

## Da forma como parada

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão<sup>1</sup> (Unicamp)

### Resumo:

*O presente texto, um trabalho em andamento, dá os primeiros passos na investigação do conceito de forma quando esta não mais se opõe ao amorfo, mas ao fluxo. Ao invés de algo ligado à coerência, a forma mostra-se agora revestida de uma natureza muito mais violenta. O texto acaba com considerações a respeito da fluxificação da interpretação, que explode a forma.*

**Palavras-chave:** forma, fluxo, capitalismo, produtividade, tempo

O contrário da forma deixou de ser o amorfo. A dinâmica de composição artística tradicionalmente era vista como advinda da ação humana sobre uma matéria bruta, o espírito transformando a natureza, dominando-a, e, em última instância, podendo ele mesmo ser transformado, com ela se reconciliando. Isso, no entanto, muda quando o grau da produtividade humana desenvolve-se de tal forma que nada mais pode permanecer intocado. A própria natureza converte-se assim em algo histórico,<sup>1</sup> e aquilo que antes era visto como algo simplesmente sem ordenação revela-se agora como um plano de potencialidades que podem ser estruturadas pelo ato do sujeito que organiza o sentido – como no caso do famoso 4’33’’ de John Cage, que transfere ao ouvinte a responsabilidade da transformação do ruído em música (cf. Durão 2005). – Diga-se de passagem, a crise ecológica, com as alterações climáticas e o aceleração das catástrofes da natureza resultantes, aponta para uma totalidade indubitável e irrefutável, como uma vingança contra aqueles que rejeitaram as grandes meta-narrativas. – Vem daí o enfraquecimento do potencial de negatividade de conceitos como o de caos ou de nada, pois não mais podem referir-se a algo de transcendente ou exterior; ao invés, deixam inequívoca sua participação no humano. O conceito mais adequado a essa exacerbação da produtividade social é o de fluxo.

Trata-se de um termo que circula em vários espaços enunciativos. Sua origem está na ciência, mais precisamente na teoria dos fluidos e dos gases, ainda que ele possa ser a fortiori relido na tradição filosófica, como no devir de Heráclito, na concepção de tempo vazio e abstrato, ou na má infinidade; sob uma perspectiva mais positiva, o fluxo estaria oposto ao Um e ao imutável, à transcendência e a Deus. A manifestação mais marcante, historicamente mais significativa e inescapável do surgimento do fluxo, é claro, é a esteira da fábrica. É com ela que se atinge um nível, que, como se verá a seguir, promove uma mutação sem precedentes.

Mas não é preciso ir tão longe na história da filosofia, pois, como em tantos outros casos, o lugar de investigação mais propício, a manifestação concreta mais clara e epistemologicamente produtiva está lá onde mais se esperava, naquilo que tem a proximidade absoluta de todos nós: na televisão. De fato, essa proximidade seria a responsável, dialeticamente, pela dificuldade de se realmente ver televisão, embora (ou talvez justamente porque) muito se tenha publicado sobre ela. A pergunta tem que ser feita, ainda outra vez, se a expressão em português não escamoteia algo, se realmente aquilo que se faz ainda pode ser chamado de ser *ver* televisão, se, fenomenologicamente, é isso que se passa quando estamos diante do aparelho ligado. Seja como for, o importante é enfatizar o quanto essa vivência, a mais comum de todas talvez, precisa ser desnaturalizada,

---

<sup>1</sup> A historicidade da natureza é uma das preocupações mais centrais da filosofia de Adorno, desde um texto inicial como “Idéia de História Natural”, até a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética*. O que o diferencia do construtivismo atual em várias teorias (como nos Estudos Culturais ou de gênero sexual) é sua insistência no outro lado da questão, a saber, que a própria história não conseguiu se desvencilhar da natureza, uma vez que ela perpetua o sofrimento humano.



estranhada no sentido brechtiniano, para que possa fazer surgir algo que, completamente novo, no fundo já há muito nos era conhecido. Daí a necessidade de se pensar o fluxo. Para economizar tempo, vejamos algumas de suas características:

1. como já disse no começo, o fluxo corresponde à máxima produtividade. Isso é fácil de se verificar, pois o que o define é a ausência de silêncio, daquilo que existiria por si só. Essa produtividade constitui um limite, pois uma vez que se alcança o fluxo, ele só pode ser intensificado por meio de sua aceleração.
2. Em decorrência disso, surge uma nova dimensão ou esfera da linguagem, a da velocidade. É claro, sempre houve velocidade na linguagem, mas é apenas com o fluxo que ela se torna um vetor determinante. Há, no entanto, uma contrapartida dialética, quanto mais rápido for a passagem do fluxo, maior será imobilismo gerado no receptor.
3. O fluxo impede o distanciamento, como já enfatizava Jameson em seu capítulo sobre o vídeo no *Pós-Modernismo*. Isso traz implicações óbvias para o processo interpretativo, já que a distância é um componente imprescindível para qualquer prática hermenêutica.
4. O fluxo subjuga o sujeito. Por não permitir a ruptura ou o silêncio, ele impede que haja qualquer atividade por aquele que é justamente chamado de espectador. O agir deste torna-se puramente defensivo: proteger-se, através do esquecimento, do bombardeamento de sentido a que está submetido. Mas essa defesa é estruturalmente parcial e incompleta, porque haverá conteúdos que despertarão o interesse de quem absorve imagens e sons.
5. O fluxo, por definição, não tem fim; seu limite é o limite do orgânico, desligar a televisão porque se tem fome, sede ou sono.
6. 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 significado. 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.
7. Como consequência de tudo isso, o fluxo abole tanto a idéia qualitativa de tempo quanto de espaço. As duas categorias transformam-se tão-somente em suportes materiais de sua existência. 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, F.A.D.] 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, 1994, p.61-62)

A troca que se dá, então, é entre o complexo imagens/sons e o tempo. Nas palavras de Dienst:



As imagens televisivas representam tanto 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 vislumbrem a unificação global do capitalismo contemporâneo.” (DIENST, 1994. p.65)

Após descrever minimamente o sentido do fluxo é preciso chamar a atenção para a tendência crescente do capitalismo para a fluxificação das coisas. Não apenas na televisão, não apenas na internet, mas também na sucessão de outdoors, na perenidade da moda, nos campeonatos de futebol, na produção acadêmica – em todas essas manifestações há algo da natureza do fluxo, e tudo aquilo que foi dito a respeito da televisão implora para ser aplicado e adaptado para realidade fora dela; isso incluiria entre outros aspectos, as disposições subjetivas e a questão dos limites impostos pelo fluxo. Mas é claro que isso só pode permanecer, nos limites dessa apresentação, como um convite instigante para elaborações futuras. O que gostaria de sugerir agora é que a consolidação e expansão do fluxo trazem interessantes implicações para se repensar a idéia de forma, pois os dois, fluxo e forma, podem agora ser vistos como termos opostos. Em outras palavras, a consolidação do primeiro possibilita que surjam características desta última que antes talvez não estivessem tão claras; como é sabido, o perecer faz surgir novas possibilidades de sentido. Se por muito tempo a ênfase do conceito de forma recaiu sobre seu arranjo interno, diante do fluxo adquire importância a ruptura, aquilo que interrompe o continuum do fluxo, com quanto mais violência quanto mais forte for sua continuidade. É essa parada, esse corte que interrompe o fluxo para que haja um começo, e que impõe que se faça um silêncio no final, que permite que a obra (resultado da forma) possa projetar uma possível infinitude interna.

Isso pode ser verificado na obra de James Joyce, em particular no confronto entre o *Ulisses* e o *Finnegans Wake*. Este último foi considerado por muitos como o clímax da revolução joyceana, uma revolução que estaria apenas implicitamente anunciada no *Ulisses*. O *Finnegans Wake* conteria possibilidades de sentido, uma abundância de significação, nunca antes imaginados. Pense-se no famoso texto de Derrida, “Duas Palavras para Joyce” (1987), um longo ensaio todo ele baseado na exploração de “he war”.

Derrida começa o trabalho de tessitura com uma primeira tradução das duas palavras: “ele guerra”; mas em seguida sugere, também, “ele foi” com “war” como passado do alemão “sein”. Daí vem a associação bíblica: “ele foi aquele que foi. Eu sou aquele que é, que sou, sou quem sou, teria dito Yahwé.” (p. 16) Um terceiro passo une os dois: “Lá, onde era, ele foi, declarando a guerra. E isso foi verdade [...] *wahr*. Eis o que se pode guardar (*wahren, bewahren*) de verdade [*en vérité*].” A frase seguinte lança um novo dado, ligado a uma expressão fixa do francês, e do português, para a qual simplesmente não pode haver uma *explicação*, “declarar guerra”: “Deus evita [*se garde*]. Evita-se assim de declarar guerra.” (p. 17) Uma guerra entre as línguas, já que Derrida está lidando com o francês e o alemão. “Declarar é um ato de guerra, ele declarou a guerra em línguas, à língua e pela língua”. (p. 17) “Palavra”, “guerra”, “ser”, “Deus”, “guardar”, “declarar”, mas também “ser breve” (*deux mots*) são todos fios que Derrida irá tecer em sua malha discursiva. E não é de se espantar que em seguida, depois de lançá-los, observe: “Paro aqui, provisoriamente, por falta de tempo. Outras transformações permanecem possíveis, um grande número, sobre as quais ainda direi duas palavras daqui a pouco.” (p.17) Estas descontinuidades, que apontam para uma forte presença de um eu enunciator, na realidade desempenham o papel de um gesto estruturador do texto; sem elas seria impossível interromper a tessitura e continuar.

É importante notar neste contexto que a prática crítica (e a filosofia de Derrida se quer ver como tal) dispensa qualquer pretensão de totalidade no objeto. O detalhe, que em Adorno ainda estava em tensão com o todo, com uma totalidade, adquire aqui uma autonomia absoluta: não o *Finnegans Wake*, mas duas palavras. Por certo, seria possível argumentar que “he war” seria representativo do livro como um todo, que o desdobrar dos sentidos e a construção das associações teriam o estatuto de exemplo, ou mesmo de convite para demais leituras. Isto seria válido se não se



chocasse com a *experiência empírica* de leitura da obra de Joyce; para que faça sentido, um mínimo de velocidade decodificadora é necessário. É impossível parar a cada palavra para investigar sua metaforicidade ou polissemia; para que haja um mínimo de enredo, o leitor é obrigado, via de regra, a atribuir um sentido primário às palavras para poder seguir adiante. De novo, um derrideano poderia observar que este próprio argumento prova a impossibilidade da leitura, algo que Derrida por décadas defendeu. Isto, no entanto, só faria realçar o conceito de totalidade implícito neste caso: uma totalidade totalitária, que almejasse apreender *todas* as referências do *Finnegans Wake*, *todas* as possibilidades de disseminação e deslocamento de sentido oferecidas pelo texto. Seja como for, esse princípio de leitura de fato projeta uma idéia de fluxo, como se, potencialmente, cada duas palavras do livro pudessem disseminar-se infinitamente. Não é preciso muita engenhosidade para identificar esse mesmo tipo de procedimento, ainda que de forma muito menos enfática, nas diversas poéticas da diferença que dominam o espectro literário hoje em dia, nos discursos da multiplicidade: como vimos, seja no uso que a desconstrução faz da diferença, um termo que já se tornou um lugar comum dotado de valor positivo, como se a diferença fosse, em si, necessariamente algo de bom; na valorização do hibridismo pós-colonial; na polifonia ou carnavalização bakhtinianas; nas definições de identidades múltiplas à la Judith Butler; nas formas de resistência postuladas pelos estudos culturais, entre outros.

Contra tudo isso, surge renovada uma idéia de forma, cujas características se contrapõem às do fluxo, mencionadas anteriormente:

1. passa a chamar a atenção a violência da interrupção do fluxo que ela promove, o silêncio que impõe para que comece e que deixa ao terminar;
2. o limite auto-imposto impede que a velocidade assuma um valor preponderante; pelo contrário, ele permite que o que passou volte como algo diferente;
3. a forma projeta distância;
4. ela 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 forma possui algo de orgânico, na medida em que envelhece e pode morrer; com efeito, para que surja como tal é necessário que determinados conteúdos pereçam e deixem entrever o princípio que os regula;
6. como oposto disso, a própria forma adquire um determinado conteúdo, que impede que ela se confunda com uma fórmula matemática;
7. 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 infinidade *dentro* de si, ao mesmo tempo em que se impõe limites e fronteiras.

A questão que fica, aquela com a qual gostaria de terminar, é simples: em que medida essa nova relevância do conceito de forma (uma relevância ligada, bem entendido, à sua possível obsolescência e previsível morte) traz implicações: a. para uma reavaliação da literatura, possivelmente recuperando um certo realismo diante do vanguardismo fluxificante; b. para outras práticas que não literárias ou culturais, para formas de organização social e política.



## **Referências Bibliográficas**

DERRIDA, J. “Deux mots pour Joyce”. In: *Ulysse gramophone*. Paris: Galilée, 1987.

DIENST, Richard. *Still Life in Real Time*. Durham: Duke U.P. 1994.

DURÃO, Fabio A. “Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4’33’””, *Kriterion*. Belo Horizonte. vol.. XLVI, n. 112, 2005.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism; or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke U.P., 1991.

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Fabio Akcelrud DURÃO (Prof. Dr. em Literatura)**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Departamento de Teoria Literária

fabio@iel.unicamp.br