Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Eternidade frágil:
tempo existencial e abstração**

Marco Antonio Casanova

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Eternidade frágil: tempo existencial e abstração

O objetivo central do presente texto é apresentar as consequências da redução da totalidade a esse mundo que é o nosso para as artes em geral, assim como para as artes plásticas em específico. Para tanto, busco antes de tudo articular o caráter abstrato da pintura contemporânea com a paisagem que nos é mais própria. Em um mundo marcado por uma complexidade absolutamente irreduzível a categorias racionais previamente dadas, sem qualquer possibilidade de contar com uma orientação para ação que assegure de uma vez por todas o seu caráter próprio, desaparece por completo a possibilidade de pensar em projetos prévios de ação, em estudos que venham realmente a preparar o campo de nossa realização. Isso justamente nos coloca em contato com a arte abstrata e com a sua capacidade de, sem regras dadas de antemão, seguir a necessidade do instante em nome de constelações que se formam no instante e que resistem à corrosão do tempo: eternidade frágil.

Palavras-chave: tempo – pintura – Klee – Pollock

ABSTRACT

Fragile Eternity: Existential Time and Abstraction

The central aim of the present paper is to develop the consequences of the reduction of the totality of being to this our world for arts in general, for painting in particular. In order to do that, I try after all to articulate the abstractiveness of modern paint with the complexity of our present existence. In a world completely inaccessible for our rational categories a priori, there is no possibility to count with an orientation to act capable to assure absolutely the correct way to face the situations. This opens a special significance for abstract arts because it is in fact all the time confronted with the need of the instantane working for the construction of instantaneous constelations which nevertheless resist time: fragile eternity.

Keywords: Time – Painting – Klee – Pollock

CASANOVA, M. A. “Eternidade frágil: tempo existencial e abstração”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 177-191.

DOI: 10.22409/1981-4062/v15i/183

Aprovado: 27.11.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Marco Antonio Casanova. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.11.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Marco Antonio Casanova. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Muitas vezes, a dimensão concisa de um texto nos obriga a fazer afirmações a princípio sintéticas, que servem de base para desdobramentos ulteriores. Tal modo de apresentação inicial parte antes de tudo da fixação da identidade primeira, a fim de mostrar os conteúdos intencionais de nossas experiências visuais. Essa característica expositiva precisa ser empregada aqui no que concerne ao objetivo primordial do presente trabalho: apresentar de maneira sucinta a relação entre o mundo contemporâneo e a arte abstrata, mais especificamente entre o tempo e o espaço existenciais contemporâneos e a abstração na pintura. De início de maneira algo injustificada, podemos dizer simplesmente que a arte abstrata é por essência o campo de articulação do modo de ser e da temporalidade propriamente dita do existir humano. E isto não porque nossas existências estão cada vez mais fluidas e menos marcadas pela concretude ingênua de um figurativo fraco que flerta incessantemente com o realismo – algo que se percebe em certas tendências contemporâneas de ultrarrealismo quase fotográfico. Mas antes porque mesmo a sensação inicial de que todo o problema da pintura tradicional tinha sido desconsiderar as nossas experiências humanas perceptivas, a influência de nossa posição corporal e de nossas perspectivas subjetivas, a importância decisiva dos afetos e das atmosferas afetivas na estruturação do espaço também se viu por fim suspensa. O que aconteceu na pintura ocidental a partir de pintores como Jackson Pollock, De Kooning e Mark Rothko, por exemplo, apenas para citar alguns dos nomes mais importantes da pintura abstrata, é algo que transcende por completo a experiência perceptiva humana e se lança muito mais em direção ao modo mesmo como o espaço se revela para nós na contemporaneidade e como nós realizamos, assim, o nosso ser-no-mundo atual. Dito sob a forma de tese, poderíamos afirmar que o abstrato é a paisagem contemporânea e que compreender o sentido da arte abstrata é acompanhar de maneira plena o modo como agora nos relacionamos com o todo. Bem, mas o que significa afirmar o abstrato como a paisagem de nossa existência? Quais as consequências de tal afirmação? O abstrato não é por demais indeterminado e desprovido de possibilidades de fixação para podermos estabelecê-lo em uma posição tal como a da consumação da paisagem na pintura ocidental? E o tempo? Como pensar o tempo do abstrato e articulá-lo com a temporalidade do instante frágil e eterno que, como procuramos mostrar em nosso *Eternidade frágil: Ensaio de temporalidade na arte*¹, ganha voz pela primeira vez em meio à tentativa impressionista de captura do instante feliz? Essas são as perguntas que nos orientarão agora no presente contexto.

Começemos com uma pergunta: qual o lugar da paisagem na pintura ocidental? Há muitas formas de responder a essa pergunta, uma vez que há muitos tratamentos variados da paisagem. Exatamente por isto, é interessante nos restringirmos aqui a um momento decisivo para a constituição mesma do problema: a descoberta da perspectiva no Renascimento. Na verdade, é preciso acentuar o fato de que o Renascimento não descobriu a perspectiva. Sempre houve, desde a arte antiga, o uso da perspectiva. Tal uso, porém, se restringia a uma perspectiva ingênua que criava uma espécie de sensação irreal de presença da figura no espaço. No Renascimento, por outro lado,

¹ *Eternidade frágil: tempo existencial e abstração* · Marco Antonio Casanova

descobre-se a lei matemática que determina o quanto um corpo diminui de tamanho, à medida que avança em direção ao fundo. Com isto, torna-se possível o surgimento de uma sensação realista, que possui um correlato direto com a construção de uma ilusão de três dimensões, algo às últimas consequências impossível no espaço bidimensional da pintura. A essa sensação realista corresponde a possibilidade de um isolamento dos diversos planos entre si e uma retenção de cada plano no espaço próprio a si mesmo, sem qualquer contaminação mútua. Esse isolamento viabiliza ao mesmo tempo a pretensão de ordenação da totalidade por meio da razão – é preciso lembrar que o princípio matemático que estrutura a formação da perspectiva não se mostra senão como um princípio racional de estruturação do espaço. No momento mesmo em que surge a perspectiva matemática, porém, assim como tudo aquilo que se torna possível por meio de tal perspectiva, desponta uma questão de ordem puramente pictórica: como unificar as figuras e os planos presentes nos quadros. Não é difícil perceber uma certa artificialidade na própria articulação entre as figuras e o fundo na arte renascentista. Diante de um quadro renascentista, temos quase sempre a impressão de que as figuras se encontram de certa forma soltas no espaço, desarticuladas do mundo. Assim, a paisagem exerce aqui uma função de mero cenário que não possui diretamente um poder de determinação daquele que se encontra no interior da paisagem. Em outras palavras, o espaço não determina aqui a figura, porque a figura não é em última instância ela mesma o seu espaço. É por isto que podemos ver no Renascimento uma cena como a anunciação acontecendo com a paisagem da Toscana ao fundo ou uma cena envolvendo a Virgem Maria com elementos completamente incompatíveis com o campo existencial que era o dela. É claro que esse problema da unidade, que permaneceu sem solução no interior do Renascimento, foi sistematicamente tratado pela pintura posterior, desde o Barroco até o Neoclássico. Sempre restava, contudo, um problema persistente: por mais que se tentasse resolver o problema da unidade, jamais se conseguia plenamente superar o fosso entre o homem e o seu espaço existencial, entre o existir e seu campo existencial. É somente na arte contemporânea, então, que esse problema recebe um tratamento adequado e aparece mesmo enquanto problema.

“O ser-aí é, existindo, o seu aí”.² Essa é uma expressão presente no parágrafo 31 da obra *Ser e tempo* de Martin Heidegger, que possui uma grande relevância para o que está em jogo no presente contexto. O que Heidegger acentua na pequena passagem é o fato de não ser possível pensar qualquer determinação do ser-aí humano para além do aí como o espaço de realização das possibilidades existenciais do ser-aí. De acordo com a compreensão hermenêutico-fenomenológica presente em *Ser e tempo*, o ser-aí humano é radicalmente marcado pelo caráter de poder-ser. Ser um ser-aí ou um ser-no-mundo significa ser essencialmente as suas possibilidades de ser, possibilidades essas que se revelam sempre como possibilidades a partir de um mundo fático específico. Essa, porém, não é apenas uma compreensão do ser do homem entre outras, mas a compreensão que vem à tona radicalmente a partir da supressão da distância entre o existir e o espaço existencial. Ser-aí é o termo para designar justamente a suspensão de toda e qualquer concepção coisificada de um interior que se contraporá a um exterior.

Não há nenhuma possibilidade de cindir aqui interior e exterior, de tal modo que o existir se descobriu agora radicalmente marcado pelo espaço-entre no qual o ser-aí insistentemente é. O problema da unidade, com isto, desaparece como que por si mesmo, uma vez que o homem enquanto ser-no-mundo jamais pode experimentar qualquer cisão capaz de produzir uma espécie de separação radical entre ele e o mundo. É claro que pode haver uma suposição da distância entre o homem e o mundo; é claro que é possível continuar assumindo uma posição externa em relação ao mundo; é claro mesmo que, por conta da tradição moderna e da sedimentação dessa tradição moderna no mundo fático que é o nosso, há em geral uma compreensão de si por parte do ser-aí cotidiano como um sujeito em contraposição a um mundo de objetos. Tudo isto, contudo, é insuficiente para suprimir a incontornabilidade da unidade que repentinamente se revelou. De um modo ou de outro, o ser-aí humano se descobriu finalmente em uma relação originária com o mundo, relação essa que não tem de modo algum como ser às últimas consequências rompida. Essa unidade, então, desponta no interior da arte contemporânea de uma maneira não apenas paradigmática, mas também e principalmente antecipadora. É isto que podemos considerar agora a partir de duas concreções específicas e até certo ponto opostas da pintura do século XX: Jackson Pollock (*Guerra fria*, 1951 – Imagem 1) e Paul Klee (*Som antigo, abstrato em preto*, 1925 – Imagem 2).

Jackson Pollock, *Guerra fria*, 1951.

Paul Klee, *Som antigo, abstrato em preto*, 1925.

É preciso deixar que os dois quadros acima de Pollock e Klee nos falem sobre o tempo que ganha corpo neles, sobre o mundo que eles em si mesmos inauguram e que eles também resguardam em seu caráter originário. Mais do que isto: é imprescindível ver os dois como vozes de uma unidade que jamais poderia ser alcançada no interior da tradição metafísica e que corre incessantemente o risco de esquecimento em meio ao niilismo contemporâneo. Bem, mas em que medida é possível escutá-los como tais vozes? Que relação suas vozes possuem com a arte da paisagem e com a unidade para a qual apontamos acima? O que os dois possuem para além disto em comum, uma vez que suas pinturas tanto quanto seus projetos estéticos possuem traços particulares completamente diversos? Como é possível ver unidade em um amontoado de linhas que formam um emaranhado inextricável de ramificações e de pontos de interseção? Ou em um conjunto geométrico de pequenos quadrados e retângulos coloridos que não obedecem evidentemente a nenhum princípio previamente estabelecido de composição? Essas são as perguntas que precisam nos orientar agora. Não podemos perdê-las de vista sob pena de não chegarmos plenamente ao ponto de consumação da relação entre tempo existencial contemporâneo e arte abstrata.

O caso de Pollock é para nós extremamente importante. O que nos interessa aqui não é a inserção de elementos estranhos ao quadro e a tentativa subsequente de interpretar esses elementos a partir de uma série de informações previamente coletadas em manuais de história da arte ou em monografias sobre o autor. Ao contrário, todo o nosso esforço está voltado nesse caso para a concentração da atenção naquilo que temos diante de nós e naquilo que a partir daí nos é dado perceber. Ora, mas o que temos

diante de nossos olhos? O que vemos propriamente no quadro? Exatamente o que descrevemos a princípio acima: um emaranhado de linhas brancas e negras que se entrecruzam em uma rede extremamente ramificada e que se sobrepõem a um conjunto mais profundo de linhas azuis sobre um fundo entre o marrom, o bege e o cinza. Na medida em que se trata de um quadro abstrato, não parece ser possível dizer mais do que isto e, assim, nos vemos inicialmente restritos a uma consideração meramente estética do quadro, a algo assim como um acompanhamento de até que ponto essa junção agrada ou não à nossa sensibilidade e mexe com a nossa imaginação. Essa situação inicial, contudo, sofre um primeiro abalo, no momento em que nos deparamos com o título do quadro. Por mais que se trate de arte abstrata, ou seja, não figurativa e, com isto, impassível de assumir uma identidade fixa, Pollock atribui ao quadro um nome: “Guerra fria”. Mas o que há de comum entre o quadro de Pollock e a guerra fria? O que torna possível ver aí mais do que desvario tosco de uma figura atormentada? Dito de maneira simples e direta: tudo. Para que percebamos isto, porém, basta que presentifiquemos para nós mesmos o que foi a guerra fria. A guerra fria não foi uma guerra aberta entre duas nações francamente marcadas por uma situação de hostilidade que só encontraram na guerra o caminho de solução para seus conflitos. Ao contrário, a guerra foi denominada fria justamente porque foi levada a termo nos subterrâneos das relações entre as duas nações em jogo, os Estados Unidos e a antiga União Soviética, as duas potências emergentes da Segunda Guerra Mundial. Não houve aí nenhuma batalha explícita, nenhuma guerra total, nenhuma movimentação direta de tropas, nenhum míssil ou bala de canhão disparados abertamente por uma das duas contra a outra. A guerra fria, portanto, foi uma guerra travada nos meandros, nos interstícios, nos pequenos e nos grandes espaços de tensão, nas guerras paralelas contra países antes periféricos como o Vietnã, o Afeganistão, a Coreia, o Irã ou o Iraque. Exatamente uma tal situação, porém, é a que encontramos no quadro de Pollock. Há no quadro uma certa polarização expressa pelas armações verticais em preto que se encontram nas bordas direita e esquerda do quadro, assim como na parte de cima. Atravessando essas estruturas armadas vemos a presença de uma série de ramificações brancas que funcionam como canais de irrigação. Na medida em que se trata de uma guerra fria, no entanto, esses canais não trazem para o quadro algo assim como o descanso e o aquietamento em relação à tensão dos elementos contrapostos, mas revela muito mais o quanto a tensão escapa de toda e qualquer possibilidade de concentração apenas nos pólos opostos. Todo o campo de realização da guerra fria é marcado por uma rede difusa de linhas que não fazem outra coisa senão complexificar as tensões iniciais. Nada aqui é simples, bipolar, maniqueísta. Nada aqui obedece às leis de um pensamento estruturado por uma lógica racional e por procedimentos de universalização das ações. Nada pode se equilibrar pura e simplesmente por meio da obediência a um método previamente dado e instituído de concreção do equilíbrio. Ora, mas não tratamos aqui senão da superfície da guerra fria. O que dizer, contudo, do fundo que se destaca claramente de tais ramificações superficiais?

O método de Pollock envolve um processo usualmente chamado de “dripping and pouring”, ou seja, um processo que envolve o despejo de tinta diretamente sobre a tela a partir de um recipiente e o traçado de linhas a partir do gotejamento e/ou borrifamento do pincel. Esse movimento se seguia normalmente a uma preparação da tela com alguma cor neutra que passava a funcionar como o fundo sobre o qual as camadas de tinta caídas dos recipientes ou das trinchas se formavam. Do fundo, com isto, emergia diretamente todo um processo de construção de camadas que se superpunham quase ao infinito – fato que fica ainda mais evidente em outro caso da mesma época do quadro *Guerra fria*, um quadro chamado *Um número 31*, de 1950 (Imagem 3). Não há, assim, apenas uma primeira camada de linhas tensas que constituiriam a assim chamada superfície do quadro, mas essa primeira camada se assenta sobre uma segunda e uma terceira e assim por diante. Junto a essas camadas mais profundas, então, surgem traços de outras cores: azul, marrom, bege, cinza, vermelho, tanto quanto uma gama de tons intermediários não completamente redutíveis a essa escala. Tudo isto seguindo um “automatismo” na realização da atividade criadora e se deixando levar aparentemente por um saber “intuitivo”, não redutível à lógica da consciência, mas nem por isto necessariamente inconsciente. É isto que vemos no quadro e, por mais paradoxal que seja, é difícil imaginar uma apresentação mais fidedigna do significado mesmo da guerra fria. É na abstração, em suma, que a guerra fria revela mais imediatamente a sua essência. Essa descoberta em relação ao quadro, porém, precisa ser considerada agora a partir de elementos que transcendem a mera adequação ou inadequação da apresentação pictórica, uma vez que nosso intuito não é naturalmente defender a posição, em todos os casos esdrúxula, de que a abstração seria a forma de todas mais adequada de imitação da natureza em nosso tempo!

Jackson Pollock, *Um número 31*, 1950.

É preciso considerar a atividade criadora de Pollock, assim como o que acontece no quadro *Guerra fria*, tendo em vista antes de tudo o quanto vem à tona a partir daí uma experiência que transcende por completo a mera relação acurada entre o quadro e o que é nele retratado, a tensão difusa entre duas superpotências bélicas. O que é importante ter em vista aqui não é tanto a guerra fria, mas a situação do artista e da obra que

ganham corpo na realização do quadro. A pintura de Pollock foi chamada pelos críticos de arte de “act painting”: pintura de ação. O que se procurava acentuar com essa expressão não era o fato de que a pintura até então tinha sido uma pintura passiva, enquanto Pollock, De Kooning e Franz Kline entre outros teriam superado uma tal passividade e se lançado em uma forma de pintura ativa. Na verdade, não há como pensar nenhuma atividade criadora como em si mesma passiva. O que distingue Pollock de Giorgione, Watteau ou Courbet não é o fato de ele se movimentar, enquanto os outros se mantêm incessantemente parados. A diferença aponta aqui antes para o modo mesmo de realização da ação. No interior da “pintura de ação”, não há nenhum projeto prévio do que deve ser pintado, nenhum espaço anterior para a observação e análise dos detalhes, nenhum campo suspenso de captação e captura da cena. O pintor não se coloca no presente contexto a uma distância protegida do campo de realização da obra, nem tem ele mesmo uma espécie de ascensão sobre a obra e sobre os temas que serão aí realizados. Ao contrário, *a obra nasce aí literalmente do próprio processo de realização da obra*. Não há em suma nenhum fosso entre o momento conceutivo e o momento realizador, nenhum hiato entre o plano projetivo e o plano executivo, nenhum divórcio entre o corpo realizador e o corpo que emerge da realização, por fim, nenhuma hipóstase do criador em relação ao âmbito mesmo de concreção da criação. Escuta e atenção. Essas passam a ser as virtudes cardinais da ação. Escuta à necessidade que se apresenta a cada vez em meio à própria realização de uma ação que, por mais que não possua nenhum critério prévio de determinação, traz consigo a cada vez uma necessidade que precisa ser respeitada. Atenção para que o movimento da escuta não se perca por meio dos desvios que constantemente se interpõem ou por meio da euforia que uma escuta feliz anterior pode encerrar em si. Pollock disse certa vez: “No chão [onde ele colocava os quadros/M. C.], sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo, fazendo mais parte do quadro, uma vez que, desse modo, posso andar à sua volta, trabalhar a partir dos quatro lados e estar literalmente ‘no’ quadro”. Essa declaração revela a nova situação do pintor. Não mais pintar a partir da assunção de uma perspectiva exterior em relação ao quadro e de um domínio prévio e estudado do que precisa ser realizado, mas deixar antes que o próprio quadro, à medida mesmo que ele vai surgindo, oriente a ação na descoberta da necessidade do agir. Tudo isto possui uma significação extremamente decisiva para nós.

Sem que possamos nos deter nesse tema agora mais detidamente, o modo de realização do existir contemporâneo envolve um primeiro do instante como tempo constitutivo de nossas ações em geral. O instante como instância de corte estrutural entre passado e futuro tanto quanto como lugar de rearticulação plena de passado e futuro, sintetiza de maneira radical a totalidade do tempo. Não há nenhum passado para além do instante, assim como não é possível pensar nenhum futuro para além do instante. Foi isso que Friedrich Nietzsche nos fez ver pela primeira vez com o seu pensamento do eterno retorno do mesmo: no instante dá-se a reconciliação entre tempo e eternidade, de tal modo que tudo o que acontece aí necessariamente rearticula o passado, decidindo o futuro e sendo no presente. No interior do pensamento do instante,

portanto, o passado e o futuro entram completamente na semântica mesma do presente e, assim, o presente se mostra como a totalidade do tempo. No último momento de sua atividade criadora, no momento em que a loucura já se aproximava de sua existência com a força avassaladora de seu alheamento, Nietzsche começa a escrever coisas como “eu sou todos os nomes da história”.³ O cerne de tais afirmações não é outro senão o cerne mesmo do eterno retorno do mesmo. De certa forma, todos aqueles que habitam o instante são todos os nomes da história porque não há história senão no instante, senão no ponto mesmo de rearticulação de todo passado, de todo presente e de todo futuro, isto é, no ponto de temporalização do tempo. O instante, por outro lado, não é apenas uma instância experimentada por alguns, de tal maneira que haveria aqueles que existem para além do instante. Não. Na verdade, o instante é a determinação propriamente dita do tempo, a essência da temporalidade, o lugar propriamente dito do acontecimento do tempo. Não há o instante enquanto temporalidade própria e autêntica da existência e o tempo experimentado em sua dimensão tripartida como uma forma de concreção do tempo. O que há, inversamente, é uma apreensão alienada do tempo, a suposição de que haveria o tempo para além do instante. Tempo alienado da existência e tempo propriamente dito do existir: dois modos diversos de experiência do instante. A questão é que a temporalidade do instante tem uma relação direta com a própria dinâmica de transformação da pintura a partir da noção de “pintura de ação”. Bem, mas em que medida é possível falar de uma relação entre o pensamento do instante e a pintura de ação?

O que acontece na pintura de ação, tal como evidenciamos acima, aponta para a supressão da distância entre a dinâmica de realização da pintura e o próprio movimento de surgimento da obra. Não há aqui o pintor como um sujeito autônomo, o projeto de realização da obra e a obra como o resultado da execução do projeto propriamente dito. O que há é antes a unidade radical entre esses três momentos. O pintor torna-se pintor apenas por meio da escuta à necessidade que a cada vez se apresenta no movimento mesmo da pintura. O projeto da obra emerge da própria dinâmica da escuta a cada instante do que se precisa fazer. E a obra, por fim, surge gradualmente da dinâmica de concreção da ação. Há aqui uma circularidade evidente, uma circularidade que não há como ser quebrada. O nome desse círculo, por sua vez, é instante. A unidade que ganha corpo no interior da pintura de ação é a unidade temporal do instante que, como anel, envolve a totalidade do que se encontra em jogo na ação. Por outro lado, em meio à pintura de ação, não faz qualquer sentido pensar em algo assim como um passado autonomizado do presente e do futuro. Na realização da ação, o passado entra aqui completamente na dinâmica mesma de concreção do presente. O mesmo vale para o futuro. O futuro não se abre aqui como um tempo por vir, marcado por uma indeterminação e por uma flexibilidade sempre alternante. Também não como o tempo previamente decupado de nossas expectativas, projeções prévias de nosso modo mediano de ser. Ao contrário, o futuro aqui se decide incessantemente no presente. O presente, em conclusão, não vem à tona apenas como o espaço sem duração que vive de negar a si mesmo. Seguindo a dialética do agora, exposta no primeiro capítulo da

Fenomenologia do espírito, o presente não é aqui a dimensão que só é como o “foi”, e, enquanto “foi”, logicamente não “é”.⁴ O presente transforma-se aqui no campo de síntese plena de passado e futuro, uma síntese que dota o tempo agora de uma densidade ontológica que o transubstancia, reconciliando-o com a eternidade. É isto, então, que, se olharmos com atenção, descobriremos no quadro de Pollock. Uma guerra fria, claro. Uma zona de tensão constante e insolúvel, mas capaz de alcançar momentaneamente a estabilidade de uma constelação. Ora, mas se atentarmos exatamente para tal definição, não será difícil, por fim, dar um passo adiante e acompanhar o quanto a pintura de ação tem em comum com a paisagem estrutural do mundo contemporâneo, ou seja, com o seu caráter propriamente dito.

Não é apenas no interior da pintura de ação que nós encontramos a unidade indissolúvel entre autor, campo de realização da ação e obra. Toda a determinação propriamente dita do mundo contemporâneo nos remete agora para uma tal unidade. O que aconteceu no final do século XIX, a crise radical de todos os modos de concreção da existência, envolveu antes de tudo uma redução da totalidade a esse mundo que é o nosso e uma supressão de toda e qualquer possibilidade de se falar em outro mundo, em um mundo transcendente e/ou imanente – para além do caráter transcendente e imanente de nosso mundo mesmo, tal como se evidencia no interior da tradição hermenêutica e fenomenológica. Nessa redução, o mundo aparece como uma totalidade de elementos relacionais desprovidos de determinação para além justamente do acontecimento da relação. Por mais que possamos falar de horizontes hermenêuticos historicamente constituídos, o que constitui propriamente o nosso horizonte histórico é antes de tudo a supressão de toda e qualquer possibilidade de se pensar uma unidade previamente dada e estabelecida. Neste ponto concordam em última instância Heidegger e Nietzsche. O que Heidegger chama de abandono do ser não é outra coisa senão a eliminação da própria questão do fundamento e a consideração da existência como espaço único de determinação das bases circunstanciais de nossos comportamentos em geral. De qualquer modo, porém, o que se tem em meio à consumação da metafísica no interior do mundo da técnica e do abandono do ser não é apenas a constituição de mais um horizonte histórico epocal entre outros. O mundo da técnica consome a essência da tradição metafísica e coloca ao mesmo tempo o pensamento diante de um dilema estrutural: ou bem retomar as determinações metafísicas do fundamento, isto é, ou bem pressupor a possibilidade de uma fundamentação absoluta do ente na totalidade, ou bem se deixar simplesmente absorver no espaço niilista de uma época marcada justamente pela desconsideração pura e simples do problema do fundamento, ou bem encontrar um campo de dissonância em relação à metafísica, um campo no qual a existência apareça finalmente em seu caráter estrutural, ainda que a conquista de uma tal determinação da existência não seja suficiente para propiciar algo assim como a superação da técnica e da metafísica. Para além da dupla possibilidade de recaída na tradição ou de chafurdamento no niilismo contemporâneo, então, temos ainda a possibilidade de encontrar uma posição de alteridade em relação à luta metafísica contra a historicidade de todo e qualquer fundamento, luta essa que se consome justamente por meio da

transformação de tudo em história e em acontecimento histórico. Essa posição de alteridade, de dissonância e de confrontação silenciosa guarda em si o caráter transitório do existir, abrindo simultaneamente para a existência o tempo eterno e passageiro de ser. Ergo eternidade frágil. Bem, mas como tudo isso se revela no segundo quadro apresentado por nós, no *Som antigo* de Paul Klee.

Nada mais oportuno do que concluir esse texto com um quadro de Paul Klee. Não porque há na arte de Klee algo exageradamente original que merecesse de imediato uma atenção especial. O que salta aos olhos na pintura de Paul Klee é antes a serenidade, o silêncio, a calma e a tranquilidade que se contrapõem sem nenhuma intenção volitiva ao gigantismo de nossa época, ao ritmo alucinado das ruas e das atividades cotidianas, ao mundo da produção, da produtividade e da produtibilidade de tudo e de todos. Não. A pintura de Klee se faz em um outro ritmo, em um outro diapasão, em uma outra atmosfera. Tudo parece à primeira vista extremamente simples e realmente é. Todavia, a simplicidade em jogo esconde a força impactante do que se reúne em si e do que possui o direito de se erguer “como uma deusa da vitória na estaca do instante”, para citar uma expressão nietzschiana presente em sua *Segunda consideração intempestiva*.⁵ Mas como se dá, afinal, uma tal força? Até que ponto ela se faz presente no quadro *Som antigo*? O quadro de Klee se acha em uma via ao mesmo tempo semelhante e diversa da “pintura de ação” de Pollock. O que temos no quadro é a simples composição de estruturas geométricas marcadas por uma junção específica de forma, cor e luz. Há aí uma clara eliminação da pintura de todo e qualquer elemento que possuísse um caráter não pictórico. Não há aí qualquer possibilidade de iniciar uma narrativa ou de remeter a cena a alguma história bíblica ou literária. A palavra se cala diante da forma, na mesma medida em que a imagem emerge em sua presença própria. Tudo convida a um acompanhamento das pequenas diferenças. Klee não divide o espaço em estruturas geométricas todas elas iguais, nem constrói o todo a partir de uma progressão passível de redução a alguma fórmula matemática. Vemos na tela quadrados e retângulos maiores e menores, mais finos e mais grossos, mais compridos e mais chapados, retos e inclinados, mais claros ou mais escuros. Não obstante, não há como identificar no todo nenhuma regra de produção da composição. Alguém poderia dizer que Klee pinta intuitivamente, mas essa palavra ainda seria insuficiente para descrever o que tem lugar em sua pintura. Não se trata aqui de uma pintura marcada pela distinção algo vaga entre razão e intuição, mas se trata sim inversamente da constituição de uma nova racionalidade, de uma nova relação com a essência geometrizante da experiência humana.

Nossa visão é originariamente geométrica. Com tal afirmação nos aproximamos diretamente da experiência pictórica de Paul Klee. Dizer que a nossa visão é originariamente geométrica, porém, ainda não é suficiente para que se tenha uma clareza quanto ao que significa afinal nesse contexto o adjetivo “geométrico”. Nós não vemos jamais estruturas completamente desprovidas de formas, mas nossa relação originária com os entes é por princípio estruturada pela apreensão de formas e volumes.

Não necessariamente formas e volumes que obedecem a alguma regra matemática de concreção, mas de qualquer modo ainda assim formas e volumes. Vemos rostos a partir de sua esfericidade ou de seu caráter mais redondo ou alongado. Constatamos a presença de certos traços que aproximam os homens dos animais e costumamos muitas vezes chamar amigos com apelidos que remontam aos animais. Ou seja, nós reconhecemos a presença de congruências ou incongruências, semelhanças, diferenças e distinções, pontos de contato ou pontos de divergência entre figuras. Não a partir de uma espécie de transposição pura e simples de certas propriedades de um ente para o outro, algo que, como Husserl nos mostrou pela primeira vez de maneira suficiente, jamais pode ser alcançado sem a pressuposição daquilo mesmo que deveria ser explicado. Não, nós não apreendemos formas que, por pertencerem a certos objetos, coisas ou entes em geral, podem ser transpostas para outros objetos, coisas e entes. Nossa relação com os entes não é originariamente mediada por uma sensibilidade capaz de intuir formas, por exemplo, mas nossa relação é antes originariamente ideadora, para usar um termo caro à fenomenologia. Nós sempre vemos o particular a partir de características eidológicas que o revelam em seu conteúdo universal. E é nesse contexto, então, que Paul Klee nos abre todo um novo campo de compreensão por meio de seu *Som antigo*. Exatamente como Pollock, Klee abre o espaço para que a paisagem contemporânea se revele em seu caráter mais próprio. Diferentemente de Pollock, de qualquer modo, o que conquista um acento em sua pintura não é tanto a necessidade de encontrar no próprio campo de realização da ação a necessidade que não se encontra nem aquém, nem além de tal campo. Ao contrário, o decisivo agora é muito mais o quanto uma tal necessidade vai ao encontro não de um casuismo e de um relativismo sem esperança, mas repousa essencialmente sobre a experiência ideadora da razão imaginativa humana. Assim, algo que já está presente em Pollock silenciosamente ganha uma voz ainda mais audível aqui. A supressão da noção de um universal abstrato, desarticulado da experiência existencial mais propriamente dita, não significa de maneira alguma uma condenação inexorável da existência a um particular condenado desde o princípio a jamais se mostrar senão como particular, ou seja, como algo desprovido de conteúdo ideal. Em meio à gradação de cores e à formação dissonante de figuras em uma harmonia não pré-estabelecida, Klee revela o quanto o particular possui um conteúdo significativo ideal, isto é, o quanto ele pode funcionar como um *eidós*, como um aspecto que concretiza em sua particularidade a experiência simultânea e cooriginária do universal. Talvez seja mesmo por isto que Klee chama o quadro de “som antigo”. Em primeiro lugar, pela serena musicalidade que, apesar de toda dificuldades de pensar em termos sincréticos e para além de toda presença ou não de um spleen, se faz efetivamente presente no quadro. E, em segundo lugar, por razões que não temos condições de explicitar aqui, porque esse é justamente o espírito do mundo antigo, o espírito da filosofia que emerge a princípio com o divino Platão, ainda que não tenha sido esse o modo tradicional de recepção da dialética platônica. Ora, mas o que tudo isto tem em comum com a noção de eternidade frágil?

Eternidade frágil, por fim, é o tempo de um tal modo de ser no mundo, do modo de ser no mundo do homem contemporâneo. Do homem que acorda em um mundo sem transcendência, sem imanência, sem qualquer possibilidade de apelo a sentidos e finalidades extramundanas, mas que não se vê necessariamente condenado, com isto, ao caráter avassalador de uma realidade sem sentido e sem direção, a um vagar pela terra sem jamais alcançar qualquer orientação. Na luta antiga ainda hoje vigente entre *péras* e *ápeiron*, entre limite e ilimitação, ser e devir, a arte contemporânea evidencia até que ponto é possível encontrar um instante feliz, uma suspensão momentânea da contenda, uma reconciliação temporal entre tempo e eternidade. É essa experiência, então, que me parece estar plasmada em uma poesia de Jorge de Lima intitulada “A tarde oculta no tempo”.

O andarilho sem destino reparou então
que seus sapatos tinham a poeira indiferente
de todas as pátrias pitorescas;
e que seus olhos conservavam as noites e os dias
dos climas mais vários do universo;
e que suas mãos se agitaram em adeuses
a milhares de cais sem saudades e amigos;
e que todo o seu corpo tinha conhecido
as mil mulheres que Salomão deixou.
E o andarilho sem destino viu
que não conhecia a Tarde que está oculta no tempo
sem paisagens terrenas, sem turismos, sem povos,
mas com a vastidão infinita onde os horizontes
são as nuvens que fogem.⁶

* Marco Antonio Casanova é professor do Departamento de Filosofia da UERJ.

¹ CASANOVA, M. *Eternidade frágil: Ensaio de temporalidade na arte*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

² Cf. HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*, § 6, p. 407.

³ NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos de 1888-1889*, KSA 13.

⁴ HEGEL, F. W. *Fenomenologia do espírito*. “A certeza sensível”. Frankfurt, 1989.

⁵ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*, p. 8.

⁶ LIMA, J. *Os melhores poemas de Jorge de Lima*. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global Editora, 2001, p. 62.