fecundas conjecturas» Não já porque não seja Belo o que o era anteriormente, mas porque a Beleza mesma («em si») se tornou corrosiva, perecível

E, como também afirma Hegel, o primeiro ponto de partida para considerar a obra de arte é o existente, parece legítimo que seja de uma relação forte (profunda), entre o sujeito fruidor e contemplativo com o objecto artístico — que no dizer do cineasta Luis Bunuel é sempre um «obsuro objecto do desejo» — que se origina um novo regime de leituras e interpretações da obra.

Regime e interpretações que quebram as barreiras de relacionamento físico e psíquico com a obra de arte. Que, por isso, eliminam distâncias, fazendo disso depender os encontros, as flutuações, as derivas.

⁽²⁾ Hegel, Estética, 1 volume, tradução de Gibelin, Paris, 1944 Naturalmente que esta referência ao entendimento da Estética que Hegel perconiza não pode ser entendida deslocada do contexto de Sistema em que a produção filosófica do autor se organiza. Em sua opinião a actividade artística era uma das tarefas mais importantes que se ofereciam «à Ciência», A actividade artística inscreve-se numa acção de mais amplas consequências gnosiológicas: a libertação do espírito, que nessa medida nos autoriza a supor uma infinitude. Esta referência à obra hegeliana pretende ainda ajustar-se a este texto na medida em que ela provoca, pela primeira vez, por razões intrínsecas ao próprio devir da racionalidade hegeliana, um relacionamento da actividade criativa com a História. Recordemos ainda, a este propósito que a relação ontológica entre a Arte e o Belo traduz-se na manifestação de uma realidade sensível «do em si e para si. Na perspectiva do Sistema, convém contudo não esquecer (como de resto aponta concomitantemente a tradição da exegese hegeliana) que a Estética só é aprendida a partir de um «ponto»: Da «Ciência da Lógica».

Estas características marcantes das estéticas mais actuais ⁽³⁾, decorrem em boa parte (ainda que em muitos casos indirectamente) de um conjunto de textos cuja redacção inicial remonta ao final dos anos cinquenta, tendo sido agrupados sob a designação de «Obra Aberta» É seu autor um homem que a competência académica e a indústria cultural tornaram famoso: *Umberto Eco*.

Semiólogo, sistematizador de conhecimentos que nunca até então haviam sido reunidos, e sobretudo, intelectual dotado no quadro do pensamento europeu contemporâneo, de rara capacidade de problematização, daquilo que *é*, simultaneamente, mais indefinível e mais fascinante para um esteta: as literaturas, as artes plásticas, a obscura iconografia medieval.

Mas, o que diz, nas suas linhas gerais e estruturadoras, este texto que *é* hoje uma referência obrigatória nos estudos estéticos?

É isso que iremos ver seguidamente, adiantando-se, desde já, que *é* na apropriação dos acasos onde se cruzam as estruturas formais e os programas poéticos, que reside uma das bases da presente interpretação.

Lugar movediço da ambiguidade, do arbitrário, do possível no campo de uma ordem que será sempre provisória e, quantas vezes, jogando perversamente com um caos que matricialmente a plasmou.

⁽³⁾ Por estéticas «mais actuais» poderemos entender aquelas ideias que são contempladas num conjunto diverso de trabalhos onde, para além da própria produção de *Umberto Eco* (a que hoje não é alheia a escrita de um romance — «O nome da Rosa» — com todas as implicações estéticas que daí advêm, como seja a perseguição de um imaginário borgeano — de *Jorge Luís Borges*, de que constitui motivo de reflexão noutro trabalho realizado) há que incluir contribuições de escritos como «Le Différend» (*Jean François Lyotard*, 1/983), «La condition Post Moderne» (11979), seguida de «Le Postmoderne explique aux enfants» (1986). Mas, para o aprofundar deste debate tendo em vista a sua actualidade, há que dar atenção às divergências manifestadas por *Habermas* sobre aspectos desta visão estética, caso de «Habermas, Lyotard et la Pos-Modernité», da autoria de *Richard Rorty* («Critique» n.º 442, 1984), bem ainda como às posições teóricas defendidas por *Achille Bonito-Oliva*, centradas no seu trabalho de crítica de arte e na sua definição do conceito de «transvanguarda» versando artista italiano (Milão, 11981).

Parece-nos ainda indispensável, neste enfoque sobre algumas perspectivas marcantes da estética actual, toda a reflexão de *Roland Barthes*, designadamente os esquemas de aproximação crítica à obra e teoria literária expressos em «Le Plaisir du texte» (1973).

«O tema deste livro — diz *Umherito Eco* — é a reacção da arte e dos artistas (das estruturas formais e dos programas poéticos que a elas presidem) ante a provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Polivalente».

A Identidade do Mundo

Classicamente, o Mundo repousa, mais ou menos intacto, numa ordem que conduz da representação à verosimilhança.

A Arte ocupava aqui um lugar central, unificador, sacralizador. Toda a experiência artística se baseia num efeito-de transcendência particularmente documentado no processo das artes plásticas, onde o ideal de beleza dominante convoca a nostalgia de uma perfeição que só a Deus pertence.

Porém, os modos como o discurso artístico vai dizer o Mundo, o vai reflectir, enquanto relação fenomenal, ou enquanto uma espécie de «operação mágica» ao nível da consciência, alteram os factores de uma identidade* O Mundo, já não é agora um teatro onde o Homem proclama as virtudes de um Verbo centrador.

Naturalmente que este conjunto amplo de transformações, ao nível da linguagem e da mensagem artísticas, só pode passar (ou preferencialmente fazer passar... o tempo) na proporção em que ao sujeito criador também se abrem novas perspectivas poéticas.

É de uma reflexão sobre a situação dessas novas perspectivas, em vários domínios artísticos, que trata *Umherito Eco*. Num texto intitulado «A estética da formatividade e o conceito de interpretação» (1955) já ele assinalava um dado capital que pressuponha o essencial da teoria da obra aberta:

«As estéticas tradicionais eram, no fundo, estéticas da estrutura apriorística, e por isso mesmo normativa; partiam de uma definição do conceito de Belo ligada a uma formulação filosófica geral e levavam a considerar belo aquilo que cabia dentro destes esquemas; a estética crociana não escapava a este condicionamento, pois ligava o reconhecimento da beleza à aceitação prévia de uma doutrina do Espírito e das suas actividades.

Característica da Estética contemporânea parece-nos ser, pelo contrário, a de esta não pretender ser ciência normativa, nem partir de definições apriorísticas...». E, no mesmo ensaio-, algumas linhas depois: «a experiência estética é feita de atitudes pessoais, de contingências de gosto, da sucessão de estilos e critérios formativos».

Deste ponto de vista, a absorção de uma experiência emocional concreta, desenvolvida a partir de uma relação fenomenológica, ou de uma pura descodificação, vão surgir vários tipos de consciencialização dos materiais» Seja ao nível plástico, todo um registo de objectos, adereços, matérias, resíduos... Seja ao nível da composição. Seja, ainda, no que respeita à especificidade de cada uma das linguagens consideradas numa dada obra em apreço.

Se as contingências de gosto são, sobretudo, contingências históricas e sociais, o que se trata na perspectiva desta teoria de aqui nos ocuparmos, é da elaboração de um modelo adaptável aos vários tipos de deslocação histórica, capaz de acolher a dimensão inventiva das subjectividades pessoais.

Um modelo onde, partindo de alguns aspectos considerados por *Erwin Panofsky* (⁴), que *Eco* convoca, sejam contemplados os problemas que a arte propõe, mais ainda do que aqueles que nela são eventualmente resolvidos.

Digamos que se trata de uma teoria da inquietação (o que não quer dizer que ela seja forçosamente inquietante...), no duplo sentido de uma turbulência criativa, e da repercussão na estrutura intelectual e psíquica do sujeito a quem a obra se destina.

Embora na publicação inicial destes textos haja uma certa coincidência histórica com as mutações introduzidas pelo «Estruturalismo» no pensamento filosófico contemporâneo, convém sublinhar que o próprio *Eco* recusava, então, uma «colagem» pura e simples a este tipo de fenómeno cultural. «O modelo de uma obra aberta — escrevia ele (⁵) — não reproduz uma suposta estrutura objectiva das obras, mas a estrutura de uma relação fruitiva».

Abertura, Viagem

O termo «aberto», «abertura», e a noção dele decorrente, não é uma invenção recente. Nem o amor, nem a morte são, do ponto

⁴ Observe-se, a título exemplificativo, que *Pierre Bourdieu* nota que é todo um sistema de expressão e uma ordem totalmente diferente que se encontra integrada no sistema de interpretação proposto por *Erwin Panofsky*. Posfácio a «*Architecture Gothique et Pensée Scolastique* (Les Éditions Minuit, Paris, 1979).

⁵ «*Obra Aberta*», p. 29, ed. brasileira.

de vista cultural, invenções recentes. Mesmo quando *La i?oc/ie-foucauld* diz, evidenciando uma das suas máximas, que «nem o sol nem a morte podem olhar fixamente», ele parece desejar que ao longe, no horizonte, o nosso olhar seja atraído para uma perpétua desfocagem.

Ora a abertura, é já um saber acerca dessa desfocagem. Por outras palavras, é a passagem da normatividade descritiva, à criação de um olhar, de um pensar, dirigidos para o interior de um objecto que nos agrada, comove, ou de algum modo perturba. Essa perturbação intervém na nossa relação com o real, e também nessa parte surreal de nós próprios, onde habitualmente nos traímos, o inconsciente, estruturado como uma linguagem.

Henrich Wöfftin nos seus «Princípios Fundamentais de História de Arte», quando enumera os cinco conjuntos de categorias aos quais se liga o desenvolvimento da arte, refere um deles ⁽⁶⁾ como a passagem da «forma fechada à forma aberta». Nesta mesma obra, ao abordar, na introdução aquilo que designa como a dupla origem do estilo, identificando-o como uma expressão, nota que, embora não seja o *temperamento* aquilo que faz a obra de arte, ele forma, no entanto a «matéria do estilo» que, por sua vez, compreende um ideal particular de beleza. Para tomarmos outra referência comparativa, o artigo de *Hubert Damisch*, «Artes» na Enciclopédia «Einaudi»:

«... o conjunto, o campo, ou como mais adiante se dirá, a teoria das artes, no sentido lógico do termo, apenas pode constituir um tema (ou um conjunto de temas) enciclopédico na condição de admitirmos que o que se anuncia com este título possa fugir pela tangente ao círculo da paideia, ao mesmo tempo que aos parâmetros do discurso enciclopédico; ou pelo menos possa transgredir, romper o quadro num ponto preciso, a fim de manifestar simultaneamente a sua função ideológica de limite, de remate. E não é necessário reclamar-se da aspiração para o infinito que caracteriza a noção romântica de arte, nem referir-se à contestação dadaísta ou aos actuais movimentos anti-culturais, para reconhecermos que toda a actividade, todo o trabalho, e por maior razão, toda a fruição que podemos etiquetar como artística, nos remete, até nas suas

⁽⁶⁾ Wëiffilin, Henrich, «Príncipes .Fondamentaux de L'Histoire de l'Art», trad. francesa de Calire e Mareei Raymond, p. 1(6, Gérard Monfort, Paris.

figuras mais perfeitas, melhor acabadas e, por uma fuga tangencial ao âmago menos controlável da cultura»⁽⁷⁾.

Com estas observações pretende-se notar que a teoria de *Eco* concorda com as análises do fenómeno artístico que da sua génese sabem algo de fundamental, e como tal fundador, das novas fronteiras do discurso historiográfico, crítico e estético. A arte entendida a partir de uma deslocação constante sobre *si* própria, espécie de ilusão, simulação de um movimento vertiginoso, onde cabem as velocidades mais rápidas de uma civilização que se perde, ou se encontra, por razões de dominação discursiva. Um ritual, a exposição solene de conceitos, às vezes uma retórica, a constante evocação do poder legitimador e formador da palavra.

A arte desmultiplicada em representação virtual, homenagem, monumentalidade, fuga, ou contestação dessa eloquência unívoca dos sentidos da história.

A perspectiva de *Umberto Eco* autoriza-nos a raciocínios deste tipo onde as tematizações adquirem, frequentemente, os contornos de uma complexidade difusa. O facto da arte não ser mais abrangida por um projecto enciclopédico, *capaz* de a integrar numa lógica da ordenação (e às vezes até da descrição) do Saber, dá conta, testemunha, uma tal complexidade.

Trata-se de «estabelecer portanto, — escreve *Umberto Eco* — que o artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não univocidade — e a descrição que dele oferece, ou entre a sua imagem do universo e as perspectivas que é possível traçar sobre esse universo[^] — tudo isso significa absolutamente o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre as pressupostas formas da arte e a pressuposta forma do real» (in «Obra Aberta»).

Aspectos como a clarificação cultural e histórica do processo de criação, os enigmas do sujeito criador, as vertentes psicanalíticas, os contactos sociais onde cabe a marginalidade e a discriminação (onde encontramos o marguês de Sade e L. F. Céline como dois exemplos notáveis)⁽⁸⁾, operam, forçosamente, na elaboração deste tipo de análises.

⁽⁷⁾ Damisch, Hubert, Enciclopédia Einaudi, III vol., ed. port. INGM, Lisboa, s/d.

⁽⁸⁾ Sobre a peculiaridade do caso *Sade*, e sem prejuízo de uma mais detalhada análise, parece-nos de reter a convicção sadiana do poder criador do

O termo viagem, com a sua riqueza patrimonial, com os seus percursos possíveis, da paideia às contemporâneas errâncias de *Jorge Luís Borges* ⁽⁹⁾, ou de *Raymond Rousset* com as suas «Nouvelles Impressions d'Afrique», é particularmente adequado ao encontro, à detecção desta não univocidade. A abertura processa-se sempre em direção a um infinito que só a mística ou a metafísica das viagens é capaz de recobrir;

O Criador, o Intérprete, a Solidão...

O Criador, o Intérprete, a Solidão. Estes três termos denotam, a nosso ver, as linhas mestras daquilo a que *Eco* chama «a poética da obra aberta».

mal, para o qual o autar convida os seus leitores segundo um ideal de* algolagnia que só poderá ser alvo de exclusão moral e política. (*Gilbert Lély*, «Sade», Paris, Gallimard, 1967). Como refere *Pierre Klossowski*, em «Sade meu próximo» (p. 1106 da ed. port. Moraes, Lisboa s/d), esta situação limite de marginalidade e descremiação evidencia-se numa prisão incontornável: «Prisioneiro em nome do rei; depois prisioneiro da lei pela vontade do povo, mas muito mais prisioneiro em nome da razão e da filosofia das luzes, por ter querido traduzir nos termos do senso comum o que este senso comum deve calar e abolir para permanecer comum, sob pena de ser ele próprio abolido».

Já no que respeita a L. F. *Céline*, este carácter extremo ligou-se ao holocausto da «solução judaica» (pensamos, obviamente, em «Bagatelas para um massacre»), que não pode ser compreendido se desligado de uma inquietante procura de si, sujeito em deriva no íntimo da experiência literária que nenhuma restrição existencial (ou cultural) pode silenciar. A escrita, em *Céline*, como dever e necessidade, efeitos de uma ética que não admite recalcamientos, e paga, por isso, um tributo elevado.

«Não devemos querer mal a ninguém. Gozo e felicidade de tudo. É, de facto a minha opinião. De resto, quando nos começamos a esconder dos outros é sinal de que temos medo de nos divertir ao lado deles, E isto só por si é já doença. O que seria preciso é que nós soubéssemos qual o motivo de teirmos em não curar a nossa solidão» — escreve *Céline* em «Voyage au bout de la nuit» (trad. port. Aníbal Fernandes, Ulisseia, Lisboa s/d).

Pensamos ainda que há que observar, com *Julia Kristeva*, que a revolução celineana reside na extensão dos limites do significável («Actualité de Céline», in *Tel Quel*, 711/713, P. 45/IS2).

⁽⁹⁾ Sobre a peculiaridade desta referência, permito-me remeter para um outro texto já aludido e realizado no âmbito do presente trabalho. «*Jorge Luís Borges* — A *Biblioteca Eterna*»*

Ele tende a ver, aliás na esteira de um outro esteta a quem dedicou muita atenção — *Luigi Pareyson* («Estética e Teoria da Formatividade») — o objecto artístico como algo a ser acabado e concluído de diversas maneiras. Trata-se, ainda, de ver nessa deliberação inconclusão um objectivo do artista. A intencionalidade expressa de um epílogo não encerra em si uma finitude. As conclusões, um encerramento, enfim a operatividade estética, são do domínio da História.

Pensamos, deste modo, em obras que se revivem. Isto é, que se vivem não uma, mas duas, três, ou até inúmeras vezes. Tantas quantas forem capazes de construir uma inter-acção de perguntas e respostas, de alimentar a perplexidade. É neste sentido que a estética, como questão dos significados da arte, directamente se relaciona com uma «axiologia fundamental». «Escrever significa fazer estremecer o sentido do Mundo» — palavras de *Roland Barthes*, que *Umberto Eco* aliás escolhe citar.

É o próprio *Umberto Eco* quem nos chama a atenção para o facto de, sem o conceito de teoria da formatividade, formulado por *Pareyson* não ser possível chegar à formulação da «obra aberta».

Ora, *Pareyson*, considerava toda a actividade como uma capacidade inventora de formas dotadas de uma autonomia. «Na arte — escreveu este autor — a pessoa forma simplesmente por formar, e pensa e age para poder formar». É *Umberto Eco* quem, num estudo (1955) cita esta frase, acrescentando ser o conteúdo de qualquer formação específica a pessoa mesma do artista.

>Note-se como esta dimensão pessoal tende a inscrever a atmosfera biográfica no tecido cultural dominante, fazendo^ desse tecido dominante uma narração outra, articulada numa rede de existências próprias. A da obra, e a dos seus interlocutores, quantos deles cedendo uma parte de si próprios ao encontro com uma determinada obra. É nesta acepção que uma obra de arte se pode tornar impiedosa, sacralizadora, aliciante. Por isso ela pode devastar a consciência, provocar adoração, arrastar-nos para o interior das suas simbologias. *Barthes* afirma isto de um modo notável, nos «Fragmentos de um discurso amoroso», quando escreve: «Dois poderosos mitos fizeram-nos acreditar que o amor podia, devia, sublimar-se em criação estética: o mito socrático (amar serve para «criar uma multidão de belos e magníficos discursos») e o mito romântico (produzirei uma obra imortal ao escrever a minha paixão)».

O intérprete pode ter aqui a acepção daquele que sabe, tal e qual, um texto, uma frase, a forma exacta de uma ideia, o que deve ser dito, manifestado, pronunciado. Enfim, aquilo que deve ser repetido num desejo de fazer despertar — as consciências ou os inconscientes, consoante as leituras — uma acção individual. O intérprete pode também ser o senhor de um anonimato.

Quer os aspectos ditos formais («a forma como um campo de possibilidades» de que *Eco* nos dá conta), quer os aspectos ideais, ou até em certos casos ideológicos, implicam, nesse espaço divergente a que os linguistas chamam circulação da mensagem, uma solidão.

Não, forçosamente, a mesma solidão nostálgica patenteada num quadro como «A Morte de Marat», de *Jacques Louis David* (1793) ⁽¹⁰⁾, ou a solidão demencial dos coloridos de *Van Gogh* em *Aries* ⁽¹¹⁾. Todavia, o sentir intacto de algo que nos parece ser excessivo, seja uma iconografia ou um apelo que a palavra dificilmente suporta. Por exemplo: «não procures compreender este fenómeno fotográfico, a vida» (*Marguerite Duras*, em «O Homem Atlântico»). Coisas que levam para longe, a distância pro-

⁽¹⁰⁾ Com *Raymond Roussel* descobrimos o gesto fabuloso do «dandy» e do escritor que, com o seu iate ancorado ao largo da costa africana, se recusa a ver o dia e a sua luz, as paisagens, os indígenas... Entretanto os seus convidados divertiam-se num cruzeiro mundano. E o autor, recolhido na penumbra de si, fechado no seu camarote, sem espreitar sequer pelas escotilhas, escreve as suas impressões acerca de um continente que lhe embriaga a circulação do sangue... Talvez que este, ao chegar ao coração (que é palavra) se transformasse como uma alteração da voz.

⁽¹¹⁾ «A morte de Marat» (1793), Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelas, medidas: 113x111 cm. *Jacques Louis David* nasceu em França (1748), mas parte da sua produção está ligada à sua presença em Roma (entre 1775 e 1781), ocasião em que se adensa o seu pendor neo-clássico. A obra em apreço remete-nos para o assassinio do dirigente por *Charlotte Corday*. Nesta pintura pode ver-se a representação da banheira onde *Marat* permanecia demoradamente por causa do tratamento de uma doença de pele. Neste quadro, o artista consegue um clima extraordinário, nele se capta a densidade dramática desta morte, no que ela se distingue de qualquer outro assassinio. A estética neo-clássica é, assim enriquecida com uma concepção de herói cujo recorte é muito mais complexo,

A pintura fixa-se numa tela que nos mostra o corpo ligeiramente tombado de *Marat*, apoiando-se numa linha horizontal. Cabeça envolta num pano. Uma pena e um manuscrito descaem das mãos, tornam-se símbolos insólitos

clamada por *Álvaro de Campos* ao vislumbrar «um Oriente ao Oriente do Oriente» ⁽¹²⁾.

São referências desta natureza que podemos ter presentes quando *Eco* trata do movimento e do convite a fazer a obra.

Um dicionário poderá ser tanto mais aberto quanto mais arduamente for manuseado, mas não é uma obra. Justamente ele não se oferece à disponibilidade de um jogo em que toda a literatura investe» *Eco*, para documentar esta situação vai escolher «*Finnegans Wake*», de *Joyce*.

«Cada obra de arte — escreve *Eco* — ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras {possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal}»

Mas, esta execução pessoal releva sempre de um fazer, fabricação de leituras e interpretações. Em caso algum, mesmo nos

num ambiente desta natureza. Símbolos de uma gravidade solene, mas sem excesso de teatralidade, dir-se-ia antes uma solenidade que só certas mortes infundem por causa de um respeito catastrófico (gerador de pânico). No espaço inferior da tela *David* assinou e dedicou a obra «A Marat». Não será despropositado, em nossa opinião, ver aí um certo ideal da Revolução Francesa, que assim se extingue, mas no entanto, por causa de uma estética, se perpetua, ou memoriza.

⁽¹²⁾ «Van Gogh o suicidado da sociedade» (trad. port. de Aníbal Fernandes, Hiena Editora, Lisboa s/d), é uma obra de *Antonin Artaud* que dá uma leitura impiedosa das relações que *Vicent Van Gogh* manteve com a sociedade» É uma tomada de posição estética face à obra plástica do artista que se viu encarcerado num espaço psiquiátrico, às relações entre razão e loucura, à lucidez do génio criador e suas obsessões.

O texto de *Artaud*, como tem sido notado designadamente por *Philippe Sollers* («La pensée émet des signes», in *L'écriture et l'expérience des limites*», Ed. Seuil, Paris, 1968), expressa uma fatalidade que aproxima a criação do génio e da morte. Contribuição que se nos afigura importante para uma análise da pintura de *Van Gogh*, este texto constitui-se como uma escrita cujos os traços a ligam ao delírio (onde o humano como categoria ética tem um lugar), e à criação pictórica, no sentido em que a história não é, nas palavras de *Artaud*, «a história das coisas pintadas».

«Penser, ne peut être autre chose pour *Artaud* que l'acte par lequel nous voulons être notre pensée, c'est-à-dire la multitude pressé de ses signes, leur compréhension et leur excès, tout ce que nous ne sommes pas encore dans l'ordre de la pensée limitée et particulière». *Philippe Sollers* (ob. cit. p. 101).

limites de um abandono, ela poderá ser percebida na perspectiva de uma capitulação*

Escolha e Entropia

Ao enunciar as possibilidades comunicativas, *Eco* coloca a questão do modo como elas podem ser potencializadas e por isso, vai situar-nos num plano de teoria da comunicação. É graças à informação que podemos compreender qual a direcção de um discurso poético. Os aspectos organizativos que lhe são subsequentes obrigam a uma constante deslocação ou seja, a introdução de um discurso posiciona-se face a uma ordem improvável, face à existência de uma ordem já dada, que serve, por vezes, de ponto de partida.

Por isso *Eco escreve*: «o poeta contemporâneo propõe um sistema que não é mais o da língua em que se exprime, mas também não é o de uma língua inexistente: introduz módulos de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhe a possibilidade de informação».

Mas, este tipo de ideia não é, como em geral acontece em toda a «obra aberta», exclusivo de um único género de expressão artística. Da música à pintura nós vamos descobrir esta espécie de convicção numa ambiguidade fundamental, onde o ser se encontra com o ser da própria linguagem.

Mas, como fazer passar a natureza deste encontro para (o) outro, aquele que se escuta e aperfeiçoa num saber ouvir?

Certamente, visando a máxima desordem e a máxima informação (*Abraham Moles*, Teoria da Percepção e da Informação Estética).

Eco continua esta sua exposição' sublinhando que a teoria da informação mede «uma quantidade e não uma qualidade». Esta última baseia-se numa relação valorativa.

Toda uma reflexão semiológica, que recorre a *Pierce* («o interpretante é aquilo que garante a validade do signo mesmo na ausência do intérprete»), para posteriormente concluir que, falar de informação, é encontrar o valor de escolhas possíveis, individualmente, ao nível da mensagem significante. Reflexão que ocupa este conceito de «obra aberta».

Fonte, sinal, mensagem, destinatário, aparecem-nos na trama complexa de um imaginário que sabe como as palavras, as imagens, podem suscitar sucedâneos. Sem sabermos da possibilidade de alteração dos códigos, dificilmente chegaríamos a compreender como se desencadeiam os fenómenos de preferência, a inculcação de objectos que tornam a cultura num sistema de vasos comunicantes.

Numa comunicação apresentada ao XII Congresso Internacional de Filosofia, em Veneza (1958), *Eco* introduziu pela primeira vez *este* problema da obra aberta. Falou então de uma alteração da sensibilidade, e preferiu discutir as poéticas aos juízos. Exemplos colheu-os em *Kafka*, nos «mobiles» de *Catder*. Aquilo que subsiste a um objecto é um «campo» de interpretação por ele criado.

Proponha-se então o discurso estético como aquilo a que *Kafka* chamou «o efeito de um rosto pacífico», nos Diários, Um discurso que vem de outro discurso precedente, menos calmo, O esteta é alguém que, à semelhança do que *Kafka* afirma nos Diários, aqui se propõe como uma «pessoa desconhecida», que ainda ninguém observou. Ele significa «a voz de Deus vinda de uma boca humana»⁽¹³⁾,

Analogamente, os exemplos referentes a *Catder*, poderiam ser substituídos, na perspectiva de um enriquecimento da análise, por outros colhidos nessa forma muito peculiar de gestualismo que o artista norte-americano *Jackson Pollock* (1912-1956) praticou com excepcional capacidade de mobilização intelectual. Não é por acaso

⁽¹³⁾ As vozes *têm*, como consegue precisar *Roland Barthes*, «um grão», um modo próprio de vibrar «A voz que fala» em *Álvaro de Campos* (para recorrer a um termo de *Eduardo Lourenço* em «Pessoa Revisitado», Editorial Inova, Porto, s/d), tem, neste verso do poema «Opiário», que o heterónimo de *Pessoa* dedica a *Mário de Sá-Carneiro*, o carácter de uma nostalgia visionária. É, nesta circunstância, de um motivo ideal para a existência que se trata. Motivo que transcende as categorias do estar, alterando o presente que se inscreve sob o verso de *Álvaro de Campes*. «A vontade de ser — como escreve *H. Lourenço* — dos mortos sonhos imperiais que navio algum entrando no píorto cheio de sol onde ainda estão as naus para os que «vêem tudo o que lá não está», pode ressuscitar só a nostalgia deles feita alma, transmutada em saudade do inacessível (...)».

Toda a experiência de criação estética arrastar-nos-ia, nesta acepção para um ver o que lá não está, porque existe dissimulado; descoberta ritual onde o «inacessível» por vezes se decompõe em formas diversas de consciência.

que *Pierre Restany* afirma num texto inserido no catálogo que o Centro Georges Pompidou editou em 1982, por ocasião de uma das maiores exposições 'de sempre consagradas ao artista, que é determinante na sua obra a «escolha de um método que corresponde a uma radical opção pragmática, a uma total objectivação do acto de pintar».

«A sugestão simbólica — escreve *Eco* — procura favorecer não tanto a recepção de um significado preciso... mas um halo de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, conforme o grau de perspicácia, de hipersensibilidade e de disposição sentimental do leitor».

Talvez por tudo isto as paixões, sempre numa acepção romântica ⁽¹⁴⁾ sejam sectárias. Elas dispõem o sujeito a uma legitimação onde é válido tudo aquilo que for dito tendo em vista um fim de desfecho imprevisível. Porque quanto mais a obra é «aberta», mais ela dá conta — isto é, anota, reinscreve, rasura, denega, corrige — a pluralidade do Mundo.

Eduardo Paz Barroso

⁽¹⁴⁾ *Kafka*, «Diários», 1910-1923, p. 221, trad. port. M.^a Adélia Silva Melo, Difel, Lisboa s/d.

⁽¹⁵⁾ Uma aproximação possível a esta ideia pode-se, por exemplo, documentar com a obra de *Rilke*: «Porque *nòs*, ao sentir, evaporamo-nos» («As elegias de Duino», in segunda elegia).

Mas, trata-se ainda — e sempre? — da questão da desordem no interior do sujeito, que toca naturalmente os paradigmas do universo romântico numa acepção mais geral (aliás parece-nos que num autor diverso, o português *Teixeira de Pascaes*, algo de semelhante se pode demonstrar, o que fica, no entanto, para outra ocasião).

Somos pois inclinados a ler o termo paixões como parte integrante de uma conflitualidade amorosa, como elemento distintivo das dinâmicas criativas, dos seus rastros psicológicos-psicanalíticos, algo próximo dos jogos estético artísticos onde coincidências e divergências por vezes confundem biografia e bibliografia.

ABSTRACT

This work is enclosed within the scope of an investigation on the aesthetics and the philosophy in Teixeira de Pascoais, a Portuguese poet and essayist, 1877/1932. Its purpose is therefore to discuss a reference which can already be considered as a «classical» study on today's aesthetics: «Open Work» by Umberto Eco. Two editions of it were used (a French one — Seuil, '1965 and a Brazilian one — Editorial Perspectiva, 1974).

A critical rereading of the text by Umberto Eco is proposed by connecting it with the statute of the artistic piece and with its hermeneutics. The aspects analysed are the following:

- the identity of the world;
- opening and trip;
- the creator, the interpreter and solitude
- choice and entropy.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage se range dans le champ d'une recherche sur l'esthétique et la philosophie dans Teixeira de Pascoais, un poète et un essayiste portugais 1877/1952. Son but étant donc de discuter une référence que l'on peut considérer déjà comme une étude «classique» d'esthétique contemporaine: «L'Oeuvre Ouverte» de Umberto Eco. Deux éditions ont été employées à cet effet (l'une française, Seuil, 1965 et l'autre, brésilienne, Edit. Perspectiva, 1974).

Une relecture critique du texte de Umberto Eco est proposée et son articulation est faite avec le statut de l'ouvrage artistique et de ses herméneutiques. Les aspects suivants ont été analysés:

- l'identité du monde;
- ouverture et voyage;
- le créateur, l'interprète et la solitude
- choix et entropie.