

O real e seu avesso: mundo como conjuntura relacional
The real and its reverse: the world as a relational conjuncture

LUCAS DE LIMA CAVALCANTI GONÇALVES¹

A filosofia, dizem os antigos, é filha do trauma. Certas experiências atingem o ser existente como que acoessando-o, fazendo com que ele se contorça e encolha, como um verme ao ser pisado. Ocorre que um tal encolhimento se manifeste, no animal humano, como abertura de fala. A abertura da fala é a forma pela qual elaboramos o trauma do encolhimento propiciado pelo que nos acoessa. O ente que, ao encolher-se, fala, é o animal possuído pela linguagem, o único a que podemos designar existente, uma vez que existir significa precisamente este gesto de encolher-se falando, isto é, elaborando o trauma, discorrendo sobre ele de forma a deixá-lo, não obstante, intocado, como o mais eloquente de todos os vazios. A elaboração do trauma que propicia uma abertura de fala é o que caracteriza, de uma ponta a outra, toda produção linguística do ser falante. É porque algo nos incomoda que precisamos falar sobre ele. Sem incômodo não há fala. Não há sequer a fala ligeira e despreocupada com a qual normalmente preenchemos nossas horas de ócio compartilhado com os outros e através da qual despendemos todo nosso esforço sem concentração para silenciar o incômodo que uma concentração esforçada ou uma concentração sem esforço têm a possibilidade de elaborar.

A concentração esforçada, por seu turno, busca encarar o que incomoda de modo a suprimi-lo. De repente, algo nos incomoda. Mas com que direito? Com o direito do que cobra uma resolução, ainda que provisória, e é a uma esforçada concentração dirigida à supressão do incômodo que se voltam todas as formas diuturnas do pensamento, as ciências particulares. Elas transformam o incômodo em questão, a questão em resposta, e a resposta é, para elas, a maior conquista. Quando, porém, a noite do pensamento se abate sobre o céu do mundo das respostas, cada uma delas mergulha no oceano do caos indiferenciado, que revela as rachaduras a comprometer a estabilidade de cada ponte respondente estendida sobre o abismo do incômodo. Há duas formas de elaboração do pensamento cujo destino consiste no acolhimento da noite: a arte e a filosofia. Mas, a arte está para a noite profunda como a filosofia está para o momento crepuscular em que não há no céu nem sol nem estrelas, o lusco-fusco da indistinção entre a noite e o dia. A elaboração que se faz na noite profunda está mais interessada no próprio abismo do que nas rachaduras que ameaçam a estabilidade das pontes. A elaboração crepuscular, por outro lado, vendo a ameaçadora aproximação da noite, se depara com as rachaduras, com a falibilidade do que a sustenta e diz: E agora? Onde hei de

¹ Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (2019). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (2021). E-mail: lucaslcg01@gmail.com

me abrigar? Quando a ameaça vem de cima ou dos lados, basta um teto que nos recubra a moleira. Mas, quando ela vem de baixo, quando ela pode se abater sobre nós simplesmente nos engolindo, a coisa se apresenta de modo diferente. Por isso, tanto a elaboração da noite profunda quanto a elaboração do crepúsculo não se dedicam à construção de pontes, mas à concentração sem esforço sobre a própria natureza do abismo, na resignação de quem mais cedo ou mais tarde será, inevitavelmente, engolido por ele.

A elaboração crepuscular ainda tem a possibilidade de reagir responsivamente às perguntas que o Ancião dos Dias dirige ao homem: Onde estás? Onde está o teu irmão? Mas, ela não o faz como quem remenda as pontes e sim como quem dá as horas. A elaboração da noite profunda, por seu turno, pode apenas manter ambas as questões em sua insuperável questionabilidade, e ela o faz ao entregar ao homem um objeto cujo sentido tende a resvalar para o domínio da idealidade. Quando nos destinamos à idealidade, o primeiro ato é desembaraçar-se do material. Este se converte, então, em caso particular, em figura, sombra ou fantasma de uma realidade superior da qual não conserva senão um aspecto. Entretanto, o objeto artístico é de tal modo que, no instante sublime em que a idealidade nos entorpece, ele nos desfere um doloroso golpe. Ele nos desperta e nos entrega novamente à materialidade insuperável de si mesmo, como Prometeu, a quem todo amanhecer reencontra só e com o fígado recomposto.

No mundo não há um objeto sequer, tudo é relação. Pode-se representá-lo como uma rede estendida horizontalmente sobre um fundo obscuro. Uma rede flutuante no nada. O nada, que constitui o fundamento flutuante da rede, é linguagem. Dele emanam finos fios impermanentes, que compõem e recompõem a cadeia. Os fios são feitos de sentido. Eles pulsam, dissipando a energia que constitui o seu ser temporal. A pulsação, a emissão de um pulso energético, é o tempo nos fios. Ela marca o esgotamento em processo das relações que os fios sustentam. Os fios relacionais são os elos-significantes da rede. Sua contextura perfaz um mundo, como lugar em cuja interioridade se dá a livre movimentação do ser falante. Na rede, a interioridade do ser falante se distingue da exterioridade das relações que ele firma na linguagem, e isto porque a interioridade do ser falante é, na verdade, anterior à instauração das relações que constituem a rede. Ela é o próprio fundo obscuro-linguístico de onde as relações provém. No entanto, quando a interioridade se encontra em movimento no âmbito das relações, ela sai de si mesma, assumindo uma forma que é já um modo possível do fundo, não exatamente idêntica a ele. A interioridade é já uma forma de desempenho relacional do fundo obscuro-linguístico. Em si mesmo, este se constitui por um modo sem modo específico, por um modo que se deixa apreender apenas como pura possibilidade, como um modo adverbial de ser junto ao verbo, como a potência na iminência da atualização junto à ação instauradora. Pura possibilidade anterior a qualquer determinação, não por

falta de sentido, mas por excesso, por conter em si todas as possibilidades sem esgotar-se em nenhuma delas, o fundo obscuro-linguístico é positivamente indeterminado.

Este desempenho do fundo obscuro-linguístico, que constitui a interioridade do ser falante, é a primeira determinação positiva na ordem de determinações que vão da superfície das condições à profundidade do fundamento. Trata-se, portanto, da primeira instância de criação, que age sobre os fios relacionais que compõem a cadeia, criando-os, destruindo-os, recriando-os, e dando, a cada vez, com isso, origem a um novo estado de coisas. Os fios relacionais que compõem a rede, que por sua natureza essencialmente linguística denominamos elos-significantes, se unem para formar nós. Os nós são as coisas, o que comumente conhecemos como coisas. As coisas são coisas-sentido, destituídas de substancialidade intrínseca. Elas são apenas momentos em que as relações estabelecidas pelos elos-significantes da rede-mundo se interconectam, intensificando o grau de energia que emitem. A intensificação do grau de energia não é senão o espessamento da forma do tempo. O espessamento da forma do tempo dota as coisas-sentido de uma durabilidade mais claramente perceptível em comparação com os fios puramente relacionais que as constituem.

A percepção da durabilidade dos nós vai aos poucos introduzindo na interioridade relacional do fundo-obscuro linguístico a forma da substancialidade intrínseca, vinculada à permanência relativa das coisas. A forma da substancialidade intrínseca deriva da ilusão de permanência que é produto da memória. As coisas, enquanto duram, também acumulam memórias. Em sua superfície se depositam traços, restos e vestígios que testemunham os momentos em que a coisa se deu à proximidade de outros seres mediante o fenômeno do toque. No entanto, o ser falante possui a tendência específica a tomar os traços, restos e vestígios que se depositam na estrutura de seu ser como indícios de sua própria permanência, na forma do ego, e de permanência das coisas, na forma do objeto. Enquanto tal, a forma da substancialidade do ego e do objeto é um elemento estranho ao caráter intrinsecamente relacional da rede. Por este caráter intrinsecamente relacional, a rede é algo de impermanente, insubstancial, sumamente plástico e mutável, matéria prima para a produção de mundos.

As coisas, dissemos, se formam a partir do espessamento da forma do tempo nas zonas de interconexão entre os fios relacionais, são elos-significantes. A forma da substancialidade contribui para o incremento da espessura dos nós. Os nós são pulsantes. Eles emitem energia em círculos ao redor de si mesmos, como uma pedra ao ser lançada em um lago de águas paradas. A energia se propaga, ao redor dos nós, em círculos concêntricos. A propagação possui envergaduras mínima, intermediárias e máxima. A forma da substancialidade aumenta o espessamento dos nós, porque ela carrega a paralisação de suas pulsações em um instante de sua

envergadura. A forma da substancialidade transforma a coisa em objeto, ao apreendê-la como um instantâneo do tempo na coisa. Ela apreende a coisa paralisando-a. Para a coisa, ser apreendida deste modo constitui um peso, uma contradição com relação ao seu caráter sumamente maleável de fluxo vital. A forma da substancialidade transforma os nós-significantes da rede em nós espessos, pesados, nós-ponderais, que são a própria imagem da eternidade entediante e amorfa do mundo das essências. O mundo se transformou, pela intromissão da forma da substancialidade, de mundo da vida em mundo das essências. O emergir luminoso das coisas desde um fundo positivamente indeterminado de sentido tornou-se opaco, convertendo-se em determinação positiva.

Não obstante, este estado de coisas se opõe à criatividade incessante do fundo obscuro-linguístico. O espessamento da rede é constantemente abalado pela emergência de novos fios relacionais. Quando a rede se torna excessivamente espessa, em virtude da transformação das coisas em objetos, se faz necessário abalar a estabilidade das conexões que a compõem, uma vez que sua rigidez, testemunho do esgotamento da vida, tornou-se obstáculo para a continuidade dos desempenhos vitais do ser falante. Para tanto, a interioridade introduz na rede um significante singular, explosivo, que exteriormente é dotado da forma espessa do nó-objeto, mas que, interiormente, carrega um conteúdo que nega a rigidez adquirida por ele pela intromissão da forma da substancialidade. O caráter específico do conteúdo é, a cada vez, determinado pelo modo como a objetificação dos nós se efetua. O caráter específico do conteúdo é, desse modo, histórico. O que ele porta em seu interior é, formalmente, o avesso de uma época. O significante explosivo é introduzido na rede. Apesar da rigidez que acomete os nós que a constituem, ele é recepcionado pela rede em virtude do reconhecimento tranquilo de sua forma exterior. Ele é como uma pedrinha lançada no interior de um perfeito sistema de engrenagens em funcionamento: inicialmente sua forma pode adequar-se à forma das engrenagens, e a sua força destrutivo-criativa será tanto maior quanto mais perfeitamente conseguir propagar-se, chegando cada vez mais perto do núcleo da cadeia, que é o ponto de assimilação primária dos elos-significantes pela forma da substancialidade. Aí, ele revela sua forma interior, abalando a rigidez de todos os nexos e dando início a um novo estado de coisas no mundo. A irrupção inicial da forma interior incomoda como um cisco no olho. Ela se apresenta como dotada de uma rigidez diante da qual a rigidez dos nós-objetos adquire uma consistência semirrígida. A rigidez da forma interior, no entanto, consiste não em sua objetividade, mas na intensidade de sua potência vital destrutiva.

Em nosso tempo, em função do esgotamento de todas as funções representacionais que se verifica em um mundo totalmente perpassado pela importância da imagem, em que reina mesmo um certo grau de indistinção entre os domínios, outrora facilmente localizáveis, da imagem e da realidade, o significante

explosivo assume a forma da obra de arte. Não mais objetos de culto, nem pura e simplesmente de exposição, as obras de arte se convertem em objetos alienígenas, introduzidos sob a forma da mercadoria, mas carregando, em sua interioridade, o avesso da forma da mercadoria, que consiste em sua vinculação essencial a um produtor, ao trabalho manual e aos instrumentos empregados em sua produção. São denominamos objetos alienígenas porque possuem a especificidade de introduzir como significante um outro com relação ao mesmo, que vigora sob a forma da mercadoria. O mesmo, que vigora sob a forma da mercadoria, é o impessoal, o produtor convertido em termo médio. Frente a este impessoal, o artista é o outro, o estranho, o *alienus* como possibilidade de ser capaz de redimir o produtor da alienação.

A propagação da obra enquanto significante explosivo possui uma diversidade de modos históricos. Estes, a cada vez, se determinam em conformidade com os mecanismos específicos de enrijecimento dos elos-significantes pela intromissão da forma da objetualidade. A diversidade imperscrutável destes modos é produto da livre movimentação do Espírito, que destrói para criar, sendo a destruição também um modo de criação, da criação como eliminação dos entulhos que impedem a irrupção de uma nova criação. Desde a interioridade do significante explosivo, o Espírito estende sua potência maximamente plástica por todas as direções, abalando a rigidez dos destroços de uma criação anterior desprovida de plasticidade. A diversidade dos modos de propagação do significante explosivo é esquematicamente exposta, por Wassily Kandinsky, em seu ensaio *Do espiritual na arte*, em que a potência artística criadora é interpretada a partir do princípio de necessidade interior, segundo o qual o trabalho do artista consiste em desencadear, através dos elementos da pintura, cor e forma, a vibração certa na alma humana, como uma tecla que, tocada em seu ponto mais sensível, responde ressoando, reverberando os tons que a composição quer despertar. Para Kandinsky, esta necessidade interior se constitui a partir de três necessidades místicas: a expressão (1) do artista como criador (elemento da personalidade); (2) de sua época (elemento do estilo) e (3) do que é próprio à arte (elemento de arte puro e eterno, situado para além do espaço e do tempo). Os elementos da personalidade e do estilo correspondem, assim, às formas exteriores do significante explosivo que, enquanto ente, recebe as determinações do estar (a permanência como negação do não-ser pelo ser) e do devir (a temporalidade como negação do ser pelo não-ser). A partir destes dois elementos, prossegue Kandinsky, o olho espiritual vê o terceiro: a obra viva, a vitalidade da obra, portadora de uma potência de criação que se estende por todas as direções do espaço e do tempo, abalando toda rigidez que a substancialidade engendra, em sua busca desamparada por segurança e estabilidade, para enrijecer a maleabilidade do Espírito. Tal maleabilidade é o que constitui o núcleo pulsante do significante explosivo, que destrói para criar e cria para destruir.

Em virtude desta potência sumamente criativa também se explica o fato de que não basta haver, no mundo, uma única obra de arte. É preciso que haja várias, milhares, e que cada alma humana se estenda, mediante os meios de que a criação artística dispõe, para além dos limites da forma do ego, identificando-se ao Espírito que sopra onde quer. O movimento do Espírito, diz Kandinsky, tende para a exteriorização progressiva do eterno-objetivo (o elemento de arte pura) no temporal-subjetivo (os elementos de personalidade e estilo), isto é, para uma espécie de apocatástase final em que haja tantas obras de arte quantas almas houver. Trata-se da conquista do ego pelo Espírito, que destrói o ego ao transfigurar a existência em significante explosivo, e cada criador ele mesmo, em um povo. Que significa cada criador tornar-se, ele mesmo, um povo? Significa que, destruindo a forma do ego, a alma humana elimina a última barreira que se interpõe entre ela e o Espírito, assumindo como modo de ser a multiplicidade de modos de ser que o ego faz decair na univocidade de um desempenho mesquinho e autocentrado.

O significante explosivo porta o Averso do Real. Real é o nome que damos ao domínio do fenômeno, do que se mostra e faz ver, do que se exhibe como dotado da forma da substancialidade. Real, aqui, equivale ao que Kandinsky designa temporal-subjetivo. O temporal-subjetivo é a estrutura do objeto, *ob-jectum*, algo aí jazente, contraposto a um modo de ser que a tudo busca converter em determinação positiva. O Averso do Real é o destituído de substancialidade, o impermanente em meio ao qual o Espírito, movendo-se, cria. O Averso do Real é o estranho, o outro com relação à substancialidade rígida que a fuga da maleabilidade do fundamento positivamente indeterminado do Real impõe aos elos-significantes. Se considerarmos o Real como o domínio do fenômeno, então o Averso do Real será o domínio não do que se mostra, mas da própria irrupção que desencadeia todo movimento pelo qual algo pode vir a mostrar-se. O Averso do Real é o domínio do que se retrai. Retraíndo-se, a nossa língua reservou-lhe uma denominação que, assim que chega aos nossos ouvidos, é prontamente assimilada ao engano de uma forma subsidiária, a saber, aparência. Ao contrário do *ob-jectum*, como designação de uma posição conquistada, segura e estabelecida, *ad-parentia* denota um modo de ser adverbial: aparência é o que se mantém junto à palavra instauradora na iminência de sua mais incipiente e originária atualização criadora. *Ad-parentia*: *ad-*, preposição que designa o livre dirigir-se do que se dirige para algo junto ao qual está, donde o seu sentido acusativo, de movimento que visa a aproximação, em oposição a *ab-*, que denota afastamento + *-parentia*, forma participial de *parere*, isto é, o que apareceu, o que se mostrou e deu ao encontro. A aparência é, então, o que se encontra suspenso na direção de um mostrar-se.

No vocábulo *ad-parentia*, ressoa ainda o modo adverbial de ser do Espírito, que pairava sobre as águas primevas, sobre a instabilidade explosiva da matéria prima de todo principiar. Quando algo já se mostrou, quando algo já foi determinado e

apreendido, então a aparência já se retraiu. Ela vigora, como o Espírito, na livre movimentação daquilo que se encontra em vias de aparecer. Quando o movimento do aparecer se converte no aparente, já adentramos o domínio do Real. Ao livre movimento interessa apenas o iminente, o súbito com que a vitalidade inesgotável da vida nos atinge. Quando um significante explosivo é instaurado, algo já se tornou atualmente aparente, isto é, real. Por isso é preciso fazer sempre novas obras: no instante em que a obra é finalizada, o Espírito novamente se retrai, deixando na superfície do objeto transfigurado em arte apenas um sutil aceno de sua livre movimentação. Aquele que segue este aceno torna-se, também ele, criador, isto é, elemento movente instalado na mobilidade do fundamento maximamente móvel. A obra de arte distingue-se, assim, da rigidez dos elos-ponderais ordinários por carregar em sua interioridade um aceno decisivo do Avesso do Real.

Submissão: 13. 07. 2022 / Aceite: 29. 10. 2022