

Das formas da repetição: a serialidade na cultura pós-moderna

A REPETIÇÃO É TÍPICA de um processo de cultura de massa. Num artigo célebre, Walter Benjamin teoriza a questão a partir da análise que Karl Marx faz do modo de produção capitalista. A reprodução, entendida como dialética, é o ponto de partida para a construção de uma teoria materialista da arte, onde se aborda a noção de "aura".

Afirma o teórico que, com o progresso, as técnicas para reproduzir o objeto artístico se aprimoram de tal modo, a ponto de quase dissolver a imagem original. A obra, excluída da esfera do sagrado e da atmosfera aristocrática e religiosa, deixa de ser objeto de culto e adoração para se tornar mero produto manipulável e manipulador. Isto implica na perda de sua "aura" e na revelação implícita das ingerências sociais resultantes da estreita relação entre as transformações técnicas da sociedade e mudanças na percepção estética.

Na leitura benjaminiana, a obra de arte precisa sustentar valores como os da unicidade, singularidade e autenticidade. Tais valores são entendidos como ritualísticos e, portanto, valores de culto. Ao separar os valores de culto dos valores da obra, surge uma nova era, onde a perda da aura, permite, à obra de arte, assumir uma função política. Esta obra, na era da reproduzibilidade técnica, despoja-se de seu sentido mágico, religioso e secular, e por isso, perde as condições de aparição única, moldada pelo espaço do aqui e pelo tempo do agora, e ganha o seu valor de exposição, voltando-se para o mercado.

A aura, com sua tecitura mítica, na verdade, cria um tipo especial de fruidor para a obra de arte. Este sujeito, que será individual por excelência, necessita de pura concentração

Eliana Pibernat Antonini

Dr. Teoria Literária e Semiótica - USP
Prof. do Programa de Pós-grad. da FAMECOS/PUCRS

para mergulhar na esteticidade do objeto observado, uma vez que só ela, a concentração, leva à absorção da plenitude da arte e da obra. O valor de culto exige um único observador, afirma Walter Benjamin. A massa de indivíduos, o sujeito coletivo não conseguirá o mínimo de concentração que a aura exige. Este sujeito se relaciona com o que vê de forma fugaz, numa atitude um tanto desligada, distorcida, de indiferença que entra em conflito com toda atitude contemplativa que a arte aurática exige. Em contraponto, como público de massa, este sujeito coletivo está livre de dominação, mas se controla e se acha controlado pelos seus pares. Assim, Benjamin consegue entender que este sujeito coletivo acaba sendo mais livre, independente, guiado por si só, onde a obra não aurática ganha seu significado social. A arte assume, então, uma nova função. Um papel político, tornando-se campo de treinamento para as massas que, assumindo sua identidade coletiva, acabariam por desenvolver as habilidades necessárias para sua sobrevivência na sociedade contemporânea. Deste modo, a arte na era da produção mecânica, cria um receptor distraído, que se desvia do próprio objeto observado e cujo comportamento, em face da arte, é de diversão ou entretenimento, jamais de entrosamento e concentração.

É correto afirmar, entretanto, que tanto o comportamento distraído quanto o sujeito descentrado representam, para Benjamin, uma solução para os problemas de seu tempo. A massa distraída absorve a obra de arte, sem choque, sem distâncias, o que acaba por estabelecer um comportamento de baixa cultura em contraponto ao da alta cultura, que se impactua com a arte aurática. Segundo esta oposição, a disposição do espírito das massas passa a ser caracterizada pela desatenção, pelos modos de pensar rotineiros e por uma relação difusa, aleatória com o seu meio ambiente. O sujeito coletivo é um crítico distraído, de um mundo sem magia, revela o autor. Nesse mundo sem aura, o poder do mito foi superado sob todas as formas (ritualistas ou seculares). A

estética que, a partir daí, se constrói é a da proximidade, da não-ambigüidade, onde a obra não adquire mais a sua característica de inigualável, inatingível.

Numa ótica diferenciada, mas não tão distante quanto parece de Walter Benjamin, Omar Calabrese tece suas reflexões sobre os processos de reprodução e de repetitividade na cultura do final do século XX. Diz o autor, baseando-se em Benedetto Croce, que o idealismo entende a obra de arte como objeto não passível de repetição. A marca de originalidade que é solicitada à obra de arte acaba por reduzir, no dizer de Calabrese, a percepção estética do contemporâneo. As novas técnicas exigem do sujeito coletivo, uma postura diferenciada. Tal sujeito percebe, na repetição das imagens, uma nova forma de conceber a originalidade e, sobretudo, o feito inaugural. Revê-se, pois, a concepção de novo. Mas, toda esta atitude pode revelar uma tendência contraditória, a que tende a sobrepor, sem diferenciar, diversas formas de repetitividade e que tenta negar a subversão que as práticas artísticas contemporâneas desenvolveram. Por esta razão, revendo a idéia de repetição, Calabrese aponta para um quadro conceitual, que entende três grandes noções:

- “- a repetitividade como modelo de produção em série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia da industrialização;
- a repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos;
- a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos.” (1987: 43)

A estandarização ou reprodução serial, advinda de um protótipo remonta à industrialização européia, aos anos 30 do século XIX e à primeira industrialização americana. A mercadificação e a comercialização de inúmeros produtos culturais, durante o século XIX, acabou por provocar uma mudança no juízo estético dos artistas, que passam a entender suas obras também

como objetos de troca. Como bem entendia Walter Benjamin, a capacidade mutante de imagens apresentada a públicos de massa, mudou a visão estética, gerando um fascínio pela técnica, pela velocidade e pelo movimento, pela máquina e pelo sistema fabril. A possibilidade, de concentrar os esforços de criação numa matriz e dela retirar formas e volumes repetitivos começa a ganhar força novamente.

Consoante com esta idéia, o livro *Os princípios da Administração Científica*, de Taylor, descreve como a produtividade do trabalho pode ser aumentada, através da individualização dos componentes de um todo e sua organização segundo padrões de tempo e estudo do movimento. Para Taylor, o programa de trabalho estimulava a produção em massa, em série. Para seu continuador, Henry Ford, ia além, estimulava a uma nova percepção de consumo, a um novo sistema de reprodutibilidade, a uma nova estética. No processo de produção, que decorre de tais concepções, encontra-se o desenvolvimento da uniformidade e da padronização, a alta estocagem de produtos similares, a redução de custos para os produtos advindos de uma só matriz. Para Calabrese, toda esta estandar-tização de mercadorias e o conseqüente crescimento da esfera capitalista, acabam por gerar, também, uma estandar-tização das mercadorias intelectuais. Tudo isso leva a uma prática de criação como recriação parodística, palimpsesta e, sobretudo, redundante, na qual o fator econômico faz-se determinante. A reprodução em série garante um controle social, no mesmo viés pensado por Benjamin; não necessita de um sujeito individual para reconhecer suas técnicas, uma vez que a falta de inventividade é substituída pela idéia de consenso social. Esta cultura replicante torna compreensível, inteligível todo e qualquer produto, uma vez que o mesmo produto permanece sempre na esfera do conhecido. O objeto artístico então concebido, não causa nenhum impacto, nem sequer celebra qualquer estranhamento, não parece ser inatingível, nem sequer revela qualquer

instância de sacralidade, ritualização ou mito.

Contrapondo-se, a esta visão, está a repetição interligada à estrutura do produto. Como bem se sabe, a noção de estrutura pode ser pensada através da lingüística formal e encontra-se muito recuperada pela semiótica contemporânea. É estrutura tudo que pode ser descrito em abstrato e que revela um sistema regido por uma coesão interna; esta coesão, inacessível por si só, aparece quando põe-se em evidência, via comparação, fenômenos diferentes entre si, reduzindo-os ao mesmo sistema de relações. Para Umberto Eco, pode ser entendida como um modelo construído para poder nomear, de forma homogênea, coisas que são, em si, diferentes. Quando se identifica uma estrutura, portanto, identifica-se também um código, visto aqui como um modelo de uma série de convenções. Uma estrutura elaborada e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e, só em relação a ela, se tornam comunicativas (1991: 39-40). Aqui, a repetição pode ser entendida não só como continuação, como também reiteração, além de jogo de espelhamento. As reiterações que compõem neste tipo de repetição acabam por propiciar um jogo de semelhanças que só serão descobertas, quando se consegue atingir a estrutura e seu código, quando se interpretam os padrões abstratos do discurso em foco. A própria noção de intertextualidade retrabalha a idéia de comparação, de variantes e de identidades. O jogo intertextual só se gera quando, além de citar, o discurso estabelece um sujeito que o possa decodificar. Neste caso, repetir é não só reproduzir, é reorganizar e, sobretudo, construir, arrumar elementos de modo diferenciado ao daquele modo em torno do qual se organizavam no sistema de origem.

Na cultura massiva, a repetição pode se prender a um protótipo, a uma matriz, a um arquétipo, que é repetido constantemente (são exemplos disso as tantas séries televisivas norteamericanas, as novelas bra-

sileiras, os programas de auditório mexicanos). O repetido revela, em sua instância mais profunda ou estrutural, um modelo quer de personagem, quer de cenário, quer de enredo. Estabelece-se como uma variação do idêntico, no dizer de Omar Calabrese. São idênticas as situações, variam as figuras, os atores, as cores, os contornos dos fatos. Mas, há também a identidade dos diferentes, onde os produtos nascem como diferentes de um original e resultam idênticos entre si (o autor dá como exemplos as séries norte-americanas *Baretta* e *Kojak*, *Caminho das Estrelas* e *Galáctica*, *Dallas* e *Dinastia*). Quer na variação de um idêntico, quer na identidade dos diferentes, as marcas temporais são fundamentais para se entender o tipo de repetição que está sendo construído.

Calabrese detém-se a distinguir formas de repetição. A mais conhecida, porque mais comercial, é a *retomada* que consiste na continuação de um tema qualquer que tenha sucesso (os filmes de *Indiana Jones*). Importa o poder de venda do produto e investe-se nele para conseguir maiores lucros. Outra forma bastante utilizada é o *decalque*, que consiste em reformular a partir de pequenas variações uma história já consagrada, já prestigiada, querida pelo público (os filmes tipo *western*). As alterações que se colocam são do tipo estilístico; os arquétipos, as situações, os cenários permanecem. A nível da estrutura narrativa, algumas repetições podem privilegiar o *flash-back* para salvaguardar o personagem que, passa a rememorar, direcionando ainda mais o tipo de recepção produzida. Este tipo de construção em série tenta explorar o que Auerbach chama de retardamento narrativo, ainda que não leve ao descen-tramento da narrativa de seu ritmo conhecido. A nível narrativo, as formas permanecem rígidas e toda forma serial passa a ser construída com uma estrutura que repete a do modelo precedente, prevendo uma única sanção final e espelhando um ritmo peculiar que oscila entre forças do bem e do mal e organiza-se em eternos retornos cíclicos. Ainda outro modelo repetitivo engendra-se com

uma *saga*, onde se tem sucessão de eventos que podem muito bem ser já conhecidos; eventos estes que propiciam uma visão historicizada de algum personagem.

A mais trabalhada forma de repetição centra-se no que, a partir dos estudos de Mikail Bahktin, entendeu-se como dialogismo intertextual. A intertextualidade é a possibilidade de engendrar tecituras estéticas, dispensando a idéia do novo, e investindo na reorganização dos elementos textuais que são retrabalhados.

O conceito de texto a partir de então se amplia. Assim, ele passa a ser entendido como sistema de signos, que congrega em si um universo amplo de significações e que na sua convivência com os demais textos gera um processo intertextual tal como o concebe Kristeva:

“O termo intertextualidade designa essa transformação de um ou vários sistemas de signos em outro; mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, nós preferimos o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um a outro sistema significante exige uma nova articulação do estético – da posicionalidade enunciativa e denotativa.” (1984: 59-60)

De outro ângulo, o que acaba por caracterizar a intertextualidade é que ela introduz ou exige um novo ângulo de leitura, onde cada referência é o lugar duma alternativa. Vê-se, no texto, apenas um fragmento, parte integrante da sua sintagmática, ou volta-se ao texto-origem e a referência intertextual se faz paradigmática.

Assim, “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.” (Op.cit. p.22) Isto lhe confere uma riqueza, uma densidade excepcionais. O texto já não fala; ele é falado. E o problema da intertextualidade passa a ser o de conjugar, numa mesma tecitura, tantas outras.

De outro modo, a intertextualidade re-

cobre ainda a idéia de “espelho de sujeitos”, proposição de Laurent Jenny ao se referir à posição do sujeito na linguagem: “desde que se perdeu o segredo da adequação entre um sujeito e sua linguagem, somente a intertextualidade permitirá reencontrar uma verdade compósita” (1988: 37). Ou seja, o “sujeito” do discurso que se apresenta como dono e mestre da linguagem se clarifica em relação com a posição do narrador, que muitas vezes delega poder a outras vozes que não a sua. Teoria desenvolvida por Umberto Eco, onde o espelho não traduz a imagem, “registra, apenas, aquilo que o atinge, da forma como o atinge” (1989: 17). Os espelhos são *próteses*, ou seja, aparelhos que aumentam o raio de ação de um órgão e podem ter função quer de aumento (lente), como de diminuição (pinças). Ao simplificar a forma original, a reprodução aumenta a capacidade de compreensão do receptor e/ou leitor. Utilizando a premissa da cultura de massa, pode-se verificar que quanto mais semelhante for a reprodução, tanto mais a obra será redundante. A informação que ela transmitirá será menor porque já amplamente reconhecida. Todas estas repetições acabam por exigir um receptor diferenciado, que interage no texto, reconhecendo as citações, os jogos irônicos, os segmentos plagiados e, sobretudo, a forma parodística.

Se a análise benjaminiana enfatiza, pois, a queda do contorno sagrado do objeto estético, que advém de técnicas reprodutivas, promotoras da anulação do mais tradicional elemento da herança cultural, qual seja a idéia do novo e da criação, Omar Calabrese enfatiza que, com a reprodução, adquire-se meios novos de representar o cotidiano, mais dinâmicos, mais objetivos.

A reprodução, por sua vez, questiona os funcionamentos que identificam um objeto com outro dito seu igual, como já analisa Umberto Eco.

O autor pensa a relação entre invariante e variável, em seu *Tratado Geral de Semiótica*, mostrando o mecanismo da invenção dos códigos, da reformulação da ex-

pressão e do conteúdo e dá a possibilidade de se compreender a reprodução como um espelhamento dinâmico.

A reprodução, para Calabrese, origina-se quando algum elemento é omitido e, neste caso, não se aproxima da teoria de Walter Benjamin em sua íntegra.

Mas, posso concluir que entre ambos se concentra uma semelhança: se Benjamin afirma que a reprodução mais perfeita deixa ausente o *aqui* e o *agora*, as categorias de espaço e tempo, Calabrese aponta para a dialética que se estabelece entre tempo do relato e tempo relatado, o alto número de invariantes que um texto pode apresentar.

Se para Benjamin a autenticidade da obra é dada pela não possibilidade de reprodução do objeto estético, para Calabrese a autenticidade pode se configurar a partir do que o leitor fruidor acrescenta ao objeto (estaríamos, portanto, na seara da teoria da recepção que, neste trabalho, não se optou por desenvolver). Poder-se-ia afirmar, pois, que Walter Benjamin credita o desfocamento da aura a uma nova postura estética do sujeito, o que é totalmente referendado por Omar Calabrese, que tenta mostrar as técnicas possíveis de se construir um texto na pós-modernidade, texto que espelha o revisitado, o conhecido, mas que, em si mesmo, é o reflexo da mais pura estética contemporânea •

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique e théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura. Documentos de bar-*

-
- bárie: Escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.1. 2a.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.2. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.3. São Paulo : Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- JENNY, Laurent et al. "Estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Poétique: Coimbra, 1989, no. 27.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1984.