

MODERNIDADE: RETARDOS

MODERNITY: DELAYS

Resumen

El texto explora la potencia del retardo en autores y obras que aparecen, entonces, como actitudes-límite (Foucault) en los relatos críticos de la modernidad. Kafka, Borges y Duchamp se encuentran entre los autores destacados en esta serie suspendida que reúne, en su tensano-actualidad, temporalidades distintas pero afines. La lectura está impulsada por la apuesta de Benjamin de que la revolución debe ser considerada, no como el progreso del tren de la historia, sino como un freno de emergencia.

Palabras clave: modernidad; retardo; historia; ficción

Abstract

The text explores the power of delay in authors and works that appear, then, as limit attitudes (Foucault) in the critical narratives of modernity. Kafka, Borges, and Duchamp are among the authors featured in this suspended series that brings together, in its tense non-actuality, different but related temporalities. The reading is driven by Benjamin's proposition that the revolution must be considered, not as the progress of the train of history, but as an emergency brake.

Keywords: modernity; delay; history; fiction

Prólogo

A modernidade – propõe Foucault em “O que são as luzes?” (2005) – deve ser pensada para além da estrita cronologia: trata-se não de um período histórico próprio, demarcado em seu início e seu fim por fatos brutos e manifestos, mas sim de um singular regime narrativo. O que singularizaria a modernidade, nesse sentido, seria mais especificamente um “*éthos* filosófico”, uma “atitude de modernidade” que Foucault – reconhecendo-a em Kant e em Baudelaire – nomeia como *atitude-limite* (2005, p. 347). Desviando-se do protocolo universalista, da metafísica como ciência e das ordens da necessidade, essa atitude caracterizar-se-ia afirmativamente: como uma espécie de proposição, diríamos, mas cuja finalidade é indissociável da interrupção, de um “não mais”: essa *ontologia histórica de nós mesmos*, diz Foucault, “não deduzirá da forma do que somos o que para nós é impossível fazer ou conhecer”; mas deduzirá, sim, “da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos” (2005, p. 348). A modernidade, situada nesse limite, é uma atitude em que os sujeitos demoram; mas também é uma atitude com a qual os sujeitos são, por assim dizer, feitos, na medida em que os sujeitos são efeitos dessa suspensão. “Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam”. Nem fruto de um encontro nem resultado de uma descoberta, o homem moderno deve tomar-se como objeto de elaboração: “é aquele que busca inventar-se a si mesmo” (Foucault, 2005, p. 344). Em outras palavras, o sujeito – o sentido – é aquilo que vem a ter lugar no lugar de uma falta originária, falta que não cessa de ser repostada, isto é, de fazer-se ausente. E pensar a modernidade é, portanto, pensar esse tempo retardado; é pensar esse sentido que advém não de qualquer lugar transcendente, de qualquer natureza ou *a priori*, mas da suspensão mesma do sentido, da sua interrupção imanente. O presente da modernidade é a ausência.

Nessa situação, como sabemos, o trabalho da ficção pode ser tudo, menos supérfluo (*fingere*: moldar, compor, imitar, fingir...). No regime narrativo da modernidade, a ficção literária é um suplemento privilegiado da falta originária, mas que coexiste em tensão e promiscuidade (contato, contágio) com inúmeros outros suplementos ficcionais, numa espécie de regime estético generalizado. Baudelaire e o elogio da maquiagem. Mallarmé e o encanto pelos espetáculos populares, as pantomimas, os melodramas, os fogos de artifício. Georg Simmel e a relação entre as grandes cidades e a vida do espírito. Warburg e a magia que sobrevive nos cabos da rede elétrica. Benjamin e a reivindicação da reprodutibilidade técnica. Flávio de Carvalho e a leitura dialética da

moda. A teoria do jogo em Caillois. A montagem do jogo em Cortázar. Borges e as fundações – primeiro mitológica, depois mítica – de Buenos Aires. Freud e a constatação de que, enfim, homens são deuses protéticos. Etc. Não obstante, ao contrário dos mitos e das narrativas da tradição, as ficções da modernidade, como flores de estufa, como paraísos artificiais, não eliminam o mal-estar; não se encarregam da naturalização das identidades e da continuidade das sagrações comunitárias. Seu lugar é eminentemente residual: em cada uma delas, lemos a recorrência dos vestígios, os muitos indícios da imemorial retirada dos astros, ou seja, da origem como obliteração do cosmos pela cosmética. Dobrada sobre si e dessa maneira desdobrando-se sem limites sobre o mundo, a ficção moderna reencena o fundamento ausente da sociedade e da cultura. Farmácias, boticas e arquivos. Prólogos a prólogos de prólogos. Assim a literatura repete – assim uma e outra vez retarda e difere – o sentido do *des-astre* (Cf. Blanchot, 1990).

Édipo, ou a lei das metades

Em maio de 1973, Foucault apresenta na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro um ciclo de conferências. Reunidas sob o signo nietzscheano (a ideia de invenção do conhecimento como ruptura e vilania) e o título *A verdade e as formas jurídicas* (2002), elas preparam e complementam o quadro disciplinar que logo é proposto em *Vigiar e punir*, ou seja, o entrelaçamento microfísico do saber e do poder. A segunda conferência se debruça sobre o *Édipo* de Sófocles, a partir da via aberta por Deleuze e Guattari (e também por Robert Castel). O que está em jogo é o modo como o personagem conduz a pesquisa da verdade, um procedimento que faz o *complexo* de Édipo se dar “não a propósito de desejo e inconsciente, mas de poder e de saber” (Foucault, 2002, p. 31). O mecanismo que garante a verdade alcançada, afirma Foucault, “obedece inicialmente a uma lei, a uma espécie de pura forma, que poderíamos chamar de lei das metades. É por metades que se ajustam e se encaixam que a descoberta da verdade procede em *Édipo*” (2002, p. 34). Com efeito, de personagem em personagem, de descoberta em descoberta, entre profecias e testemunhos, predições e promessas, deuses e pastores, o andamento da peça segue um encadeamento de metades que são demandadas e reabertas em série.

O ciclo está fechado. Ele se fechou por uma série de encaixes de metades que se ajustam umas às outras. Como se toda esta longa e complexa história da criança ao mesmo tempo exilada e fugindo da profecia, exilada por causa da profecia,

tivesse sido quebrada em dois, e em seguida, cada fragmento partido de novo em dois, e todos esses fragmentos repartidos em mãos diferentes. Foi preciso esta reunião do deus e do seu profeta, de Jocasta e de Édipo, do escravo de Corinto e do escravo do Citerão para que todas estas metades e metades de metades viessem ajustar-se umas às outras, adaptar-se, encaixar-se e reconstituir o perfil total da história (Foucault, 2002, p. 37).

Foucault salienta que essa forma não é meramente retórica; é também uma “forma religiosa, política, quase mágica do exercício do poder” (2002, p. 38). E o nome dessa forma, o nome dessa técnica de unificar o saber e o poder que, operante na Grécia arcaica, eclipsar-se-ia com o advento das formas jurídicas clássicas, é *sýmbolon*.

Um instrumento de poder, de exercício de poder que permite a alguém que detém um segredo ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que deve levar a mensagem ou atestar sua autenticidade. É pelo ajustamento destas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a este jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder. A história de Édipo é a fragmentação desta peça de que a posse integral, reunificada, autentifica a detenção do poder e as ordens dadas por ele. As mensagens, os mensageiros que ele envia e que devem retornar autentificarão sua ligação ao poder pelo fato de cada um deles deter um fragmento da peça e poder ajustá-lo aos outros fragmentos. Esta é a técnica jurídica, política e religiosa do que os gregos chamam *sýmbolon* – o símbolo (Foucault, 2002, p. 38).

Mas, de fato, o reconstituído com a tragédia conduz, por um lado, à queda do poder tirânico e solitário, fechado aos deuses e aos homens; por outro, à cisão do ser, ou melhor, ao seu impasse. Para Édipo, homem da vertigem do excesso, isso significa ser simultaneamente agente e paciente, descobridor e descoberto, lúcido e cego, herói e assassino, *týrannos* (rei divino, sobre-humano) e *pharmakós* (“bode expiatório”, besta). A linguagem encaminha a elaboração da verdade, feita por meio do inquérito, até o ponto em que a definição da identidade acarreta a condenação do identificado; em que a identidade positiva se revela como o maior absurdo, o nonsense, o monstruoso, o sentido da identidade como o total esvaziamento do sentido (Cf. Vernant; Vidal-Naquet, 2014). Trata-se de um ponto indecível, insustentável em termos lógicos e ontológicos, uma sorte de grau zero em que a palavra, ao mesmo tempo afirmando-se e retraindo-se, tensiona o nome do que, entre os homens, não pode ser nomeado.

Breve prólogo a uma longa hesitação

Diz-se que uma completude, um restauro catártico é encontrado com a verdade de Édipo e sua expiação. Uma totalidade a partir de fragmentos ou, nas palavras de Foucault, “o perfil total da história”, que, contudo, confina com a ruína: com efeito, trata-se da completude do colapso. Mas sabemos que há também outras formas de se apontar o impasse do mundo simbólico. Se Édipo é decisão imperiosa, ação necessária, Hamlet, ao contrário, fará da hesitação a sua aporia. Ao contrário de Édipo, em *Hamlet* (sobretudo o do segundo in-quarto e o do in-fólio), o herói retarda a ação e o uso do poder; considera, pondera etc.; isso porque sabe muito, sim, e sua consciência lhe diz que o homem pode muito pouco em suas ações, embora seja quase infinito em pensamentos. Assim, a ação se desenvolve por meio da demora, do mesmo modo como a lucidez se mostra através da loucura, a realidade se apresenta pelo teatro, a certeza se resume na dúvida etc. Para Hamlet, personagem melancólico situado no humanismo do início do século XVII, a cena inicial já é a do desastre (assassinato do rei, casamento precoce da rainha, aparição do fantasma, guerra etc.) e a própria concepção do homem está em questão, confrontada não pela necessidade ou a natureza das coisas, mas pela total contingência da vida, diante da qual inclusive a religião é ausência de saída (Cf. Frye, 1999). O que lemos em *Hamlet* é uma cena da demorada invenção do homem abandonado pelos deuses e pelo destino num teatro mundano onde as ações são vãs.

Kafka, o comentário (ou das metades, apenas)

A proliferação das séries, dos blocos, das intensidades que realizam o não-todo, isto é, a exposição das metades completamente abandonadas, inteiramente incompletas, sempre *intermezzo*, sem que nada lhes seja ausente em sua ausência. É o que de certa forma leremos na patafísica de Jarry ou em Beckett. E é, sem dúvida, o que lemos em Kafka: em sua maneira de escrever e reescrever a incomunicabilidade do poder e do saber; em seu modo de expor a eclipse, a suspensão do sentido. Também “O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco”, escreveu Benjamin (1994, p. 150). E se o teatro do mundo tem “o céu como perspectiva”, “este céu é apenas pano de fundo; investigá-lo segundo sua própria lei significaria emoldurar um pano de fundo teatral e pendurá-lo numa galeria de quadros. Como El Greco, Kafka despedaça o céu [...]” (Benjamin, 1994, p. 147).

Em Kafka, a lei é ao mesmo tempo acessível e impenetrável, e modula diante dos sujeitos, a cada vez e para cada um, o seu “Mas agora não”, “ainda não” (Kafka, 1994,

pp. 23-24). Nesse sentido, suas parábolas são – digamos assim – lapidares. Benjamin também afirmava que ao narrador tradicional, a exemplo de Leskov, era confiada a transmissão da experiência. Um ancião, sobretudo se no leito de morte, seria a sua figura exemplar: o moribundo, detentor da autoridade da velhice, arranca a experiência do limiar do indizível, arranca-a da morte, ao mesmo tempo familiar e desconhecida, e assim pode passá-la adiante; como um anel, como um símbolo ou seu fragmento poderiam ser passados. Mas o que os anciãos de Kafka transmitem abertamente, rigorosamente? Como lidam com a tradição? Eis, afinal, o impasse:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa” (Kafka, 1994, p. 37).

A história de Édipo seria a desastrosa história da fragmentação e reunificação do símbolo com que o poder teria buscado garantir a sua transmissão, renovando o seu ciclo, encaminhando a sua continuidade. No entanto, no momento em que a técnica jurídica, política e religiosa passa a obedecer ao ordenamento reticular disciplinar; no momento em que, como modo de exercício do poder, os procedimentos do inquérito e da penalidade são substituídos pelas formas do exame, da vigilância e do controle que são disseminados em muitos domínios de práticas (sociais, econômicas) e em muitos domínios do saber (Foucault, 2002, pp. 87-88); no momento em que a relação com a morte e com o morrer é obliterada pelas normas de higiene e medicina, em suma, o que os fragmentos, as séries, os blocos de Kafka nos dizem sobre a autenticidade da mensagem? Ou ainda, como pensar a continuidade do simbólico na sociedade contemporânea? Talvez não haja ruína mais eloquente do que a intitulada “Uma mensagem imperial”:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o

mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega (Kafka, 1994, pp. 39-40).

Chegar à aldeia, à meta, ao fim, isso parece realmente improvável. E igualmente improvável é a chegada (e quem dirá o retorno!) do mensageiro, esse portador do símbolo e da verdade, responsável pela autentificação e a continuidade do poder. Ou seja, como um comentário sem fim, os textos de Kafka se estendem como um véu sobre um sentido sempre em falta. Mas – frisemos – não se trata, simplesmente, da perda da experiência e do esquecimento da tradição; pois algo é tecido, enredado: trata-se, com efeito, de uma forma puída, arruinada, uma forma minimada *experiência do impasse da experiência* (Cf. Gagnebin, 2013); forma que atua a contrapelo, pela escansão sem fim do sentido, no momento mesmo em que o poder e o saber, sempre articulados, se exercem e fortalecem, regularmente, continuamente, avançando sobre as mais diversas instâncias microfísicas da sociedade capitalista. “Nas narrativas que ele nos deixou, a epopéia recuperou a significação que lhe dera Scherazade: adiar o que estava por vir. O adiamento é em *O processo* a esperança dos acusados – contanto que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença” (Benjamin, 1994, p. 154). Diante da lei que se faz cada vez mais ostensiva na criação e normalização dos seus sujeitos e objetos, Kafka apresenta um hiato, um vazio de sentido intenso, que esburaca irremediavelmente a suposta continuidade do simbólico, o suposto progresso da história ou da cultura. Segundo Benjamin, “O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. [...] Em Kafka as sereias silenciam” (1994, p. 143). Blanchot recolocaria a questão em um texto incontornável; um parágrafo vale ser transcrito:

As principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento. Essa falta poderia explicar a incerteza que torna instáveis, sem lhes mudar a direção, a forma e o conteúdo de sua leitura. Mas essa falta não é acidental. Está incorporada ao próprio sentido que ela mutila, coincide com a representação de uma ausência que não é tolerada nem rejeitada. As páginas que lemos têm a mais extrema plenitude, anunciam uma obra a que nada falta, e, aliás, a obra inteira é como feita desses desenvolvimentos minuciosos que se interrompem subitamente como se não houvesse mais nada a dizer. Nada lhes falta, nem mesmo essa falta que é seu objetivo; não é uma lacuna, é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte e jamais admitida – impossibilidade da existência comum, impossibilidade da solidão, impossibilidade de se limitar a essas impossibilidades (Blanchot, 1997, p. 14).

Prólogo aos comentários a Kafka: Zenão vai ao cinema

Não à toa, em mais de uma oportunidade Borges relacionou “las sórdidas pesadillas de Kafka” ao infinito (1974, p. 254). Ao infinito também se liga, sem dúvida, a pregnância do célebre qualificativo: *kafkiano*, seja ele mórbido ou alegre. Ora, nesse sentido, nada mais certo, então, do que postular que Zenão de Eleia, com seus célebres paradoxos, seria contemporâneo de Kafka, ou ainda melhor, *a posteriori*, um dos seus precursores: “el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (Borges, 1974, p. 710). Como sabemos, Borges também foi leitor atento de Piotr Demianovich Ouspensky, autor de *Tertium Organum*, publicado em 1912, em São Petersburgo, onde especula sobre a quarta dimensão e a espacialidade do tempo (Cf. Vélez-Escallón, 2015). Há diferenças nas premissas, por certo, mas no fundo se mantém entre os autores uma afinidade que é perfeitamente assinalável:

El espacio tetradimensional, si intentamos representárnoslo, será la repetición infinita de nuestro espacio –de nuestra esfera tridimensional infinita– tal como una línea es la repetición infinita del punto. [...]

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 (Ouspensky, 2004, p. 49).

Há uma irrealidade, por assim dizer, que assedia a concepção tridimensional dos corpos e do mundo, na medida em que tais corpos, o mundo, são imagens, vestígios de uma temporalidade – o infinito – ausente. Vale dizer: a aparência nos engana; ela não oferece a existência *existindo*, apresenta apenas estados e posições, momentos de existência análogos aos fragmentos justapostos mas rigorosamente *imóveis* de uma película cinematográfica. Agregaríamos que, como no cinema, há um vazio ostensivo entre esses fragmentos (ele ocupa cerca de quarenta por cento do tempo de projeção de um filme), e a continuidade, o movimento, o avanço, enfim, o progresso é tão somente um *efeito*: uma aparição resultante do funcionamento do aparato, o resultado fantasmal de um artifício (técnico, intelectual, perceptivo) que oblitera o vazio e a imobilidade que o constituem. Esses artifícios, postos ao modo de uma natureza, podem ser contrapostos, sendo que o primeiro gesto necessário é expô-los como *natureza de segunda ordem*, isto é, como linguagem e como montagem. Flores azuis no jardim da técnica.

Num exercício notável de exposição desses artifícios, Vertov, por exemplo, decidiu remontar o tempo ao contrário; com isso criou uma aporia, uma sorte de *crono-a-logia*, já que em *Câmera olho* (1924) coincidem o avanço da série de imagens e a regressão do tempo linear. Já Marcel Duchamp e Man Ray apostaram no efeito da vertigem: em *Anémic cinema* (1926), a rotação dos discos se dá em sentido anti-horário, e a montagem das frases suspende, como por um excesso significante, qualquer coincidência identitária, interna ou externa aos signos, esvaziando no centro do vórtice toda aposta representacional. E poderíamos lembrar que também Freud pensou o tempo como um resultado da operação intermitente do aparelho consciente, um resultado que não cessa de não ser registrado, enquanto o inconsciente, por sua vez, seria descrito como uma espécie de arquivo imune aos efeitos da temporalidade, ou seja, imune à passagem corrosiva do tempo (Cf. Freud, 2010). Para Freud, o tempo está relacionado ao funcionamento descontínuo e eminentemente protetor da consciência, e não ao arquivamento “infinito” e não-cronológico do inconsciente. Em sua leitura da emergência do cinematismo moderno, Mary Ann Doane afirma: “tempo é aquilo que não deixa registro – ele emerge do fracasso da representação. [...] é um efeito, uma espécie de espelhamento da operação do sistema psíquico” (2002, p. 45 [trad. minha]).

Em outras palavras, o anacronismo é a condição de existência da memória; é a condição mesma de qualquer arquivo. Daí a relação (as proximidades e as distâncias) entre Freud e as experiências fotográficas, precursoras do cinema, levadas a cabo por pesquisadores como Eadweard Muybridge, Thomas Eakins e Etienne-Jules Marey. Médico fisiologista que seguiu as investigações de Hermann von Helmholtz e figura central no desenvolvimento da *cronofotografia*, Marey estava particularmente interessado em apreender o “tempo perdido”, isto é, “o tempo durante o qual nada parece acontecer – o tempo entre a recepção do choque nervoso ou do impulso pelo músculo e a contração do músculo” (Doane, 2002, p. 47). Para lidar com o desafio, buscou *decupar* os movimentos em intervalos cada vez menores, com sequências de posições cada vez mais numerosas, numa mesma placa, até que o próprio tempo, infinitamente divisível, se mostrasse representável. Ora, os impasses na leitura e apreensão das experiências parecem incontornáveis: se diminuir o número de capturas significava ampliar o vazio entre os instantes, ampliando assim o “tempo perdido”, aumentar a quantidade de posições nas séries implicava a sobreposição das figuras e, no limite, a sua indistinção, em razão da saturação da imagem produzida. Ao contrário de Marey, Muybridge isolava as posições das figuras em quadros distintos, de maneira que, em suas séries, o hiato encontrava – por assim dizer – uma exposição privilegiada. Num preparo do cinema, aqui intervém a câmera, com suas interrupções e seus isolamentos, franqueando a inaudita experiência do inconsciente ótico (Benjamin, 1994). Com isso, e depois de muitas eras, o pré-histórico galope de um cavalo, então fragmentado e suspenso pela técnica, pode pela primeira vez acontecer – sem nunca chegar à sua meta.

Claro, no mundo simbólico, em que o desejo está inevitavelmente articulado à linguagem, às próteses, às ficções, cada homem é um Aquiles em constante busca de satisfação, de sentido. Seja como for, vale notar que os autores e teóricos em questão estão interessados ou chamam atenção, não para as poses, mas para as *posições* e as *pausas*, o que é, sem dúvida, uma maneira de apontar uma resistência, uma tensão (Cf. Didi-Huberman, 2018). “Tanto a modernidade quanto o cinema têm o interesse de refutar Zenão, afirmando a realidade, de fato o fascínio, de uma mobilidade que, no cinema, simplesmente não existe” (Doane, 2002, p. 205). Em Borges, Ouspensky, Muybridge, Marey, e em outras atitudes de modernidade, reconhecemos a assinatura de Zenão de Eleia, que é a assinatura de Kafka: afirmar a escansão potencialmente infinita de uma série é, afinal, uma forma de negar a progressão temporal do movimento, isto é, uma forma de negar a teleologia nos marcos de uma vida que é espantosamente curta.

Prólogo portátil ao povo: montar a greve

Foi dito que um dos precursores imediatos de Borges, Marcel Duchamp, viveu em Buenos Aires, entre 1918 e 1919, um intervalo, uma espécie de pausa intensa que durou nove meses (Speranza, 2010, p. 4). “Segundo me contou”, escreve Octavio Paz, “passava as noites jogando xadrez e dormia durante o dia. Sua chegada coincidiu com um golpe de Estado e outros transtornos públicos que ‘dificultavam a circulação’. Conheceu pouquíssima gente – ninguém que fosse artista, poeta ou indivíduo pensante. Lástima: não conheço temperamento mais a fim do seu que o de Macedonio Fernández” (1977, p. 20). Não obstante, como sabemos, em Buenos Aires algo acontece e Duchamp, sim, trabalha (Antelo, 2010). Conhecedor da cronofotografia e dos estudos conduzidos por Muybridge com cavalos em movimento, o artista já elaborara experiências de decomposição da forma, como seu *Nu descendo a escada* (1912), de acordo com um interesse pelo estatismo (e afastando-se assim do movimento apolíneo dos futuristas); e já pintara, inclusive, seu adeus à pintura (*Tu m'*, 1918).

Como salientou Raul Antelo (2010), para além do *regard*, é precisamente o *retard* – ou seja, o indefinido ou indeciso, anterior à designação, a que está sujeito o inconsciente ótico – que Duchamp trabalha nessa cidade às margens do Rio da Prata; cidade em acelerado processo de modernização, mas que vive, com efeito, uma espécie de anestesia tensa, marcada, em janeiro de 1919, pela Semana Trágica, um dos eventos inaugurais da biopolítica na região: greve geral (cuja organização impressiona Katherine Dreier, grande incentivadora do dadaísmo americano, que acompanha Duchamp) e violenta repressão direcionada ao movimento operário anarquista, assim como aos imigrantes, judeus e eslavos em particular (Antelo, 2010).

Duchamp trabalha o diferimento, o que significa que as máquinas por ele pensadas produzem esse efeito póstumo, celibatário, improdutivo, de maneira que o objeto, seja a obra seja a greve, é atravessado por uma diferença que envolve, também, o olhar, isto é, a unidade do sujeito, já então cindido. Nesse sentido, a estereoscopia portátil (*Estereoscopia à mão*) oferece um encontro faltoso entre uma imagem visual subjetiva e a presença material do objeto: trata-se afinal da montagem artificial, protética, no limite insustentável, de um mundo desigual e fragmentado. No *Pequeno vidro*, também feito em Buenos Aires, o teatro do mundo é exposto numa máquina geradora de desejo, mas como espetáculo anestésico, “*À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*”. Ou seja, “aquilo que o olho percebe, em primeira instância e

de forma imperfeita, esconde sempre, em *retard*, uma configuração mais complexa e invisível” (Antelo, 2010, p. 287). Se o *Grande vidro* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), “abandonado” por Duchamp em 1923, faria da noiva um motor, sua mecânica é parte de um processo “*não analisável pela lógica*”, de modo que “a noiva, os celibatários e, por implicação, também o espectador são suspensos em um estado de desejo permanente” (Tomkins, 2014, p. 10 [trad. minha]). Após meses no ateliê de Duchamp em Nova York, aliás, o *Grande vidro* seria fotografado por Man Ray em seu demorado trabalho de *criação de poeira*, isto é, seria pensado pelo artista, por meio da técnica (supostamente) mais objetiva, como um trabalho que frustra a pretensão transparência da visão e a realização do desejo.

Duchamp “introduz o vazio” (Speranza, 2010, p. 13 [trad. minha]). Em seus trabalhos, anartismo e anarquismo confinam; e entre eles, em sua diferença *infravele – même –* trabalha o tempo. Uma greve geral, um retardo carregado de potência disruptiva e cifrado numa proposição feita em torno do *Grande vidro*, reunida na *Caixa verde*, mas que, sem dúvida sendo afim ao temperamento de Macedonio Fernández, poderia ainda ser a epígrafe de “A Biblioteca de Babel”, ou de “O livro de areia”, ou de “O Aleph”, ou de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, ou principalmente, talvez, de “Funes, o memorioso”; o “cronométrico Funes”, como sintetiza o narrador de Borges (1974, p. 486):

Espécie de legenda

Retardo em vidro

Empregar “retardo” em vez de quadro ou pintura; quadro sobre vidro torna-se retardo sobre vidro – mas retardo em vidro não quer dizer quadro sobre vidro –. É simplesmente um modo de conseguir não mais considerar que a coisa em questão é um quadro – fazer um retardo o mais geral possível, não tanto nos diferentes sentidos em que retardo pode ser tomado, mas sim em sua reunião indecisa / “retardo” – um retardo em vidro como diriam um poema em prosa ou uma escarradeira em prata (Duchamp, 1975, p. 26 [trad. minha]).

Para adiar o fim: o freio, a ficção (ou o estudo desmontado)

No relatório que apresenta à Academia, o ex-macaco kafkiano faz uma anamnese da invenção de si mesmo. Afirma que “foram as observações acumuladas” que primeiro lhe apontaram a saída na semelhança, vale dizer, no distanciamento, na diferença, na ficção: “era tão fácil imitar as pessoas” (Kafka, 1994, p. 63). Foi assim que, antes macaco, abandonou sua pregressa vida de símio para chegar “à formação média de um europeu”, “essa saída humana” que, esclarece ele, nada tem a ver com liberdade (Kafka, 1994, p. 66). Uma vez mais, aqui, o teatro do mundo é confrontado com uma atitude-

limite. A evolução do ex-macaco fora “empurrada para a frente a chicote” (Kafka, 1994, p. 57); daí que, de acordo com a proposta de Foucault, a sua elaboração deveria responder a uma tensão, deveria pressupor um “não mais”. Como no caso do novo advogado, “o dr. Bucéfalo”, cujo exterior, escreve Kafka, “lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia” (1994, p. 7), sabemos que, valendo as palavras de Benjamin, macaco, “homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliviado do seu fardo”; o que se traduz ainda como: a “porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado” (Benjamin, 1994, p. 164). Ou seja, a dialética na imobilidade (Benjamin, 2009). “No mais”, conclui o ex-macaco, “não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão-somente um relatório; também aos senhores, eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório” (Kafka, 1994, p. 67).

Entre o símil (*similis*) e o símio (*simiūs*), entre o estudo (*studĭum*) e o estulto (*stultus*) trabalha – indecisa – a ficção. Para Kafka, Benjamin e Duchamp, o estudo é uma forma de adiar o fim; um modo de *não mais* praticar o direito, de *não mais* idealizar a arte ou o progresso. A esse respeito, lembremos ainda que, num estudo feito em 1911, ao decompor um nu masculino, Duchamp situa a figura num trem, atribuindo ao homem jovem um *pathos* melancólico (*Nu [esquisse], jeune homme triste dans un train*). Essa figura triste parece estar mais próxima da morosa melancolia produzida em *Trenzinho do caipira* (1930), a célebre *tocata* de Villa-Lobos, do que de *Pacific 231* (1923), a locomotiva futurista de Arthur Honegger, máquina orquestrada pela aceleração do progresso. E Michael Löwy nos recorda que Benjamin estava absolutamente advertido dos equívocos da esquerda “progressista”, o que lemos não só nas teses sobre o conceito de história, mas também em uma das suas notas preparatórias, um dos seus estudos ou prólogos: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, pp. 93-94). Imitar o homem é desmontá-lo com a montagem, com a ficção de um relatório, como fez o ex-macaco; é “mergulhar nos códigos”, virar “as folhas dos nossos velhos livros”, como dr. Bucéfalo fez (Kafka, 1994, p. 8). Não mais repetir juízos, e sim disseminar conhecimentos. Imaginar é dar potência ao pensamento.

Em atitudes-limite, a modernidade parece ser tocada por um arcaísmo a-histórico, quer dizer, por uma inaturalidade tensa, suspensa, emergente (Cf. Giorgi, 2020), em torno

da qual se aproximam eventos dissímeis, mas afins: são suplementos análogos de um fundamento ausente. Essa inaturalidade não deixa de ser a exigência de um tempo oportuno. Com ela podemos dispensar os idealismos; podemos, por assim dizer, dispor dos dispositivos; podemos, com alguma sorte, ficcionar respostas, outros espaços, corpos, tempos. Na tese XV de “Sobre o conceito de história”, Benjamin faz referência a um notável incidente da Revolução de Julho de 1830. Escreve ele: “Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres” (1994, p. 230). Michael Löwy, por sua vez, comenta essa tese acrescentando ao episódio uma situação afim e mais próxima de nós, em que uma coletividade aspirava igualmente à explosão da continuidade da história:

Durante as manifestações populares de protesto – por iniciativa de organizações sindicais operárias e camponesas, e de movimentos negros e indígenas – contra as comemorações oficiais (governamentais) do 500º aniversário de “descoberta” do Brasil pelos navegantes portugueses em 1500, um grupo de índios atirou flechas contra o relógio (patrocinado pela Rede Globo de Televisão) que marcava os dias e as horas do centenário (Löwy, 2005, pp. 126-127).

O que essas comunidades reivindicam, em suma, o que nós reivindicamos são ideias, ficções para adiar o fim do mundo. É o que também afirma Ailton Krenak, fazendo ecoar a voz dos seus precursores:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (2019, pp. 26-27).

Bibliografia


Antelo, Raúl. (2010). *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

- Benjamin, Walter. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)*. 7 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. (2009). *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Blanchot, Maurice. (1990). *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores.
- Blanchot, Maurice. (1997). A leitura de Kafka. In *A parte do fogo* (pp. 9-18). Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.
- Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). "Olhos livres da história", *Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, 161-172.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900/pdf>
- Doane, Mary Ann. (2002). *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Duchamp, Marcel. (1975). *The essential writings of Marcel Duchamp*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. London: Thamesand Hudson.
- Foucault, Michel. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão [1975]*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, Michel. (2002). *A verdade e as formas jurídicas [1973]*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora.
- Foucault, Michel. (2005). O que são as luzes? [1984] In MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (pp. 335- 351). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Frye, Northrop. (1999). *Sobre Shakespeare*. Org. Robert Sandler. Trad. Simone Lopes Neto. São Paulo: EDUSP.
- Freud, Sigmund. (2010). O inconsciente. In *Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* (pp. 74-112). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (2013). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Giorgi, Artur de Vargas. (jun. 2020). Demorar: notas sobre a emergência. Revista *Landa*, A queda do céu nas artes e na literatura, Florianópolis, 8 (2), 11-21. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>

- Kafka, Franz. (1994). *Um médico rural* [1919]. Trad. Modesto Carone. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Krenak, Ailton. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Löwy, Michael. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo.
- Ouspensky, P. D. (2004). *Tertium Organum: el tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo* [1912]. Trad. Nicholas Bessaroboff y Claude Bragdon. Buenos Aires: Kier.
- Paz, Octavio. (1977). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- Speranza, Graciela. (2010). Out of Field (Fuera de campo). Marcel Duchamp in Buenos Aires. *Journal of Surrealism and the Americas*, Arizona, v. 4, n. 1, pp. 1-14. Disponible em: <https://repository.asu.edu/items/17413#embed>
- Shakespeare, William. (1969). *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. In *Obra Completa* (vol. I) (pp. 529-619). Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Sófocles. (1976). *Édipo Rei*. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril.
- Tomkins, Calvin. (2014). *Duchamp: a biography*. New York: MoMA.
- Vélez-Escallón, Bairon Oswaldo. (2015). Borges 4D. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, v. 40, pp. 115-132.
- Vernant, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. (2014). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva.

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

