

DO TEXTO À OBRA¹

Fabio Akcelrud Durão

I

O conceito enfático tendem a produzir um curioso efeito de sentido, à medida que seu forte potencial de inteligibilidade choca-se com o processo de circulação a que dão ensejo. “Sociedade do espetáculo” foi cunhada por Guy Debord, em uma filiação nitidamente lukacsiana, como um novo grau extremo de reificação, o da própria imagem e do visual, para ser em seguida, através dos mais ínfimos deslocamentos iterativos, diluído e convertido em seu oposto, um termo praticamente festivo, como se a vida fosse um show. Algo semelhante se deu com “indústria cultural”, uma expressão inventada por T.W. Adorno e Max Horkheimer com o intuito de gerar espanto ao combinar duas esferas na realidade antagônicas, mas que hoje é utilizada como uma noção neutra, absolutamente denotativa, na mídia nos e cursos de MBA.* Uma vez cristalizado o conceito, seu conteúdo converte-se em fórmula, que é então aplicada aos mais diversos objetos, que por sua vez acolhem e se adaptam àquilo que o conceito já traz de pré-moldado. Proliferam, então, casos desse estranho ser anfíbio que é o lugar-comum filosófico ou crítico – algo que mistura o sofisticado (de uma alta esfera cultural) com o obtuso (da falta de reflexão). Sua força reside no ofuscamento que causa, no fato de a ninguém ocorrer que ele não precisa necessariamente ser instrumento, mas poderia tornar-se objeto. No entanto, basta que o lugar-comum crítico seja questionado para que se desmonte o castelo de areia e ruído sob o qual se apoiava. Por exemplo, há pouco Robert Hullot-Kentor* mostrou o absurdo que cerca a recepção do ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”,* um dos mais citados de toda história da teoria literária. Um “entrelaçado de *non sequitur* e inverdade”,* esse escrito contra a aura seria “ele mesmo aurático”,* o que então permitiria que toda uma

¹ O presente ensaio foi inicialmente apresentado na *1ª Jornada de Estudos “O Pensamento Saussuriano na Atualidade”*, organizada pelo Departamento de Letras da UFSCar, em 01/10/2010. Agradeço aos organizadores do evento pelo convite e oportunidade desenvolver este ensaio.

* (HULLOT-KENTOR, Robert. “Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe”. In: *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008: 17-28.)

* (HULLOT-KENTOR, Robert. “O que é reprodução mecânica?”. In: *Remate de Males*. vol. 29, no.1, 2009: 9-23)

* (BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995:165-196)

* (HULLOT-KENTOR, Robert. “O que é reprodução mecânica?”. op. cit.: 9.)

* (*Ibidem*: 10.)

série de problemas gritantes passassem despercebidos. A perpetuação dessa cegueira só foi possível graças à hiperexibição de que foi objeto: uma lógica da carta roubada, porém em um sentido mais dinâmico, segundo o qual é a constante repetição da exposição que leva ao ocultamento.

O mesmo vale para o conceito de *texto*, porém com um agravante. Porque se por um lado ele talvez seja o mais utilizado pelas ciências da linguagem em geral e pela teoria literária em particular, por outro, ele é algo *passé*. O momento do deslumbre, dos grandes pronunciamentos, das teorizações triunfalistas já se foi. O “texto” sobrevive, hoje, em versões politizadas, como nas abordagens pós-coloniais; tecnificadas, como na linguística e análise do discurso; ou como figura de fundo, uma personagem conceitual secundária na narrativa de diversas teorias. No entanto, também, espanta, aqui, o desequilíbrio entre a abundância do uso e a escassez da reflexão; e para esse caso igualmente vale o que foi dito acima, pois uma vez passada a primeira fase de descoberta, o “texto” cristalizou-se como algo que se aplica a outra coisa, uma ferramenta para fazer funcionar e produzir sentido. Raramente ele ocupa a posição de objeto do pensamento. De fato, é revelador do estado de desenvolvimento dos estudos literários no Brasil que esse lugar comum crítico tenha adquirido tal estado de natureza, pois isso aponta ao mesmo tempo para uma conquista institucional (a capacidade de se fazer transmitir a compreensão de um sofisticado arcabouço de pensamento), e uma fraqueza intelectual (a incapacidade de se pensar metateoricamente²). O primeiro passo para se desfamiliarizar o “texto” é perceber que, de fato, ele é algo radicalmente novo, e que grande parte da facilidade de sua circulação se deve justamente a essa aparência de naturalidade e atemporalidade, as duas características mais típicas da ideologia. Na realidade, ele é uma paleonomia, no sentido que Derrida confere ao termo como “a manutenção de um *nome antigo* para se lançar um conceito novo”.* Gerhard Richter coloca bem a questão quando diz que

deve ser que todo o engajamento sério com conceitos estéticos e filosóficos requiera alguma forma de articulação paleonômica. Na escrita moderna, exemplos-chave incluem a *crítica* de Kant; a *ironia* de Friedrich Schlegel; o *sistema* de Hegel; a *ideologia* de Marx; a *genealogia* de Nietzsche; *inconsciente* de Freud; a *lei* de Kafka; o *Ser*

* (DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Editions de Minuit, 1972: 96.)

² Foi isso que me levou a escrever *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica* (Campinas: Autores Associados, 2011).

de Heidegger; o *gesto* de Brecht; o *real* de Lacan; o *autor* de Foucault; o *Outro* de Lévinas; a *escrita* de Derrida; a *alegoria* de de Man; o *espetáculo* de Debord.*

* (RICHTER, Gerhard. *Thought-Images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life*. Stanford: Stanford U.P., 2007: 1.)

A abrangência dessa lista leva à suspeita de que não apenas as conquistas da história da filosofia dar-se-iam por meio de paleonomias, mas, inversamente, que os conceitos neológicos, praticamente por definição, estariam aquém de si mesmos. Por comportarem algo da lógica da novidade e da moda, já trariam em si, exatamente porque o postular do novo é algo recorrente na história da modernidade, algo de repetitivo. Em suma, os conceitos verdadeiramente inéditos, aqueles que conteriam conteúdos com forte sobrevida, apresentar-se-iam no campo de forças de conceitos tradicionais. O “texto” é um exemplo disso – assim como aquele derivado seu, esse substantivo ao mesmo tempo diferencial e essencializador, a *textualidade*.

Sem dúvida, há algo de limitador em se falar *do* texto, como se ele fosse uma entidade una e monolítica. Sob esse nome desenvolveu-se, no final dos anos 60 e começo dos 70, toda uma variedade poética, com formulações bem díspares por Greimas, Kristeva, Derrida, Foucault, Lacan entre outros. Não há espaço, nem é o intuito, aqui, glosar essas modulações; no entanto, um ponto comum merece ser salientado desde o começo, o fato de que, de uma forma ou de outra, o texto será concebido como *sistema*, como um conjunto de elementos em jogo, em relação interna (por mais disseminativa que seja) uns com os outros. É sabido que a característica central do texto, aquilo que responde pela verdadeira ruptura trazida pelo estruturalismo, é a problematização, na melhor das hipóteses, e o recalque, na pior, do referente;³ o que parece passar despercebido é como ele se presta a ser aplicado aos mais diversos objetos, e como tende a imprimir a outras disciplinas a dinâmica interna da interpretação literária.^{4*} A anorexia feminina pode ser um objeto da saúde pública, da psicologia ou da sociologia, mas quando o corpo passa a ser concebido como texto passível de ins-

* (SIMPSON, David. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.)

³ É interessante notar que o próprio termo já pertence ao campo de questões suscitadas pela mentalidade textual. Ou seja, chamar de referente o “objeto”, ou a “coisa”, já traz todo um conjunto específico de problemas.

⁴ Vale a pena notar que o texto encontrou uma barreira na sociologia e isso é em alguma medida devido ao fato de que a textualidade não combina com o trabalho empírico e estatístico, nem com a realização de entrevistas. Esse é um tópico que mereceria ser mais bem desenvolvido.

* (BORDO, Susan, "The Body and the Reproduction of Femininity" [1993]. In: LEITCH, Vincent B.; CAIN, William B.; FINKE, Laurie A. et al. *Norton Anthology of Criticism and Theory*. Nova York: W. W. Norton and Company, 2001: 2.360-2.376.)

crições, então a *démarche* interpretativa passa a lembrar a de romances ou poemas.* O mesmo é válido para a categoria de narrativa, que pode incluir a nação, o colonialismo e os produtos da cultura de massa.

Certamente, o texto trouxe um ganho notável para o processo de interpretação ao possibilitar o surgimento de um novo estatuto de objetividade para o artefato literário. Ele separou a materialidade linguística do autor concebido como fonte; ele libertou os romances, poemas etc. da necessidade de serem coerentes com qualquer elemento extrínseco, fosse ele de natureza moral, social ou mesmo a coerência em relação a outros textos do mesmo autor. O conceito de texto possibilitou que as práticas culturais pudessem surgir como *coisas em si* passíveis de interpretação.⁵ Além disso, ele reservou para o leitor um papel muito mais ativo e nobre. Como já não há mais amarras exteriores qualquer elemento da malha linguística pode ser significante, e cabe ao leitor decidi-lo. Em vez de ser um decodificador de uma intenção preexistente ele se transforma em um articulador de sentidos, aproximando-se assim de uma coautoria interpretativa. O resultado é uma produtividade linguística (ao menos potencialmente) sem limites, na qual se dissolvem autor e leitor, leitura e escrita, e que tem como horizonte o gozo que aniquila a subjetividade. Por outro lado, contudo, a revolução textual pode ser criticada por meio de pelo menos três argumentos principais. Em primeiro lugar, o mais conhecido deles refere-se à dificuldade para a noção de texto como sistema de acolher a temporalidade concebida como elemento transformador.* O texto é simultâneo a si mesmo; como resultado de um corte sincrônico, só consegue conceber a diacronia como a relação entre duas sincronias, e não como um *desenvolvimento* interno, ou seja, como a mudança de algo a partir de si próprio ao ser banhado pelo tempo. O fato de que, no sistema, a identidade é relacional impede que o tempo possa agir *sobre* o texto; em vez disso, o tempo é *fruto* da articulação interna de partes significantes do sistema.

O segundo argumento crítico concerne à dificuldade que o texto concebido como sistema exhibe para assimilar o valor. Isso não é surpreendente, uma vez que o valor também é algo extrínseco ao jogo diferencial. Como todo sentido é resultado das combinações

⁵ Não é à toa que a textualidade foi central para o desenvolvimento dos Estudos Culturais em seu desejo de tornar os produtos da cultura de massa objetos dignos de leitura.

* (JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972. e JAMESON, Fredric. "The Ideology of the Text". In: *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, com prefácio de Neil Larson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988: 17-71.)

internas, torna-se impossível submetê-lo a alguma escala comparativa, e isso já aponta para o problema de se lidar com o conceito de *verdade* na prática textual. Uma outra maneira de se dizer isso é apontar que, precisamente porque a diferença fica erigida como princípio constitutivo do texto como tal, a diferenciação entre textos torna-se tão problemática quanto aquela em relação à referencialidade. A saída de Roland Barthes foi engenhosa: os textos não diferem em termos de conteúdo, essência, substância ou referência, mas em produtividade, em capacidade de gerar sentido. O Texto (agora, *comme il faut*, em caixa alta) passa a ser marcado pela pluralidade, em oposição à obra, que teria uma abundância limitada de sentido. É sintomático que não ocorra a Barthes contrastar a exuberância significativa do Texto com os produtos da indústria cultural, que contêm esse elemento heterônimo e cerceador óbvio – concreto e não meramente ideológico – de se obter lucro. Seja como for, é com o Texto que surge nos estudos literários todo um léxico de abundância, multiplicidade e pluralidade, que constitui, hoje, o maior lugar-comum da disciplina.* É ela, a multiplicidade, que se torna o grande valor a diferenciar os diferentes textos.

Todas essas observações podem servir de introdução a uma leitura de “Da obra ao texto” (1971),* um dos ensaios mais canônicos da história da teoria literária e que completa agora quarenta anos de vida. O sentimento de familiaridade e conforto que se tem ao lê-lo hoje é menos sinal de envelhecimento que sucesso de difusão; talvez por isso justifique-se a tentativa de reavaliá-lo neste momento. “Da obra ao texto” é composto de sete “proposições” que abordam os seguintes tópicos: o método, gêneros, signo, plural, filiação, leitura, e prazer. A argumentação do ensaio é toda ela binária. A contradição entre a forma de exposição e o conteúdo do conceito de texto é gritante (assim como é a cegueira dos críticos em relação a isso), porém ainda mais revelador é o quanto o texto *precisa* desse binarismo para poder apresentar-se como tal. O exercício merece ser feito: ao se tentar caracterizar o texto sem fazer referência à obra como seu contrário percebe-se a dificuldade disso, como a argumentação passa a flutuar e a assumir algo de onírico, pois ela precisa da obra para lhe dar concretude e sustentação. Sem dúvida, objetar-se-á que “Da obra ao texto” é um curto escrito programático, de cunho polêmico, no qual as ideias se encontram comprimidas. Isso é verdade, mas em uma direção contrária. A natureza programático-polêmica é característica interna constitutiva da es-

* (Para o caso de Bakhtin, cf. DURÃO. Fábio A. “Monologismo de lo múltiple”. In: *Tópicos del Seminario*. Universidade de Puebla, v. 21, 2009: 25-46. Disponível no Scielo.)

* (BARTHES, Roland. “De l’œuvre au texte”. In: *Œuvres Complètes*, vol.2. Paris: Seuil, 1994: 1211-1217.)

crita de Barthes. É difícil superestimar o caráter combativo de sua escrita desde o começo, com as *Mitologias* (1957) e passando pelo violento debate contra Raymond Picard.⁶ A controvérsia, portanto, não é um atenuador, mas um elemento imprescindível da escrita de Barthes e seus colegas teóricos do texto. Seria interessante refletir se o uso presente, puramente instrumental e funcional, liso e sem atritos, do conceito, não seria visto com desprezo pelos combatentes formuladores originais.

Como resultado do binarismo expositivo, chama a atenção o quão frágil é a caracterização do conceito de obra, e, conseqüentemente, o ataque a ela dirigido. A obra é “newtoniana”, “tradicional”, “um fragmento de substância”, “está ligada ao significado”, “está presa em um processo de filiação”, “é um objeto de consumo”, o saber que gera é “deveras triste” – e assim por diante. Do acúmulo desses termos negativos sai uma imagem absolutamente estereotipada, irreal, do que viria a ser uma obra: um modelo típico do século XIX nos seus piores momentos, e infiel à representação que a ideia de obra adquire *no interior das próprias obras de valor*. Dificilmente as obras que contam colocam-se na posição de veiculadoras de uma verdade absoluta. Dois exemplos opostos deveriam bastar aqui. Em *A Letra Escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, o manuscrito do livro é apresentado como tendo sido achado por acaso, o que atrapalha em muito a filiação da obra ao autor empírico; em *O Doutor Fausto*, de Thomas Mann, a autoria da grande obra não apenas está ligada ao diabólico, como também, mesmo com seu auxílio, necessita de esforços extremos do indivíduo. O efeito mais interessante desse binarismo, porém, ocorre com uma curiosa inversão entre obra e texto. Ela acontece quando se percebe que, por um lado, o sucesso de *S/Z*,* talvez o mais famoso de Barthes, funda-se em um paradoxo performativo: todos os (ótimos) achados interpretativos se dão sob o pano de fundo do caráter *limitado* da narrativa de Balzac; por outro, justamente porque aquilo que se espera do Texto é, a rigor, impossível, objeto empírico algum, nem mesmo o *Finnegans Wake*, corresponderia ao conceito e poderia ser oferecido como exemplo satisfatório. Como diz um crítico conhecido:

* (BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.)

⁶ *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965) é uma crítica a *Sur Racine* (Paris: Seuil, 1963) e *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964), de Barthes. Este último respondeu ao ataque com *Critique et Vérité* (Paris: Seuil, 1966).

Embora oponha a obra ao texto, Barthes recusa-se a deixar texto e obra serem conceitos que operem no mesmo nível, ou de maneira semelhante. Uma consequência disso é que enquanto a elucidação de Barthes sobre as distinções ajuda os alunos [mas também – talvez sobretudo – críticos, FAD] a encontrar *du Texte* nas velhas obras, ela não auxilia muito para se lidar com obras de vanguarda, que sempre estarão aquém do ideal radical e que não são iluminadas por descrições que mostrem isso. Sua insistência de que a mudança para o *texto* não é somente metodológica, mas que de fato há obras (que por vezes contêm *du texte*), faz a ideia do texto parecer um fetiche, um objeto tão radical e demolidor que nenhum discurso existente estará à altura dessa ideia.*

* (CULLER, Jonathan. "Text: Its Vicissitudes". In: *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford U.P., 2007: 108-109.)

Ao que parece, então, nem obra nem Texto são verdadeiramente objetos. É isso que valida que se lide com este último como um *sintoma* mais do que como algo concreto. Pode-se imaginar, aqui, ao menos quatro possibilidades interpretativas:

1. Em primeiro lugar, o texto seria uma *revolta* contra a extrema fragmentação social contemporânea. A crescente divisão do trabalho envolve um movimento contraditório de intensa separação entre áreas, as disciplinas e as subdisciplinas, e de sua crescente interdependência. O Texto, com sua reivindicação de transdisciplinaridade, desempenha um papel emblemático nisso na medida em que é simultaneamente um ramo separado da ciência da linguagem, o da textualidade como tal, assim como uma categoria que se presta a qualquer esfera da cultura. Em outras palavras, a capacidade de o Texto absorver as mais diversas fontes e universos de sentido teria como pressuposto a enorme especialização conceitual que traz em si, contra a qual se volta.

2. Em conexão com isso, o Texto pode ser visto como uma *anunciação* da era da informática, que Barthes presenciou teoricamente, mas não vivenciou no cotidiano. O léxico de redes e conexões de significado encontra uma afinidade eletiva *avant la lettre* com a internet, e boa parte do chamado pós-estruturalismo parece na realidade se debater com essa questão, sem exatamente o saber.⁷

3. É difícil não ler o Texto como uma *compensação* para a insuficiência da arte, como remédio simbólico para uma profunda frustração em relação à promessa não cumprida da cultura, sua elitização e institucionalização. Barthes estaria, assim, expressando

⁷ Christoph Türcke em *Kritische Theorie der Schrift* (Munique: C.H. Beck, 2005: 153-190), aproxima o conceito deleuziano de rizoma ao hipertexto da internet e interpreta o rastro [*Spur*] derridiano como uma volta ao passado mítico, a *différance* como uma *Zauberwort*.

* (MARCUSE, Herbert, "Sobre o caráter afirmativo da cultura". In: *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997: 89-136.)

um descontentamento com aquilo que Marcuse tão bem demonstrou a respeito do caráter afirmativo da cultura.^{8*} A lógica paradoxal mencionada acima, o fato de que nem a arte mais vanguardista e radical estaria à altura do Texto, corrobora isso. Tudo aquilo que Barthes predica sobre o Texto, o arrebatamento que gera, o deslumbre e o excesso, a proximidade com o sublime, em suma, a carga afetiva com a qual se reveste o conceito faz com que se imagine que ele pertenceria à estética e não propriamente à teoria: ele seria aquilo que a cultura deveria estar promovendo.

4. Por fim, o conceito de Texto trouxe consigo a *possibilidade de sua extrapolação*. A forma como foi apropriado posteriormente, como espaço de plena liberdade e abundância *a priori* – ignorando o aspecto destruidor do gozo ao qual se relaciona – presente em todo e qualquer artefato, não representou apenas um enfraquecimento e diluição, mas correspondeu à potencialização de forças no interior do próprio conceito. O impulso proliferante da textualidade foi rapidamente institucionalizado e incorporado à máquina universitária/jornalística de produção de textos.⁹

É revelador que a questão do Texto como *produção* corresponda tanto a uma determinação interna do conceito, à qual Barthes não se cansa de aludir, quanto a um resultado de seu devir social concreto. O autor estava certo, não apenas porque a textualidade deu novas asas à máquina acadêmica produtora de sentidos, mas porque o texto é uma figura adequada para abordar uma realidade subjacente, um novo nível de desenvolvimento da produtividade na sociedade contemporânea.

II

É da ênfase e do investimento (ideológico, afetivo, de tempo e trabalho) na multiplicidade como prerrogativa, e na produ-

⁸ Vale notar que, no famoso debate de Barthes ("A morte do autor") contra Foucault ("O que é um autor"), é essa revolta que responde pela superioridade da posição do primeiro, ainda imbuída de experiência estética, em relação ao último, mais marcadamente funcional e instrumental. Indiretamente, isso também ajuda a explicar a facilidade com que a versão foucaultiana de autoria foi incorporada pela análise do discurso e por que esta encontra tantas dificuldades para lidar com a literatura e arte como formas autônomas.

⁹ Um exemplo gritante disso é o verbete "textuality" da prestigiosa *Princeton Encyclopedia of Poetics* (Princeton: Princeton U.P., 1993: 1276-1277). Dificilmente seria possível encontrar uma cristalização tão concisa de tantos estereótipos e lugares-comuns da multiplicidade.

ção como ideal, que aparece a terceira crítica ao conceito de Texto: a saber, que ele, por princípio, não tem fim, que não pode ser delimitado. Embora ele produza uma interioridade do jogo significativa, é incapaz de fazer surgir, a partir de si próprio, um *limite*. Tomado ao pé da letra, o Texto não pode senão levar à indiferenciação dos objetos e gerar uma sucessão infinita, à qual o sujeito não é capaz de se subtrair. Ora, o conceito que corresponde mais adequadamente a isso, que assim estabelece com o texto como que uma afinidade eletiva, é o de *fluxo*. É dessa semelhança que vem a hipótese interpretativa subjacente ao que segue: que a realização mais plena do Texto é a de um *fluxo* linguístico/semiótico. Concebido dessa forma, ele começa a deixar seu local deslocalizado, o da disciplina transdisciplinar, para adquirir uma coloração social específica, a da transposição, para o âmbito da linguagem, da superprodução que caracteriza o capitalismo atual.* São as implicações do texto como fluxo que merecem ser desenvolvidas aqui. Historicamente, o evento central para o surgimento deste foi a invenção da esteira da fábrica. Foi com ela que se atingiu um novo nível de produtividade, que alterou radicalmente a própria ideia de produção. O fluxo da esteira abole o nada ao converter o silêncio em intervalo. Item algum existe mais por si só, pois agora começa a fazer parte daquilo que é a manifestação moderna por excelência: a série. A temporalidade do fluxo é a de um gerúndio eterno, e com isso alcança-se um limite de produtividade, já que não é possível intensificar o fluxo, senão por meio de sua aceleração.

Isso traz implicações para o sujeito, que agora fica subjogado perante aquilo que produz. Por não permitir a ruptura ou o silêncio, o fluxo da esteira da fábrica obriga-o a uma atenção ininterrupta e a ações repetitivas: ele converte-se, como já disse Marx, em menos que um objeto, em um apêndice da máquina. E como o fluxo é por definição infinito, ele resiste a qualquer forma de organicidade, obrigando, para que seu operador não seja simplesmente consumido por ele, que uma divisão seja estabelecida entre o tempo de sujeição ao fluxo e o tempo fora dele – como se sabe, o limite do corpo oscila bastante entre os indivíduos e está sujeito a variações internas, como o efeito da vontade e da autodisciplina. Muito da política do século XX aconteceu para determinar esse limite do humano, qual o máximo de tempo a que se pode subjugar o homem ao fluxo. A jornada de oito horas, cada vez ameaçada na economia liberalizada, foi a grande conquista.

* (DURÃO, Fábio A. "Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas". In: *A indústria cultural hoje*, op.cit.)

Mesmo assim, ainda seria possível imaginar aquela objeção surgindo de um lugar-comum crítico muito familiar, segundo o qual a sociedade atual seria propriamente pós-industrial e o fluxo da fábrica ocuparia hoje um papel secundário, quem sabe cada vez mais desprezível. O trabalho maquínico imediato teria sido informatizado e crescentemente substituído por robôs. A economia teria seu centro no setor de serviços e não mais na manufatura. Em suma, o mundo do acrílico e do silício substituiria o do metal. Essa é, sem dúvida, uma longa discussão, que não poderia ser propriamente retomada aqui; deverá ser suficiente, em vez, apontar para dois argumentos decisivos. Em primeiro lugar, o desenvolvimento da automação não significou a abolição do trabalho manual intensivo; pelo contrário, coadunou-se com ele, como provam as *sweatshops* chinesas ou em qualquer país subdesenvolvido. Porém, além disso, é importante questionar essa representação, que muito rapidamente transforma-se em visão de mundo, mostrando que o pretense desaparecimento do fluxo na esteira da fábrica não implica que ele não tenha se disseminado para fora dela. Muito pelo contrário, o fluxo expandiu-se e alastrou-se por toda sociedade, assumindo um papel central no mundo de hoje. Se a jornada de trabalho foi reduzida, isso não significou uma derrota da razão mercantil, mas um espaço para a sua astúcia, pois o que se deu foi tão somente uma alteração de valências em um sistema muito mais coeso: enquanto no trabalho se *produz* fluxos, na diversão eles são *consumidos*.*

* (Cf. ADORNO, T.W., "Tempo livre". In: *Palavras e Sinais, modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel, supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995: 70-82.)

O lugar mais propício para se investigar a nova vida do velho conceito de fluxo, a manifestação concreta mais clara e epistemologicamente produtiva, está lá onde mais se esperava, naquilo que tem a proximidade absoluta para todos nós: na televisão. É ela que estaria na base do "estar-online" e da síndrome de ausência, o déficit de Dasein, por parte daqueles que estão desconectados.¹⁰ De fato, a dificuldade para se distanciar seria a responsável, dialeticamente, pela impossibilidade de se realmente *ver* televisão, se, fenomenologicamente, é isso que se passa quando se está diante do aparelho ligado. Seja como for, o importante é enfatizar o quanto essa vivência, a mais comum de todas talvez, precisa ser desnatu-

¹⁰ Cf. TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.) A conexão entre fluxo e televisão foi proposta por Raymond Williams em *Television: Technology and Cultural Form*, (Londres: Fontana, 1974) e retomada por Fredric Jameson em seu *Pós-Modernismo* (São Paulo: Ática, 1996).

realizada, estranhada no sentido brechtiniano, para que possa fazer surgir algo que, completamente novo, no fundo já há muito nos era conhecido.

A televisão representa a transposição do fluxo fabril para o âmbito da linguagem. Se o primeiro oferecia um material homogêneo e contínuo a ser trabalhado por meio de gestos repetitivos, no fluxo televisivo o espectador é o operário da semiose, aquela instância que articula o sentido daquilo que, de outra forma, seria um aglomerado caótico de imagens e sons. Em outras palavras: o trabalho do espectador é literalmente fazer sentido. A única ressalva a ser feita refere-se à fixidez do interpretante, pois se para Pierce a semiose é por definição infinita, e os elementos da tríade “signo, objeto e interpretante” podem alternar-se em cadeia, aqui o sujeito está preso, pela própria natureza avassaladora do fluxo, ao papel de interpretante.¹¹ Ora, a semiose define o humano; ela corresponde a uma atividade da qual não é possível se abster. Com isso, o agir diante da televisão apresenta algo de defensivo: proteger-se, através do esquecimento, do bombardeamento de sentido a que está submetido. Mas essa defesa é estruturalmente parcial e incompleta, porque necessariamente haverá conteúdos que despertarão o interesse de quem absorve imagens e sons.

Como o fluxo fabril, o televisivo não tem fim; seu limite é o limite do orgânico, desligar a televisão porque se tem fome, sede ou sono. A ausência de uma instância reguladora externa, de um padrão que faça trabalhar, faz com que o controle, a princípio, deva ser feito pelo próprio espectador, facilitando a constituição de uma lógica de vício. A isso se alia o fato de que o fluxo tende à homogeneidade de significados; ou, melhor dizendo, a uma desconteudização dos conteúdos. A única maneira de se evitar isso é através da repetição insistente de um determinado significante evocando um significado fixo. Surge, assim, uma oposição incontornável entre, por um lado, o fluxo como produtividade máxima e sua tendência ao achatamento; e, por outro, a necessidade de se firmar o sentido das mercadorias.

Como consequência de tudo isso, o fluxo abole tanto a ideia qualitativa de tempo quanto a de espaço, porém de forma alguma

¹¹ Essa imobilidade não afeta as características apresentadas por Queiroz (2004, p. 62), todas elas presentes diante da linha de produção televisiva, a saber: 1. irredutibilidade da relação triádica; 2. ação e processualidade; 3. irreversibilidade; 4. continuidade; 5. convergência para o objeto dinâmico; 6. tendência para o infinito.

a da troca. Essas duas categorias transformam-se tão somente em suportes materiais da existência da última. Richard Dienst tem uma interessante tese a respeito da temporalidade televisiva, que denomina uma nova produção de/o tempo; segundo ele,

Da mesma forma que o capitalista compra a força de trabalho, ao invés do trabalho individual, o anunciante compra uma unidade da força de tempo social [*social time-power*] – a fusão hipotética de imagens e tempo “livres” e “de graça” [*free* em inglês] calibradas de acordo com previsões e médias de produtividade e de potencial de lucratividade. A televisão, em sua função comercial fundamental, socializa o tempo ao enviar imagens de duração e alcance quantificáveis, e de acordo com suas próprias coordenadas culturais. Ao gerar um âmbito de tempo coletivo e compartilhado, e ao determinar parâmetros para a valorização desse tempo, a televisão faz avançar o domínio capitalista do tempo: todos são livres para dispor do tempo da maneira que quiserem porque, em um outro nível, esse tempo é recolhido em outro lugar, não mais é figurado como individual.*

* (DIENST, Richard. *Still Life in Real Time: Theory After Television*. Durham: Duke U.P., 1994: 61-62.)

A troca que se dá, então, é entre o complexo imagens/sons e o tempo. Nas palavras de Dienst: “As imagens televisivas não representam as coisas em geral; o que fazem é tomar tempo. E submeter-se esse tempo é a maneira mais abrangente pela qual os sujeitos sofrem, participam e talvez até vislumbram a unificação global do capitalismo contemporâneo.”* Se o texto compartilha com o fluxo a falta de limites, torna-se imperativo pensar naquilo que poderia rompê-los: a instância que promoverá isso não será outra que a da própria obra, que merecerá ela mesma a sua paleonomia.

* (*Ibidem*: 65.)

III

Certamente, essa aproximação polêmica do texto com a ideia de fluxo, seja na produção fabril, seja na televisão, contém problemas. Ela pode parecer extremada, além de levar em conta primordialmente apenas um modelo de textualidade, o barthesiano. Também poderia ser objetado que não foi dada acima a devida importância para as rupturas no texto, para o quanto ele é capaz de possuir abismos dentro de si, nem ao papel desalienador da atividade de leitura. Isso na realidade não é o mais importante, porque o intuito principal, aqui, não foi destruir o conceito de texto, mas aproveitar os impasses que gerou para desenvolver uma noção apropriada de obra. Assim, a crítica maior que se faz a ela, i.e. o cerceamento que implicaria por meio de algo extrínseco – seja a intenção do autor ou a coerência de seu *corpus* –, deve ser respondida ao dizer

que, pelo contrário, é precisamente o tornar-se obra que permite uma aproximação ao ideal do texto. Algumas das principais características desse conceito aprimorado de obra seriam:

1. a obra deixa de ser concebida como surgindo em oposição ao nada, como o produto da interação da genialidade do artista com a matéria bruta da natureza. Ao invés disso, ela aparece como o negativo do fluxo, sua *ruptura*. As duas coisas implicam-se mutuamente: a obra deseja ser ela mesma e a interpretação, por seu turno, tem uma função individualizante. Se por um lado a obra contém em si elementos recorrentes que marcam sua forma, por outro, é tarefa da interpretação configurar o material linguístico em cadeias de relação significante. Em outras palavras, a obra pressupõe e sugere a forma; em contrapartida, ela não seria possível sem o silêncio do antes e do depois, a interrupção do fluxo. É justamente isso que almeja o 4'33", de John Cage, a peça silenciosa, na qual nota alguma é tocada. Seu fracasso reside na aposta de que a cesura por si só seria capaz de instaurar a obra; seu sucesso ocorre quando se percebe que é a ruptura, e não os sons do mundo, como queria Cage, que é seu verdadeiro conteúdo.* A violência dessa cesura será tão maior quanto mais forte for o fluxo. Fica claro, assim, que o ser-obra não é dado de antemão, mas é resultado de um processo interpretativo – as próprias obras tradicionais, quando concebidas como “clássicos”, como monumentos na galeria da cultura, facilmente transformam-se em fluxo, como atestam os festivais literários e toda a indústria que se apóia na ideia ideológica “grandes obras” para vender seus produtos.

2. O limite – tanto autoimposto quanto configurado pela interpretação – impede que a velocidade assuma um valor preponderante, permitindo que o que passou volte como algo diferente. A lentidão torna-se assim possível. O ser-obra estabelece-se como um ralentar dos objetos.

3. Justamente por causa disso, a forma projeta distância;

4. Em vez de levar ao aniquilamento do sujeito (comum tanto ao gozo barthesiano quanto ao fluxo fabril), a obra faz com que sujeito e objeto troquem de lugar: o primeiro se torna o palco para a encenação da obra, que agora parece falar como um sujeito.*

5. A intenção do autor não é mais vista como elemento determinante, nem como anátema, mas como um dos componentes do material estético.

6. A forma, como qualquer outro elemento constitutivo da obra, possui algo de orgânico, na medida em que envelhece e po-

* (Cf. DURÃO, Fábio A. “Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33””. *Kriterion*. Belo Horizonte. vol. XLVI, n. 112, 2005: 429-441.)

* (Cf. NICHOLSEN, Shierry Weber. *Exact Imagination, Late Work*. Cambridge: MIT Press, 1997: 15-58.)

de morrer. Com efeito, para que surja como tal é necessário que determinados conteúdos pereçam e deixem entrever o princípio que os regula.*

* (Cf. ADORNO, T.W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973: 12-14.)

7. Em consonância com isso, a própria forma adquire um determinado conteúdo, que impede que ela se confunda com uma fórmula matemática. A obra, portanto, não pode ser submetida a um modelo, ou ser usada para exemplificar o que quer que seja. Há algo de irredutivelmente antididático em si.

8. Ao delimitar um tempo e um espaço (seja o da composição, seja o da recepção, ou o da fusão dos dois horizontes), a forma instaura uma *singularidade*, mesmo que ela não seja idêntica a si própria, mesmo que contenha uma infinitude *dentro* de si, ao mesmo tempo em que se impõe limites e fronteiras. A forma não isola a obra, mas apresenta-se como mediação tensa entre o dentro e o fora; a forma esforça-se por incluir dentro de si aquilo que se passa fora da obra. A obra que não é capaz de fazer isso morre.

9. Como resultado de tudo isso, surge a possibilidade de caracterizar a arte como esfera própria. Note-se bem, não se trata de recuperar o velho conceito de autonomia estética como algo dado ou como uma qualidade ou atributo da literatura. Pelo contrário, e como já sugerido acima, a predicação “arte” deve vir rigorosamente a posteriori, como fruto da interpretação, agora concebida como ruptura. (Foi esse processo que tentei descrever em meu *Modernism and Coherence*.)* Em outras palavras, em um mundo no qual tudo tende à fluxificação, a definição do estético passa a ser aquilo que se subtrai a isso por meio da interpretação.

* (Bern/Nova York: Peter Lang, 2008)

Esse programa interpretativo é mais difícil de ser realizado do que pode parecer à primeira vista. Com essa aproximação tão forte entre singularidade do objeto, campo estético e ato interpretativo desaparece o meio-termo que define o lugar comum crítico. O que passa a existir é tão somente a obra/interpretação bem sucedida ou o nada. Resta saber o quanto o sistema escolar/universitário é capaz de tolerar isso. Afinal, sempre será possível continuar a escrever textos.

Fabio Akcelrud Durão

É professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Formou-se *magna cum laude* em Português/Inglês pela UFRJ, e obteve o mestrado em Teoria Literária pela Unicamp. Seu doutorado foi feito na Duke University, onde estudou com Frank Lentricchia e

Fredric Jameson. É autor de *Modernism and Coherence* (Peter Lang, 2008) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011); coeditou, entre outros, *Modernist Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship* (Cambridge Scholars Publishing, 2008); e organizou *Culture Industry Today* (Cambridge Scholars Publishing, 2010). Publicou diversos artigos no Brasil e no exterior, em revistas como *Alea*, *Cultural Critique*, *Latin American Music Review*, *Loxias*, *The Brooklyn Rail*, e *Temas del Seminario*. Seus interesses de pesquisa incluem a Escola de Frankfurt, o modernismo de língua inglesa e a teoria crítica brasileira.

Resumo

O presente artigo é dividido em três partes. Na primeira, argumenta-se que a oposição de Roland Barthes entre texto e obra gera não objetos. Na segunda, esse modo de ser é conectado à proliferação contemporânea de fluxos, o modelo mais avançado de produtividade social. Finalmente, defende-se uma reelaboração do conceito de obra como uma paleonomia, segundo a qual forma e rompimento do fluxo se determinem mutuamente.

Palavras-chave: Texto; obra; Roland Barthes; fluxo.

Abstract

This article is divided into three parts. In the first one it is argued that Roland Barthes' distinction between work and text generates non-objects. In the second, this mode of being is connected to the current proliferation of flows, the most advanced model of social productivity. Finally, the paper proposes a reelaboration of the concept of work as a paleonomy according to which form and the interruption of fluxes determine each other.

Résumé

L'article est divisé en trois parties. Dans la première, on argumente que l'opposition proposée par Barthes entre texte et œuvre engendre des non-objets. Dans la deuxième, cette façon d'être est connectée à la prolifération contemporaine de flux, le modèle le plus avancé de productivité sociale. Finalement, on propose une réélaboration du concept d'œuvre en tant qu'une paléonomie, selon laquelle forme et rupture de flux se déterminent réciproquement.

Keywords: Text; work; Roland Barthes; flows.

Mots-clés: Texte; œuvre; Roland Barthes; flux.

Recebido em
4/01/2011

Aprovado em
15/03/2011