

Índice

Obra Aberta: o Tempo, a Sociedade	9
Introdução à I Edição	31
Introdução à II Edição	45

OBRA ABERTA

A Poética da Obra Aberta	61
Análise da Linguagem Poética	87
Croce e Dewey	87
Análise de Três Proposições	92
1. Proposições com função referencial	94
2. Proposições com função sugestiva	95
3. A sugestão orientada	97
O Estímulo Estético	100
O Valor Estético e as Duas «Aberturas»	106
Abertura, Informação, Comunicação	111
I. A teoria da informação	112
O conceito de informação em Wiener	117
Diferença entre significado e informação	121
Significado e informação na mensagem poética	122
A transmissão da informação	124
II. Discurso poético e informação	127
Aplicações ao discurso musical	131
A informação, a ordem e a desordem	133
Apostilha 1966	135

III. Informação e transação psicológica	139
Transação e abertura	145
Informação e percepção	153
A Obra Aberta nas Artes Visuais	157
A obra como metáfora epistemológica	162
Abertura e informação	169
Forma e abertura	177
O Acaso e o Enredo	183
Estruturas estéticas da transmissão direta	184
Liberdade dos acontecimentos e determinismos do hábito	193
O Zen e o Ocidente	203
Do Modo de Formar como Compromisso com a Realidade	223
Apêndice: Geração de mensagens estéticas numa língua edénica	267

Obra Aberta: o Tempo, a Sociedade

Da parte do autor

Entre 1958 e 1959 eu trabalhei na RAI de Milão. Dois andares acima do meu gabinete de trabalho estava o laboratório de fonologia musical, então dirigido por Luciano Berio. Por ali passavam Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen, tudo era um sibilar de frequências, um ressoar de ondas quadradas e de sons puros. Nesse tempo estava a trabalhar sobre Joyce e passava-se a noite em casa de Berio, comíamos a comida arménia de Cathy Berberian e lia-se Joyce. E daí nasceu uma experiência sonora cujo título original era Homenagem a Joyce, uma espécie de transmissão radiofónica de quarenta minutos, a qual se iniciava com a leitura do capítulo II do Ulysses (aquele que é chamado das Sereias, uma orgia de onomatopeias e aliteraões), em três línguas — em inglês, na versão francesa e na italiana; mas depois, porque o próprio Joyce tinha dito que a estrutura do capítulo era a fuga per canonem, Berio começava a sobrepor os textos à maneira de fuga, primeiro o inglês sobre o inglês, depois o inglês sobre o francês e por aí fora, uma espécie de Frei Martinho Campanaro poliglota e rabelaisiano, com grandes efeitos orquestrais (mas era sempre e apenas voz humana) e, por último, Berio trabalhava só sobre o texto inglês (dizia-o Cathy Berberian), filtrando certos fonemas, até que saiu uma verdadeira e autêntica composição musical, a que circula em disco sob o mesmo título, Homenagem a Joyce, mas que nada tem a ver com a transmissão que, ao contrário, era crítico-didascálica e comentava as operações passo a passo. Bom, neste ambiente apercebia-me de que as experiências dos músicos eletrónicos, e da Neue Musik em geral, representavam o modelo mais acabado de uma tendência comum às várias artes — e descobria afinidades

com processos das ciências contemporâneas... Em resumo, quando em 1959 Berio me pediu um artigo para a sua revista Incontri musicali (apenas quatro números ao todo, mas históricos), retomei uma comunicação que tinha feito em 1958 no Congresso Internacional de Filosofia e principiei a escrever o primeiro ensaio de Obra Aberta, depois o segundo, e mais uma série de pequenas notas polémicas (houve uma violenta e apaixonante discussão com Fedele D'Amico...). Com tudo isto não pensava ainda no livro. Pensou-o Italo Calvino, que leu o ensaio de Incontri musicali e me perguntou se queria publicar alguma coisa na Einaudi. Disse que sim, que pensaria nisso, e desde então comecei a planear um livro muito complexo, uma espécie de summa sistemática sobre o conceito de abertura, mas, entretanto, publicava outros ensaios no Verri, na Rivista di Estetica, etc. Comecei em 1959 e em 1962 estava ainda no alto mar. Naquele ano Valentino Bompiani, com quem trabalhava, disse-me que publicaria de bom grado alguns destes ensaios, que tinha lido, e eu pensei que, enquanto aguardava o «verdadeiro» livro, podia começar a preparar um livro exploratório. Queria intitulá-lo «Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas», mas Bompiani, que sempre teve faro para os títulos, abrindo uma página quase ao acaso, disse que se devia chamar Obra Aberta. Eu disse que não, quando muito devia ser A Obra Aberta, título que aliás reservava para um livro mais completo. Ele disse que quando tivesse escrito um livro mais completo logo encontraria um outro título e que, de momento, o título adequado era Obra Aberta, sem o artigo. Então pus-me a completar o ensaio sobre Joyce, que depois ocupou metade do livro, a unificar os escritos anteriores, a fazer o prefácio... Em pouco tempo o livro saiu e apercebi-me de que nunca mais escreveria o outro, porque o assunto não permitia um tratado, mas precisamente um livro de ensaios de sugestões. O título tornou-se um slogan. E eu tenho em gavetas centenas de fichas para esse livro que nunca mais escrevi.

Até porque, quando Obra Aberta saiu, vi-me envolvido num trabalho de ataque e de defesa que se arrastou por alguns anos. De um lado os amigos do Verri, o núcleo do futuro «Grupo 63», que se reconheceu em muitas das minhas posições teóricas, do outro lado os outros. Nunca vi tanta gente assim tão ofendida. Parecia que tinha insultado as suas mãezinhas. Diziam que não era assim que se falava de arte. Cobriram-me de insultos. Foram anos de grande diversão.

*

Porém, esta edição italiana não contém toda a segunda metade da edição de Obra Aberta original, isto é, o longo ensaio sobre Joyce, que depois tomou a forma de volume independente. Em compensação acolhe, porém, o longo ensaio «Do modo de formar como empenhamento sobre a realidade» que tinha saído, nos finais de 1962, no Menabò número cinco. Este ensaio tem uma história longa e aventureira. Vittorini tinha feito o Menabò número quatro dedicando-o à «indústria e literatura», mas num sentido em que os narradores não experimentais contavam histórias da vida industrial. Em seguida, Vittorini decidiu enfrentar o problema de outra perspectiva: como a situação industrial influenciava os próprios modos de escrita — ou, se se quiser, o problema do experimentalismo, ou antes literatura e alienação, ou ainda, como a linguagem reage à realidade capitalista. Em resumo, uma bela meada de problemas encarados precisamente de uma forma que nesses tempos não agradava à esquerda «oficial», ainda crociana e neorrealista. (Como anotação marginal, encontrava-me com Vittorini quase todas as tardes na Livraria Aldrovandi, e Vittorini tinha debaixo do braço a fonologia de Trubetzkoy: vagos sinais estruturalistas no ar...) Bom, por um lado estava a pôr Vittorini em contacto com alguns dos colaboradores do futuro número do Menabò (Sanguineti, Filippini, Colombo, para cujos textos tinha escrito também breves introduções) e, por outro lado, preparava a minha intervenção, admissivelmente monstruosa. Não foi uma operação fácil, não digo para mim, mas para Vittorini; foi um ato de coragem da sua parte, todos os velhos amigos o acusavam de traição, tendo mesmo de escrever algumas páginas de introdução ao número em que se defendia (não me lembro se ele ou Calvino falaram depois, rindo, de um «perímetro sanitário» indispensável). Também aí houve uma grande polémica, depois houve debates em Roma, onde os amigos «experimentais», escritores e pintores, intervinham decididos a usar os punhos, mas não como nos tempos dos futuristas, para defesa, mas porque éramos muito mal vistos. Recordo-me de que Vittorio Saltini, numa recensão à minha intervenção no Menabò, no Espresso (o Espresso era então a fortaleza do antiexperimentalismo), se meteu comigo por causa de uma frase em que apreciava um verso de Cendrars, onde se comparavam as mulheres amadas com semáforos debaixo de chuva, chegando mesmo a dizer que eu era do tipo de pessoa que só tinha reações eróticas à frente dos semáforos, pelo que no debate eu lhe respondi que a uma tal crítica só se podia objectar convidando-o a mandar-me a sua irmã. Isto para mostrar o clima.

*

Contudo, desde 1960, André Boucourechliev tinha traduzido para a Nouvelle Revue Française os ensaios dos Incontri musicali. Leram-nos os fundadores do Tel Quel, que apareceu por essa altura, que olhavam com muito interesse para a vanguarda italiana e, assim, estabelecemos as primeiras relações. Em 1962, o Tel Quel publicava-me em duas partes uma condensação do que viria a ser o ensaio sobre Joyce na Obra Aberta. A partir dos artigos na NRF nasceu também o interesse de François Wahl, das Éditions du Seuil, que me pediu para traduzir o livro ainda antes de este aparecer na Itália. Assim, a tradução começou logo a ser feita, mas levou três anos e foi reformulada três vezes, com Wahl a acompanhá-la linha a linha e, a cada linha, escrevia-me uma carta de três páginas cheia de perguntas, ou eu ia a Paris para discutir, e assim continuou até 1965. Foi uma experiência enriquecedora em vários sentidos.

E recordo que Wahl me dizia que era curioso os problemas que eu desenvolvia, partindo da teoria da informação e da semântica americana (Morris, Richards), serem os mesmos que interessavam aos linguistas franceses, e aos estruturalistas, e perguntou-me se conhecia Lévi-Strauss. Nunca tinha lido nada dele, e mesmo Saussure só o tinha folheado por curiosidade (a propósito, interessava mais a Berio, por causa dos seus problemas de fonologia musical — creio mesmo que o exemplar do Cours que ainda tenho na biblioteca é aquele que nunca cheguei a restituir-lhe). A pedido de Wahl pus-me a estudar estes «estruturalistas» (naturalmente já conhecia Barthes, como amigo e como autor, mas o Barthes semiólogo e estruturalista aparece definitivamente em 1964, no número 4 de Communications,) e tive três choques, todos mais ou menos por volta de 1963: o Pensée Sauvage de Lévi-Strauss, os ensaios de Jakobson publicados pela Minuit e os formalistas russos (não havia ainda a tradução de Todorov, havia só o livro clássico de Erlich que mandara traduzir para a Bompiani). E assim a edição francesa de 1965 (que é depois a presente edição italiana) inseria nas notas várias referências aos problemas linguísticos estruturais. Mas Obra Aberta, e isso vê-se, mesmo que na revisão tenha escrito algumas vezes «significante e significado», nascia numa esfera diferente. Considero-a um trabalho pré-semiótico: de facto ocupa-se de problemas dos quais só agora me estou a reaproximar, lentamente, depois de ter feito um banho teórico na semiótica geral. E ao passo

que sou devedor do Barthes dos Elements de Sémiologie, não me entusiasmo com o Barthes do Plaisir du Texte porque (naturalmente com uma exposição magistral), enquanto julga superar a temática semiótica, recondu-la ao ponto donde eu tinha partido (e no qual também ele se situava nesse tempo): é um belo esforço dizer que um texto é uma máquina de prazer (que é como dizer, depois, que é uma experiência aberta); o problema está em desmontar o mecanismo. E eu, em Obra Aberta, não o fiz suficientemente. Dizia apenas que existia.

Naturalmente que agora qualquer pessoa me poderia perguntar se eu já estaria em condições de reescrever Obra Aberta à luz das minhas experiências semióticas, mostrando finalmente como funciona o mecanismo. Acerca disto serei muito imprudente e decidido. Já o fiz. Trata-se do ensaio «Geração de mensagens estéticas numa língua edénica», incluído no meu livro As Formas do Conteúdo, de 1971. São apenas dezasseis páginas, mas não penso que haja muito mais a dizer.

Da parte da crítica

O. A. apareceu em junho de 1962. Ao folhear os recortes de imprensa vê-se que, pondo de parte as notícias sobre livros a sair e as reproduções de anúncios das editoras, as primeiras recensões substanciais apareceram todas elas entre julho e agosto: Eugenio Montale, Eugenio Battisti, Angelo Guglielmi, Elio Pagliarani. Na rentrée outonal seguiram-se Emilio Garroni, Renato Barilli, Gianfranco Corsini, Lamberto Pignotti, Paolo Milano, Bruno Zevi, etc. Considerando que no início dos anos sessenta os jornais não dedicavam ainda aos livros a atenção que hoje dedicam (o único suplemento semanal era o do Paese Sera), sabendo que então a notoriedade do autor estava limitada ao círculo de leitores de uma série de revistas especializadas, esta rapidez de intervenção crítica demonstra que o livro estava a mexer nalgum ponto nevrálgico. Se subdividirmos as primeiras intervenções críticas em três categorias (as apreciações positivas, as repulsas violentas e as discussões inspiradas numa inquieta dialética), devemos reconhecer que em todos os três casos O. A. se impôs como o início de um debate que atingiria a sociedade cultural italiana dos anos sessenta e encontraria depois os seus momentos mais quentes com a saída do Menabò 5 e as primeiras intervenções do «Grupo 63». Nas breves notas que se seguem não se poderá dar conta de todas as intervenções