

Vertigens do tempo: cinema, pintura, escritura

Vertigo of Time: Cinema, Painting, Writing

Artur de Vargas Giorgi

Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, Santa Catarina / Brasil

artur.vg@hotmail.com

Resumo: O ensaio propõe rearmar, numa breve genealogia, algumas proposições que, transitando entre o cinema, a pintura e a poesia, dão força a um posicionamento crítico da modernidade e da recorrência de seus pressupostos “progressistas” no mundo contemporâneo. Se certa visão da história sustenta-se na naturalização de uma suposta linearidade progressiva do tempo e da cultura, outras leituras reivindicam uma coincidência de temporalidades dissímeis: uma condição vertiginosa que diz respeito à imagem, à palavra – à escritura – e parece esvaziar qualquer consenso sobre a evolução temporal e histórica.

Palavras-chave: modernidade; contemporâneo; tempo; cinema; pintura; poesia.

Abstract: By means of a brief genealogy, the essay aims at a discussion of a series of propositions that, by linking cinema, painting, and poetry, suggest a critique of modernity and its “progressive” presuppositions in the contemporary world. On the one hand, there is a certain point of view of History based on the naturalization of the linear progress of time and culture, but on the other, there are readings that argue for a kind of coincidence of different temporalities. This essay discusses the vertiginous condition of both image and word – and writing –, which seems to prevent any consensus about temporal and historical evolution.

Keywords: modernity; contemporary; time; cinema; painting; poetry.

I

Há experiências em cinema que parecem levar adiante proposições críticas da modernidade ocidental e sua ideologia do progresso, não pelo tema dos filmes, necessariamente, mas sim pelo modo como operam, como pensam a linguagem cinematográfica. Algumas dessas experiências podem ser aproximadas das vanguardas históricas, em suas tentativas de problematizar o tempo cronológico – linear, progressivo – por meio da exposição de estados de vertigem e suspensão do sentido, nos quais coexistem temporalidades distintas.

Em seu célebre ensaio de 1935-1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que sobressaem aspectos importantes das propostas dadaístas e surrealistas, Walter Benjamin argumentava a respeito das possibilidades emancipatórias do cinema, tendo em vista a criação de uma estética da modernidade que não fosse facilmente apropriável pelo fascismo: uma estética não autonômica, portanto, inseparável da ética e da política. Um dos aspectos centrais da reprodutibilidade técnica, escrevia Benjamin, então, é a “destruição da aura” da obra de arte tradicional, que preservava sua autoridade pouco questionada, ao longo do tempo, valendo-se de critérios de autenticidade e originalidade.

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema.¹

Como o século tratou de mostrar, uma existência serial e, todavia, sem singularidade, no limite descartável, como efeito de uma

¹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 168-169.

atualização sem fim do reproduzível – quer dizer, efeito de uma sorte de presentificação constante do presente, sem memória ou disponibilidade para a rememoração, enfim, sem resto –, é um risco que, na verdade, fundamenta o avanço do capitalismo global. Não obstante, ainda assim, seguindo a aposta de Benjamin, destacam-se os traços que não deixam de assinalar uma potência crítica própria da reprodutibilidade técnica; sobretudo, dir-se-ia, a de intervir no curso cronológico do tempo – isto é, no tempo tal como ele é consensualmente entendido, por meio das ideias/ideais de desenvolvimento, avanço, evolução etc. – para propor, ao contrário, a sua suspensão.

A serialidade causa vertigem; seu movimento obedece, sim, às intermitências de um eterno retorno, com o qual a gênese e o sentido último das obras se esvaziam: em suma, esvazia-se a teleologia. Em seu lugar – no lugar do entendimento finalista ou escatológico do tempo – ganha força o que pode ser chamado de *arquivo*: uma série, precisamente, de obras não auráticas que podem, por isso, ser manuseadas, reorganizadas, citadas, ou consignadas,² o que por sua vez torna a história uma mesa de operações disponível para outras montagens, a cada vez *originais*.³ Nesse

² “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião” (DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 13-14).

³ “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. Segundo uma dialética que mostra como o único e o recorrente se condicionam, Benjamin afirma que o reconhecimento do originário “não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos”; ele depende de “uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 67-68. Sobre a noção de “mesa de operações”, cf. DIDI-HUBERMAN. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*).

sentido, o tempo deixa de ser objetivo, essencial, representável, para se tornar um *efeito*, de certa maneira *cinemático*: o resultado do uso de técnicas ou linguagens que não exatamente *o* capturam nem *o* registram, mas sim produzem, em confronto com uma negatividade resistente, *isso* que *a posteriori* é nomeado “tempo” e sua “cronologia”. Afinal, como aponta Mary Ann Doane,⁴ com a modernidade o tempo passa a ser um problema incontornável; problema de legibilidade e arquivamento que constantemente coloca em questão a possibilidade de sua representação e, portanto, os limites do cinema enquanto representação. Não à toa, assim como a perda da aura, tal problema retornaria em outros textos de Benjamin, estando condensado principalmente nas passagens das teses “Sobre o conceito de história”, manuscrito redigido pouco antes de sua morte, como se sabe, e que constitui uma das mais severas críticas à ideologia do progresso histórico:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não

⁴ Cf. DOANE. *The emergence of cinematic time*, p. 31-68.

é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.⁵

II

Se o tempo é um efeito, produzido a partir de uma montagem com um arquivo, sem dúvida o cinema – sendo que filmes são obras não auráticas por excelência⁶ – não expõe sempre uma mesma concepção do tempo e da história. Há cineastas de distintos países e em momentos diversos que parecem propor, com seus trabalhos, uma espécie de reescrita ou remontagem crítica do historicismo ocidental, de modo que resulta desse trabalho *a contrapelo* um reforço do aspecto *artificial e contingente* de qualquer construção histórica; inclusive da construção do pressuposto básico da história no Ocidente – o desenvolvimento evolutivo, causal, finalista –, naturalizado pelo pensamento humanista.

Nesse sentido, com *Câmera olho*, filme de 1924, Vertov produziu um dos exercícios mais notáveis. As cenas no início do filme repetem intermitentemente as mesmas imagens: imagens de dança, festa, sorrisos, giros, embriaguez; logo, uma personagem caminha para trás pelas ruas, até que o letreiro sintetize a série de sequências em que “a câmera-olho move o tempo ao contrário”, criando, assim, um efeito aporético, ou *crono-a-lógico*, em que avanço (do filme) e recuo (do tempo) coincidem. Por meio dessa operação, o filme de Vertov propõe mostrar como as coisas são construídas, sua *arte*: como a cultura, com efeito, deve ser desnaturalizada. Poderia ser dito que essa é uma operação afim àquelas que Marcel Duchamp e Man Ray realizariam, dois anos depois, com filmes como *Anémic cinéma* e *Emak Bakia*, em que o efeito de vertigem é ainda mais acentuado: no primeiro, pela disseminação dos sons e sentidos das palavras em rotação nos discos, em sentido anti-horário, o que suspende, como por um excesso signifiante, qualquer coincidência identitária no interior dos signos ou ao longo dos sintagmas, esvaziando no centro do vórtice toda aposta representacional; no segundo, significativamente subintitulado *cinepoema*, por uma variedade de recursos que fazem o

⁵ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 225.

⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 168-169.

filme fluir entre a miragem, o sonho e o delírio, fragmentário e alheio ao entendimento das ordens narrativas do cinema de ficção e das premissas de registro documental do cotidiano.

Não obstante, proposições não consensuais sobre a temporalidade igualmente foram produzidas algo à distância do radicalismo das vanguardas. David Lynch seria uma referência incontornável; mas, antes, também um cineasta como Alfred Hitchcock soube criar, junto à narrativa linear, uma das mais notáveis dobras em que o tempo se abisma – como se em sintonia com proposições como as de Vladimir Tatlin, notadamente no monumento giratório à “III Internacional” (projeto de síntese arquitetônica, escultórica e pictórica), ou as de Piotr Demianovich Ouspensky, com sua filosofia especulativa sobre a quarta dimensão e a espacialidade do tempo que tanto impressionou Jorge Luis Borges.⁷

⁷ VÉLEZ ESCALLÓN. Borges 4D, p. 115-132. A relação entre Tatlin, outros artistas da vanguarda russa e as teorias do filósofo russo P. D. Ouspensky pode ser lida em MUÑOZ. El monumento a la III Internacional de Tatlin: antecedentes iconográficos, p. 231-246. Em *Tertium Organum*, publicado em 1912, em São Petersburgo, Ouspensky ensaia as linhas de força de um pensamento a respeito da quarta dimensão – o tempo – que logo seria potencializado de distintas formas, tanto nas ciências quanto nas artes e na filosofia: “Entonces estará claro lo que significa que un cuerpo tetradimensional puede considerarse como la huella del movimiento en el espacio de un cuerpo tridimensional en una dirección no contenida en él. La dirección, no contenida en el espacio tridimensional, en que se mueve todo cuerpo tridimensional, es la dirección del tiempo. *Existiendo*, todo cuerpo tridimensional se mueve en el tiempo, por decirlo así, y deja la huella de su movimiento en la forma de un cuerpo temporal, o de un cuerpo tetradimensional. Debido a las propiedades de nuestro aparato receptor nunca vemos ni sentimos este cuerpo; sólo vemos su sección; y a esto lo llamamos un cuerpo tridimensional. En consecuencia, estamos muy equivocados al pensar que un cuerpo tridimensional es algo real. Es meramente la *proyección de un cuerpo tetradimensional*: su dibujo, su imagen *en nuestro plano*. Un cuerpo tetradimensional es un número infinito de cuerpos tridimensionales. En otras palabras, un cuerpo tetradimensional es un número infinito de *momentos de existencia* de un cuerpo tridimensional: de sus estados y posiciones. El cuerpo tridimensional que vemos es sólo una figura en una película cinematográfica, una de una serie de instantáneas”. E mais adiante, delineando uma teoria da contemporaneidade nada avessa às proposições de Lygia Clark: “Todas las puntas de una hoja de papel extendida en una mesa están separadas entre sí. Pero, si alzamos la hoja de la mesa, podremos plegarla para poner todas las puntas que gustemos en contacto. Si en una esquina escribimos ‘San Petersburgo’ y en la otra ‘Madrás’, esto no nos impedirá plegar juntas estas esquinas. O, si en una esquina se escribe el año

Em *Um corpo que cai* (1958), desde o título – *Vertigo* – o que se vê em movimento segue a dinâmica não linear nem evolutiva do desejo; em outras palavras, expõe-se o vazio sobre o qual cada significante ou imagem se estende, por um instante. Não à toa, são as formas espirais que no filme conduzem o olhar até o limite do que pode ser apreendido pela razão como fenômeno. Desse modo, a queda – o choque, o trauma – se mostra como acontecimento que, *repetido* – dir-se-ia: segundo uma disposição traumática para a reprodutibilidade –, franqueia a coincidência das temporalidades dissímeis vividas pelo protagonista; assim como é o seu desejo que, oscilando em semblantes, se precipita vertiginosamente em si mesmo e faz retornar, seguidamente, como contemporâneos, o passado e o presente.

III

Em ensaio sobre Joan Miró, publicado em 1950, em Barcelona, João Cabral de Melo Neto chamava a atenção para o modo como o pintor catalão vinha exercitando, na trajetória do seu trabalho, um reiterado *desaprender* das normas da pintura ocidental – perspectiva, equilíbrio, estatismo, enquadramento etc. – criadas pelo Renascimento e, então, naturalizadas como a própria definição de pintura.⁸ Aos poucos, Miró teria se contraposto a tais pressupostos renascentistas para priorizar, ao contrário, uma linha dinâmica; viva no plano e não pelo tributo à representação; enfim livre do encerramento estabilizador da moldura e da profundidade ideal, metafísica e humanista do ponto de fuga. Em seu distanciamento de qualquer *a priori* regulador, Miró – afirmava João Cabral – distanciara-se inclusive de certas premissas caras aos

1812, y en la otra el año 1912, podrá hacerse también que estas esquinas se toquen. Si el año de una esquina está escrito con tinta roja y la tinta no está seca todavía, las cifras pueden imprimirse en la otra esquina. Entonces, si la hoja se abre una vez más y se la coloca sobre la mesa, a un hombre que no sabe que puede alzársela de la mesa y plegarla de muchos modos diferentes, le parecerá enteramente incomprensible cómo una cifra de una esquina podría escribirse en otra. La posibilidad de cualquier contacto entre las puntas distantes de la hoja será incomprensible para él y seguirá siéndolo mientras piense en la hoja en el espacio bidimensional solamente. Tan pronto imagine a la hoja en el espacio tridimensional, esta posibilidad será real y evidente para él” (OUSPENSKY. *Tertium Organum*, p. 49 e 52).

⁸ MELO NETO. Joan Miró, p. 17-50.

surrealistas, como o automatismo psíquico, o abandono ao instintivo, que conduziriam apenas ao encontro “dos hábitos visuais armazenados”.⁹ O objetivo de Miró seria outro: diante da anulação surrealista da razão, trabalhar com o seu excesso,¹⁰ reforçando o *fazer* e o *artifício* para, assim, desautomatizar quaisquer hábitos, quaisquer códigos.

Daí se entende, talvez, esse caminho que liga o pensamento plástico de Miró às inscrições rupestres, ou ainda, às *aucas* catalãs, ou aos retábulos góticos e barrocos, ou finalmente às garatujas infantis, que em sua “lógica” de corte e montagem não deixariam de chamar a atenção de Walter Benjamin, o que se lê em “História cultural do brinquedo” e “Brinquedo e brincadeira”, de 1928, como lembra Bairon Oswaldo Vélez Escallón.¹¹

Em suma, a modernidade de Miró é aquela que confina com o mais arcaico. Seu modo de estar presente no tempo moderno é através de um encontro faltoso: fazendo-se estranho ao seu próprio tempo; um tempo ao qual não pode comparecer por completo, assim como dele não pode de uma vez se esquivar. Eis o que em sua pintura é *vivo*, aos olhos de João Cabral;¹² esta a sua *extemporaneidade*:

E é também de modo muito semelhante que a obra de Miró iria chamar a atenção de Michel Leiris e Georges Bataille, que analisam sua obra alguns anos antes que João Cabral de Melo Neto, contudo, o que organiza suas análises, inclusive a de Cabral, é [...] a inflexão nietzschiana da obra de Miró de crítica ao modelo estético moderno no qual o discurso é tomado como um corpo de membros bem ajustados, o poema como uma história e a história como ordenamento de ações num tempo linear. Essa ordem alinha claramente a arte a um modelo hierárquico no qual o alcance do poder de mando é sua meta principal.¹³

De fato, Miró “despertou imediato interesse entre os intelectuais reunidos em torno de Georges Bataille na revista *Documents*. De início, Michel Leiris e, a seguir, Carl Einstein foram dos primeiros a pensarem a

⁹ MELO NETO. Joan Miró, p. 42.

¹⁰ MELO NETO. Joan Miró, p. 42.

¹¹ VÉLEZ ESCALLÓN. Contemporaneidade e composição, p. 216.

¹² MELO NETO. Joan Miró, p. 47.

¹³ SCRAMIM. Considerações extemporâneas, p. 197.

obra de Miró”.¹⁴ Rearmando os distintos ensaios do autor de *Negerplastik* a respeito do pintor catalão, Raúl Antelo ressalta: “Einstein via em Miró uma simplicidade pré-histórica por meio da qual nos tornamos cada vez mais arcaicos, o que abonava uma compreensão, nietzscheana e cíclica, da história. Nesse sentido, Miró colocava-se nos antípodas de Dalí”.¹⁵

Miró desaprendeu a pintura ocidental para aprender a ser arcaico, como se pela primeira vez; sua singularidade está relacionada com a busca de uma linha intempestiva, que de certa maneira se apresenta com a potência de um *phármakon* para o contágio, para a drenagem da significação e a exteriorização do sentido.¹⁶ Daí que seja o procedimento crítico de composição ou montagem de vozes e temporalidades heterogêneas o que franqueia o contato da pintura de Miró com a poesia de João Cabral ou de Murilo Mendes.¹⁷ Assim como, não por acaso, também do ideograma e da tradição da caligrafia se aproximam os traços dessa pintura-escritura feita em arranjos constelacionais. Quer dizer, Miró ainda apresenta sintonia com um pensamento que é avesso à lógica causal do Ocidente, privilegiando uma interrogação das ambivalências entre linguagem e silêncio, palavra e imagem, passado e presente, espaço e vazio. É o que Michel Leiris sugere em texto, de 1929, sobre Miró, ao aproximar sua obra das práticas de *compreensão do vazio* dos ascetas tibetanos;¹⁸ o que, de acordo com o vocabulário bataillano, poderia ser dito a respeito de diversos artistas contemporâneos que exercitam, cada um a seu modo, a negatividade enquanto experiência, ou a potência do *informe*, entre eles John Cage, León Ferrari, Henri Michaux, Mira Schendel, Nuno Ramos, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Giuseppe Penone, Aline Dias, Raquel Stolf, Patricio Guzmán etc.

¹⁴ ANTELO. Miró e a iminência do não-poder, p. 187.

¹⁵ ANTELO. Miró e a iminência do não-poder, p. 190.

¹⁶ “A imortalidade e a perfeição de um ser vivo consistem em não terem relação com nenhum fora. É o caso de Deus. Deus não tem alergia. A saúde e a virtude, que são frequentemente associadas quando se trata do corpo e, por analogia, da alma, procedem sempre do dentro. O *phármakon* é o que, sobrevivendo sempre do fora, agindo como o próprio fora, não terá, jamais, virtude própria e definível” (DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 49).

¹⁷ SCRAMIM. Considerações extemporâneas; VÉLEZ ESCALLÓN. Contemporaneidade e composição.

¹⁸ LEIRIS. Joan Miró: la compréhension du vide, p. 263, tradução minha.

IV

Tao. Este, como se sabe, é um significante para *caminho*, segundo uma longa tradição de pensamento originária, ao que parece, da Ásia Central. Que tal caminho excêntrico seja, a rigor, *inominável*, *irrepresentável*, portanto radicalmente negativo e não consensual, isto é, que, além de *caminho*, *Tao* signifique também *absoluto* e *vazio*, sendo assim uma via de *lógica a-lógica*, permite o entendimento do interesse que essa tradição gerou no pensamento crítico da modernidade ocidental. Certamente, *Tao* e *zen* encontram-se nas derivas poéticas que suspendem – no pensamento, na experiência – a necessidade de separação em contrários, em excludentes; em uma palavra, encontram-se no *phármakon*: escritura ou pintura que, furtando-se à necessária alternativa da presença ou da ausência, teria movido as maiores suspeitas da filosofia ocidental por seus efeitos ambivalentes.¹⁹ Atividades de grande importância na cultura nipônica, como a cerimônia do chá, as artes marciais, a caligrafia, nas quais o *zen* se desdobra, conservam, todas elas, o termo *do*, comumente vertido como *caminho*. *Cha-do*, *Ju-do*, *Ken-do*, *Sho-do* ecoam, assim, o *Tao* chinês, sendo o ideograma de ambos, aliás, o mesmo. Como se sabe, sem dúvida para além de qualquer consenso, essa forma de vida profundamente implicada com a linguagem seria aclimatada de distintas maneiras pelo pensamento do que se entende por Ocidente.

Assim, é possível mencionar aqui, brevemente, apenas alguns pontos significativos do contato do *Tao* ou *zen* com certo pensamento dissidente, situado em parte da Europa e, logo, com a América Latina. Além dos já mencionados Michel Leiris e Georges Bataille, seria preciso citar, entre outros, Roland Barthes; mas não se pode esquecer o interesse de Lacan pela escrita e filosofia chinesas, sobretudo desde o contato com

¹⁹ “A magia da escritura e da pintura é, pois, aquela de um disfarce que dissimula a morte sob a aparência do vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte. Ele dá boa figura ao cadáver, o mascara e disfarça. Perfuma-o com sua essência, como é dito em Êsquilo. O *phármakon* designa também o perfume. Perfume sem essência, como antes dizíamos droga sem substância. Ele transforma a ordem em enfeite, o cosmos em cosmético. A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser. Platão, já veremos, não tardará em identificar a escritura e a festa. E o jogo. Uma certa festa e um certo jogo” (DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 92).

o diaspórico sinólogo François Cheng, seu professor de mandarim, autor de ampla produção, na qual se incluem *Vazio e plenitude* (1979) e *Henri Michaux, sua vida, sua obra* (1984). São conhecidos os desdobramentos dessa relação para um pensamento da desmaterialização da subjetividade:

Com efeito, Lacan, ao constatar que, em chinês, *tao* quer dizer vazio, mas também caminho, compreende que esse saber, tão longínquo aparentemente, existia em sua própria língua. *Voie* (via) é homófono de *voix* (voz) e isto ajuda o psicanalista a postular um sujeito que já não é mesmo do inconsciente mas do gozo e mais ainda, pensando em um sujeito situado para além do sujeito do desejo, pautado pelo saber, e mesmo para além do sujeito do gozo, pautado pelo real, Lacan chega mesmo a propor um *falasser*, instância que criaria uma disjunção inclusiva entre ambos os termos, saber e gozo, condensando o sujeito do significante com a substância gozante, ou seja, o corpo, aquilo que se encontra ou, a rigor, cai, fora da linguagem, como Joyce já experimentara, notadamente, no *Finnegans Wake*.²⁰

Em *Vazio e plenitude*, Cheng examina a pintura chinesa em sua estreita relação com as tradições taoísta e budista, para as quais, em suma, “arte e arte de viver são uma mesma coisa”.²¹ É importante salientar a noção de *vazio*. Estruturante no sistema do pensamento chinês, sua característica é ser uma *força*, ao mesmo tempo passiva e ativa; característica que foi explorada reiteradamente, através de uma série de operações e conceitos afins, por diversos críticos e teóricos no amplo cenário do pós-estruturalismo e da desconstrução.

Na visão chinesa, o vazio não é, como se poderia supor, algo vago e inexistente, senão um elemento eminentemente dinâmico e ativo. Ligado à ideia de alentos vitais e ao princípio de alternância *yin-yang*, constitui o lugar por excelência onde operam as transformações, onde o cheio pode alcançar a verdadeira plenitude. Com efeito, ao introduzir a descontinuidade e a reversibilidade em um sistema determinado, permite que as unidades

²⁰ ANTELO. Mas, onde fica a viagem?, p. 6. Sua referência é a *O Seminário, livro 20: mais, ainda*.

²¹ CHENG. *Vazio y plenitud*, p. 10, tradução minha.

componentes do sistema superem a oposição rígida e o desenvolvimento em sentido único, e oferece ao mesmo tempo a possibilidade de um acesso totalizador ao universo por parte do homem.²²

François Cheng seria lido com grande interesse por Haroldo de Campos, sendo citado em estudos sobre as possibilidades de tradução da poesia chinesa clássica e a composição do ideograma, cuja importância para o projeto poético concreto é evidente. A psicanálise lacaniana, por sua vez, deveria sua recepção na Argentina e daí sua irradiação ao fundamental trabalho de Oscar Masotta, principalmente desde as lições do seminário “Psicoanálisis y Estructuralismo”, ditadas no famoso Instituto Torcuato Di Tella (palco privilegiado no intenso itinerário das vanguardas portenhas) entre julho e agosto de 1969, e no ano seguinte reunidas em livro com o título *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*.²³

Agora, já em 1957, quase no mesmo momento do seminário de Lacan, acontecera um seminário sobre zen-budismo e psicanálise na Universidad Nacional Autónoma de México, do qual resultaria o livro *Zen Buddhism & Psychoanalysis*, publicado em 1960.²⁴ O principal nome à frente do seminário, junto com Erich Fromm, era o doutor Daisetz Teitaro Suzuki, um dos maiores divulgadores do *zen* na Europa e no continente americano, e logo uma importante referência para poetas como Paulo Leminski e Arturo Carrera, que modularam, de maneira singular, pelas margens, a tradição do *haikai*.²⁵ Além disso, desde suas conferências na Universidade de Columbia, as ideias de Suzuki tornaram-se fundamentais também para as pesquisas de John Cage a respeito do silêncio, o que se lê com destaque em *Silence*.²⁶

Por certo, essa série de afinidades não surge em linha evolutiva. “No desenvolvimento linear do tempo, o vazio, cada vez que intervém, introduz o movimento circular que enlaça o sujeito com o espaço

²² CHENG. *Vacio y plenitud*, p. 68, tradução minha.

²³ Ver MASOTTA. *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*.

²⁴ Cf. SUZUKI; FROMM. *Zen Buddhism & Psychoanalysis*.

²⁵ Cf. FRANCHETTI. Paulo Leminski e o haikai; CORREA. *Entonações da intensidade: sobre uma (última) partícula do poema em Paulo Leminski e Arturo Carrera*. Em Arturo Carrera, Suzuki aparece também em epígrafe de *Arturo y yo*, de 1984.

²⁶ Cf. CAGE. *Silence*.

originário”, escreve Cheng.²⁷ E a sintonia com Benjamin é realmente notável: “A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”.²⁸ Em suma, um vazio intenso, potente, é o que irrompe no fluxo do tempo, interrompendo-o de maneira vertiginosa. Nos versos de Carrera:

[...]
o tempo cria vertiginosamente
outra certeza no lugar
mais silencioso do sonho.²⁹

O lugar mais silencioso do sonho, isto é, lugar da vertigem do tempo criadora de “outra certeza”, é justamente o meio do torvelinho, o centro da voragem, o olho do furacão. Aí, neste ponto suspensivo, a rigor não se mantém a *razão*, nem o *eu* e, nem mesmo, o *tempo*. Duchamp e Man Ray a seu modo já o intuía e suas experiências dos anos 1920 no cinema são significativas desse vazio que habita e trabalha – passivo e ativo – o centro da espiral. Em situação latino-americana, o chileno Edwards Bello, em 1919 “proclamado presidente DADÁ por Tristán Tzara”, publicara ainda em 1921 o texto chamado, precisamente, “Espiral”, no qual se lê: “DADÁ é o infinitamente giratório que forma o SILÊNCIO do todo. DADÁ é fermento astronômico, oblongo, gasoso sem exagero e de cor amarela. Mas não significa nada”.³⁰ A ciranda de Matisse, com seu ar infantil, tão caro a Carrera, também poderia ser lembrada, assim como outras composições que apresentam estampas orientais. E o barroco de *Grande sertão: veredas*, de começo tão conhecido, se apresenta exatamente assim: “– Nonada”, para terminar no infinito, com o desastre sempre no meio do redemoinho. E “La autopista del sur”, famoso conto de Julio Cortázar, ganhou, nos anos 1980, uma precisa tradução em heliografia de León Ferrari: a imagem de um caminho espiralado, congestionado por um trânsito pós-apocalíptico, em cujo centro se vê nada: um vazio.

²⁷ CHENG. *Vacio y plenitud*, p. 95, tradução minha.

²⁸ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 67-68.

²⁹ CARRERA *apud* CORREA. *Entonações da intensidade*, p. 134.

³⁰ EDWARDS. *Espirale*, p. 13-15.

V

Em 1930, em *O mal-estar na civilização*, Freud questionava o “sentimento oceânico” proposto por seu amigo Romain Rolland para determinar corretamente a fonte da religiosidade. Trata-se, segundo Rolland, nas palavras de Freud, de uma “sensação de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras”.³¹ Dir-se-ia que, para Freud, então, tal sentimento oceânico teria os contornos do misticismo. De difícil comprovação em suas fontes subjetivas, numa descrição mais de acordo com a psicanálise, seria como o vestígio atrofiado e diferido de uma condição inicial da vida psíquica, em que o Eu abarcaria tudo, sendo assim “todo-abrangente”; para depois, em idade madura, tornar-se apenas essa contraparte de um Eu muito mais limitado, distinto do mundo externo.³² No início da década de 1930, Romain Rolland publicou sobre as vidas de Vivekananda e de Ramakrishna; Freud – que já concebera o inconsciente como uma espécie de arquivo alheio ao efeito de progressão temporal –,³³ sobre a existência de um Moisés impuro, exilado. Entre eles, ao que parece, um limiar onde se encontram duas vias de entendimento do mal-estar civilizacional, sob uma sombra crescente com os holofotes do nazismo. De todo modo, a partir dessa imagem oceânica pode-se fazer uma última e breve deriva.

Zazen. Este é o nome da principal meditação zen-budista. Também praticado por Matsuo Bashô, ilustre precursor de Leminski e Carrera, *zazen* consiste em apenas sentar-se. Este, por sinal, é o sentido do termo. Prática aporética, ao mesmo tempo ativa e passiva, apenas sentar-se é tanto fazer quanto não fazer. Ou melhor: é fazer um não-fazer; um fazer-não. Não se deve pensar em alguma coisa específica; tampouco se deve pensar em nada. De certo modo, trata-se de situar no fluxo contínuo do pensamento o instante em que o próprio excesso de rumor produz silêncio. A origem no meio do torvelinho. O mesmo ponto em que o Eu transbordaria os limites pessoais para tocar a potência da impessoalidade, o que poderia ser chamado de iluminação, ou de *des-ontologização* do

³¹ FREUD. *O mal-estar na civilização*, p. 10.

³² FREUD. *O mal-estar na civilização*, p. 13.

³³ “Os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo. A referência ao tempo também se acha ligada ao trabalho do sistema *Cs*” (FREUD. *O inconsciente*, p. 93-94).

ser, um acontecimento sem sujeito. Por sua vez, *Dharma*, termo sânscrito, possui um campo semântico que aponta para *virtude, retidão, fenômeno, realidade, verdade, ensinamento*, também *lei*, sendo um dos pilares do zen-budismo. Mas Teitaro Suzuki recorda, em citação dos *Registros* de Tao-yüan, que a razão do Dharma “é o princípio do vazio em tudo que se manifesta” e que “nele não há Eu nem Outro”.³⁴ Precisamente o que enfatizou Carl Jung, em prefácio a um dos livros de Suzuki, ao se referir ao *zen* como uma via para a experiência de si “sob a forma de um *não eu*”.³⁵

Em algumas escolas do budismo, o *zazen* é praticado de frente para uma parede. Chama-se a essa prática *pi-kuan*, em que *pi* significa correntemente *parede*, mas também *precipício, abismo*; já *kuan* apresenta o sentido de *perceber* ou *contemplar*.³⁶ A palavra *pi* teria sido utilizada na doutrina de Dharma em substituição ao termo *chüeh*, que significa *despertar* ou *estar iluminado*, por uma razão de fato significativa: a palavra *pi* “era tão concreta, tão gráfica, e nela não havia nada abstrato nem conceitual”.³⁷ Em outras palavras, entre o céu e a terra, meditar é contemplar o abismo, o desastre, o naufrágio, em certo sentido como Mallarmé refletia diante do que é concreto e gráfico na página em branco, infinita como o oceano e o acaso; em certo sentido como Clarice Lispector, em busca de seu *instante-já* no notável *Água viva*, de 1973, livro que, aliás, teve como primeira versão o título “Atrás do pensamento”³⁸ e franqueia uma genealogia das proposições concretas e da pós-autonomia no Brasil;³⁹ em certo sentido, ainda, como Leminski diante do ideograma *Kawa – rio* em japonês –, que figura em *Distraídos venceremos*, com suas três linhas verticais em queda ou em vazante, como “o sangue dos três versos escorrendo na parede da página”.⁴⁰

Essas emergências anacrônicas são afins não por uma particular semelhança formal, reconhecível fenomenologicamente, e sim pelo que pode ser um correspondente procedimento de leitura do moderno a contrapelo. Operar contemporaneamente, portanto, é ler o moderno

³⁴ SUZUKI. *Ensayos sobre budismo zen*, p. 198.

³⁵ JUNG. Prefácio à obra de Suzuki: A grande libertação, p. 82.

³⁶ SUZUKI. *Ensayos sobre budismo zen*, p. 200.

³⁷ SUZUKI. *Ensayos sobre budismo zen*, p. 202, tradução minha.

³⁸ MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 535.

³⁹ Cf. GIORGI. *Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi*.

⁴⁰ LEMINSKI. *Distraídos venceremos*, p. 101.

enquanto arquivo de linguagens dissímeis disponível para deslocamentos e articulações que aproximam tempos e espaços que a rigor pareciam inconciliáveis. A inoperosidade do arquivo – seu aspecto ao mesmo tempo lapidário e potente – mostra-se assim como técnica, sendo por isso indissociável da repetição, ou melhor, da *reprodutibilidade*, que pensa não o processo acabado, o produto, mas sim, sobretudo, o estético, a impressão, a escritura e, portanto, o contato, a ausência. Nesse sentido, cada leitura de um arquivo, cada escritura ou montagem é, com efeito, uma sorte de *video*, quer dizer, todo vídeo (do latim *video*: “eu vejo”) expõe sempre, indissociavelmente, uma espécie de vazio (no francês *vide*). Uma aporia – prática de compreensão como a dos monges tibetanos, como escreveu Michel Leiris.

Samsara, um dos nomes para o eterno retorno, para a espiral e sua vertigem do tempo, é igualmente o título de um belo filme – entre o *cult* e o *kitsch*, poderia ser dito – de Pan Nalin (2001). Perfazendo a via contrária de Siddhartha, um jovem monge iniciado na meditação desde a infância decide testar seu caminho abandonando a vida monástica e dispondo-se aos prazeres e sofrimentos mundanos. Ao final, perdido no padecimento e diante de uma encruzilhada, reconhece uma pergunta gravada na face de uma pedra: “Como alguém pode impedir uma gota d’água de jamais secar?” No verso da pedra, lê a resposta: “Atirando-a no oceano”. Imagem ou escritura de um *peixe solúvel*,⁴¹ talvez.

Para Bairon e Joaquin

Referências

ANÉMIC cinema. Direção: Marcel Duchamp. Colaboração: Man Ray e Marc Allégret. França, 1926. 1 DVD (6 min.), p&b.

ANTELO, Raúl. Mas, onde fica a viagem? *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 4, n. 1, p. 1-14, maio 2012. Disponível em: <<https://confluenze.unibo.it/article/view/3079>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

ANTELO, Raúl. Miró e a iminência do não-poder. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 11, n. 2, p. 187-192, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/issue/view/219/showToc>. Acesso em: 26 ago. 2017.

⁴¹ Cf. BRETON. Peixe solúvel, p. 65.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BRETON, André. Peixe solúvel. In: *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 65-140.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CÂMERA olho. Direção: Dziga Vertov. [S.l.]: Continental Home Vídeo, 1924. 1 DVD (78 min.), p&b.

CHENG, François. *Vacio y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Siruela, 2008.

CORREA, Joaquín. *Entonações da intensidade: sobre uma (última) partícula do poema em Paulo Leminski e Arturo Carrera*. 2016. 314 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

EDWARDS, Jacques [Joaquín Edwards Bello]. *Metamorfosis*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

EMAK Bakia. Direção: Man Ray. Intérpretes: Man Ray, Kiki de Montparnasse (Alice Prin) e Jacques Rigaut. França, 1926. 1 DVD (19 min.) p&b.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra e a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-74.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIORGI, Artur de Vargas. Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi. *Outra travessia*, Florianópolis, p. 79-98, set. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p79>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

JUNG, Carl Gustav. Prefácio à obra de Suzuki: A grande libertação [1939/1958]. In: *Psicologia e religião oriental*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 77-99.

LEIRIS, Michel. Joan Miró: la compréhension du vide. *Documents. Doctrines. Archéologie, BeauxArts, Ethnographie*, Paris, n. 5, p. 263-266, 1929.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MASOTTA, Oscar. *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. 4. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 17-50.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MUÑOZ, Juan Alberto Kurz. El monumento a la III Internacional de Tatlin: antecedentes iconográficos. In: _____. *El arte en Rusia: la era soviética*. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991. p. 231-246.

OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum: el tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo*. Traducción de Nicholas Bessaroboff y Claude Bragdon. Buenos Aires: Kier, 2004.

SCRAMIM, Susana. Considerações extemporâneas: Joan Miró, João Cabral e Murilo Mendes. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 193-205, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/issue/view/219/showToc>. Acesso em: 26 ago. 2017.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Ensayos sobre budismo zen*. Traducción de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Kier, 1995.

SUZUKI, Daisetz Teitaro; FROMM, Erich. *Budismo Zen y psicoanálisis*. Traducción de Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. Borges 4D. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, v. 40, p. 115-132, 2015.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 207-226, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/issue/view/219/showToc>. Acesso em: 26 ago. 2017.

Recebido em: 20 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 25 de agosto de 2017.