

UMBERTO ECO, OBRA ABERTA

[...] OCCORRE OSSERVARE, a scanso di equivoci terminologici, che la definizione di “aperta” data a queste opere, se pure serve egregiamente a delineare una nuova dialettica tra opera ed interprete, deve essere assunta in tal sede in virtù di una convenzione che ci permetta di astrarre da altri possibili e legittimi significati di questa espressione. In estetica infatti si è discusso sulla “definitezza” e sulla “apertura” di un’opera d’arte: e questi due termini si riferiscono ad una situazione fruitiva che tutti esperiamo e che sovente siamo portati a definire: un’opera d’arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall’intelligenza) l’opera stessa, la forma originaria immaginata dall’autore. In tal senso l’autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l’ha prodotta; tuttavia nell’atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo

molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa (un cartello di segnalazione stradale, invece, può essere visto inequivocabilmente in un solo senso, e se vien trasfigurato in una qualche fantasiosa interpretazione cessa di essere *quel* cartello segnalatore con quel particolare significato). In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale. [...]

Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, "Tascabili Bompiani", Milano, Bompiani, 1997, pp. 33-34. [1ª edição: Milano, Bompiani, 1962].

Entre os estudiosos do fenómeno literário na segunda metade do séc. XX terá sido Umberto Eco um dos mais bem apetrechados, conhecidos e não polémicos. Para esta prerrogativa de excepção muito terá contribuído a convergência das suas competências de filósofo, docente (Ensino Universitário), teórico da literatura, ensaísta, escritor, cronista e ... o que mais dizer?

Entre estas complementares vias de realização produtiva e interventiva, talvez valha a pena explicitar o quadro que emoldura os seus trabalhos mais incisivos, os de semiótica, na estrita concepção de ciência da linguagem pensada como aparelho produtor de significações, de um ponto de vista original. E se algum dos seus livros deve simbolizar tal originalidade, ele será seguramente aquele a que deu o título (inquietante) de *Opera aperta*, editado em 1962.

Na edição portuguesa da sua obra *Lector in fabula*, sob o título *Leitura do texto literário*, Umberto Eco esclarece o pro-

grama que visava naquela obra felicíssima: “pus-me o problema de como uma obra de arte poderia, por um lado, postular uma livre intervenção interpretativa por parte dos próprios destinatários e, por outro, exibir características estruturais que estimulavam e ao mesmo tempo regulavam a ordem das suas interpretações. Como aprendi mais tarde, fazia sem o saber, pragmática do texto [...]” (p. 7).

Na perspectiva do modelo básico da comunicação de Karl Bühler, de três funções em abcissa, “expressiva”, “representativa” e “apelativa”, vê-se que são apenas contempladas a função “representativa” com a obra dotada de características estruturais e a função apelativa que integra as interpretações condicionadas do leitor.

Para se entender o sentido da rasura da função “expressiva”, basta revisitar o historicismo literário no decurso de século, desde meados do século XIX a meados do século XX. Dir-se-á em resumo creditar-se ao positivismo de Taine o primado da realidade social que por mediação do Autor (factor da função expressiva) se refletia na obra. Com o idealismo de Sainte-Beuve deslocar-se-ia o interesse literário para a obra (factor da função representativa) tomada como reflexo da subjectividade do Autor, duas entidades (Autor e obra) que se explicavam um ao outro num vai-vem de intencionalismo e biografismo. Seria o formalismo que finalizaria, já no século XX, este deslize para a função mediadora (representativa) ao teorizar a materialidade da obra como texto, autónomo na sua literariedade, mas também série literária relacionada historicamente com as outras séries.

Do conceito de obra como texto em relação horizontal com as séries vizinhas tira-se por homologia o conceito de obra-texto em Leo Spitzer que concebe o estilo como exercício da linguagem, numa fenomenologia que, além do Autor, implica activamente o leitor (factor da função apelativa). A partir deste delineamento teórico podem-se indexar duas hermenêuticas. Com os seus pares da Escola de Constança,

Iauss teorizava na base da sociologia materialista o conceito de horizonte de espera que postula, para os leitores historicamente situados, o papel dinamizador das múltiplas relações que uma obra-texto possa suscitar. E é em relação a esta hermenêutica materialista que se pode referir a hermenêutica humanista de Umberto Eco.

Em breve resumo daquela citação de Umberto Eco, pode-se dizer que o sintagma “características estruturais” implica as noções de texto (da obra de arte) e das codificações impressas nele para suscitar (estimulavam) leituras em aparência contraditórias, abertas (livres) e, ao mesmo tempo, condicionadas (regulavam). Mas as “características estruturais” que implicam a ideia de significação textual não obedecem ao binário “significante/significado” do signo saussuriano, mas à noção de semiose elaborada por Peirce.

Para este, um elemento do discurso pode ser tomado como signo, ser interpretado por um segundo signo e este por um terceiro signo, e assim sucessivamente, numa tessitura semiótica em que os interpretantes (os signos) representam motivos, acções, endereços comunicativos da vida corrente, numa finitude estipulada pelo *universo do discurso* ou, dito de outro modo, pela enciclopédia. Ou seja, codificam-se e integram-se *a priori* as interpretações (signos) e a sua pragmática (motivos e acções da vida corrente; no modelo de Iauss, em vez de codificada no texto, a pragmática identifica-se com o leitor empírico) na estruturação do texto/obra que, assim, tanto se abre como condiciona as leituras que dependem da gramática e da enciclopédia de cada leitor, bem como da estratégia retórica preferencial. (pp. 35-55).

Admitindo-se que todas as interpretações de um texto literário são possíveis, o conceito de “obra aberta” impõe limites à liberdade interpretativa, expressos pela “finitude” interna “estipulada pelo *universo do discurso*” ou, jogando com a noção de “intencionalismo” (Sainte-Beuve), a finitude do texto identifica-se com a “intencionalidade” (Kant), como

sugere Umberto Eco: num Seminário em que procedeu à análise metafórica de um soneto de G. Marino, “*Onde dorate, e l’onde eran capelli*”, foi interpelado por um participante que propunha e argumentava em favor de outra interpretação. Umberto Eco objectaria que nada (à luz das competências linguísticas do leitor e das chaves oferecidas pelo contexto) autorizava a interpretação *metafórica* desse participante, confessando que a tomou como uma licença “desconstrutivista” ilícita, uma tentativa de fazer o texto dizer aquilo que não se podia (ou devia) fazê-lo dizer (cf. Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984).

Maria João Almeida