

O CONCEITO DE VANGUARDA A PARTIR DA REFLEXÃO SOBRE A OBRA ABERTA, DE UMBERTO ECO¹

Antonio Barros de BRITO JUNIOR

RESUMO: A fim de estabelecer um conceito de vanguarda, este artigo trata da relação entre duas dicotomias apresentadas por Umberto Eco em sua obra teórico-crítica: a dicotomia entre obra aberta e obra fechada e a dicotomia entre vanguarda e kitsch. Sustentamos que essas dicotomias de certa forma se correspondem, de modo que podemos opor, de um lado, a obra aberta e a vanguarda – na medida em que convidam o intérprete a participar da descoberta ativa de significados na fruição da obra – e, de outro lado, a obra fechada e o kitsch – na medida em que reforçam hábitos interpretativos em detrimento da abertura da obra de arte. Por fim, esboçamos um conceito de vanguarda que leva em conta a abertura da obra na sua relação com o código e, portanto, com as visões de mundo e as ideologias por ele possibilitadas.

ABSTRACT: In order to establish a concept of avant-garde, this article deals with the relationship between two dichotomies presented in the theoretical work of Umberto Eco: the dichotomy between open work and closed work and the dichotomy between avant-garde and kitsch. We defend the idea that this two dichotomies somehow coincide, so that we can oppose, in one side, the open work and the avant-garde – while both invite the interpreter to participate in the active discovery of meanings during the fruition of the work of art – and, in the other side, the closed work and kitsch – while both reinforce interpretative habits by putting aside the openness. Finally, we define a concept of avant-garde that takes in account the openness of the work in its relationship with the code and, therefore, with the ideologies made possible by it.

1. INTRODUÇÃO

Em 1962, Umberto Eco publicou o livro *Obra aberta*, recebido como uma espécie de “manifesto” – se não simplesmente uma espécie de programa geral – de um grupo de artistas, reunidos em torno do que se convencionou chamar Grupo 63, cujo principal interesse consistia em revitalizar o cenário artístico italiano, retirando-o da estagnação herdada do fascismo. Entretanto, o livro de Eco não se configura tão-somente como uma proposta para uma poética, normativamente dispondo as fórmulas de atuação para os artistas interessados na neovanguarda; em vez disso, o livro é um estudo das poéticas contemporâneas à luz da teoria da informação (e também de uma teoria pré-semiótica), evidenciando a forma pela qual os processos de indeterminação das obras levam os seus intérpretes a inúmeras e imponderáveis possibilidades interpretativas. Nesse sentido, ainda que pudesse ser encarado como um fundamento sobre o qual se ergueram as experiências artísticas daquele período, *Obra aberta* é, no fundo, uma reflexão sobre:

¹ Este texto apresenta alguns aspectos abordados na dissertação de mestrado intitulada *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*, defendida em fevereiro de 2006, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva e com o apoio da Fapesp. Aqui, estamos lidando, particularmente, com os capítulos 1, 2 e 3 da referida dissertação; os demais (capítulos 4 e 5) serão matéria de outros eventuais textos. Dada a brevidade deste artigo, fazemos questão de remeter o leitor à dissertação, a fim de um detalhamento dos argumentos defendidos.

(a) a definição geral de arte; (b) a definição de um novo tipo de poética contemporânea, em que o intérprete se torna co-partícipe da obra, interferindo na sua forma final; e (c) a definição de uma poética que, mesmo conservando a forma final da obra como acabada e imutável, admite, ainda assim, uma pluralidade de significados, a depender da abordagem do intérprete.

Identificada, portanto, com as realizações dos artistas dos anos do pós-guerra, que valorizaram uma poética calcada na aventura da forma, esse livro de Eco, no entanto, não configura, em si, o que identificamos como uma *teoria da vanguarda*. Apenas confrontando essa obra com os demais livros de Eco – sejam os livros onde consta uma teoria semiótica *tout court* (Eco 1968b, 1971 e 1975), sejam os livros dedicados às questões levantadas pela teoria da formatividade (Eco 1968a) e à análise e crítica literária das obras de massa (Eco 1964 e 1978) – é que é possível apontar para um conceito de vanguarda propriamente ecôniano. Ainda que não seja a preocupação central de Eco esboçar, nesse conjunto de obras teórico-críticas, uma definição de vanguarda, não resta dúvida de que o rol de problemas abordados e as conclusões a que Eco chega permitem-nos avançar algumas hipóteses no sentido de uma definição de vanguarda. Em particular, a confrontação de duas dicotomias apresentadas – a saber, a dicotomia entre *obra aberta e obra fechada* e a dicotomia entre *vanguarda e kitsch* (Eco 1962 e 1964, respectivamente), estudadas sob o escopo da semiótica de Eco (1968c, 1971, 1975), abre caminho para as seguintes questões: (a) essas duas dicotomias se correspondem, ou seja, há uma homologia entre os elementos de uma e de outra?; e (b) em se correspondendo, pode-se dizer que, a partir daí, há a possibilidade de se esboçar algo como uma teoria da vanguarda, conforme propusemos como objetivo da pesquisa que este texto retoma? Essas questões, na nossa avaliação, orientam todo um trabalho investigativo em torno de uma definição geral de vanguarda, definição que passa pela semiótica, pela análise da cultura de massa e dos *mas media* e, principalmente, pela relação da linguagem artística com a veiculação de ideologias conservadoras ou contestadoras.

2. A DICOTOMIA ENTRE OBRA ABERTA E OBRA FECHADA

A dicotomia entre obra aberta e obra fechada fundamenta-se em princípios semióticos definidos nas obras de teoria semiótica de Eco (1968b, 1971 e 1975). De acordo com Eco, existem dois tipos de mensagens: de um lado, mensagens com alto grau de redundância, que buscam nos códigos semântico e pragmático os meios mais adequados de garantir, se não uma única possibilidade interpretativa (raramente atingível, dado o caráter eminentemente ambíguo e arbitrário do signo), ao menos uma gama limitadíssima de possibilidades; a mensagens desse tipo, Eco nomeou *mensagens referenciais*. De outro lado encontram-se aquelas mensagens que, valendo-se dos códigos semântico e pragmático justamente com o intuito de subvertê-los, procuram produzir no intérprete um alto grau de ambigüidade, fazendo com que caiba ao intérprete decidir quais são as respostas interpretativas mais convenientes; essas mensagens ambíguas ganham o nome de *mensagens estéticas*. Eco nota que as mensagens do primeiro tipo são mais comuns à linguagem cotidiana, ao passo que as

segundas são mais próprias da comunicação estética/artística. Em função disso, Eco assevera que a característica fundamental da arte – seu pressuposto básico, portanto – seria a *abertura*: dado que as obras de arte se valem de mensagens estéticas, e dado que essas mensagens veiculam uma quantidade indefinida de possibilidades interpretativas, a arte, de um modo geral, em confronto com o uso cotidiano da linguagem, manifesta-se *aberta* ao jogo semiótico de descoberta ativa de significados. Temos aí, portanto, uma primeira definição de *obra aberta* que não pode nos escapar, e que pode ser formulada pela seguinte proposição: “obra aberta é toda a obra de arte”.²

Contudo, o conceito de obra aberta não diz respeito exclusivamente a uma definição geral de arte, mas sim a uma poética determinada. Do ponto de vista das realizações artísticas, há obras que, ainda que abertas, são, todavia, facilmente fruídas pelo intérprete, resultando, daí, numa espécie de rebaixamento de sua ambigüidade primordial. Em função disso, essas obras, por serem compostas de mensagens que não procuram subverter os códigos sobre os quais se apóiam, ao se confrontarem com o público, tendem a ser facilmente assimiladas – e, com efeito, de acordo com Eco (1964 e 1978), há obras que são evidentemente pré-concebidas com esse intuito (veremos isso adiante). Opondo-se a esse tipo de obra embotada, existe um grupo de obras que procura levar ao intérprete um alto grau de ambigüidade, de polissemia, ampliando consideravelmente o horizonte de expectativas que a arte, por sua natureza aberta, já transmite. Essas obras, no entender de Eco (1962), são as *obras abertas*:

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; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista

² É necessário um esclarecimento: evidentemente, não se pode definir o que é ou o que não é uma obra de arte somente com este vago conceito de *abertura*. Fenomenologicamente, qualquer indivíduo está apto a considerar abertas as mensagens mais díspares, de modo que, eventualmente, alguém poderia considerar obra de arte uma mensagem altamente redundante (ou o contrário, isto é, rejeitar como artísticas obras que ele não percebe, a despeito de outrem, como aberta). Isso nos levaria a um silêncio a respeito do conceito de arte que, segundo Eco (1968a), não é benéfico para a pesquisa em estética. Assim, como alternativa a esse modelo puramente baseado na arbitrariedade do intérprete, Eco lida com um *estruturalismo metodológico* (Eco 1968b) que coloca os julgamentos relativos à abertura de uma mensagem no plano do código compartilhado (e, portanto, *intersubjetivo*). Segundo Eco (1971 e 1975), pode-se pensar o código como uma estrutura n-dimensional formada por unidades culturais (sememas) ligadas umas às outras por liames; essa estrutura é maleável e se reorganiza conforme os usuários do código estabelecem relações inusitadas entre os elementos dessa cadeia, mas é relativamente estável no momento em que o intérprete se confronta com a obra fruída. Assim, os julgamentos acerca da abertura de determinada mensagem passa necessariamente por um universo do “já-dito”, devidamente estabelecido pelo uso constante do código, que constrange ou possibilita as interpretações. A bem da verdade, de acordo com Eco, mesmo as mensagens estéticas são abertas a uma gama de possibilidades interpretativas que, no fundo, dependem dessa organização primária do código; mesmo quando subvertem o código, é sempre através dos caminhos possibilitados pela sua estrutura (que é maleável em alguns pontos, mas não em outros) que é possível produzir mensagens propositalmente ambíguas.

que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. [Eco 1962, pp. 41-42.]

Temos, portanto, o seguinte raciocínio: para ser artística, uma obra deve se compor de mensagens estéticas, e, por conta disso, apresenta naturalmente a abertura como característica básica; entretanto, mesmo entre as obras de arte existem graus de abertura que elevam ou rebaixam as possibilidades interpretativas: às primeiras, corresponde o termo *obra aberta*, ao passo que às segundas, por oposição lógica, *obras fechadas*. Eis, portanto, a primeira das dicotomias trabalhadas por Eco. A seguir, passaremos em revista a dicotomia entre *vanguarda e kitsch*.

3. A DICOTOMIA ENTRE VANGUARDA E KITSCH

Vimos acima que há dois tipos de obras de arte, segundo Eco: de um lado, obras que amplificam os sentidos possíveis, configurando-se como extremamente abertas para os intérpretes, desafiando-os a entrar no jogo semântico de descobertas de significados; de outro lado, obras que conservam um grau muito reduzido de abertura, lançando mão de procedimentos retóricos embotados, caindo na fruição quase que instantânea. Essas duas possibilidades artísticas – discriminadas por suas características elementares, compreendidas como poéticas distintas, programas específicos *teorizados* e separados dicotomicamente – têm sua contrapartida concreta no universo artístico do pós-guerra. E quem nos fornece uma idéia bastante clara dessa diferença de procedimentos artísticos é o próprio Eco. É verdade que Eco (1964) não está pensando exclusivamente na dicotomia entre obra aberta e obra fechada; mas a sua análise da relação entre a vanguarda e o kitsch como opostos no que tange à ideologia veiculada por esses dois tipos de procedimentos artísticos apresenta muitas semelhanças com o que foi esboçado anteriormente (Eco 1962). Para compreender melhor essa questão, temos que recobrar a definição de kitsch, dada por Eco.

Segundo Eco (1964), não se deve encarar o kitsch apenas como a arte do “mau gosto” ou de uma classe social subalterna, como fizeram alguns teóricos que Eco critica.³ Identificar o kitsch simplesmente com o conceito genérico de *cultura de massa* pode nos fazer incorrer em sérios equívocos. O semioticista italiano sustenta que a cultura de massa foi alvo de imponderadas reações que, no mais das vezes, tinham como alvo a massa em si, e não propriamente a arte veiculada pelos *mass media*. A intolerância à cultura de massa, de acordo com Eco, não deve ser justificada pelo seu suposto prestígio junto às camadas populares que fruem essas obras. Eco afirma que qualquer um pode, em momentos diferentes do dia, ouvir uma complexa sinfonia e ler

³ Para maiores referências, ver o capítulo “Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura” (Eco 1964, pp. 33-67). Citamos, em particular, um trecho que ilustra bem a crítica de Eco: “A falha está em formular o problema nestes termos: ‘é bom ou mau que exista a cultura de massa?’ (mesmo porque a pergunta subentende a desconfiança reacionária na ascensão das massas, e pretende pôr em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas etc.). Quando na verdade o problema é: ‘do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?’” (Eco 1964, p. 50).

um romance de grande tiragem. Nesse sentido, é necessário, a partir de critérios semióticos, definir quais são as verdadeiras implicações que uma arte de massa tem relativamente ao público que a frui e, comparativamente com obras mais sofisticadas, quais as suas desvantagens. Pensando nisso, Eco encontra no kitsch o grande “vilão” da cultura de massa: Eco (1964) assevera que o kitsch, antes de ser um produto espontâneo da arte de massa, vale-se das conquistas da arte de vanguarda, parasitando entre uma arte mais sofisticada e aberta e uma cultura de massas chã, rebaixando os procedimentos artísticos mais revolucionários, tornando-os mais comercialmente viáveis e aumentando a circulação deles através de obras comprometidas apenas com o sucesso comercial. Dessa forma, o kitsch representa, no entender de Eco, uma “traição” da vanguarda, na medida em que colabora para o embotamento. Com isso, temos obras que perniciosamente veiculam uma mensagem embotada, descontextualizada, depauperada, mas que, contrariamente a isso, vendem-se como obras cujo valor artístico – e, por vezes, pedagógico – é insubstituível e inquestionável. É justamente esse oportunismo do kitsch que, na opinião de Eco, deve ser combatido.

Mas combatido por quem? Ora, o embotamento produzido pelo kitsch provoca na arte da vanguarda uma necessidade de renovação dos seus procedimentos, o que faz com que os artistas experimentem incessantemente novas técnicas e novos procedimentos a fim de conseguir restituir às obras de arte a abertura perdida e comprometida pela vulgarização promovida pelo kitsch. Assim, temos uma relação dialética entre vanguarda e kitsch: (a) a vanguarda estabelece, com suas obras abertas, altos padrões artísticos que encerram experiências estéticas de alto nível, mas que, por conta dos desafios lançados aos intérpretes, geralmente interessam a um público restrito; (b) o kitsch, por sua vez, procura identificar alguns elementos que podem ser importados, e os insere em obras que não conseguem, na sua estrutura, sustentar uma abertura necessária, e, não obstante, os veiculam exaustivamente – dito de outro modo, o kitsch, ao isolar os elementos da arte de vanguarda, está, ao tirá-los do seu contexto original, determinando as formas de fruição, geralmente identificando esses procedimentos com uma mensagem que apenas diz que tais aspectos são “boa arte”, ou “arte fina”, escamoteando tudo aquilo que não diz respeito a essa valorização da forma em si (e que, naturalmente, aparece nas obras originais); e, finalmente, (c) a vanguarda, diante disso, sente-se impelida em reformular os procedimentos artísticos e revitalizar a abertura, perdida pela veiculação exaustiva e descontextualizada feita pelo kitsch. Temos, aí, o que Eco (1964) chamou de uma dialética entre *norma e invenção*.

Ora, essa dicotomia (mas aqui mais valeria a pena dizer *dialética*) tem na sua fundamentação a mesma orientação teórica que atravessa a dicotomia entre obra aberta e obra fechada: ambas as dicotomias se fundam na questão da abertura. Diante disso, podemos já responder a uma das perguntas deixadas acima, na introdução: definitivamente, as duas dicotomias têm homologias que nos permitem dizer, com relativa segurança, que as obras de vanguarda constituem *obras abertas* e as obras do kitsch, *obras fechadas*. Essa constatação, entretanto, tem outros desdobramentos que são imprescindíveis para se entender o papel da vanguarda como obra aberta face ao kitsch. Eco (1964) faz questão de dizer que a dicotomia vanguarda e kitsch não constitui uma axiologia de valores, necessariamente. Contudo, nas observações que faremos a seguir, por mais que as teses de Eco não apontem no sentido de uma execração da

cultura de massa *tout court*, parece-nos evidente que há uma subentendida valorização da vanguarda enquanto poética que veicula uma ideologia contestadora (revolucionária, no limite) dos valores admitidos por uma cultura de massa conservadora (e, nesse caso, o kitsch destaca-se mais).⁴ É o que veremos a seguir.

4. A IDEOLOGIA DA VANGUARDA

Toda a reflexão feita acima ganha relevância quando pensamos na relação que a abertura da obra de arte tem com o código que lhe serve de base, conforme apontada por Eco em sua obra de teoria semiótica (Eco 1971 e 1975). De acordo com o semioticista italiano, a abertura provocada pelas mensagens estéticas produz mudanças sensíveis na configuração do código e, em consequência, mudanças na visão de mundo dos usuários do código. A idéia subjacente a esse argumento é a de que a repetição de determinadas mensagens gera nos usuários de um código hábitos interpretativos que cristalizam determinadas formas retóricas e determinados conteúdos. Por conseguinte, um intérprete, diante de uma mensagem exaustivamente repetida, habitualmente se comporta de maneira indolente – e é, *em tese*, forçado a se comportar assim, uma vez que o uso reiterado do código encarregou-se de fortalecer relações entre funções sígnicas de uma maneira bastante eloqüente –, optando por interpretar a mensagem de acordo com padrões pré-estabelecidos. Porém, diante de uma mensagem estética desafiadora dos hábitos comunicativos, o intérprete se vê obrigado a formular hipóteses e buscar caminhos interpretativos inusitados; ele é – *em tese, também* – convidado a interpretar aquela mensagem original de maneira igualmente original, estabelecendo relações inéditas entre as unidades culturais do código. Essa situação promove uma “manipulação” do código que revela ilações inesperadas, deslocamentos metafóricos e metonímicos, que atuam sobre o código que serve de base para a conceitualização das experiências do usuário/intérprete, modificando a sua estrutura primordial.⁵ Nesse sentido, o intérprete tem condições de, a partir desse momento, conceitualizar o mundo de uma forma relativamente distinta daquela que lhe servia antes da fruição da obra. O trecho abaixo define, em termos semióticos, a operação produzida pelas mensagens estéticas da obra aberta sobre o código:

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 sígnica 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

⁴ É interessante a análise da ideologia da arte de massa produzida no século XIX, feita por Eco (1978). Nessa obra, Eco ilustra como os folhetins rocambolcos ajudaram a propagar uma ideologia pequeno-burguesa altamente conservadora, mediante enredos intrincados e finais consoladores. Evidentemente que essa ideologia perpassa uma grande parte das obras da cultura de massa, como demonstrou Eco (1964) em algumas análises.

⁵ Sobre esse aspecto, remetemos o leitor aos capítulos “Geração de mensagens estéticas numa língua edênica” e “Semiótica das ideologias” (Eco 1971, pp. 109-123; pp. 125-133, respectivamente).

trabalho interpretativo no destinatário, o emite 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.]

Poder-se-ia afirmar, portanto, que a obra de arte tem a capacidade de produzir reajustamentos de visões de mundo, o que configura, assim, um estatuto ideológico da estética. Vista dessa forma, uma obra de arte não é objeto de puro deleite; em vez disso, atua de forma definitiva na consciência crítica dos intérpretes, e o alcance dessa transformação depende, evidentemente, do grau de abertura instaurado pela obra.

Voltando, então, à dicotomia entre vanguarda e kitsch, e levando em consideração os argumentos arrolados imediatamente acima, temos a seguinte situação: (a) o kitsch, na sua insistência em veicular mensagens embotadas, favorece (e aposta) num controle das respostas interpretativas do seu público, configurando, assim, um uso *ideologicamente conservador* do código, na medida em que reforça hábitos que, por definição, mantêm estável o código e cristaliza visões de mundo, com o intuito de, ao convergir as interpretações possíveis, atingir o maior público possível e lograr êxito comercial; e (b) a vanguarda, por sua vez, ao se posicionar contra o controle das respostas interpretativas e ao apostar na abertura no máximo grau, promove as transformações nas visões de mundo dos intérpretes, assumindo uma posição *ideologicamente revolucionária* face ao conservadorismo estético do kitsch. Neste ponto, é importante fazer uma ressalva: levando em consideração os postulados defendidos em sua obra de teoria semiótica, Eco (1971 e 1975) considera ideológicas apenas aquelas mensagens que cristalizam as formas retóricas a determinadas porções de conteúdo, reforçando os hábitos interpretativos. Assim, poderíamos dizer que apenas quando há um *fechamento* da mensagem é que há um uso *ideológico* do código. E, de acordo com essa idéia, apenas o kitsch corresponderia a uma arte ideológica – ainda que, como vimos sustentando, ideologicamente espúria. Entretanto, não se pode negar que, na provocação da obra aberta (e, conseqüentemente da vanguarda, uma vez que esses dois conceitos se sobrepõem), subjaz também uma ideologia: a tentativa de não fechar as mensagens pressupõe, num nível de reflexão superior, a ideologia de que a liberdade criativa do intérprete é preferível ao controle das respostas durante a fruição.⁶

⁶ Há ainda mais um ponto importante a ser questionado: estamos falando de ideologias apenas com relação a liberdades interpretativas, mas não estamos abordando a qualidade das mensagens veiculadas por uma obra de arte; dito de outro modo, uma obra de arte que acintosamente levasse a uma única interpretação, cuja forma de conteúdo poderia ser formulada por uma expressão como “igualdade entre os povos”, que, em si, representa uma ideologia salutar, deve ser considerada “espúria”? Evidentemente que não – e nem é essa a idéia que defendemos neste trabalho. Apenas queremos salientar o fato de que à arte caberia, talvez, a tarefa de garantir liberdades de expressão, deixando à crítica, à política, à ética, enfim, outros terrenos da *res publica*, a decisão a respeito de que tipo de ideologia ou princípio básico de vida os cidadãos devem tomar. Em outras palavras, o “panfletarismo” em arte pode, eventualmente, descambar para censuras e controles ideológicos dos métodos e manifestações artísticas, violando, portanto, os próprios princípios de liberdade e igualdade subjacentes a mensagens como “igualdade entre os povos”. A liberdade deve ser exercida em todos os aspectos da vida pública, e definida sempre dentro de relações intersubjetivas; mas deve caber apenas a cada indivíduo em particular reconhecer os princípios mais salutaros que deve perseguir, com acurada visão crítica. Se à arte couber o papel de normativamente ditar os padrões para uma sociedade – ainda que bem intencionada –, perde-se, assim, toda a dimensão crítica e co-participação interpretativa do público, favorecendo uma “autonomização” da arte nos moldes definidos por Bürger (1993). Nesse sentido, é mais

Nesse sentido, não seria incorreto assumir que a vanguarda corresponde a uma ideologia revolucionária, em se tratando de programa artístico.

E, com isso, o conceito de vanguarda ganha outros contornos: pensando-se apenas em relação aos procedimentos aplicados pela arte de vanguarda na tentativa de criar o efeito de abertura, poderíamos pensar que a arte de vanguarda corresponderia tão-somente a um formalismo inócuo, um mero exibicionismo de técnicas a fim de inovações formais, sem um comprometimento com a relação que a arte tem com questões de ordem ética, política etc. Todavia, com a conclusão apontada acima, ultrapassamos essa consciência rumo a um conceito de vanguarda mais abrangente, segundo o qual às inovações da forma correspondem mudanças sensíveis no plano do conteúdo, e na forma como os intérpretes, a partir disso, reconfiguram o seu sistema de expectativas e conceitualização do mundo; decorrente disso, podemos afirmar que a vanguarda é, enfim, uma poética que transcende as questões estéticas, desembocando no terreno da ideologia.

Dessa forma, temos também que o conceito de vanguarda extrapola as realizações concretas do começo e dos meados do século XX (respectivamente, as *vanguardas históricas* e as *neovanguardas*), servindo-nos para pensarmos as obras de arte sempre que elas estiverem inseridas numa conjuntura que envolve a cultura de massa e, sobretudo, o kitsch. Isto é, o conceito de vanguarda serve-nos também para identificar, atualmente, procedimentos que visam a uma mudança significativa nas representações de mundo dos intérpretes das obras. Nesse sentido, podemos, inclusive, questionar alguns teóricos que sustentam o fim das vanguardas (por exemplo, Bauman 1997; Eagleton 1990, 1996; e Subirats 1986), contrariando a tese de que a arte do Pós-modernismo, momento histórico em que estamos imersos, é apenas uma repetição tediosa de formalismos inócuos. Foi o que fizemos na dissertação a que este artigo faz referência, quando trabalhamos com o conceito de Pós-modernismo, suas características mais relevantes e sua capacidade de engendrar a abertura requerida pela vanguarda como pré-requisito da arte ideologicamente revolucionária.

5. CONCLUSÃO

Neste texto, tentamos esboçar uma definição do conceito de vanguarda a partir das dicotomias esboçadas por Eco em suas principais obras teórico-críticas. Como resultado disso, temos que: (a) a dicotomia entre obra aberta e obra fechada separa as obras de acordo com o grau de abertura, de convite ao intérprete em participar ativamente da produção de significados durante a fruição: a primeira é aberta porque sugere ao leitor uma gama indefinida de possibilidades interpretativas, ao passo que a segunda é fechada porque impõe ao intérprete padrões e hábitos interpretativos; (b) a dicotomia entre vanguarda e kitsch separa duas poéticas que, diante da abertura – ou seja, diante da possibilidade de envolver o intérprete na descoberta ativa de significados –, se posicionam de modos distintos: a primeira procura usar a abertura como ferramenta

interessante, em nossa opinião, continuar a garantir as liberdades de criação e interpretação, do que encerrar conceitos, visões de mundo e regras em mensagens estéticas.

para possibilitar liberdades interpretativas criativas e originais, ao passo que a segunda promove um rebaixamento da abertura a fim de favorecer a rápida e fácil consumação da obra; (c) observamos que essas duas dicotomias se correspondem no que toca o conceito de abertura, de modo que podemos estabelecer uma axiologia que põe, de um lado, a vanguarda e a obra aberta e, de outro, o kitsch e a obra fechada; (d) identificamos o fechamento das mensagens com um uso ideologicamente conservador do código, na medida em que reforça hábitos e impossibilita liberdades criativas que podem eventualmente culminar em reformulações do código e da visão de mundo do intérprete/usuário, ao passo que identificamos a abertura com o contrário disso e, portanto, uma ideologia revolucionária; e, enfim, (e) pela relação que têm a obra aberta e a vanguarda, terminamos por afirmar que o conceito de vanguarda pressupõem uma poética ideologicamente revolucionária, contestadora e contrária ao kitsch, consolador e conservador.

Mais uma vez, afirmamos que este texto retoma muito sinteticamente as idéias desenvolvidas na dissertação, que tem em torno de 250 páginas. Por isso, para maiores esclarecimentos sobre quaisquer um dos aspectos abordados; para um aprofundamento do tema e da bibliografia; e, finalmente, para o conhecimento dos outros capítulos não considerados aqui, remetemos o leitor à dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor (1970). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER (1944). *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- 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.
- BAUMAN, Zygmunt (1997). *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BONDANELLA, Peter (1997). *Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRITO JUNIOR, Antonio Barros de (2006). *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas, Departamento de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- 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: Petitot, Jean; Fabbri, Paolo (orgs.), *Au nom du sens, autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*. Paris: Grasset.
- EAGLETON, Terry (1990). "Da polis ao pós-moderno". In: Eagleton, Terry, *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1996). *As ilusões do Pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- ECO, Umberto (1962). *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1964). *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (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.
- _____. (1985). “O Grupo 63, o experimentalismo e a vanguarda”. In: Eco, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (2003). *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- KULKA, Tomas (1996). *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- MOLES, Abraham (1971). *O kitsch. A arte da felicidade*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva.
- 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.
- 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.