

Arte como Figura de Felicidade

Jacques Poulain

Titular da cátedra UNESCO de Filosofia da Cultura e das Instituições
(Universidade Paris VIII)

Tradução: Renata Camargo Sá (UFF)

A configuração artística das figuras de felicidade e sua desconstrução contemporânea

A antropologia do diálogo explorou as fontes da arte e da cultura retrazendo a dinâmica da comunicação que reside na base de toda experiência. Nascido um ano antes e desprovido de correlações hereditárias com o meio ambiente, o homem, enquanto ser cronicamente mal formado, vive logo de início um hiato entre seus aparelhos sensoriais e seus aparelhos motores. Ele não consegue se fixar a um estímulo para dar início a um programa motor, tal como fazem os animais bem formados e nascidos a tempo. Por isso fixou-se à linguagem, pois, ao fazer o mundo falar, ele consegue reencontrar a felicidade que teve com a escuta da voz da mãe quando no útero. Esse movimento de recepção e de emissão de sons permite a ele assim se fixar às realidades e encontrar nelas aquilo que o interessa e o apraz. Porém, para utilizar seus olhos, suas mãos e todos os órgãos de seu corpo, ele precisa projetar em sua visão aqueles movimentos de emissão e recepção próprios à linguagem, dando assim à sua percepção visual um valor tão gratificante quanto aquele que ele dá aos sons que recebe e, através dos quais, imagina receber a fala do próprio mundo. Essa propriedade do uso dialógico da linguagem foi descoberta pelo linguista W. von Humboldt em 1836, e por ele denominada de “prosopopeia”. A antropologia filosófica da linguagem de A. Gehlen mostrou no século XX que tal prosopopeia não se restringe à linguagem, mas se estende ao uso de todo o aparelho sensorial e motor: a visão, o toque, a manipulação dos objetos, a locomoção, todos são experimentados como projeções e recepções daquelas sensações que são vividas como gratificações, gratificações tão gratificantes quanto os sons, e como tal podem ser registradas pela memória e reproduzidas também como gratificantes.

Tendo em vista que o uso da fala condiciona sua capacidade de ver, de se mover, de manipular as coisas, de pensar e de gozar da satisfação de seus desejos, o homem transforma cada uma de suas ações em ações de comunicação que tentam aprazer-se de si mesmas como harmonia bem-sucedida. Ele tenta reencontrar em toda escuta aquela enunciação de harmonização entre som emitido e som ouvido experimentada por ele no momento em que escuta os sons que ele mesmo emite. A recepção de uma harmonia entre o que o homem projeta emitir como som e o que ele efetivamente escuta é o que ele busca encontrar quando se põe a produzir um mundo que responda a ele como ele deseja que este responda, ao fazer com que este mundo fale. Toda experiência do mundo, do outro e de si não fazem mais do que repetir este gesto de harmonização inerente à fala para fazer o mundo visual, dos sons, da composição arquitetônica do espaço ou da representação teatral ou cinematográfica, um mundo tão aprazível quanto aquele desfrutado durante o processo de enunciação. Música, pintura, escultura, teatro e cinema são artes da enunciação: ao invés de apenas dizer, pura e simplesmente, atos de enunciação se produzem através de sons, de elementos visuais e composicionais, da relação dos atores com seu gestual, suas enunciações, ações e sentimentos.

Diferente das experiências motrizes e perceptivas cotidianas, a experiência da arte encontra sua dinâmica específica na busca sistemática de todas as experiências do mundo,

de nós mesmos e daqueles que nos falam gratificando-nos, tal qual a voz da mãe, ou seja, respondendo favoravelmente às nossas proposições. A experiência da arte também se descobre enquanto tal, em primeiro lugar, na experiência do sagrado. Porque a experiência de escutar o mundo que fazemos falar não é apenas gratificante, ela nos permite ascender à sua realidade e às realidades diversas que o mundo contém, enquanto realidades que nos gratificam em razão de serem reais. A experiência do diálogo com o mundo é portanto também cognitiva: ela nos permite reconhecer as realidades como realidades, e também como sendo gratificantes e prazerosas de um ponto de vista hedônico como a realidade do mundo. Em sua evolução filogenética, o ser humano se apoiou sobre esta dupla realidade de resposta gratificante e de reconhecimento do sagrado, como realidade última, para se orientar e descobrir, pouco a pouco, qual a realidade que ele deseja ser e em qual ele pode se aprazer de si mesmo por alcançar sua própria realidade, gozar de suas próprias realizações e conseqüentemente de sua própria felicidade.

A especificidade da arte aparece então a ela mesma como tal no momento em que se reconhece produzindo as figuras de felicidade sem as quais o ser humano não pode viver, sem as quais ele não pode encontrar sentido em sua vida. Porém, a autonomia dessa experiência não se impõe a não ser com a rejeição ao sagrado e aos mitos religiosos operada pelo Iluminismo, pois depois de se manifestar no Renascimento, ela irá se impor, na Modernidade, como lugar de reconhecimento de sua própria verdade, como lugar de verdade daquilo que é o ser humano como tal. Foi o romantismo alemão que descobriu que a dinâmica do diálogo da arte não pertence apenas à arte, mas determina também a dinâmica da vida mental e social dos homens, assim como a de seu imaginário. Foi o romantismo alemão, igualmente, a partir da publicação dos aforismos de Novalis por Paul Klückhohn em 1923, que permitiu a filósofos da arte do século XX, como Heidegger, Gehlen, Benjamin e Adorno descobrirem que a dinâmica do diálogo da arte se estendia à vida mental, social e do imaginário.

A imaginação produtiva permanecerá um mistério enquanto estiver reduzida a uma imaginação visual ou pictural. Ao se descobrir que a imaginação humana é comunicacional ou dialógica, ficou claro que a renovação da vida mental não é redutível ao fluxo em série sequencial que ela parece ser para a consciência que toma consciência. A partir dessa descoberta, sobre o fundamento comunicacional da imaginação, foi possível também compreender que o diálogo consigo mesmo, por Platão já considerado como alma, fornece a lei de renovação da consciência, e que sua criação de figuras de felicidade guiam a escolha das formas de vida nas quais o ser humano pode, em se reconhecendo assim feliz, reconhecer que ele é feliz quando deleita uma obra de arte. Contudo, esse diálogo consigo não é puro gozo pela invenção das formas de vida: o ser humano não alcança seu destino a não ser julgando se ele é efetivamente ou não essas formas de vida e a felicidade que tais formas de vida o proporcionam, quando está a reconhecer que elas respondem às suas expectativas de felicidade. Ele precisa julgar se ele é efetivamente ou não essas formas de re-harmonização verbal e mental consigo, com o outro e com o mundo que ele imaginou que forapara ter podido mesmo imaginá-las, assim como para dar a elas existência e dar a si próprio existência nelas.

Portanto, a criatividade do pensamento e da imaginação não pode ser concebida de acordo com o modelo do “gênio”, ou seja, de uma natureza inconsciente que dá as regras à arte, como afirmara Kant. Ela é desencadeada pela consciência sobre o julgamento de que a forma de vida na qual vivemos não mais nos satisfaz, que ela nos coloca num hiato entre nossa percepção do mundo e nossas expectativas: a criatividade não aparece magicamente como um acontecimento que bastaria aguardar, tal qual Heidegger, o “último deus”. Ela depende desse sentimento de insatisfação, que torna

insuportável para nós, esta ou aquela forma de vida, esta ou aquela forma de mundo, esta ou aquela de nossas condutas ou das condutas alheias. Porém, tal insatisfação não é ela mesma criativa. Ela depende da transformação desse sentimento em julgamento: num julgamento que discerne no sofrimento que acompanha aquele sentimento de insatisfação, aquilo que em sua visão produz a insatisfação, assim como o sentimento de não mais poder ser e se reconhecer.

A criatividade do imaginário dialógico conosco e do diálogo artístico com o mundo necessitam deste reconhecimento de um julgamento negativo da realidade e da verdade a respeito da felicidade que tais ou tais formas de vida um dia nos deram. Ela desencadeia a busca por uma nova forma de vida, por uma nova obra e por um novo comportamento que permitirá, a nós e ao outro, nos reconhecermos, em tais formas, nossa realidade em comum. Essa dinâmica do julgamento, animando a criatividade da criação artística, tanto quanto de nossa vida mental e social, é o que essa busca de figuras de felicidade permite alcançar: ela é aquilo que constitui a cultura, ou seja, o conjunto de atitudes, estados de espírito, ações e julgamentos que nos permite fazer de nossa vida uma cultura, que alcança seu destino quando nos dá acesso ao nosso próprio destino. Ele nos permite a cada vez identificar as expectativas favoráveis de resposta, nas quais nós nos reconhecemos, e de responder a essas expectativas. Como? Realizando-as, encarnando-as e encontrando aí nosso destino, ao julgar que elas são de fato aquilo que julgamos que sejam. Por conseguinte, esse acordo do juízo e da felicidade com o mundo, com o outro e conosco é nosso destino. Esse destino transforma o acordo dialógico, o do julgamento artístico ou do acordo da cultura, numa realidade que, para ser aproveitada, ou seja, para que a felicidade propiciada pelo acordo seja gozada, temos necessariamente que reconhecer nela nossa própria realidade.

Depois da modernidade, o juízo estético parece oferecer o modelo de sensibilização e de realização da razão como faculdade de desejo superior. Embora tenha sido isso o que ele tenha herdado da relação com o sagrado, ele reprimiu aquilo que é a função de orientação no sagrado e, assim fazendo, acabou reprimindo o próprio sagrado. A figuração do desejo e da felicidade, que se presume apresentada pela arte, provoca uma identificação irresistível com aqueles indivíduos que a produzem e com aqueles que reconhecem ali a beleza, pelo simples fato de tal figuração antecipar o prazer que eles precisam desejar ter. A recepção dessa figura pelo artista, assim como pelos espectadores, deve se impor por si mesma sem ter que recorrer a um conceito, simplesmente por ter sido recebida e entendida de maneira gratificante, apesar de sua instanciação na realidade ou na ação. Essa experiência de produção e de recepção da figuração artística, colocada ela mesma como objeto de experiência e de apropriação direta dos efeitos de tal experiência, assim como a apropriação direta dos efeitos dessa experiência nas diferentes transformações pragmáticas da arte, aparecem com clareza no desenrolar da pintura modernista, desde o impressionismo e do cubismo até a arte dita abstrata. Essas transformações podem ser lidas como uma adaptação do meio de figuração estética ao objetivo da experiência estética, do modo como ela foi programada, do modo como a percebemos como tal e do modo pelo qual temos consciência de tê-la percebido efetivamente como tal.

Essa transformação da arte ocasionada pela necessária adaptação do meio de figuração ao objetivo de prazer estético não é próprio à arte: ela caracteriza um fenômeno mais fundamental e generalizado, o fenômeno da experimentação total do homem e do mundo pela comunicação. Em toda comunicação, seja ela cotidiana, científica ou política, experimenta-se a própria fixação e a fixação do outro às crenças, desejos e intenções de agir que são expressas da mesma maneira através da qual na arte se experimenta a

aderência estética ao sentimento do belo. Ambas a experimentações, a do consenso e a do prazer estético, geram uma situação de aderência gratificante do acordo consigo e com o outro que transcende o desejo dos indivíduos de produzir tal situação. O mesmo ocorre com a situação do mundo visível experimentada pela confirmação ou falsidade das hipóteses científicas. Também aqui, a situação parece transcender o desejo que os cientistas têm de confirmar suas hipóteses. A aderência coletiva, típica do consenso, e a aderência individual, típica da crença, do desejo ou da intenção, própria às representações verbais do conhecimento, da ação e da satisfação dos desejos, de fato fazem com que o desejo individual pareça um evento transcendental, e o prazer estético o resultado de um evento gratificante, causado pelo reconhecimento de si e do outro na obra como uma forma de vida, independentemente do desejo do artista de ter e de dar prazer. Wittgenstein e Heidegger comungam desse ponto de vista, naquilo que este reflete o espírito estético de nosso tempo e o eleva à forma de vida.

O problema que, de maneira semelhante, tanto o homem contemporâneo quanto o artista encontram, está circunscrito, por um lado, à cegueira pertencente a essa tal situação de consenso científico, político, ético e estético e, por outro, à cegueira relativa à experimentação do prazer artístico. Consenso e gratificação artística ocorrem na verdade, para além de todo julgamento de objetividade, como algo proveniente da cegueira causada pela fixação no consenso experimental, seja ele político ou científico. Tal qual a confirmação da experimentação da verdade de uma hipótese científica, a percepção da harmonia do mundo real com a hipótese é o que julga, em última instância, essa verdade. O mundo parece responder ao científico por essa percepção e o fato/dado [fait] torna-se assim animista. O mesmo se dá com relação ao consenso, que pode ou não ocorrer com alguém quando experimenta sua essência democrática. A transformação pragmática da arte na era pragmática consiste, pois, em figurar e em generalizar como realidade humana essa razão estética que pretende realizar a ideia no momento mesmo em que ela é experimentada. A magia artística parece, nesse contexto, constituir o modelo de experimentação do homem pela comunicação.

A transformação pragmática da arte é assim solidária à estetização generalizada da vida humana e de uma absolutização do imaginário, onde o homem deseja gozar da produção de sua produção de modo análogo ao que ele goza da produção da obra de arte. A desregulação das instituições e do psiquismo humano é o preço a pagar pela cegueira que preside essa experimentação, pois tal experimentação total do homem pela comunicação se produz, ela também, sem conceito, como puro gozo dos efeitos da produção de alguém conforme os efeitos que este alguém quer produzir sobre si mesmo e sobre o outro, ao aplicar cegamente o consenso na vida individual e coletiva. O efeito porém é sempre inverso ao esperado: ao invés de produzir a felicidade social e individual aguardada e que, por si mesma, já validaria essa experimentação comunicacional e artística, não produz nada mais do que uma infelicidade que provoca o reinício da corrida pelo consenso com o outro e consigo, de modo a intensificar a sede de experimentação.

Tendo em vista que a dinâmica da comunicação como a da criatividade artística põe em cena necessariamente uma instância de julgamento crítico, inerente ao papel que o ouvinte sempre tem em relação a si mesmo, ao outro e ao mundo, essa experimentação não supera as infelicidades que produz, a não ser identificando-as como infelicidades, ou seja, fazendo com que os envolvidos na experimentação, quaisquer que sejam, julguem a objetividade dos modos de existência e de harmonização sensível do homem com o mundo, consigo e com o outro. Isso é particularmente patente nas obras e reflexões poéticas de P. Celan, I. Bachmann e M. Tsvetaeva. Toda enunciação pertencente à arte realiza a objetivação de um mundo que ela antecipa estar em harmonia cognitiva, psíquica,

afetiva e consumatória com seu emissor, ao mesmo tempo em que o impele a julgar a objetividade da verdade, da ação e da felicidade que ela é portadora. De um ponto de vista puramente lógico e cognitivo, não se é possível produzir um pensamento como enunciação a si ou a outrem sem pensá-lo verdadeiro e sem se pôr a julgar se ele é verdadeiro e também que ele deve ser pensado como verdadeiro. A lei sensível e intelectual da criação desse mundo reside de fato na projeção sobre este mundo da harmonia que gozamos com o mundo, enquanto emissores e receptores de sons, enquanto falantes e consumidores. Esse papel de ouvintes de nós mesmos que nos apraz em todas as enunciações não consiste apenas em compreender aquilo que dizemos, mas em julgar se a harmonia com o mundo, conosco e com o outro que a enunciação antecipa também é objetiva e real tal qual a devemos pensar para poder pensá-la e gozar de sua realidade.

Sob esse ponto de vista, toda enunciação seria artística, mas toda obra de arte constitui em contrapartida um julgamento. Porque o uso da fala condiciona no homem sua capacidade de ver, de se mover, e de manipular as coisas, de pensar e de gozar da satisfação de seus desejos, ele faz de todas as suas ações uma comunicação que necessariamente tenta gozar de si mesma como harmonia realizada. Toda experiência do mundo, do outro e de si não faz mais do que tentar repetir essa ação de julgamento inerente à fala para fazer do mundo visual, dos sons, da composição arquitetural do ambiente e da representação teatral ou cinematográfica da vida, um mundo tão prazeroso quanto aquele desfrutado através da afirmação bem-sucedida da verdade.

Obras de arte não serão, pois, obras de arte, tampouco reconhecíveis como tais, a não ser que seus receptores (os espectadores) contentem-se não apenas em desfrutá-las, como desejava Kant, ou seja, em julgar se o sentimento do belo que neles suscitam foi aprovado por eles de maneira a tal sentimento lhes parecer comunicável a todos, sem a mediação de um conceito. Em se fazendo reconhecer por eles como obras de arte, elas os levam a tomar para eles o julgamento sobre a existência que elas expressam, pois o que elas os apresenta, nada mais, do que os modos de existência próprios ao mundo e a eles mesmos, naquilo que eles (receptores/espectadores) julgam se reconhecer quando estão gozando desse reconhecimento. Nesse sentido, toda a obra de arte é uma prosopopeia qual o enunciador empresta sua fala ao mundo que ele, como enunciador, faz falar: tal fala retoma a fala animista da criança e do homem arcaico que associa essa fala do mundo à experiência do sagrado. Porém, o movimento de julgamento que a acompanha retira o enunciador e seus receptores do tipo de alienação originária que acompanha o uso dessa prosopopeia na criança e no homem arcaico. Isso acontece pois a condição para a fruição da obra pelos espectadores é que eles possam reconhecer realidade de toda a realidade, aquilo que é o mundo, ou seja, harmonia e cosmos, em seu próprio mundo.

Enquanto esse movimento de julgamento estiver reprimido como está agora, na era pragmática, onde o prazer está restrito ao consenso sem julgamento, onde não se fala, nem se faz o mundo falar, a arte se manterá autista: supressão do julgamento de verdade e prazer artístico mascaram-se como de simbolização e supressão do realismo no desenrolar da pintura que vai do impressionismo e do cubismo até a arte dita abstrata. Contudo, como essa supressão não produz mais do que uma doença do pensamento, ela deixa intacto e inatacado o uso do juízo na poesia, assim como em toda a arte que consegue ser poética, pois tal obliteração ou supressão do julgamento de verdade não consegue fazer desaparecer esse movimento de criação da harmonia que habita na origem da linguagem e da arte. Assim, mesmo quando levada, à época do romantismo, a buscar a mitologia da criatividade na criatividade da criança e na cultura do sagrado, mesmo quando ela descobre, como em Celan, o resultado autista e esterilizador do ideal romântico de artista,

a poesia não consegue por si só julgar poeticamente a realidade da desintegração contemporânea deste ideal, a não ser que consiga fazer com que a verdade de seu julgamento seja fruída: a não ser que consiga fazer com que se reconheça que a verdade do julgamento ali apresentada é falsa, ou seja, que é falso achar que abrindo mão do julgamento seria possível ao homem viver e gozar dessa prosopopeia.

A reconciliação da poesia com a era pragmática, que acontece em Bachmann, Tsvetaeva e Brodsky, não é possível a não ser que se reconheça a falsidade da estetização pragmática da existência: a não que se reconheça e se faça reconhecer que a verdade é que ela é falsa, e que a esterilização proveniente de tal estetização não é mais do que um efeito do não reconhecimento da falsidade. Aquilo que a arte moderna fez com que se reconheça e se julgue como tal na experiência literária realizada “à luz da consciência”, segundo a expressão de Tsvetaeva, a evolução da arte pura na estetização da pintura pura fez sentir, pois faz a descoberta sobre a natureza comunicacional da pintura e da visão, ao mesmo tempo, no próprio movimento através do qual é feita a interdição de julgar a realidade dessa natureza comunicacional, pois nos faz gozar apenas uma ficção artística, ao reprimir a relação com a realidade do mundo e do homem dessa comunicação da visão enquanto comunicação.¹ Isto, somente uma anamnese filosófica da agnosia pictural, que preside a gênese da pintura moderna, e o reconhecimento filosófico da poesia em seu conceito, resultante da evolução da poesia moderna russa e eslava, podem mostrar. Assim, a arte reapropriaria pouco a pouco a razão na sensibilização que ela opera: a partir do momento em que ela faz a experiência do sofrimento como sofrimento, ela o nomeia, e ao nomear, frui essa nomeação e se desidentifica com as formas políticas da vida nas quais ela faz com que cada um reconheça que não pode se reconhecer, ao fazer fruir esse reconhecimento do sofrimento como sofrimento.² Ela faz reconhecer então, *in actu exercito* no movimento de identificação do homem com os sons entendidos e recebidos, a raiz sensível do pensamento: a arte nos mostra que o pensamento só nos coloca diante das realidades do homem e do mundo quando ele reconhece como realidades também gratificantes o fato de tais realidades poderem tornar reconhecível a objetividade, retirando assim o homem da alienação psicológica do puro e simples efeito que ela tem sobre ele.

A gênese da estetização pictural contemporânea.

Como observado por Gehlen em *Zeitbilder*, o Impressionismo e o Pontilhismo procuraram fazer com que a experiência de como o homem se fixa a si mesmo através da figuração à visão, igual àquela que a visão produz em si mesma durante a figuração, ou seja, fixa-se numa visão que se presume produzir-se segundo as leis de uma figuração pictural. Esses movimentos artísticos fazem com que o espectador se dê conta de seu poder de produzir, através da recepção visual do tipo de figuração que ambos produzem, o

¹ N.T.: “Ce que l’art contemporain fait reconnaître et juger comme tel dans l’expérience littéraire menée “à la lumière de la conscience” selon l’expression de M. Tsvetaeva, l’évolution de l’art pur dans l’esthétisation de la peinture pure le fait simplement sentir puisqu’on y fait la découverte de la nature communicationnelle de la peinture et de la vision dans le même mouvement où l’on s’interdit de juger de la réalité de cette nature communicationnelle puisque l’on n’en fait jouir que comme d’une fiction artistique en refoulant le rapport à la réalité du monde et de l’homme de cette communication de la vision comme communication.”

² “Car l’art s’y réapproprie peu à peu la raison dans la sensibilisation qu’il en opère : à partir du moment où il fait l’expérience du malheur comme malheur, il le nomme en jouissant de cette nomination et en se désidentifiant des formes politiques de vie dans lesquelles il fait reconnaître à chacun que personne ne peut s’y reconnaître, en faisant jouir de cette reconnaissance du malheur comme malheur.”

modo de visão que se pressupõe originário, ou seja, aquele em que há a correlação entre os pontos visualizados e os cones da retina, como se ao olhar, o espectador se visse não apenas vendo, mas também como está vendo no momento em que vê.³ Habitamo-nos, na verdade, a ver a coincidência invisível entre o espaço visto e um espaço que se presume ser o produtor da visão. O cubismo, por sua vez, teria tornado possível produzir a experiência de explodir as diversas perspectivas do objeto. Tal experiência faz com que se tome consciência da onipotência pictural. Tomamos consciência de tal onipotência quando o objeto se torna perceptível para nós a partir de uma visão onisciente de seus diversos aspectos essenciais, quando sua tridimensionalidade se torna perceptível para nós ao mesmo tempo em que percebemos que foi a visão onisciente que tornou a tridimensionalidade perceptível. Cria-se a possibilidade de consumir visualmente um objeto sob todos os seus aspectos, ao sintetizar em uma perspectiva aquilo que habitualmente seria perceptível sucessivamente, ao fazer com que todos os aspectos do objeto se unam num espaço novo, o espaço formado pela combinação das possibilidades de desdobramento de todas as perspectivas. Nesse caso, a figuração é utilizada na medida em que projeta o aspecto produtor, motor, técnico e criador da arte na ação de recepção sensorial que dela resulta: a ação perceptiva, para transformá-la em ação de consumo que é o estímulo, a reação e ação consumidora dela mesma. Ela desfruta de sua força prometéica ao exibir num só golpe sua intenção, seus resultados e seus efeitos de fascinação: pelo simples fato de explodir a perspectiva finita e unívoco objeto percebido ao mesmo tempo em que permite o desfrute dessa explosão.

Para reencontrar a ação-recepção da figuração como sensibilidade originária que ela mesma assim se apropria, pareceu suficiente destituir a figuração pictural de qualquer significado e demonstrar que tal operação de destituição dos significados estava sendo realizada. Ao “desimbolizar” a arte pictural, a experiência com a arte passa a igualar-se à experiência da magia onde se recusa o significado e a realidade: a obra passa a parecer capaz apenas de nos fazer enxergar a visão pura, ou a essência tridimensional do objeto, essência esta que os cientistas e adeptos do fisicalismo são capazes apenas de postular. Depois de suspender a atitude pictural natural, a crença ingênua na afinidade entre o quadro e o real, a pintura então transforma essa suspensão momentânea do real em objeto de figuração e figura-o de maneira a provocar no espectador – através da recepção visual do quadro – essa reflexão a respeito de si mesma.⁴ Ao reduzir a visão apresentada e vista a um mosaico de pontos supostamente elementares, a magia impressionista deseja revelar a visão que anima toda experiência do olhar, diferenciando-a de uma visão inocentemente acompanhada pelo pensamento, da simples consciência de ver as coisas, ou seja, uma visão acompanhada por uma consciência que não tem consciência de que enxerga, que não se vê vendo. Essa magia é operada através do modo pelo qual a linguagem subordina o tátil à visão. Ela o subordina ao fazer da visão um tipo de toque à distância que permite ao organismo registrar como resposta visualizada das coisas, os resultados visíveis de sua manipulação tátil. A criança integra o uso da visão na medida em que associa as coisas que vê às suas propriedades tácteis sem precisar tocá-las. A criança enxerga a cor vermelha de uma mesa, por exemplo, da mesma maneira que ela enxerga o peso dessa mesma mesa. A consciência da visão, colada que é à consciência auditiva do pensamento e simultânea a este, parece baseada numa inibição: na inibição do

³ Il remettent chacun face à son pouvoir de produire, par la réception visuelle de cette figuration, le mode de vision qu'on présume originaire, comme mise en corrélation des point visualisés et de cônes rétiniens comme si l'on se voyait visuellement voir ce qu'on voit et la façon dont on le voit au moment où on le voit.

⁴ N.T.: “Suspendant l'attitude picturale naturelle, la croyance naïve en l'affinité du tableau et du réel, constitue cette suspension du réel en objet de figuration et figure celle-ci de façon à déclencher, par la réception visuelle du tableau, cette réflexion elle-même chez le spectateur.”

movimento da manipulação tátil que acompanha a visão sobre o peso dos objetos e que, sendo uma inibição, parece ter o poder de produzi-la magicamente. É precisamente essa inibição, tornada possível devido ao registro do resultado tátil, visualizado através do som ou do pensamento, que ao mesmo tempo é mantida e elevada, na redução que os impressionistas fazem da realidade retratada a um espaço indiferenciado de pontos, onde somente suas diferenciações pelas cores permitem evocar o real retratado e distanciar-se, num mesmo movimento, desse real, desdobrado como ele parece ser em relação a todo real visível.

Ao reduzir a técnica de escuta (apenas o substrato sensível do pensamento como percepção da escuta) ao seu aspecto mágico e à inibição de seu funcionamento habitual, o impressionismo faz sentir, sem reconhecê-la, a maneira pela qual a função de escutar permite que o olho seja substituído pela mão ao integrar os resultados antecipados. Da mesma maneira, a experiência de liberação que o cubismo dá acesso, em Picasso, Braque e Juan Gris, não pretende somente deixar transparecer o espaço tridimensional do objeto como espaço do próprio quadro, ela pretende deixar transparecer também a essência visível do objeto, o espaço objetivo do volume que ele desdobra quando é colocado em correlação com as múltiplas perspectivas que convergem ao seu redor, graças à reconstrução que ela opera com a ajuda dos elementos geométricos de medida de volumes (cubos, cilindros, esferas). Tal experiência de liberação só obtém essa síntese de reconhecimento no conceito visual dos diversos aspectos do objeto, quando projeta sobre o eixo do espaço, da simultaneidade, aquilo que só pode ser adquirido pela disposição em sequência temporal das diversas experiências visíveis com as coisas. De novo, para fazer isso ela recorre ao modo pelo qual a simultaneidade do som compreendido e emitido permite à linguagem realizar simultaneamente a síntese entre a apreensão visual da coisa vista e o aspecto que tem quando vista. Mas é precisamente esta síntese que devemos inibir para que a essência invisível do objeto apareça: ao vê-la como síntese estourado objeto representado, como uma síntese em que a diferenciação dos fragmentos constitui a lei de formação desse espaço e das coisas.

Em contraste com uma visão de arte que ainda se apoiava conceitualmente na percepção, a pintura de P. Klee alcançaria sozinha seu conceito. O quadro deve liberar uma racionalidade “visual” que pertence ao “domínio originário da improvisação psíquica”. Ele deve incitar o olhar a percorrer a tela sem se ater de maneira rígida às figuras mais proeminentes, análogas àquelas em que a proeminência determina, para os etólogos, os movimentos dos animais bem-formados. Pintar passa a ser antecipar o espaço de liberação desse olhar fazendo com que as leis gestaltistas do todo e da parte ajam contra si mesmas, construindo um espaço de movimento a partir das margens das figuras e de seus desvios. Ao fazer desaparecer todo o centro de gravidade do quadro, vemos a liberação do olhar que o quadro convoca como sua recepção. Além disso, embora não o reconheçamos como tal, sentimos o poder liberador da escuta dos sons (sob o aspecto do pensamento): este poder emprestado pela audição à recepção visual das coisas, que ela (audição) torna possível ao consolidar sua liberdade em relação às pulsões provocadas por formas mais proeminentes, ou que chamam mais atenção do espectador, durante o exercício da visão. Contudo, é o hiato originário entre aparelhos sensoriais e aparelho motor, característico do homem, reencontrado na raiz do drama pragmático, entre sensação e ação, que é assimilado a essa liberdade e transfigura tal drama ao “desvisualizar” a visão que o quadro reclama como visão de si mesmo: removendo da composição de suas próprias formas a possibilidade desse olhar se fixar.

Coube a Kandinsky fazer com que a pintura reabsorvesse a denegação própria à magia branca, ou seja, aquela experiência que condiciona tanto a percepção visual no homem quanto a produção de uma pintura que é a experiência da prosopopeia visual. A recepção da criança do campo visual é sempre a de um centro de projeção de intensidades agressivas, levando-a a identificar o mundo das coisas vistas ao mundo dos sons

compreendidos de seu próprio balbuciar, ou seja, levando-a a fazer seu mundo falar ao emprestar sua voz para que aquilo que ela vê que pode ser percebido, percebido como algo tão gratificante quanto os sons compreendidos. Da mesma maneira, a composição do quadro deve fazer com que as figuras e cores colaborem como “vozes de um só coro”, como dizia Kandinsky, fazendo emergir em cada um o entusiasmo de um grande “sim”. Mas esse “sim” à vida sonhada e, deste modo, apresentada, se fundamenta explicitamente sobre a repressão de todas as figuras e de todas as formas que estariam associadas, na vida cotidiana, a um grande “não”: ao sentimento de incapacidade em suportar os conflitos cognitivos, morais e afetivos que geram o sofrimento cotidiano da experimentação de si.

O ápice da experimentação da pintura, guiada pela recusa à prosopopeia da palavra, desenrola-se com Mondrian que, objetivando “aprofundar” a experiência de pintar, “desnaturaliza-a”, ou seja, toma como objeto da experiência da pintura abstrata, e a denegação que a habita, o eco mágico de tal denegação. Seu objetivo explícito reside na implantação da paz e da serenidade. Este objetivo é alcançado quando aquilo que sua linguagem utiliza para julgar as coisas, o outro e a ele mesmo se encontram em harmonia com aquilo que ele reconhece como verdadeiro, assim como com esse próprio reconhecimento. Porém, com Mondrian, objetiva-se desconstruir a síntese afetiva existente entre as formas e as cores da pintura e o mundo, construída com base no modelo de harmonização entre sons emitidos e sons recebidos que é própria desta síntese afetiva e que a criança obtém projetando sua relação sonora com o mundo em sua relação sonora com o outro (interlocutor). O verde, percebido como veículo de uma harmonização não questionada com a natureza, deve ser eliminado e desfeito pelas cores elementares do azul, do vermelho e do amarelo e pela “não cor”, ou seja, o branco, o cinza e o preto. Volumes, superfícies e linhas não conduzem ao perfeito equilíbrio desejado, não conduzem à paz real, a não ser quando interrompidos e desconstruídos em sua função de canais condutores de energia afetiva visualizada, ou seja, a não ser com a ajuda dos ângulos, figuras visuais dinâmicas geradoras de equilíbrio. Segundo Mondrian, estes representam o ponto onde as duas forças onipresentes e onipotentes – o feminino e o masculino – se cruzam. Essa é a lei de formação da “pura plástica da paz”. É bastante evidente que, o que transparece através desse pragmatismo dos efeitos picturais, não é a felicidade pragmática presunçosa, mas a reflexividade crônica que sua busca provoca e procura em vão deter-se, isto é, a entrega aos prazeres do olhar. *A necessidade de julgar* é a consequência mais significativa para a vida humana na era pragmática do deleite estético, do deleite do olhar puro como denegação espiritual do olhar sensível. Tal necessidade fica reprimida pela vontade mágica de apropriação pragmática do real e sublimada pela magia negativa da pintura conceitual.

A reapropriação da felicidade do julgamento na poesia contemporânea

O que a redução pragmática da fala ao efeito do fenômeno da escuta de si sobre a visão não é capaz de dizer, mas deve se limitar a fazer sentir, é o que a poesia precisa enfrentar, pois ela é uma forma de arte que não tem o direito à inconsciência, não tem o direito de não conhecer a miséria, o hiato originário, a súplica e o pedido de socorro para os quais ela sabe que é a única resposta. Ao provar cotidianamente a falsificação absoluta do pragmatismo político na vida, ao reconhecer que seus malefícios neutralizam aquilo que, através da fala torna a vida possível, ao tornar possível toda consciência, toda ação e todo desejo e o reconhecimento dos desejos, a poesia de inspiração russa e eslava do século XX tomou consciência da verdade inerente à degeneração na qual a arte abstrata se viu cegamente engendrada. Ao rejeitar a absolutização do julgamento moral e político do pragmatismo, sua sensibilização capitalista e técnica e a negação de si que tal absolutização engendra, tal poesia consegue então reconhecer que aquilo que faz da

linguagem uma condição de vida, ou seja, a escuta, também diz a verdade quando recusa esta ou aquela forma de vida, quando reconhece que o homem não pode viver certas formas de vida, e quando diz sim a formas de vida que a todos permitem viver, ou seja, quando diz sim ao julgamento de verdade ele mesmo.

O depoimento de uma “poesia em ruínas”, na eloquente expressão de C. Milosc sobre a poesia polonesa do pós-guerra, de pronto afirma, depois e apesar de toda a turbulência do sofrimento, que a primeira necessidade é a necessidade da palavra. Esta é anterior mesmo à necessidade do alimento, do sexo ou da luta. Tal necessidade da palavra somente se aplica com a superação das mentiras sociais e das mentiras que o esquecimento impõe, e apenas com uma dedicação à anamnese dos objetos, já que a mentira torna o outro e a nós mesmos intoleráveis e intraduzíveis em palavras. Por esta razão, a fala passa a servir apenas à anamnese dos objetos mais inumanos de todos: as pedras e os cascalhos/seixos. Restaura-se assim como verdade elementar o olho e a fala, a pura afirmação incondicional de si como ser vivo forçado a refletir sobre sua vida a partir de sua condição mais incondicional: a condição da palavra, da nomeação das coisas, das relações entre elas e delas consigo. Sobre si mesmo, não cabe comentar: de si, como nomeação de si no uso da verdade das palavras. De si, como portador de uma lei: a lei da verdade, que nos impede desde o início de qualquer sublimação numa absolutização consensual da verdade moral, política ou técnica. Verdade mais simples, que resistiu a toda purificação da mentira pelo sofrimento e pelos genocídios mais próximos e mais atrozes.

Assim, a prosopopeia poética se mostra a si mesma como aquilo que nessa depuração resultou necessariamente na perda de seu animismo mágico e de sua crença criativista de tornar-se filosófica: ao fazer a triagem entre aquilo que nela não é mais do que apenas o prazer do poder fônico e motor na projeção antecipada da harmonização idílica das palavras e do mundo, projeção dela mesma no Terceiro, ou seja, naquele que dá a partida no mundo através da fala, onde a realidade não poderia ser nada além do que a reprodução arbitrária da arbitrariedade do criador, e, por outro lado, aquilo que é reconhecimento do que é modo de existência e modo de não existência do homem nas formas de vida antecipadas como felicidade última e suprema. Vislumbrada por Bachmann através da sombra moral da veracidade, se fez emergir a ideia de que aquilo que chega como pensamento de nosso pensamento é aquilo que não podemos deixar de desejar ser e, portanto, *já é, já existe*, para que seja mesmo possível desejar ser e para ter podido ser pensado.⁵

Em contraposição à falsidade pública e à sua sublimação estética e visual “reside na solidão da consciência a garantia mais significativa que a verdade pode oferecer a si própria: a incapacidade do Eu de mentir para si mesmo.” Na especificidade da veracidade poética, em sua capacidade para instaurar sua verdade no coração da felicidade que ela transmite, pois o que ela faz com que seja desfrutado é justamente o verdadeiro de sua verdade, é aí, nessa especificidade, para além de todo animismo, criativista ou conformista, que está a prova da força da verdade e da força de julgamento próprios à poesia. Aí se descobre, se renova e se intensifica de maneira improgramável sua aptidão

⁵ Entr'aperçue par I. Bachmann à travers l'ombre morale de la vérité : la véridicité, se fait fait jour l'idée que ce qui arrive comme pensée de notre pensée est ce qu'on ne peut pas ne pas désirer être, et donc, *être* déjà pour pouvoir désirer l'être et pour avoir pu le penser.

para fazer com que as verdades chamadas de subjetivas apareçam, aquelas que dizem respeito aos afetos, aos desejos, aos sentimentos e às crenças, assim como as verdades objetivas, aquelas sobre as pedras, assim como as verdades sobre a ação das máquinas: como verdades puras e simples, como verdades cujo estatuto de verdade reside no modo pelo qual elas são experimentadas: que se objetivam no instante em que conectam aquilo com que fazemos conscientemente a experiência de nós mesmos.

Essa perspectiva da *L'art à la lumière de la conscience* de M. Tsvetaeva chega o mais próximo possível da verdade poética. Nela, o estado de criação é pensado sobre o modelo da escuta. A criação das palavras, como toda a ação criativa, é "la marche à la trace de l'oreille populaire et naturelle" (p. 59), "une écoute certaine, sans oreille", tão certa dela mesma quanto a mão da mãe, acertando um relógio no meio da noite, que, apesar de não enxergar, escuta o silêncio dele (p. 66).⁶ Pois, aquilo que se introduz como escuta em tal escuta é o motivo mesmo pelo qual não se pode pensar seu pensamento, pelo simples fato de que ele nos aparece enquanto verbo. Pensamentos só podem ser pensados por nós como verdadeiros, do contrário não poderemos identificar a experiência que ele nos faz encarar, tampouco nos orientar. Na criação, "Quelqu'un, quelque chose s'introduit en toi, ta main est un exécutant, non de toi, mais de ce quelque chose. Qui est-ce ? Ce qui, à travers toi, veut exister". (p. 68) Além disso, "connaissant le plus", aquilo que escreve e sinaliza ela pode reconhecer que ela "crée le moins". "C'est pourquoi pour moi, il n'y a pas de pardon. Ce n'est qu'à des gens comme moi que l'on demandera des comptes, au Jugement dernier. Mais s'il existe un Jugement dernier du verbe, devant celui-là, je suis innocente" (p. 93).

Se a prática da poesia é a mais resistente das escutas, porque mais submetida ao julgamento de verdade e porque mais consciente de sê-lo, o poeta não pode produzi-la, tampouco quem o ouve pode recebê-la, sem a reconhecer como verdadeira. Ambos não podem se furtar de reconhecer se tal poesia é *ou não* tão verdadeira quanto ela se faz pensar verdadeira, e verdadeira o suficiente para ser capaz de aprazer justamente por sua verdade. Embora seja impossível não julgá-la, tal julgamento deve apoiar-se na experiência ali objetivada, sem se deixar levar por outros caminhos para além do tipo de gratificação própria à espessura da experiência e da fala. A cada vez que esse julgamento estético se prova verdadeiro, e reconhece a verdade do julgamento poético ali transmitido, faz-se então a experiência, a experiência da inseparabilidade entre o princípio do prazer e o princípio de realidade engendrado pela fala: o desejo de fala que reside em todo desejo, simplesmente porque o desejo conduz todos os desejos à fala e ao pensamento, submetendo-os à lei deste, que é a lei da verdade. Porém, poderia essa verdade da poesia se diferenciar do desejo pragmático de transformação direta de si por apropriação da verdade sob a forma de crenças, intenções e do desejo? Sim – fazendo com que a falsidade *a priori* da energia criativa seja reconhecida, esta que é interpretada como simples projeção da força de emissão fônica que visa se objetivar como toda poderosa. Sim, porque ela faz com que se reconheça a resistência do julgamento da escuta, que a guia e a completa, como sendo tão resistente quanto as pedras mais preciosas. Não, naquilo que ela não pode se justificar, a não ser proporcionando a vivência da mesma caso a caso, parte por parte.

⁶ N.T.: "La création des mots, comme toute action créatrice, n'est "que la marche à la trace de l'oreille populaire et naturelle" (p. 59), "une écoute certaine, sans oreille", aussi certaine d'elle-même que la main de sa mère, remontant l'horloge dans la nuit, sans voir, dès qu'elle entend son silence (p. 66)."

A verdade da poesia auto vivenciana poesia de Paul Celan, onde o poder de dizer não ao poder mágico é reconhecido como o poder de dizer a verdade ao afirmar a falsidade de tal poder. A verdade da poesia testemunha a si mesma ao reconhecer que sua única força vem de se mostrar transparente à ela mesma justo quando torna as coisas transparentes a elas mesmas também, sem pressupor que elas assim o sejam antes que ela (a verdade da poesia) as torne transparentes, nem que elas o sejam efetivamente enquanto dizem que são. Esses dois poemas falam do reconhecimento do estilo de época como passagem à verdade da poesia, como reconhecimento da poesia como a grande comunicadora da verdade, onde se transmite para o espírito da época aquilo que ele de fato é, ao mesmo tempo em que se revela para si mesma.

"LA VÉRITÉ, encordée
aux reliquats exprimés du rêve,
vient, telle une enfant,
par dessus la crête [crista].
La béquille [muleta] du vrai
entourée de mottes et d'éboulis
bourdonnante, bruissante
de la semence des yeux,
s'effeuille
dans le Non
qui fleurit et s'épanouit très haut -
dans la couronne."

"Dégagé
par les rafales,
libre,
le chemin traverse la neige
aux silhouettes humaines,
la neige des pénitents, vers
les tables et les chambres hospitalières
des glaciers.
Dans les profondeurs
de la crevasse du temps,
auprès
des rayons de glace,
attend, un cristal de souffle,
ton irrévocable
témoignage."