

Reflexões teóricas em torno de interfaces: psicanálise e interartes e as relações tempo-espaço. Agenda e pesquisas em andamento.

Prof. Dr. Marcio Pizarro NORONHA (UFG)¹

Resumo:

Noções de arcaísmo e de fantasma já tratavam das relações tempo-espaço nas condições de simultaneidade e heterogeneidade, experimentadas e desenhadas na forma de um Atlas sob a forma da superposição-justaposição de mapas. A produção artística contemporânea, nas configurações entre escrita e visualidade, apresenta a incidência destas superfícies espelhadas e superpostas. A produção e o trajeto artístico brasileiro revelam este lócus do interstício e de presentificação do arcaico, onde as manifestações culturais que foram destinadas ao campo do Outro, são a face atualizada do antigo, da historicidade recalcada. Para além da perspectiva histórica e linear, o arcaísmo psíquico demonstra a inatualidade deste ponto de vista e o encontro sempre atual de um passado que não existe como tal, sendo sempre a pontuação de um presente incessante e de um presente inexistente como valor único, mas como escansão – divisão – tensão entre passado e futuro. Critica-se assim a perspectiva da herança ou matriz cultural no entendimento da cultura e privilegia-se uma perspectiva política e psíquica. Nos termos das questões artísticas, os processos de globalização e amplificação das linguagens artísticas bem como de sistemas e procedimentos estéticos têm resultado em situações de configurações topológicas que vão além das geografias consentidas.

Palavras-chave: arcaico; fantasma; tempo-espaço; teoria interartes; arte contemporânea.

Introdução.

Um tema central nos estudos interartísticos diz respeito à eleição dos modelos que darão tratamento aos relacionamentos entre as diferentes linguagens, as formas artísticas, as relações estruturais, às abordagens de cunho semântico (e os problemas do conteúdo), os recursos à expressividade e às relações no campo signífico. Tradicionalmente e na perspectiva dos estudos históricos e da teoria interartes, a problemática se revela consciente ao fazer artístico (à poética) na contextura renascentista, na retomada do debate do *Ut Pictura Poesis*. Neste domínio, como já vimos em outros textos, as relações evocadas são entre aspectos técnicos (poéticos) e de retórica. Já no século XX, acompanhando historicamente as abordagens teóricas desta formulação, a problemática passou para o campo das correspondências (estética comparada, Souriau) e para as diferentes abordagens formais-estruturais das linguagens (Praz, Lévi-Strauss, estruturalismos, semióticas).

Na perspectiva que investigamos na atualidade, a do trajeto e desenvolvimento de uma teoria interartes, as relações não devem ser apenas observadas do ponto de vista moderno (das linguagens) e suas inter-relações. É preciso incorporar ao debate o modo como categorias tempo-espaço, nas condições de simultaneidade (de tempos) e heterogeneidade (de espaços), acabam por provocar uma nova configuração entre texto-imagem-corpo, escritura-visualidade-performance (para integrar os termos corporalidade, corporeidade e a dimensão estético-pragmática), afetando a produção de um desenho (traço-movimento, rastro-resíduo) e de uma experiência na e da arte contemporânea.

Desse modo, a perspectiva da historicidade adotada por uma teoria interartes diz respeito à formulação de um modelo que permita uma ressituação do ponto de vista das linguagens e um lugar adequado para os tratamentos designados como sendo da forma-estrutura-semiótica. O tema já foi tratado em artigo publicado e aqui só cabe como revisão².

Nos termos de um debate promovido nos anos 1990, na vertente francesa (IRCAM), a reflexão sobre as interartes assume os seguintes aspectos, conjugando aspectos formais-estruturais-semioses com aspectos contextuais-historicidade, criando um posicionamento estético para a

compreensão dos fenômenos e dos conceitos (e operadores conceituais) das artes na contemporaneidade. Os conceitos elencados dizem respeito a operações que ocorrem no domínio artístico: a fusão (criação de uma nova forma-arte pela soma de todas as artes; modelo da ópera – Wagner e a obra de arte total; discurso da teatralização das artes – Michael Fried; artes conceituais e romance experimental, nos quais métodos filosóficos são incorporados à tessitura das obras-produtos; o modo da instalação, com alto grau de aplicação de princípios construtivos às artes visuais; arquitetura como modelo para a arte), a diferenciação (princípio moderno da autonomia da obra de arte, com fundamentos na estética kantiana e suas leituras aplicadas ao alto modernismo; desenvolvimento de uma teoria da arte na abordagem da crítica, nas inter-relações entre as metalinguagens e a crítica interna da obra) e o intervalo (como o termo já enuncia, uma lógica do inter, do entre, num vai-e-vém do aquém e do além ao através, demonstrando um interesse pela determinação-ultrapassagem-deslocamento de fronteiras, raciocínio topológico e das semioses interartísticas).

Nestes termos, a adoção dos conceitos operacionais de fusão, diferenciação e intervalo permitem, todos eles, o desenvolvimento de raciocínios em torno do objeto (um objeto atravessado por múltiplos olhares disciplinares, como na diferenciação), em torno do método (quando se transferem reflexões de um lugar a outro, na geração de produtos e conceitos intermediários, tal como na fusão é o surgimento do conceito de síntese de obra de arte total) e um raciocínio em torno dos trânsitos temporais-espaciais, arregimentados pela escritura-visualidade-performance, na produção de “scinestesias” (Noronha), sendo algo que está entre, no intervalo, aquém e além e através dos corpus já constituídos. O raciocínio aqui é o de entender a situação evocada pela obra-processo como geradora de uma estrutura num espaço descontínuo e num tempo múltiplo, promovendo, na simultaneidade, diversos níveis de realidade.

Para investigar tal questão, a reflexão se dá em torno de um “atlas das emoções” (Bruno) que, sob a forma da superposição-justaposição de mapas-rotas (trajetos subjetivos), faz revigorar os temas do arcaísmo e do fantasma, conceitos observados na matriz psicanalítica e que já travam um enfrentamento entre tempos e espaços. A produção e o trajeto artístico brasileiro, alvos privilegiados deste texto, revelam ser o lócus do interstício e de presentificação do arcaico e do fantasma, onde as manifestações culturais que foram destinadas ao campo do Outro, são a face atualizada do antigo, da historicidade recalcada, apontada como sendo emblema-imago.

1. Rumo ao arcaico.

Arcaico é termo que faz referência ao tempo e às temporalidades, conceito que na sua constituição ultrapassa as fronteiras entre uma filosofia e uma antropologia do simbólico e a psicanálise. Sua atualidade diz respeito ao modo como pode ser recuperado para a leitura dos problemas atuais da cultura visual³ (uma disciplina que integra os projetos de uma teoria interartes, ao lado da tradução intersemiótica, dos estudos intermidiais, dos estudos culturais, dentre outras).

Numa primeira abordagem ao conceito, arcaico instala uma insondável origem ou a seus restos atualizados em espessura no presente. O método para atingir o arcaico é a arqueologia. Para além do que foi encontrado – o fragmento – identifica-se um tipo de regime de escansão do terreno. Isto seria afins de todas as manifestações da estética do fragmento e a sua extensibilidade para um tipo de obra contemporânea que insiste em oferecer-se, ela própria, na sua estrutura, como sendo um tipo de discurso histórico – e do historicismo⁴.

Típica operação do pós-modernismo (já canônico), ele evoca uma tarefa ao artista de ser ele próprio um historiador, auxiliado pela dimensão patrimonializada do passado (ou do museu imaginário) ou da provocação da ausência das relações com o passado como diferido, para observar todos os passados contidos (e espelhados) no interior das obras – sejam elas textos, imagens, audiovisuais e performances.

Uma concepção de arcaico assim constituída, remete sempre aos problemas da Memória na arte, com acúmulo ou espessamento das camadas temporais, seja por estarem dilatadas, promovendo linhas de fuga para os diferentes passados, na forma de vetores, seja por estarem contidas, condensadas, no fragmento mesmo, como testemunho e objeto luminoso (e talvez numinoso).

Este remeter ao arqueológico é princípio fundacional para uma história da arte. A matéria, como já nos é conhecido e propagado, teve início nas fronteiras dos estudos sobre as culturas materiais (enquanto instrumento auxiliar da História no século XIX), nas expedições arqueológicas e de saque. Este princípio insiste no fato de que ao encontrar o arcaico encontra-se o originário, mesmo quando remetido para uma fronteira exótica – no aquém do projeto Ilustrado-Iluminista⁵.

E se pudermos voltar ao momento da constituição desta “arqueologização” fundadora e retomarmos o eixo do tempo não como camadas sobrepostas (a serem escavada), mas tal como se entra, na esteira dos desenvolvimentos do pensamento freudiano, como traços e dobras, onde se trataria mais de operações de justapor e de dar continuidade (por dobragem) do que de sobrepor? Desse modo, nas heranças do pensamento freudiano, a seqüência do tempo geológico-arqueológico deveria supor, que existem outros modos de ordenação do tempo. Então, quanto ao Tempo, o Arcaico diria respeito à heterogeneidade do tempo. Toda esta relação ao Arcaico não pode fazer a simples deferência à epistemologia do Sujeito-Objeto e, nem tampouco, das formas tempo-espaço dimensionados enquanto tempo (sucessão) e espaço (sincronicidade ou simultaneidade). No Arcaico, diacronia e sincronia não pertencem às categorias lógicas de tempo e espaço. No tempo, trata-se sempre de uma experiência atual da necessidade que nos liga ao que chamamos de Outrora (em Outridade). No espaço, trata-se de uma aberração do espaço que é distorcido e se escande em descendência temporal. Neste movimento, tudo se abre para diante e para trás, em busca do futuro e da origem, tal como no tempo verbal, um futuro do presente e um futuro do pretérito.

2. O Fantasma.

Se o arcaico desloca tempo-espaço, o fantasma, tal como o recupera Derrida-leitor de Freud, um tema da temporalidade singular ou do momento espectral, o que ele denomina de “sobrevida”, algo que também se abre para diante e para trás, para aquém e para além da vida (presente).

“[...] supõe que essa justiça conduza a vida para além da vida presente ou de seu estar-presente efetivo, de sua efetividade empírica ou ontológica: não em direção à uma morte, mas em direção a uma *sobre-vida*, a saber, um traço com relação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, uma sobrevivida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo. Espíritos. *É preciso* contar com eles. Não se pode não dever, não se pode não poder contar com eles, que são mais de um: *o mais de um*.” (DERRIDA, 1994: 13)

Nestes termos, na cadeia de leitura Freud-Lacan-Derrida observa-se a discordância da ideologia presenteísta que afirma – pós-modernamente – um ser aí que efetiva o estar aí no mundo, do acontecer. A esteira nos informa da presença espectral que desarticula a identidade (a si) do presente (vivo). Há algo para fora do presente e do acontecimento que faz vivificar o arcaísmo. Portanto, o arcaico só pode falar de espectros e fantasmas, fantasmagorias (Freud, Benjamin, Derrida). O que é Isto (novamente)? O Fantasma é o que desarticula a presença do presente e que demonstra a nós a diferença entre o presente em relação a si mesmo, ou seja, a não-contemporaneidade do tempo presente a si-mesmo. O presente não se reconhece no espelho. Como poderia dizer Didi-Huberman, algo aparece no espelho e nos olha.

“Nada mais necessário [...] do que esta sabedoria. Trata-se da ética mesma: aprender a viver – por si só, por si mesmo. A vida não sabe viver de outro modo. E faz-se outra coisa, em tempo algum, não sabe viver de outro modo. E faz-se outra

coisa, em tempo algum, senão aprender a viver? Estranho compromisso para que está vivo, uma vez que tal compromisso é, ao mesmo tempo, impossível e necessário: ‘Gostaria de aprender a viver.’ Não tem sentido e não pode ser *justo* se não se explicar com a morte. Com a minha e com a do outro. Entre vida e morte, portanto, eis, na realidade, o lugar de uma injunção sentenciosa que sempre finge falar como o justo. [...]

Isto só pode acontecer, se isto se há-de fazer, aprender a viver, entre vida e morte. Nem na vida nem na morte *apenas*. O que se passa entre dois, e entre todos os ‘dois’ que se queiram, como entre vida e morte, só se há-de *valer* de algum fantasma. Seria preciso, então, dar lição aos espíritos. Mesmo e antes de tudo se isto, o espectral, *não existe*. Mesmo e antes de tudo se isto, sem substância nem essência nem existência, *não está jamais presente enquanto tal*. O tempo do ‘aprender a viver’, um tempo sem presente tutor, consistiria nisto, o exórdio nos encaminha para isto: aprender a viver *com* os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas. [...] Mas *com* eles. Não há *estar-com* o outro, não há *socius* sem este *com* que, para nós, torna o *estar-com* em geral mais enigmático do que nunca. E este *estar-com* os espectros seria também, não somente, mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações. (DERRIDA, 1994:11)

Em 1915, Freud já falava desta transitoriedade e isto poderia já afirmar que há um trabalho do luto que se inicia no fantasma, no espectro. A primeira atividade do luto é a espectralização do tempo presente, tornando-o aberto a tudo que não lhe é contemporâneo, ou melhor, fazendo contemporâneo àquilo que não está no presente. Nesta leitura, “O que é o transitório?” o presente afirmado é percebido como transitoriedade (visão da modernidade), angústia da passagem e da fugacidade, bem como produção da espectralidade, o que permite desarticular o presente e afirmar que só há presença consistente no fantasma: no presente-passado (o futuro do pretérito, o ir do que já se foi), na agoridade (o termo para uma temporalidade carregada de agoras) e no presente-futuro (o futuro do presente, o que ainda não veio). Desvela-se algo na fugacidade do encontro entre o momento da contemplação com o momento da despedida, pois no encontro o que se anuncia é o fim, desde o seu começo, na promessa, todo encontro é hora marcada. A compressão dos tempos num espaço – a estação – que é o lugar da passagem – ou um não-lugar – e que, portanto, reinstaura a temporalidade na mudança, no diferido, no movimento.

Isto é uma definição política e não histórica do tempo, pois não trata de reclamar do luto apenas a reparação, a recuperação (arqueológica) e a vingança – o Olho da História –, mas de desarticular o presente para abrir a abissalidade na dupla direção do passado e do futuro, exceder o presente em vias duplas, *road-movies*, nomeia algo no futuro, antecipado como passado. Isto é o que costumamos chamar de Previsão. São as direções da ausência, daquilo que não é mais e daquilo que ainda não aconteceu. O novo já está nos sinais do presente, o antigo continua vivo. Eis o fantasma. O fantasma, o monstro, o estranho, eles todos familiares que, “antigos”, no processo de repressão, foram apenas identificados enquanto outros. O espacialmente situado no Outro é um temporalmente antigo – a lei da repressão (recalque). Nestes termos o recalque deverá produzir as condições para que o arcaico possa re-aparecer (na cena atual), mas agora enquanto estranho – *Unheim-lich*.⁶

Então o arcaico não é algo que possa ser simplesmente escavado. Ele volta dentro e por trás de toda instância repressora (recalque). Ele opera justamente no retorno do recalque, naquilo que volta, surpreendendo-nos, desarticulando tempo-espaço, vindo do futuro para ocupar o lugar da própria instância repressora. Um pensamento das heranças, do que vem e do que ainda não aconteceu ou do que foi abandonado (rastros), algo da ordem messiânica, o que faz as passagens entre Freud e Derrida.⁷

“Arcaico, Messias⁸ é o teu Nome... Aquele que chega(rá) nunca... Um Prometido...”⁹. Arcaico já é, portanto, aquilo que toda a teorização “pomo” (pós-moderna) denomina de simultaneidade (tempo desarticulado) e heterogeneidade (coexistência do heterogêneo, no espaço). Então, a fórmula do arcaico freudiano teria modificado a acepção tradicional do termo, de algo que se dá na sucessão do tempo, por inversão do sentido, da direção, num retorno ao passado, mas por camadas temporais acumuladas, para o eixo que pensa tempo desarticulado e o espaço fragmentado.

Assim, a pontuação *freudiana-derridiana*, não irá tratar o tema do fantasma apenas pela compreensão da Imagem e do Imaginário. A questão posta pelo Arcaico diz respeito justamente a um sujeito mergulhado no Irreal (não no Imaginário, aquilo que é da ordem da cultura e do aprisionamento do Desejo na pequena esfera do **objeto a**). No Irreal, só há espaço para convocar o Mito, o correlato de todos os Fantasmas. O Fantasma não é necessariamente imaginizável, ele está atrás da cortina, acompanhando o medo, incomunicável, inapreensível, impossível de ser encontrado ao fim da história, não sendo alvo de negociação ou troca (cultural). Como avisa Derrida, o Fantasma só surge. Ele aparece quando olhamos para o que não podia ter sido visto – um intervisto do interdito. Ele só aparece quando o que vemos nos olha – a nossa imagem no espelho abre a fenda para encontro com o próprio Olhar. E essa imagem autônoma – fantasmal – faz todos os Duplos.

Esta é a efetiva matéria da qual se fazem os monstros e a alteridade. Não é algo que se configura na preponderância de um sistema de diferenças quantificado-qualificado por imagens imaginárias. Eles são feitos de resíduos, excrementos, medos. Ele é da ordem da interdição. Ele está à serviço de uma travessia para o Supereu e, por isso, a Sobrevida, um ganho de vida, um sopro, um a mais, que barganhamos com o verdugo da Morte. Assim, o Fantasma é da Ordem do Irrepresentável, voltado para a Morte – e não para as imaginarizações alegóricas da caveira, do esqueleto.

Uma compreensão rigorosa do tema associado a uma perspectiva da Cultura Visual já indica que o tratamento não seria afeito ao conjunto histórico (da arte), que observa as imagens enquanto integrando um repertório iconográfico. Não se trata disso efetivamente. Ele estaria mais próximo da filmografia de horror e, para citar dois dos exemplos mais afins do nosso tempo, encontra-se traduzido nos filmes **O Labirinto do Fauno** e **O Orfanato** (filmografia de língua espanhola com distribuição mundializada).

Especialmente no segundo filme o conceito de Fantasma deixa antever a operação do tempo desarticulado e do espaço fragmentado. O que aparece como Imagem – a Casa Assombrada – é, em efeito, a dobra topológica entre corpo e espaço no acontecimento-tempo. Assim, um evento escansiona o tempo, abre sua fenda, territorializando-o (topologizando, em realidade) nas direções do passado e do futuro. O que acontece é afastado para lugares do passado e do futuro, mas voltando destes não apenas como Imagens, mas como horror.

Joga-se para uma compreensão de um passado carregado de sentido – o da história da mulher e sua própria condição de órfã. Mas faz mais do que isso, joga para o futuro. O que volta do futuro é o mesmo passado ou um outro, onde há a compreensão de que os fantasmas são atuais e não estão apenas guardados na memória da mulher, mas como algo que insiste. Neste vai-e-vem, a mulher procura a passagem para este outro mundo – viagem para o Reino dos Mortos. Se aqui a história do passado só se entende atualizada no acontecimento do presente, apagando o presente para fazer reviver o passado no presente, afirma-se nisto a destinação alucinatória e reafirmando o Arcaico, um entretempo num entre-lugares.

N’**O Labirinto do Fauno**, esta condição demonstra o caráter mítico e onírico do histórico. A história labiríntica é também mítica e, à luz dos olhos da menina, fusiona o tempo da guerra espanhola com o tempo dos mitos, saída que não é apenas do Imaginário, mas do Fantasma.

Ao final, nestas duas histórias, entende-se que fantasmas sempre estiveram lá ou vieram de algum lugar fora do tempo do agora, do passado ou do futuro, sob encomenda, identificados ao Outro de qualquer outro mundo (Derrida, seja do estrangeiro reconhecido ao bárbaro irreconhecível e inaceitável), vindo daquilo que deveria ter ficado para sempre de fora, para sempre como Outro (Maurice Blanchot). O outro mundo pode ser um reino mítico – o do Fauno – ou do passado efetivo de uma mulher – o do orfanato e suas crianças. Em ambos, tudo foi remetido para o lado de fora do Imaginário.

Assim, nos termos de um encontro, Derrida anuncia que, no arcaico, o problema não se trata de, ao convocar o fantasma reclamar os direitos (e os deveres). Pois isto é o que faz o que se dá entre imaginário e simbólico, o que se faz privilegiadamente com o “direito à diferença”. Sua ordem é referente àquilo que aparece depois da vingança. Ela se chama Justiça.

“Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*. Aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente* vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma [...] parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além de todo *presente vivo*, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo. Sem essa *não contemporaneidade a si do presente vivo*, sem isto que secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta ‘onde?’, ‘onde amanhã?’” (DERRIDA, 1994: 11-12)

Ao fim, compreende-se aqui qual o motivo de não paralisar o movimento em torno de um *socius* das imagens, pois este trata de eixos da diversidade e de imagens que operam diferenças – culturais, sexuais, étnicas, raciais –, o que necessariamente não implica na posição da “justa medida”, daquilo que não se deixa apenas mostrar-presentificar como imagem (e como imagem alegórica). Mas incluir no projeto de trabalho, uma posição fantasmal (desinflando a posição imaginária) é, *justamente*, promover algo que não deixa de lado a posição do que nunca passa.

Assim, não é apenas de repertórios ou bacias semânticas de imagens outras que se pode e deve falar e operar. Esta leitura convoca a pensar o que de uma crítica da modernidade – tal como em Kafka – pode ser “legível-visível-performável” para uma tomada de posição frente às antigas subdivisões entre os temas do erudito, popular, tradicional e moderno e o modo como uma trajetória artística brasileira e internacional pode ou deve evitar estas subdivisões precárias. Por outro lado, a leitura também tem a intenção de sair dos moldes que evocam a cultura como conceito descritivo-explicativo para a arte contemporânea. Critica-se assim a perspectiva da herança ou matriz cultural no entendimento da cultura e privilegia-se uma perspectiva política e psíquica. Nos termos das questões artísticas, os processos de globalização e amplificação das linguagens artísticas bem como de sistemas e procedimentos estéticos têm resultado em situações de configurações topológicas que vão além das geografias consentidas.

3. Monólogo para um cachorro morto, de Nuno Ramos, in: Fala, uma exposição.

Para finalizar, proponho uma reflexão em torno destas temporalidades-espacialidades, arcaísmos e fantasmas que se “presentam” na instalação (tipo de obra-processo que se encontra no cerne das reflexões interartísticas, como um experimento modelar).



Figura 1. Monólogo para um cachorro morto, instalação. Nuno Ramos. Fotografia: André Fossati.
Imagem disponível em: <http://www.overmundo.com.br/agenda/nuno-ramos-exposicao-individual>, acesso em 06/06/2008.

No trajeto feito nesta exposição, a fala do nome forma grandes conjuntos de blocos sonoros, dando uma dimensão material àquilo que poderia ter sido o rastro de uma voz. Bandeira Branca, Soap Opera, Paranelson 1 (Luz negra), Paranelson 2 (Caldas Aulete) e Monólogo, todos eles, atos da escultura-instalação, algumas vezes paredes de voz, contêm falas – na forma das vozes ou das escrituras. As falas exigem nomes (Qual meu nome, cachorro? Que nome você me daria?). Nomear o cachorro, nomear o morto, cantar para o morto, cantar para o recém-nascido ou o ainda não-vindo, tudo isto parece admitir a lógica fantasmal aqui enunciada.

Assim, não se trata apenas de relação texto-imagem, palavra-imagem, literatura-pintura. Trata-se de escandir um entre-lugar de “palavr-i-magem”, tal como o corpo fendido, o entre-dois corpos, de onde nasce (ou morre) outro corpo, o terceiro excluído. A fenda pode ser buraco ou rasura, pode ser em profundidade e/ou em superfície, combinando assim escavar com distender, nos dois sentidos do arcaico.

No arcaico, há um cachorro. Pois é dele o entre-lugar do cosmopolitismo. Ele reclama a si o tempo heterogêneo, onde não haveria nem posição de sujeito e tampouco de objeto. A obra se faz, não como fragmento do tempo, mas como complexificação e multiplicação de tempos. Desse modo, o artista nos convida a penetrar na palavra lavrada nas coisas e faz aparecer um espectro em cada uma de suas obras. Pode ser o fantasma da fala no objeto ou o fantasma de uma presença não presente ou de um presente que não se faz como presente, diferindo-se, tornando-se não contemporâneo a si, numa transformação constante de morto em vivo e de vivo em morto. As operações não terminam na transformação de matérias – cachorro morto vira sabão, urubu vivo come o morto – mas passam também pela transformação das paisagens, entre o estático e o movimento, anunciando ambiências tumultuárias, e mantendo a distância entre dois, o ponto máximo de uma extensão, quando uma coisa passa a outra (yin-yang), constituindo-se em via de identificação.

A transformação-trânsitos do espectro exige o trabalho do luto – o artista, enlutado, produz a obra, cava o buraco e o contorna, preenche à sua volta, monumentaliza-o, espectralizando-o, imiscuindo a voz nas matérias. Isto trabalha o tempo, pois no luto, o que se faz é congelar um certo presente carregado de promessas, passados, expectativas, futuros, abrindo o presente para o que não lhe é contemporâneo, fazendo da agoridade um “tempo carregado para chover” – o momento que o artista identifica em Goeldi, depois das tempestades ou das catástrofes, ou, que talvez, seja um antes. O que importa é que isto abre uma fenda na imagem a ponto de fazer surgir um Fantasma, aquele que lá do outro lado, reorganiza – “oferece o desagregado em nova configuração”, nas palavras do artista Nuno Ramos ou, em nova figuração – um figural. Pois deste transitório – confirmado pela morte – faz-se aparição. Faz daquilo que circula um visível ou uma evidência – tal como na conversão entre dinheiro e mercadoria. O que se encontra já se apaga. E o que se contempla já é um anúncio do fim. Toda obra é moeda simbólica para a passagem ao reino dos mortos, mas sem a ele chegar, permanecendo no reino exato dos fantasmas.

O cão não clama vingança. Mas ele abre ao chamado messiânico, ao porvir, à experiência e à linguagem. O cão figura as temporalidades múltiplas, clamor da nomeação e espaços do deserto – como em **O céu que nos protege** (Bertolucci), num mais além e mais ainda -, convocando à unificação entre experiência e linguagem, numa estrutura de experiência que é a própria estrutura da nomeação – “Qual o meu nome, cachorro? Que nome tu me daria?”

Da literatura, à música, às artes plásticas, o artista opera com o Verbo matérico e com a Matéria falante, quando a linguagem chega nas coisas – as palavras e as coisas – e quando toda a coisa é linguagem, numa indiferenciação consentida, numa presença corpórea da linguagem.

O cão como Messias – que o artista anuncia como um não-reconhecido – faz com que sua atualização só possa passar pela fechadura do fantasma. O cachorro como estranho e familiar – *Unheimlich* – e esta tentativa quase-trágica, nota melancólica, de procurar a experiência no rastro, de aprender a vida com o que morre.

REFERÊNCIAS:

- [1] BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- [2] DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- [3] DERRIDA, J. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- [4] DERRIDA, J. **Estados-da-alma da psicanálise. O impossível para além da soberana crueldade**. São Paulo: Escuta, 2001.
- [5] DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã: diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- [6] DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- [7] FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. RJ: Forense-Universitária, 2001.
- [8] FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- [9] FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 1ª. Reimpressão, 1988.
- [10] KAUFMANN, Pierre. (1996) **Dicionário enciclopédico da psicanálise : o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar.
- [11] KOFMAN, Sarah. (1996) **A infância da arte : uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro : Relume-Dumará.
- [12] LEADER, Darian. **O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- [13] MAJOR, René. **Lacan com Derrida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

[14] REGNAULT, F. *Em torno do vazio, A arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro, Contracapa, 2001.

¹ Marcio Pizarro Noronha, Psicanalista, Dr. e História e Dr. em Antropologia, ambos com Estudos em História da Arte e Estética. E-mail: marcio.pizarro@hotmail.com; marcpiza@terra.com.br. Prof. e Pesq. dos PPG Música (EMAC) e História (FCHF) da UFG. Líder do Diretório de Pesquisa Cnpq INTERARTES. Preside A Comissão do PPP do Curso de Artes Visuais, Licenciatura do CAJ – UFG. É Membro Representante do Comitê de Ética da UFG, para a Área de Ciências Humanas, Letras e Artes, através do CAJ.

² No cruzamento de dois campos reconhecidos como clássicos de reflexão da arte contemporânea, encontramos quase sempre os problemas da linguagem e os problemas do conteúdo da arte, nas relações entre gestalt (forma/conteúdo), uma anti-gestalt (o informe) e, mais ainda, na sua dimensão de expressividade, e, nas tensões entre expressividade e formatividade. Por outro lado, as experiências reconhecidas como integrando a formação do mundo contemporâneo da arte ampliam estes temas da gestalt, da expressividade e da formatividade para as dimensões da abordagem contextual (sócio-histórica) e para a configuração de uma reflexão que se amplia na direção das relações entre a ética e a estética ou, na esteira do surgimento de uma ético-estética como disciplina nova bem como raciocínio interdisciplinar e que compromete o campo ético na promoção de uma estética da ética das imagens. Esta reflexão de ordem teórica, resultante da produção de filósofos (em sua maioria, pós-estruturalistas, desconstrucionistas, pragmatistas) diz respeito às formas de uma arte que se enuncia no campo da produção pública e que pode ser identificada numa certa ordenação histórica.

³ Este uso não surpreende e integra um projeto de disciplinas dos Estudos Visuais em cujo bojo a leitura psicanalítica é convocada a comparecer. Isto já aparece no modo como se traduz a função escópica, o estádio do espelho e a função do quadro, na abordagem de Jacques Lacan, para os estudos da imagem e da arte, o que denominei em outro artigo de teoria lacaniana da pintura.

⁴ O fragmento é um tipo de discurso investigativo histórico comum às obras-processos artísticos contemporâneos. Sua geometria é a de uma costa recortada, uma ruptura que traça fronteiras, elas próprias provocadoras do incidente que separou a parte do todo, remetendo sempre ao objeto (como termo ausente, o que incide na arte como atitude melancólica, ou, como excesso, quando o fragmento é tomado enquanto obra, numa singularidade que passa a ocupar o lugar do sistema, pela norma). Para operar com ele, exige-se do leitor-espectador-interator uma reconstrução (do ausente, do excesso). Esta atividade do pensamento põe em suspensão o sistema e permite percorrer o caminho interpretativo através do paradigma do sonho (Freud) ou do paradigma indiciário (Peirce-Ginzburg). O objeto-processo-obra que se apresenta é um indiciador ou um guia para o estabelecimento de sistemas de pertença. A arte contemporânea optou, em sua maioria, por operar neste registro, como enuncia o texto teórico e manifesto de 1986, o **Curto Tratado do Fragmento** (Anne Cauquelin). A produção, a distribuição, a comunicação e o consumo de arte dependem prioritariamente do caso e da ocasião, ou seja, da singularidade (do acontecimento) e do contexto (localização nas coordenadas sócio-culturais), dos sintomas do excesso e/ou da falta.

⁵ Em publicação recente, no Simpósio Nacional de Cultura Visual (FAV UFG 2008), aponto para esta idéia de que o arcaico já está no cerne do projeto iluminista-ilustrado, como o seu avesso, fazendo-se passar como mito de origem ou inversão crítica do esclarecimento. Ele dá os fundamentos para uma reflexão moral sobre a diversidade e está apontado nos regimes textuais-visuais dos diários dos viajantes, no ensaísmo de Montaigne e de Rousseau.

⁶ O tema é de extrema importância na formulação dos Estudos Culturais em sua vertente de língua inglesa. Numa coletânea, apresentada ao leitor brasileiro por Tomáz Tadeu da Silva, a pedagogia dos monstros é apresentada com o seu caráter de pensar a alteridade. Falta a este conjunto de textos justamente esta articulação que se dirige ao tema do Arcaico e do Estranho, na tradição crítica da modernidade, tal como se apresenta nos textos históricos e culturais de Sigmund Freud. Assim, podemos refletir sobre estas condições que aproximam a pedagogia freudiana desta configuração da pedagogia dos monstros. MDMagno, psicanalista brasileiro, afirma que um dos assuntos de maior pertinência ao pensamento freudiano é o da Pedagogia, pois ela diz respeito ao modo como um exercício dos saberes promove um estado que visa à singularização. Assim, o autor afirma a importância de uma distinção entre a pedagogia, a didática e a Educação. Para ele, tudo o que pode dizer algo à alteridade e à singularidade só pode ser afirmado como sendo da Pedagogia, pois é nela que reconhecemos a nossa “douta ignorância, a solidária solidão, o vínculo com os da espécie, a dura gentileza nas relações entre os seres humanos e a transmissão dos modos

inventados para se dar conta das demandas do mundo (há que ter algo, há que fazer algo da vida, há que ser algo ou alguém), mesmo quando, nosso desejo se instaura sempre na dimensão pulsional, como desejo de não saber.

⁷ Aqui poderíamos ter dado preferência pelas relações entre Freud e Benjamin. Mas este caminho já foi investigado na perspectiva apontada pelo teórico da arte, Georges Didi-Huberman.

⁸ O messianismo, nos termos de Derrida, aparece como movimento irreduzível de abertura ao porvir, portanto, implicando em linguagem e em experiência.

⁹ Então, na leitura derridiana, a tomada do Unheimlich anunciado diz respeito ao conjunto: Heim, hóspede; Geheimnis, segredo; Heimlich, familiar; e, Unheimlich, não-familiar (estranho). Este Heim (hóspede) permaneceu estranho, menos por não ter sido esperado (pois messianicamente, esperado) do que por se tratar de um Vazio, um Não-Habitado, um Deserto do Ser, menos inabitual do que inabitado, pois se trata de algo inóspito efetivamente. “Assim, Bem-Vindo seja o Fruto de Vosso Ventre parido no Deserto do Real!”, algo que pode remeter ao tratamento dado por Slavoj Žižek ao problema do termo Real no pensamento lacaniano.