



O INSTANTE IMPRESSIVO-EXPRESSIVO: ARTE COMO PESQUISA E COMO CRIAÇÃO

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2022.183.05>

Lucas de Lima Cavalcanti Gonçalves

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

lucaslbg01@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8151760206637019>

Rogério Galdino Trindade

Doutorando em Filosofia pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

rogeriogtrindade@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/2963542497587656>

RESUMO:

Este ensaio é uma tentativa de refletir fenomenologicamente em torno dos dois lugares-comuns recorrentes na compreensão teórica da produção artística: arte como pesquisa e arte como criação. O modo fenomenológico implica considerá-los não como meras concepções exteriores da experiência em causa em tal produção, mas, desde a sua própria interioridade, como possibilidades intrinsecamente ligadas e apenas artificialmente dissociadas de relação temporal do ser humano com o mundo. Tais possibilidades emanam de dois modos da temporalidade, pelo que caracterizamos a experiência artística em termos de uma restituição do compasso, da simultaneidade temporal, perdida pela atitude ordinária, não-artística, entre os momentos impressivo e expressivo da ação produtiva. Esta interpretação, por sua vez, possibilita visualizar conceitualmente a transformação temporal da relação com o mundo que permite passar da atitude ordinária à atitude fenomenológica frente à ação produtiva do ser humano. Nestes termos, a temporalidade específica da experiência de produção artística adquire as dimensões do instante impressivo-expressivo, dando acesso a uma dimensão experiencial da linguagem em que esta deixa de ser um mero

veículo para a transmissão de informações, tornando-se potência para a instauração de mundos. Assim, mostra-se que a dupla determinação teórica da arte, a saber, como criação e como pesquisa, se fundamenta no fato de que, na experiência de produção artística, dá-se uma conjunção entre duas possibilidades temporais da percepção, que são dissociadas apenas *a posteriori*, em virtude da própria consideração teórica: o momento impressivo, que corresponde à pesquisa, e o momento expressivo, que corresponde à criação.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte. Fenomenologia. Temporalidade. Impressão e expressão.

THE IMPRESSIVE-EXPRESSIVE INSTANT: ART AS RESEARCH AND AS CREATION

ABSTRACT:

This essay is an attempt to reflect phenomenologically about two recurrent commonplaces in the theoretical understanding of artistic production: art as research and art as creation. The phenomenological mode implies considering them not as mere external conceptions of the experience in question in such production, but, from their very interiority, as possibilities intrinsically linked and only artificially dissociated of the human being's temporal relationship with the world. Such possibilities emanate from two modes of temporality, so we characterize the artistic experience in terms of a restitution of the measure, of temporal simultaneity, lost by the ordinary, non-artistic attitude, between the impressive and expressive moments of productive action. This interpretation, in turn, makes it possible to conceptually visualize the temporal transformation of the relationship with the world, which allows passing, in face of the productive action of human being, from an ordinary attitude to a phenomenological one. In these terms, the specific temporality of the experience of artistic production acquires the dimensions of the impressive-expressive instant, giving access to an experiential dimension of language in which it ceases to be a mere vehicle for the transmission of information, becoming a power for the establishment of worlds. Thus, it is shown that the double theoretical determination of art, namely, as creation and as research, has its foundations in the fact that, in the experience of artistic production, there is a conjunction between two temporal possibilities of perception, which are dissociated only *a posteriori*, by virtue of the theoretical consideration itself: the impressive moment, which corresponds to research, and the expressive moment, which corresponds to creation.

KEYWORDS:

Art. Phenomenology. Temporality. Impression and expression.

*Como alguém poderia manter-se
encoberto face ao que nunca declina?
(Heráclito de Éfeso, Fragmento 16).*

Há pelo menos dois lugares-comuns recorrentes nas diversas interpretações do que vem a ser a arte: por um lado, criação, por outro, pesquisa. O sentido da arte como criação é explicitado por Wassily Kandinsky, em artigo de 1935 intitulado *Pintura abstrata*. Nele, o pintor passa em revista as

denominações que, àquela altura, os críticos já haviam atribuído ao gênero pictórico que ele inaugurara a partir de 1910: pintura não-figurativa, abstrata, absoluta... Os três rótulos constituem, para Kandinsky, apenas nomes negativos. Se eles captam algo, é justamente o que não se dá na obra e que, por isso, quebra as expectativas com que a tradição nutriu a apreciação estética: a pintura é dita não-figurativa porque suprime a representação mimética de objetos dados à percepção sensível, é dita abstrata porque se afasta do *stractus*, isto é, do domínio do encoberto, do meramente aparente e, por fim, é dita absoluta por afastar-se também do aparente, agora determinado como o *solutus*, o que se submete e está submetido à dissolução do devir.

Os três rótulos manifestam, então, uma incompreensão do que, na pintura de Kandinsky, está realmente em causa. Aqueles que os adotam escondem sua própria incompreensão por detrás de designações que pertencem à categoria dos nomes indefinidos. O pintor afirma que, se tivesse que escolher uma designação para as obras que vinha realizando desde 1910, diria que a que melhor lhes convém é a de “arte real” (*reale Kunst*), “pois essa arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte, de natureza espiritual. Um mundo que só pode ser engendrado pela arte. Um mundo real” (KANDINSKY, 2015, p. 232). O que o artista faz, quer represente ou não a silhueta de objetos dados à sensibilidade, é criar efetivamente um mundo. E onde existe esse mundo? Primeiro, na interioridade do artista, que descobre em si mesmo um mundo vivo e fervilhante de formas de vida complexas e variadas, depois, em suas obras, tomando nelas a forma que melhor se adequa, no sentir do artista, à expressão de sua realidade íntima.

A exteriorização do mundo interior que, para Kandinsky, se dá mediante a livre determinação da forma expressiva pela ressonância impressiva que ela desperta, evoca também a compreensão da arte como pesquisa. Ainda de acordo com Kandinsky, desta vez em artigo intitulado *Sobre a questão da forma* (1912), a pesquisa consiste na procura dos meios pelos quais o artista pode “materializar mais claramente o conteúdo de sua arte”, criando seu próprio mundo interior ao dispor exteriormente seus elementos constitutivos. Desse modo, “se uma linha é libertada da obrigação de designar uma coisa num quadro e funciona ela própria como uma coisa, sua ressonância interior não se vê mais enfraquecida por nenhum papel secundário e ela recebe sua plena força interior” (KANDINSKY, 2015, p. 152-153). Os elementos que são apresentados pelo artista como obras são expressões de uma realidade interior. São seres vivos. Mas, isso não nos permitiria concluir que as obras já existem interiormente, de modo que sua exteriorização pelo labor produtivo do artista constituiria apenas uma etapa subsidiária e, de todo modo, dispensável. Se fosse assim, a obra seria um mero reflexo, uma aparência difusa de uma realidade verdadeiramente existente apenas na interioridade do artista.

Contudo, a realidade interior é um mundo bruto, povoado por experiências que ainda se encontram aquém de toda possibilidade de expressão. Criar significa conduzir ao nível da expressão os elementos desta experiência, ato indissolivelmente ligado à pesquisa, à busca pelos meios de expressão que correspondem à realidade criada, reverberando em suas múltiplas camadas. A criação se dá pela emergência da palavra, como elemento produtor de diferenciações, na facticidade bruta da realidade interior. Antes do surgimento da obra, o mundo interior não é propriamente mundo, pois o que caracteriza um mundo é a possibilidade de habitação. Ele é chamado “mundo” apenas de modo retroativo, quando nos encontramos diante da obra que o mundaniza pela vez primeira. A facticidade bruta da experiência interior torna-se mundo apenas em virtude da forma, da exteriorização que a faz ser obra. As obras constituem um mundo habitável. Elas tornam habitável o inabitável da experiência bruta, pela configuração desta em espaço de habitação mediante a instituição de um princípio de ordenamento em oposição ao caos da mera indeterminação negativa. Daí o parentesco etimológico entre o substantivo *mundus* e o adjetivo *immundus*, traduções latinas dos étimos gregos *cosmos* e *caos*, respectivamente. Nem todos são capazes de transfigurar a facticidade bruta em abrigo para a habitação. Apenas o artista. A obra é uma convergência de criação e pesquisa, de impressão e expressão, uma passagem do inabitável à possibilidade de habitação.

O termo “criação” é carregado de ressonâncias míticas. Nas escrituras da tradição judaico-cristã aprendemos de uma divindade que cria *ex nihilo*. Se a função do artista se resumisse à representação figurativa, aplicar-se-ia também a ele a lei que aperta o epistemólogo: do nada, nada vem. De fato, tanto o artista quanto o demiurgo empregam, para a sua criação, materiais que já têm à sua disposição: terra informe e vazia, trevas sobre a face do abismo, Espírito que paira sobre as águas. Como se pode então afirmar que um e o outro criam “do nada”? Quem ousaria dizer, por exemplo, que os meios de produção são nada, se é justamente na posse de tais meios que se fundamenta a realidade inescapável da exploração do trabalho?

E, de fato, na exploração do trabalho, na supervalorização dos meios de produção, que priva o trabalhador de sua força criativa original, já ressoa a vontade de dominação, cujo fundamento é a necessidade de fugir ao terror e à insegurança que constituem a marca de seu próprio ser, lançado no mundo. É para uma tal vontade de dominação que a força do agente precisa passar como se fosse um nada em sentido puramente negativo. A força criativa, dizemos também nós, é nada, mas um nada positivo, que constitui o impulso inicial e o fundamento retraído de toda criação posterior. O demiurgo divino e o demiurgo humano são nada. Eles são o nada que é a força do agente. Dizemos que criam do nada, embora tenham à sua disposição meios de produção bem localizáveis. Terra, trevas, águas – superfície,

aglutinantes, pigmentos. Dizemos que criam do nada porque esses materiais nada são sem o nada positivo que o deus e o artista são. É deste nada que se é, nada que é palavra e que, portanto, não é um ente, não é algo determinável como um *medium*, que os deuses e os artistas criam. É a partir deste nada que se ordena os elementos da materialidade informe, transfigurando-a em obra, em conjunção de elementos de um mundo em pequenas dimensões, como a floresta, o lago, a gruta, a concha e, também, a casa, a rua, a cidade. Pequenas habitações, portáteis quase, porque, embora não caibam sempre no bolso, a toda parte as levamos conosco, tornando-as nossas próprias habitações, maravilhando-nos com o que em sua interioridade habitável se pode descobrir, com a possibilidade irresistível de um retorno à infância pelo qual, como Bachelard, brincamos de naturalista amador, elaborando uma taxonomia poética das imagens através das quais o sonho nos habita. O nada da palavra, o nada da força produtiva não é nada em sentido meramente negativo, mas no sentido de ser um movimento livre de dar lugar ao que emerge a partir de algo que não possui o modo de ser do emergente, mas do próprio impulso que anima todo emergir.

Nem ao “é” e nem à “palavra” convém a natureza de coisa, o ser, e nem tampouco à relação entre o “é” e a palavra, cuja tarefa consiste em conferir a cada vez um “é”. Por outro lado, nem o “é”, nem a palavra e nem o dizer estão condenados ao vazio de um mero nada. O que mostra a experiência poética com a palavra quando o pensamento a pensa? Ela acena para o que é digno de se pensar, para aquilo que de há muito, mesmo que de modo velado, motiva o pensamento. Ela acena para o que se dá, mas não “é”. Aquilo que se dá pertence também a palavra, talvez não apenas também, mas antes de mais nada e isso de tal maneira que na palavra, na sua essência, abriga-se o que se dá. Pensando de maneira mais precisa, nunca se deve dizer da palavra que ela é. Deve-se dizer que ela se dá – não no sentido de que as palavras “estão” dadas, mas de que a palavra ela mesma dá e concede. A palavra: a doadora. Mas o que dá a palavra? Segundo a experiência poética e de acordo com a tradição mais antiga do pensamento, a palavra dá: o ser. Assim pensando esse “se” do dá-se, temos de buscar a palavra como a doadora e nunca como um dado. (HEIDEGGER, 2012, p. 150-151).

A palavra dá forma aos elementos criados por inseri-los em redes de relações recíprocas, estabelecendo a própria conjuntura relacional em que existem, introduzindo no caos informe da realidade interior o princípio da diferenciação, o duplo, que é mais primevo que o um, permitindo, inclusive, que o um seja reconhecido enquanto tal. “O conteúdo nada mais é que a soma das tensões organizadas” (KANDINSKY, 2015, p. 220). A palavra é nada de sentido. Mas trata-se, dissemos, de um nada não-negativo, uma vez que produz sentido, localização. Ao conjugar-se a palavra interior com a matéria informe, algo de inesperado e extraordinário se origina. Tomado por um vislumbre desta transmutação, em que dois nadas dão origem a algo, alguém um dia afirmou: O todo é maior que a soma das partes. Falta às partes algo que apenas ao todo sobrevém: relação. É por isso que os elementos do mundo já dado não constituem, no interior da obra, meras referências à realidade objetiva. É de outro mundo que se trata, um mundo real, que existe na obra. É isto que constata também John Berger, em sua análise das

fotomontagens de John Heartfield: “Com sua tesoura, ele recorta acontecimentos e objetos das cenas às quais eles pertenciam originalmente” (BERGER, 2017, p. 47), dispendo-os em uma nova cena, descontínua com relação à primeira, gerando um efeito de sentido totalmente diverso daquele que tais acontecimentos e objetos possuíam anteriormente. Assim, o fato de as coisas terem sido movidas, o fato de o artista ter rompido “as continuidades naturais em que elas normalmente existem”, rearranjando-as “de modo a transmitir uma mensagem inesperada”, é suficiente para que o espectador possa tomar “consciência da arbitrariedade de sua mensagem normal contínua” (BERGER, 2017, p. 47). *O mundo não é um amontoado de objetos, mas uma conjuntura de relações linguisticamente estabelecidas.*

Quando um cientista retira alguns elementos de um sistema vital, existente na natureza, para compor a miniatura analítica do mundo físico que é o microcosmo do laboratório, cada coisa segue sendo portadora de uma referência à totalidade de sua pertinência conjuntural. Perguntamos, então, ao nos depararmos com cada uma delas: “Que é isto?”. A resposta corresponderá sempre a algum grau de devivificação da coisa em questão, de suspensão dos nexos vitais que a atravessam e constituem. Explicitando a pertença deste grau determinado a uma série de graus de suspensão dos nexos vitais obtemos, como ponto de partida da série, a *nomeação* da conjuntura fenomênica de sua pertinência, que é um certo acontecimento vivo. Nele, a coisa não se encontra, como no laboratório, destacada de seu meio, ou como em um gabinete de curiosidades, em que a referência de que é portadora é subdeterminada pelo caráter exótico que constitui o seu valor de uso na conjuntura do colecionismo. Heidegger, na preleção sobre *A ideia de filosofia e o problema das visões de mundo* (1919), mostra como, por exemplo, a descrição teórica de uma cátedra de professor em uma sala de aula depende da suspensão dos nexos vitais que determinam a verdadeira experiência deste instrumento, no contexto que lhe é próprio:

Partindo do que aqui é experienciado, continuo a teorizar: a cátedra é marrom; marrom é uma cor; cor é um dado sensível genuíno; um dado sensível é resultado de processos físicos ou fisiológicos; a causa primária é física; esta causa consiste objetivamente em um determinado número de ondas no éter; o éter, por sua vez, é constituído de elementos mais simples; ligando estes elementos simples há leis simples; os elementos são aquilo que é derradeiro; *os elementos são algo em geral.* (HEIDEGGER, 1987, p. 113).

A partir do que é experienciado na conjuntura fenomênica do mundo das ocupações, a atitude teórica procede suspendendo os nexos vitais que constituem o fenômeno, até atingir o grau de elementos puramente abstratos. A atitude fenomenológica procede em sentido inverso, restituindo os fenômenos ao contexto experiencial do qual a atitude teórica os destaca:

“Em primeiro lugar”, nunca escutamos ruídos e complexos acústicos. Escutamos o carro rangendo, a motocicleta. Escuta-se a coluna marchando, o vento do Norte, o pica-pau batendo, o fogo crepitando. Somente numa atitude artificial e complexa é que se pode “escutar” um “ruído puro”. Que escutamos primeiramente motocicletas e carros, isso

constitui, porém, um testemunho fenomenal de que a presença, enquanto ser-no-mundo, já sempre se detém *junto* ao que está à mão dentro do mundo e não junto a “sensações”, cujo turbilhão tivesse de ser primeiro formado para propiciar o trampolim de onde o sujeito pudesse saltar para finalmente alcançar o “mundo”. Sendo, em sua essência, compreensiva, a presença está, desde o início, junto ao que ela compreende. (HEIDEGGER, 2015, p. 226-227).

Ao contrário do que ocorre no laboratório, na obra de arte os elementos do mundo físico são deslocados, na experiência de criação artística, para a abertura de um novo mundo de significados, uma totalidade sintética em que as partes, embora resguardem ainda a referência à matéria-prima de que são feitas, perfazem uma totalidade conjuntural perfeitamente autônoma. “Para ouvir um puro ruído, temos de ‘desviar os ouvidos’ das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstrata” (HEIDEGGER, 2014, p. 19). Na obra, a mudança não se dá na possibilidade de ressaltar um ou outro dos graus de teoretização de-vivificante do fenômeno, mas no ponto de partida mesmo. Na obra, outra conjuntura está em obra. É por isso que dizemos que o ponto de partida foi transmutado. Essa transmutação torna visível o caráter essencial do mundo em geral: a totalidade das referências que o constituem não é, para uma coisa determinada que se encontre envolvida nesse sistema vital, uma mera ocorrência, da qual ela não tomasse parte e que simplesmente passasse diante dela de modo indiferente. Antes, a totalidade conjuntural é um acontecimento, em que cada coisa se encontra totalmente envolvida e absorvida, uma vez que as coisas, aquilo a que comumente chamamos “coisas”, são apenas os pontos terminais de um fio que liga uma coisa à outra. O fio que liga é relação. Quando a coisa é arrancada ao fio, ela torna-se incapaz de se mover. O impulso vital para o envolvimento é dado pelo nada que o demiurgo divino é, que os demiurgos humanos são: palavra.

Aonde chega o poeta? Não a um mero conhecimento. Ele chega à relação da palavra com a coisa. Essa relação não é, contudo, um relacionamento entre a coisa de um lado e a palavra de outro. A palavra é ela mesma a relação que a cada vez envolve de tal maneira a coisa dentro de si que a coisa “é” coisa. (HEIDEGGER, 2012, p. 130).

Assim, ao mesmo tempo em que cria um mundo, a obra de arte revela, pela transmutação do ponto de partida, o segredo de toda criação. A palavra restitui às coisas o poder de ação. Elas não são mais objetos isolados, mas pontos de luminescência que manifestam a totalidade dos nexos conjunturais, mostrando que não há, no mundo, nada de objeto, que tudo é relação. “Por isso, insistimos para que a palavra não apenas sustente uma relação com a coisa, mas para que a palavra ‘seja’ ela mesma o que sustenta e relaciona a coisa como coisa, e que ela ‘seja’, enquanto esse sustento, a própria relação” (HEIDEGGER, 2012, p. 146). Cada coisa que constitui o microcosmo do poema é coisa-sentido, corporificação de um desempenho. Para vê-lo, basta comparar duas definições de fotossíntese. Um manual de biologia dirá: “A fotossíntese é um processo metabólico que ocorre em determinadas organelas

das células de organismos autotróficos fotossintetizantes (os cloroplastos) com a finalidade de sintetizar substâncias orgânicas a partir de outras inorgânicas mediante a conversão de energia luminosa em energia química”. Um poeta dirá: “Velhos sóis que a folhagem bebeu” (GULLAR, p. 64). A totalidade, na palavra do poeta, é orgânica, animada pelo sopro da palavra. É todo um universo que acontece e dá-se a viver na exígua soma de seis vocábulos.

O artista expõe o nada, uma vez que seu empenho consiste não em *reter*, mas em *doar*. As figuras poéticas visíveis, que a arte cria, tornam-se significativas “quando a inteligência se encontra libertada do desejo obsessivo de atribuir um sentido às coisas a fim de fazer uso delas ou dominá-las” (MAGRITTE, 2016, p. 161). O gesto do nada, do sagrado que reúne deus e o artista na abertura de mundo, consiste em liberar a matéria informe para o seu poder ser sentido, localização, habitação. O artista libera, ele não reivindica nenhuma verdade, ou melhor, apenas a verdade não-epistemológica que consiste no puro gesto de abrir as mãos. Se houver algum dogmatismo com relação a esta verdade, será, então, um “dogmatismo do silêncio (ou da escuta)”:

... pois, sob esse silêncio, jaz o vazio poderoso, o nada movente que, no fundo, não é bem “nada” exatamente, a saber, não é uma pura ausência, porque é o próprio fluxo da natureza, o ser (*psique*), o poder criador (*poiétikos*) que, todavia, não é uma coisa, no sentido de uma objetividade determinável ou determinada, porém é a pura espontaneidade inventiva da *natura naturans* e do *trabalho abstrato*, que não vemos “em si”, mas que nos aparece em seus produtos, a fauna, a flora, os astros, os minérios, por um lado; a caverna, os rituais, a linguagem, os painéis de pintura rupestre, a cabana, as pirâmides, a Vênus de Milo, o arranha-céu, a obra de Picasso, as pedras de paralelepípedos nas ruas etc., por outro, bem como aquelas moças de cabelos azuis; aquelas outras de pescoço alongado por uma argola; aquele povo que faz da música sua forma de sociabilidade; aquele outro para o qual nenhuma morte é natural, e faz da vingança de sangue a religiosidade com a qual organiza o todo de sua vida social; aquele outro, ao invés, que, em dois dias, é convidado a esquecer a morte de um ente querido etc. – “nada” que aparece como “algo” em seus produtos, e do que outra coisa mais que isso não se pode dizer, sob pena de anular aquilo mesmo que se estará tentando *mostrar*. (ANDRADE, 2018, p. 16-17).

A criação do mundo, como evocação da matéria informe para o âmbito da palavra – produtora de vida e sentido – pela pura espontaneidade inventiva do deus/artista é representada tanto na narrativa da criação em seis dias do primeiro capítulo da Gênese, quanto naquela que se encontra no segundo capítulo, sobre como Adão atribuiu nomes às criaturas, completando a obra da criação. O deus cria o mundo pela palavra e nele introduz o homem. O homem nomeia deus e, a partir disso, herda a palavra como “nomear”. Para o deus, o mundo já se tornou sentido. Ele conhece as localizações das coisas, suas relações recíprocas. O homem, contudo, abrindo pela primeira vez os olhos do espírito, se depara com o mundo como matéria informe. Falta descobrir das coisas o nome, atribuir-lhes localização. É isto que ele faz, criando o seu próprio mundo a partir de um mundo anterior cuja destinação lhe era desconhecida e

que, por isso, era, para ele, ainda inabitável. Chega ao espírito do primeiro homem a impressão do mundo, à qual segue-se imediatamente a transformação deste mundo em habitação pelo ato de nomeação dos seres.

O estado primordial de Adão (para continuar falando nos termos de uma representação mítico-poética, da ruptura entre as palavras e as coisas), de simultaneidade temporal e cooriginariedade ontológica entre impressão e expressão, desconhece a separação entre palavra e ação, que vigora, por exemplo, na dissociação capitalista entre o nada que é a força de trabalho e a pretensa plenitude do mero produto. Após a queda, impressão e expressão, criação e pesquisa entram em descompasso. A fala não cria mais, apenas representa. A própria realidade torna-se opaca e resiste ao poder de representação, consumando, assim, um duplo gesto de retraimento: primeiro pelo descompasso, depois, pela opacificação. Em meio à criação decaída, o ser humano se torna um estrangeiro. Embora esteja em sua própria casa, tornou-se um errante. Doravante, ao longo das narrativas bíblicas, a condição histórica do órfão, da viúva, do refugiado e do estrangeiro é compreendida sempre por referência a esta espécie mais fundamental de exílio antropocósmico.

É assim que Ruthven apresenta a teoria do mito proposta por Auden em *A mão do tintureiro* (1913), para quem a dissociação entre palavra e ação reflete uma disjunção entre mito e ritual, característica das sociedades em que a divisão do trabalho reproduz uma desigualdade estrutural entre os membros do grupo. Tal dissociação é responsável pela transformação do mito em mera literatura, compreendida como narrativa ficcional que deixa o mundo tal como ele é, intocado. A diferenciação de consciência capaz de produzir a constatação das razões pelas quais a literatura adquiriu, com relação à conjuntura ontológica do real, uma função meramente subsidiária, possibilita também a reabilitação da arte como criação, ou melhor, da arte como conjunção temporalmente simultânea de criação e pesquisa. “Mediante o desenvolvimento da onomatopeia divina pela qual Adão deu nomes aos animais, e nomeou-os corretamente, um poeta pode ter a esperança de remediar a separação entre a palavra e a ação, e, reintegrando o mito ao ritual, poderá livrar-se da repulsa de uma falsa escolha” (RUTHVEN, 2010, p. 52). A diferenciação entre linguagem ordinária e linguagem poética se complexifica neste ponto.

Em um estágio de menor diferenciação, a compreensão da linguagem é toda elaborada tendo como base a função referencial. A linguagem serve, então, sobretudo e primordialmente à representação de estados de coisas objetivamente acessíveis no mundo exterior. Criação e pesquisa, impressão e expressão, interior e exterior encontram-se dissociados e, entre eles, medeia a linguagem. A linguagem é um meio para um determinado fim. Neste paradigma instrumental, a linguagem poética não é apenas encarada como uma forma de expressão distinta, mas mesmo inferior àquela que é própria à linguagem ordinária.

Em virtude da forte carga subjetiva que acompanha a linguagem poética, ela não seria suficientemente excêntrica, não seria tão referencial quanto o necessário para que pudéssemos, empregando os instrumentos de que ela dispõe, cruzar o lapso que separa impressão e expressão. No entanto, a realidade deste lapso se fundamenta apenas no descompasso entre verbo e ação, em uma compreensão de temporalidade que concebe o descompasso como fato inescapável. É a necessidade autoimposta e não-examinada do descompasso que torna a arte inofensiva, incapaz de criar.

A instauração da obra de arte ocorre em uma temporalidade cujo sentido escapa ao descompasso entre impressão e expressão. “A obra é, destarte, a fusão inevitável e indissolúvel do elemento interior com o elemento exterior, ou seja, do conteúdo com a forma” (KANDINSKY, 2015, p. 170). O modo de temporalização da arte se distingue da temporalidade cronológica, representada como uma sucessão de pontos-agora, como uma totalidade analítica. A temporalidade da obra, pelo contrário, constitui uma totalidade sintética, a totalidade do instante, que sobrevém todo inteiro ao espectador através do compasso perfeito entre os momentos impressivo e expressivo da experiência. É o que afirma René Magritte, em *Arte pura: Uma defesa do estético*: “O fim essencial da obra de arte, sinônimo da ‘descoberta-criação’ do artista é acionar a sensação estética no espectador AUTOMATICAMENTE” (MAGRITTE, 2016, p. 3). E, acerca da experiência da linguagem poética como restituição do compasso entre criação e pesquisa em uma experiência da temporalidade como totalidade sintética do instante: “Um objeto manifesta poder mágico quando nos encanta sem a intermediação da análise metódica. Tal análise, correspondendo às demandas do intelecto, situa aquele objeto fora do âmbito de seu poder. Uma concepção mágica do mundo não analisa a linguagem, mas a faz *falar*” (MAGRITTE, 2016, p. 175). Resulta que, a diferenciar a linguagem ordinária, que apenas refere, da linguagem poética, que cria efetivamente um mundo, há a experiência do tempo de pronúncia da palavra que, na primeira é o tempo do descompasso entre impressão e expressão, enquanto na segunda é o tempo da simultaneidade entre a injunção para que “faça-se!” e o que se faz.

A criação consiste na introdução do duplo, do elemento da diferenciação, isto é, da palavra, no interior da indiferença entediante da matéria amorfa. “O mesmo mantém em relação o que se diferencia a partir do uno. Essa diferenciação a partir do uno constitui o próprio da linguagem” (HEIDEGGER, 2012, p. 192). Neste sentido, mesmo a linguagem ordinária cria, uma vez que ela produz diferenciação entre seres que a mera percepção sensível não permitiria distinguir. Mas, na linguagem poética, à diferença do que ocorre na linguagem ordinária, há, por assim dizer, uma sintonia perfeita entre os momentos impressivo e expressivo da experiência. “Em geral, o equilíbrio entre o cérebro (momento consciente) e o coração (momento inconsciente, intuição) é uma das leis da criação, uma lei tão antiga quanto a

humanidade” (KANDINSKY, 2015, p. 247). Ao falar de dois momentos, impressivo e expressivo, estamos já a falar deles como se estivessem em descompasso. É que a linguagem ordinária se fundamenta neste descompasso. Nela, um dos dois momentos adquire primazia sobre o outro. Entre os diversos graus de primazia, podemos distinguir dois extremos: ou o peso é deslocado para a impressão, de tal modo que a experiência do fenômeno corta a fala, não permitindo nem a expressão que reflete nem o silêncio que acolhe, mas apenas o calar-se por não saber o que dizer, ou a expressão adquire preponderância, desembocando em um falatório desenraizado da experiência concreta. Entre os extremos da indiferença e da verborragia desloca-se a linguagem ordinária. A indiferença suprime a expressão pelo peso insustentável de um conteúdo sem forma. A verborragia, por outro lado, lança a expressão para o segundo plano, movendo-se em conformidade com a afetação tola que é própria de uma forma sem conteúdo. No primeiro caso, aquele que vive a experiência é tragado por ela, no segundo, a experiência é excessivamente autocentrada.

O oposto do ser tragado pela experiência consiste em tomar parte nela, vivê-la, participar no acontecimento que aí tem lugar. O oposto do autocentramento é tomar nota conscienciosamente do que ocorre, sem separar o que está unido, sem arrancar o ser vivo do seu substrato. Em ambos os casos, a palavra-chave é: deixar-ser. Enquanto deixar-ser, a obra de arte, em seu “levantar mundo” e “elaborar terra”, conquista a unidade combativa que abre o sentido original da morada humana em seu acontecimento linguístico próprio (HEIDEGGER, 2014, p. 46). Levantar mundo e elaborar terra é deixar ser as coisas que são, naquilo que são, seguindo os rastros luminescentes que nelas é indicação da conjuntura do confronto entre terra e mundo (HEIDEGGER, 2014, p. 47). Deixar ser mundo e terra na intimidade e unidade de seu confronto essencial é o verdadeiro fundamento da criação artística, seu objetivo, porquanto é a vivência real de Ser no equilíbrio entre reflexão e participação, isto é, no instante impressivo-expressivo. O tomar-parte visualiza os nexos, o tomar-nota os localiza, arrumando o habitar humano em meio ao ser de sua existência.¹

¹ O instante impressivo-expressivo é um conceito da dimensão temporal própria à experiência artística. Seus elementos guardam referência às elaborações do primeiro Heidegger sobre o método fenomenológico da indicação formal. Em um primeiro momento, Heidegger explicita o polo noemático das experiências fáticas da vida em dois níveis: o nível do conteúdo quiditativo (*Wasgehalt*), da objetualidade efetivamente experienciada, e o do conteúdo modal (*Wiegehalt*), das tendências e motivos que determinam a relacionalidade concretamente estabelecida (HEIDEGGER, 1993, p. 85). Depois, essa diferenciação concreta se transforma na distinção formal entre três direcionamentos intencionais, que fornecem a determinação completa do sentido dos fenômenos: sentido de conteúdo (*Gehaltsinn*), de relação (*Bezugssinn*) e de realização (*Vollzugssinn*) (HEIDEGGER, 1993, p. 260-261; 1994, p. 52-53; 1995, p. 63-65). Através desta segunda diferenciação, se obtém uma caracterização da experiência que não assume nenhuma predeterminação proveniente de uma situação concreta, aplicando-se, por isso, a qualquer fenômeno que venha a ser tema de uma consideração fenomenológica. Ela mostra também que o que distingue a experiência originária das chamadas experiências ordinárias não é propriamente a objetualidade, mas a modalidade de realização, que estabelece o nexo temporal entre objetualidade e relação. Embora a experiência artística, como qualquer outra, admita uma caracterização formal em termos dos sentidos de conteúdo, relação e realização, nela, cada um dos referidos direcionamentos intencionais já se encontra previamente instalado em uma situação concreta. Trata-se, portanto, de uma

Desse modo, a temporalidade específica da criação artística se caracteriza pela restituição do equilíbrio entre o refletir e o participar, que reconfigura o tempo primordial como simultaneidade de todos os tempos concentrada na singularidade do instante. Gostaríamos de ilustrar a temporalidade da criação artística através de um elemento da *Anunciação* de Cortona, de Fra Angelico. As palavras que a virgem Maria trocou com o anjo Gabriel encontram-se escritas na cena. Da boca do anjo saem dois fios de palavras dispostos na diagonal, um que se dirige para o canto superior direito e outro que se dirige para o canto inferior direito do quadro. Sabe-se que, na arte ocidental, o lado direito da imagem é a região da causação, da ação, do amálgama criador entre o nada positivo da palavra e o nada negativo da materialidade informe (PULS, 1998, p. 125-129). No primeiro fio de palavras, está escrito: *Spiritus Sanctus superveniet in te* (“O Espírito Santo virá sobre ti”). No segundo: *et virtus Altissimi obumbrabit tibi* (“e a virtude do Altíssimo te cobrirá com sua sombra”). O fio do meio contém as palavras da virgem: *Ecce ancilla Domini: verbum tuum* (“Eis a serva do Senhor: a tua palavra”). A virgem tem as mãos cruzadas sobre o peito, em um gesto de acolhimento de algo que acaba de receber.

Poderíamos pensar que a tecnologia cinematográfica teria vindo muito bem em auxílio de Fra Angelico nesta composição. Ele representa a palavra do anjo, a palavra da virgem, e a manifestação de aceitação daquilo que o anjo causa como eventos simultâneos em virtude de uma limitação do meio pictórico! Mas talvez ocorra o contrário, e a arte pictórica permita a Fra Angelico representar a simultaneidade absoluta entre a palavra criadora e a matéria acolhedora, a causação e o acolhimento, ou seja, a temporalidade própria do instante criativo que permeia a palavra divina. Se a criação se dá pela palavra, não há que esperar, não se faz necessária nenhuma mediação entre a pronúncia do “faça-se!” e o próprio fazer-se. Apenas a pintura permitiria a concretização desta simultaneidade impressivo-expressiva, porque ela retrata, por assim dizer, fazendo o retratado escapar à temporalidade cronológica, ocorrendo no *perfectum* da temporalização instantânea, da compacidade do instante. “O tempo se abrevia” (1 Coríntios 7, 29).

ocasião para mostrar como, na experiência artística, os três momentos intencionais, se concretizam, ainda que o sentido de sua realização permaneça apenas formalmente indicado, como ocorre, aliás, com qualquer outro fenômeno. A situação concreta da experiência de criação artística é caracterizada por Deleuze e Guattari em termos daquilo que ela engendra: perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). Os perceptos e afectos se distinguem das percepções e afecções pelo grau de espessamento do desempenho relacional, que transforma a obra de arte em uma entidade ontologicamente autônoma, à diferença do que ocorre com as percepções e afecções (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). O conceito de instante impressivo-expressivo foi cunhado para dar conta, a um só tempo, do primado fenomenológico da realização sobre a objetualidade e da concretude experiencial da criação artística, como experiência produtora de perceptos e afectos. Na experiência da criação artística, ocorre uma confluência entre o momento impressivo do tomar parte (o conteúdo quididativo, ou, formalmente, o sentido de conteúdo) e o momento expressivo do tomar nota (o conteúdo modal, ou, formalmente, o sentido de relação). Esta confluência, por sua vez, ocorre na compacidade temporal do instante, cuja experiencialidade concreta permanece ainda apenas formalmente indicada em termos do sentido de realização. É em função do compasso entre os momentos impressivo e expressivo, alcançada na compacidade do instante, que o ser de sensação que a experiência artística produz é ontologicamente autônomo.

É notável o recorte que Fra Angelico faz das palavras da virgem. A frase original, que se encontra no evangelho de Lucas 1, 38, é: *Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum* (“Eis a serva do Senhor: faça-se em mim segundo a tua palavra”). Na obra de Fra Angelico, no entanto, está escrito apenas: “Eis a serva do Senhor: a tua palavra”. Poderia, falando literalmente, tratar-se de uma limitação da superfície pictórica que torna a abreviação necessária para manter a simetria entre o espaço ocupado pelas palavras do anjo e o espaço ocupado pelas palavras da virgem. Porém, levando em consideração a grandiosidade da obra de Fra Angelico, seria presunçoso supor que ele resumiu as palavras da virgem apenas para que elas coubessem na composição. É preciso refletir este elemento no interior do microcosmo vivo que é a própria obra e sua composição. “A arte não retalha o seu objeto, mas o conserva em sua integridade. Ela adota o caminho da síntese: reflete o real como unidade de singular e universal” (PULS, 1998, p. 140). O que Fra Angelico quer dizer e diz é que a palavra se encontra a serviço do criador. O anunciado é também servo da criação. O *instante da criação* dispensa as palavras da virgem que diz “Faça-se em mim!”, pois, uma vez que o verbo criador foi emitido, já está feito. Como a própria virgem, em seu gesto de acolhimento, que se antecipa mesmo à enunciação completa do que está a acolher, a palavra pronunciada é a suma plasticidade que configura a matéria informe na medida mesma em que se faz pronúncia, em um tempo que não é linha, nem círculo, mas ponto, universalidade singular, singularidade, todo indiscernível em partes, instante.

Esta mesma realidade se encontra representada em outra *Anunciação*, desta vez, a que se encontra na *Galleria degli Uffizi*, em Florença, sendo atribuída a Leonardo da Vinci. Aqui, a palavra e a ação se encontram de tal modo amalgamadas no momento da criação, que o instante captado pelo artista não é o de uma troca de palavras entre a virgem e o anjo, do diálogo que os evangelhos asseveram ter ocorrido entre eles e que Fra Angelico representou. O instante decisivo da encarnação assume a forma de uma troca de olhares, acompanhada de gestos significativos. A fala foi totalmente deslocada para a interioridade dos personagens, e se expressa exteriormente apenas de forma muito sutil. O diálogo é a sintonia interior entre o anjo e a virgem, e seus sinais exteriores se dão apenas em atenção ao espectador, para convocá-lo, por assim dizer, a se tornar a terceira parte nesta consonância. Da Vinci conquista, através desta obra, a expressão singular do instante como acontecimento, ao invés de mera ocorrência.

O anjo se encontra do lado direito, sobre a relva florida, primaveril, tendo como horizonte um conjunto de árvores de formas bastante alongadas, acentuadamente verticais, atrás das quais há montanhas a perder-se na imensidão da paisagem, na profundidade azulada do *sfumato*. Dentre as árvores representadas há, mais próximos do espectador que as outras, quatro ciprestes, que dividem a zona do quadro dominada pelo anjo em três partes iguais. Na parte do meio há a entrada do jardim, parcialmente

encoberta pelo corpo do anjo, desde a qual se estende uma estrada serpeante, que se perde na paisagem do mundo vegetal indomado. Tratar-se-ia, talvez, da entrada do paraíso, cuja passagem era obstruída pelo anjo com a espada flamejante, até que chegasse este momento. O anjo é um espírito da natureza, da terra, com suas asas de pássaro, cabelos ondulados e manto encarnado, cujas dobras deixam entrever uma face interior esverdeada. Sobre a túnica branca, há algumas regiões douradas, menos difusas em alguns pontos do que em outros, tomando, no tronco do anjo, uma forma que lembra a de uma estola disposta transversalmente, como a utilizada pelos que são admitidos à ordem diaconal. É que, como um diácono, o anjo anuncia o *euangelion*. Há, em sua cabeça, um esplendor luminoso de raios dourados que se espalham em todas as direções do espaço desde o centro, como um pequeno sol a refletir a luminosidade do grande sol que não vemos representado na tela, mas que se encontra no alto, na direção para a qual as árvores, como dedos erguidos no horizonte do anjo, apontam.

Seus lábios estão dispostos de modo a sugerir que o anjo ou está começando a falar, dando, pela abertura dos lábios, o primeiro impulso da fala, ou os está fechando imediatamente após ter falado. Desaparece a sucessão cronológica: a palavra acolhe e recolhe o antes e o depois da enunciação na dimensão temporal do instante. As estases do tempo tornam-se simultâneas. O anjo porta, na mão esquerda, um ramo com lírios, enquanto a mão direita se ergue na direção da virgem. Os dedos mínimo, anular e polegar encontram-se abaixados, os dedos indicador e médio apontam para o alto, em um gesto recorrente na arte cristã como representação da Santíssima Trindade e da Encarnação do Verbo. A palma da mão é côncava, tem a forma do ventre. Os dedos mínimo, anular e polegar fazem referência às três pessoas divinas. Eles estão abaixados na direção da palma da mão: as três pessoas divinas se encarnam no ventre da virgem. Não obstante, a encarnação comporta ainda a verdade de outro acontecimento: ao encarnar-se, uma das três pessoas assume a natureza humana. É a isto que remetem os dedos indicador e médio elevados: à dupla natureza, divina e humana, do Filho.

A virgem se encontra sentada, do lado esquerdo do quadro, em uma construção, no vestíbulo de um palácio. À liberdade do Espírito, da positividade indeterminada da palavra que ainda não se encarnou, ela contrapõe a realidade da habitação, a encarnação como construção de uma habitação para a palavra divina. Mas, note-se, enquanto o horizonte do anjo é telúrico, um horizonte de prados e montanhas, arbóreo, tingido de verdor primaveril, o horizonte da virgem é aquático. Nele há um mar e um porto, do qual saem embarcações, que rumam na direção da margem telúrica do horizonte do anjo. Habitações instáveis são os barcos, as formações da realidade que se sucedem como testemunho inesgotável da vida. Vemos o vento que move as velas dos barcos, conduzindo-os para a margem esquerda. Assim, o gesto do anjo, que se dirige à virgem, é complementado pelo direcionamento dos barcos ao fundo que, rumando

desde a direção do horizonte da virgem para a direção do horizonte do anjo, consumam, no plano humano, o diálogo começado no *hortus conclusus* do paraíso terrestre, onde se encontram a virgem e o anjo. Este diálogo não é mera troca de palavras, mas comércio, palavra como ação mútua, comunicação entre o divino e o humano, recuperada pela restituição do compasso ao tempo do mundo.

A virgem tem diante de si uma mesa de mármore belamente esculpida, que repousa sobre a relva com pés que possuem a forma das patas de um leão, com garras afiadas. Ela tem diante de si, sobre um suporte sobre a mesa, um livro aberto. Repousa sobre o texto os dedos indicador e médio da mão direita. Sua mão esquerda se encontra levantada, com a palma voltada para o anjo, como uma palma-ventre, que acolhe prontamente o que a palavra cria. Pressente mesmo o gesto do Filho ressuscitado, que mostra aos apóstolos incrédulos as palmas das mãos feridas pelos pregos, o testemunho da derrota da morte. Os dedos mínimo, anular e indicador encontram-se levemente abaixados. Os dedos médio e polegar, apontam para o alto. Dissemos que a relação entre as figuras e o fundo constitui um compasso: o gesto do anjo se dirige à virgem, ao passo que o horizonte da virgem se dirige ao anjo. A posição das mãos vem para reforçar o compasso. A mão ativa do anjo corresponde à mão passiva da virgem e vice-versa: a comunicação é o consórcio entre o divino e o humano, em que o divino assume a finitude e o humano reassume o poder esquecido de criar.

A mão da virgem repousa sobre o texto, mas não o seu olhar. O olhar da virgem se dirige para o anjo. O instante decisivo comporta uma dupla transformação da relação do homem com a palavra, pela qual se efetua a recuperação do nexos entre palavra e ação: há um diálogo sem troca de palavras, há uma leitura sem que se olhe para o texto escrito, ou uma leitura interrompida em que a virgem, surpreendida pela aparição do anjo, sustenta com os dedos a página em que estava, para que não voe, agitada pelo vento. Todos os elementos exteriores assumem, assim, um caráter indicativo, de direções que o espectador pode seguir a fim de tomar a terceira parte no acontecimento. Em que página o texto estaria aberto? O próprio quadro é a página desse texto. O artista transformou a página do texto em uma cena no interior da qual ela é uma página de texto. Mundo como texto ou texto como mundo (ANDRADE, 2022, p. 67): os elementos da expressão linguística são acontecimentos de uma com-posição, de uma soma das tensões organizadas, para retomar a expressão já citada de Kandinsky.

Os dedos da virgem apoiados sobre o texto encontram-se agudamente arqueados na região em que a falange se encontra com o metacarpo, nos nós dos dedos. A virgem segura a página em que estava com grande vigor, como se citasse ao anjo as palavras que o texto contém, e que correspondem exatamente ao que acaba de acontecer. Podemos até imaginá-la a retrucar, após o anúncio do anjo: “Pois era exatamente sobre isso que eu estava lendo!” Mas a impressão e a expressão são simultâneas. Ler já é criar. A

interrupção da leitura não suspende a relação com o texto. A interrupção não é distraída, mas concentrada. E, por isso, a Virgem pode, aqui também, dizer, como na *Anunciação* de Fra Angelico: “Eis a serva do Senhor: a tua palavra”. Revela-se uma equivalência entre dizer “Pois era exatamente sobre isso que eu estava lendo!” e “Eis a serva do Senhor: a tua palavra”. O compasso entre os momentos impressivo e expressivo da experiência de criação dá a este livro a condição do ventre cósmico, em que o emergir de todas as coisas pela força da palavra desde o caos indiferenciado da matéria informe se processa.

O livro pintado por Da Vinci não é como os outros. Temos a tendência a entender os livros e a nos relacionar com eles como depósitos de informações. Neste caso, os livros são, para nós, ferramentas cognitivas. Nesta forma de relacionar-se com livros, vigora o descompasso entre palavra e ação, cuja conjunção reconstituída é simbolizada pelas cores das vestes da virgem: o vermelho da túnica, cor da ação, do empreendimento humano e o azul do manto, representativo da palavra, do mundo celeste, do divino criador. A conjunção reconstituída é corporificada pelo livro que se lê sem olhar para as letras. Importa recordar que, na língua hebraica, o sistema de escrita é totalmente consonantal. Não há signos vocálicos. Isto nos remete à hipótese de que, quando o método histórico-crítico interpreta as escrituras sagradas do cristianismo como um substrato para a elaboração comunitária de uma experiência viva de fé, o que ocorre é, na verdade, uma tentativa de retomar uma forma de relação com o texto que se perdeu na medida em que este passou a ser identificado simplesmente como uma tecnologia informacional, neste caso, especificamente, para a transmissão do dogma. Não obstante, o empreendimento de-mitologizante da crítica histórica é desviado da possibilidade de reiteração da dimensão criativa da linguagem – em sua realização concreta como fala e vocalização – por um esquema racionalizante, que compreende a história como progressão das tentativas humanas de alcançar a perfeição racional; em suma, portanto, pela atribuição injustificada e não-examinada de um primado à função informacional da linguagem. Por isso, a crítica histórica dos mitos procede esta racionalização de tal modo que

... o velho panteão se transforma numa espécie de alfabeto de abstrações personificadas, com cada deidade ficando reduzida a uma única qualidade – alguma ideia filosófica clara e inconfundível – e depois congelada eternamente num gesto representativo. No amanhecer do iluminismo, é inevitável que o destino dos deuses e das deusas seja ser humilhado pela paródia, ou mumificado pela prosopopeia. E o destino da mitologia como um todo consiste em petrificar-se nesses chavões que outrora formavam a matéria-prima do jornalismo pseudointelectual, onde as alternativas indesejáveis sempre são rotuladas de Cila e Caríbdis, e toda fraqueza é um calcanhar de Aquiles. (RUTHVEN, 2010, p. 76-77).

Não obstante, a relação com a leitura como reiteração da dimensão criativa da fala, na língua hebraica (cujos mitos constituem uma das fontes fundamentais da cultura ocidental), não é mera abstração, mas uma realidade concreta: sem o leitor não há texto. Ao leitor cabe vocalizar o texto, dar voz

àquilo que ele diz. Sem o leitor, o texto é depósito de informações, e isto significa: não passa de letra morta. Assim, a leitura consiste na experiência de ouvir o texto como se ele fosse escrito para nós, ou ainda escrevê-lo junto com o seu autor, tornar-se o próprio autor. É, então, uma leitura no compasso, uma simultaneidade entre dizer e fazer, entre palavra e ação, que tem lugar no jardim em que a virgem se encontra. Ela é este tipo de leitor: suas palavras provocam a aparição do anjo, o anúncio e a realização do anunciado. Ela vocaliza o texto e, assim, realiza as referências que ele contém. E tudo isto sem intervalo, disjunção ou interrupção entre falar e fazer, mas, ao contrário, AUTOMATICAMENTE, como diz Magritte, em lugar já citado.

A arte restitui o compasso entre impressão e expressão, sendo cada obra uma repetição totalmente singular de um evento ocorrido de uma vez por todas: a criação do mundo, o “*Fiat lux!*”. A temporalidade da obra é, assim, o tempo do instante impressivo-expressivo. É em virtude do compasso que dizemos que as obras são com-posições. Neste vocábulo ressoa a impressão como produção de posições e, ao mesmo tempo, o comum-pertencimento expressivo das posições em uma conjuntura relacional, em virtude do qual as partes não são senão possibilidades oferecidas pelo todo, inseparáveis da vida do todo. A visão da intimidade transforma as coisas em entidades de sentido aberto e, assim, o mundo não é mais um amontoado de objetos, mas conjuntura relacional, com-posição. Com-posição diz, então, a localização em reciprocidade dos elementos de um mundo que, ao mesmo tempo, o cria, uma vez que não existe mundo fora das possibilidades de habitação oferecidas pela localização recíproca das coisas-sentido que o povoam.

Onde o en-contro face a face predomina, cada coisa está aberta para a outra, aberta em seu encobrir-se; assim é que uma alcança e en-contra a outra face a face, que uma se entrega à outra, permanecendo o que cada uma é. Cada coisa é em relação à outra como uma espécie de guardião, de proteção, de um véu. (HEIDEGGER, 2012, p. 167).

A com-posição manifesta a realidade do mundo como conjuntura relacional. A pintura, por exemplo, opera com quatro conteúdos materiais (suporte, luz, cor e textura) e quatro formas materiais (ponto, linha, plano e volume). Mas, nenhum desses elementos entra isoladamente na composição. Na virtualidade da tela ainda vazia, eles já aparecem como possibilidades de relação. O arranjo antecede e permite a existência dos elementos da composição. Eles vêm a ser já no interior de determinadas possibilidades de conexão que se efetuam no domínio do conteúdo material (harmonia) e da forma material (equilíbrio) e no que se refere à disposição da figura com relação ao fundo e vice-versa (dinâmica). Harmonia, equilíbrio e dinâmica são, portanto, três espécies de conexões que sustentam uma conjuntura relacional, um mundo, o significante em sua totalidade, isto é, a obra.

O desempenho relacional antecede e permite o surgimento dos conteúdos. Por isso, “mesmo um quadrado vazio possui, para o contemplador, uma estrutura oculta”, formada pelo intercruzamento dos eixos vertical, horizontal e diagonais no centro, funcionando como linhas de atração e repulsão, estrutura que “não é uma propriedade material do objeto, mas uma propriedade de nossa consciência, que reproduz idealmente nossa práxis cotidiana, nosso relacionamento material com o mundo” (PULS, 1998, p. 120). Um registro dessa experiência do quadro em branco como potencialidade para a concretização de uma conjuntura relacional pela diferenciação que a palavra introduz na matéria informe, já em estado de borbulhamento impressivo-expressivo, aparece em um texto de Kandinsky oportunamente intitulado *Tela vazia*:

Tela vazia. Na aparência: vazia mesmo, guardando o silêncio, indiferente. Quase imbecil. Na realidade: cheia de tensões, com mil vozes baixas, plenas de expectativa. Um tanto assustada, pois que se pode violá-la. Mas dócil. Um tanto assustada, pois que se quer algo dela, ela só pede graça. Pode sustentar tudo, mas não pode suportar tudo. Fortalece o verdadeiro, mas também o falso. Devora sem piedade o rosto do falso. Amplifica a voz do falso até ao urro agudo – impossível suportar. (KANDINSKY, 2015, p. 250).

Pela sucessão das frases finais, Kandinsky expressa, captando a relação da tela vazia com o falso, três atitudes-limite que refletem a plena maleabilidade desta espécie positiva de nada: a tela vazia fortalece o falso, devora o falso, o amplifica até que se torne insuportável. Em virtude desta maleabilidade plena, reservatório inesgotável de possibilidades, a consideração da obra como uma totalidade sintética que se temporaliza no instante reduz o papel de um tipo específico de observador: aquele que a encara como um objeto de erudição, como um depósito de informações. E esse tipo de observador, que colhe nas obras elementos para compor uma coleção de objetos, de fatos independentes dos acontecimentos, de artefatos cortados dos acontecimentos, possui, na verdade, a forma do proprietário. Acercar-se das obras como proprietários, visando o uso ou a dominação, é próprio àquela parte de nós que teima em colocar-se, a todo momento, no centro de um mundo em que tudo se converte em objeto: o ego. Não se pode habitar o objeto, mas é possível retê-lo, e agarrar-se ao que assim se retém como o que oferece segurança. Pode-se habitar um acontecimento, mas ele não se deixa reter. O ego, em vias de dissolver-se, troca a realidade da habitação pela possibilidade da retenção. Ele nada quer saber do nada criador. Quando se lhe apresenta algo como uma totalidade sintética e viva, como uma obra, se manifesta também, para ele, o trágico: a dissolução do ego, que a retenção do objeto não é capaz de conter.

O trágico é a realidade da vida como habitação que dissolve toda retenção, movente no movente, de modo que a experiência do instante é rejeitada pela linguagem ordinária porque desestabiliza a crença na substancialidade do ego, na perenidade do ter. “Trata-se do trágico cósmico, no seio do qual o humano não passa de uma ressonância, de uma voz única que fala em uníssono com outras e onde o centro é

deslocado para uma esfera que se aproxima do divino” (KANDINSKY, 2015, p. 184). O segredo dos segredos consiste em que, por mais que se diga algo sobre o fenômeno, o decisivo, o impulso realizador, segue sendo algo da ordem do não-comunicável. É isto que Alexandre, no diálogo *Bruno ou Do princípio divino e natural das coisas*, de Schelling, afirma da filosofia: que ela é, segundo sua natureza, esotérica, sendo o esotérico o que não precisa ser mantido em segredo, porque é em si mesmo secreto, o que, embora comunicado a uma grande multidão, não pode ser dessacralizado (SCHELLING, 1973, p. 246-247), pois que pertence ao âmbito de um desempenho relacional cujo encargo não pode transferir-se. É preciso viver no fenômeno, efetua-lo concretamente, a fim de chegar à situação de sua compreensão. “O peculiar do método filosófico é que não se pode tecnificar” (HEIDEGGER, 1993, p. 136). O conceito filosófico não tem a pretensão de dispor do fenômeno encerrando-o em uma formulação, mas apenas de anunciar algo que, no próprio anúncio, não se mostra, a não ser no modo de uma negativa a desfazer-se de sua própria originariedade que é, essencialmente, portadora de encobrimento.

O conceito filosófico deve manter o que não se mostra em sua recusa a um mero mostrar-se. Uma tal recusa, porém, não significa que estejamos aqui diante da ausência de sentido. Não se trata de algo incognoscível ou irracional no sentido do primado da cognição sobre todos os demais modos de ser. A recusa significa manter o Ilimitado livre para a possibilidade de sua realização experiencial (HEIDEGGER, 1995, p. 64). O Ilimitado se contrai para entrar em comércio com o que emerge em sua própria interioridade. Assim também, a compreensão que visa o Ilimitado, a vida em si e para si, como o que escapa a qualquer determinação objetiva, deve suspender toda entificação do fenômeno, a fim de poder realizá-lo concreta e efetivamente na singularidade essencial de sua própria existência.

Propomos denominar *positivamente indeterminado* ao inefável aqui evocado. Esta expressão visa nomeá-lo enfatizando o lugar de sua presença ausente / ausência presente no interior da linguagem. Mundo não é um amontoado de objetos, mas um nexo de relações estabelecidas pela potência criativo-destrutiva da palavra. No compasso entre os momentos impressivo e expressivo, reconstituído a cada vez pela experiência da criação artística, a estrutura da realidade e a estrutura da linguagem coincidem. O materialista que tente negar isto que acaba de ser afirmado, ou proferirá tautologias, ou dirá algo com sentido, e, nesse caso, ao dizê-lo, já estará elaborando um mundo, já estará, portanto, instalado no interior do domínio da linguagem. O processo da criação depende de um deslocamento mútuo entre as cadeias do significante e do significado. Um tal deslocamento, por sua vez, é tornado possível pela presença, do lado do significado, de um elemento vazio, cuja vacuidade não é indicativa de privação, mas de excesso de sentido.

Sendo vazio de qualquer sentido determinado, o positivamente indeterminado é a fonte inesgotável da criação. É a possibilidade mesma de surpreendentemente nos depararmos com o sentido, como o que brota de nossa tímida operação com os elementos do significado, combinando letras, como se combinam substâncias para produzir uma substância nova. Dele emanam entidades de sentido, as quais nos esforçamos sempre por nomear, consignando em cada nome um seu aspecto, na medida em que sua inesgotabilidade sumamente fecunda permanece, em si mesma e de modo aparentemente paradoxal, algo da ordem do positivamente inalcançável. Por isso, toda forma do inesgotável só pode constituir-se, do ponto de vista semântico, como uma entidade de sentido aberto: *anātman*, *ápeiron*, *Ein Sof*, *subjectum*, *absolūtus*, *Ereignis*...

Note-se que, em cada caso, o nome que se atribui ao positivamente indeterminado é composto por uma partícula que indica o movimento de prospecção e retrospectiva simultâneas do sentido total sobre a cadeia significante (*an-*, *á-*, *Ein*, *sub-*, *ab-*, *Er-*), circunscrevendo-a e possibilitando a sucessão dos sentidos parciais que nela têm lugar, e por um segundo elemento, que indica aquilo que, na cadeia significante, é sacudido pelo contato com o Ilimitado, surgindo dele como de um fundamento abissal (*-ātman* (o Eu transcendente), *-peiron* (o limite), *Sof* (o fim), *-jectum* (o que está lançado), *-solūtus* (o que se desprende), *-eignis* (o que ocorre)), quando este, na produção de sentido, surge para mostrar que é uma indeterminação como excesso o elemento fundador da linguagem. A junção dos dois elementos indicados (o da partícula movente e, portanto, negativa, e o do significante posto em movimento), faz com que cada um dos nomes empregados para dizer o Ilimitado constituam expressões do fato de que nenhum sinal, nenhum nome, nenhuma escritura podem contê-lo; não é substantivo, mas oração sem sujeito. Diante do positivamente indeterminado, é inútil e, ao mesmo tempo, de certo modo inevitável, tentar ocultar a infinitude sob uma forma. Toda forma é provisória. Toda tentativa de nomeação está fadada a ter uma curta história, pois o que se nomeia nomeia-se em ocultando o que persiste e insiste no céu do mundo como o indeclinável ao qual toda tentativa de nomeação necessita, forçosamente e mesmo involuntariamente, retornar.

Referências

ANDRADE, Abah. **Ceticismo e verdade**: Ensaio sobre a universalidade radical de um pensamento pós-cético. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 41, n. 3, p. 9-38, jul./set. 2018.

_____. **O instante ancestral I**: Pulsações micropolíticas do campo transcendental. Rio de Janeiro: Himeros Editorial, 2022.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GULLAR, Ferreira. A luta corporal. In: GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950-2010)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. A origem da obra de arte. In: HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de floresta**. Tradução Irene-Borges Duarte et al. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. p. 6-94.

_____. **Grundprobleme der Phänomenologie**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1993.

_____. **Phänomenologie des religiösen Lebens**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1995.

_____. **Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles**. Einführung in die phänomenologische Forschung. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

_____. **Ser e Tempo**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

_____. **Zur Bestimmung der Philosophie**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1987.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução Álvaro Cabral, Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MAGRITTE, René. **Selected Writings**. Tradução Jo Levy. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2016.

PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SCHELLING, Friedrich von. Bruno ou Do princípio divino e natural das coisas: Um diálogo. In: FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich von. **Escritos Filosóficos**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 231-314. (Coleção Os Pensadores).

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em: 13/10/2022

Aceito em: 08/12/2022