

Caderno de
Leituras n.177/24

O beijo
da consciência
Pablo
Katchadjian

Nota da editora

Agradecemos o autor pela autorização para publicar este ensaio que, com o título “El beso de la conciencia”, foi anteriormente publicado no catálogo *Germinación Cruzada: género, territorio y producción en el arte contemporáneo*, editado por Demián Orosz e impresso em Córdoba (Argentina) em 2018.

Kleist, no seu ensaio “Sobre o teatro de marionetes”, diz que uma marionete é mais perfeita que uma bailarina, porque a bailarina é pesada, tem que se esforçar para parecer leve e necessita do chão para se apoiar, enquanto a marionete não tem peso e a única coisa que precisa fazer com o chão é roçá-lo. A marionete é movida por uma mão, que seria equivalente à mão de Deus, que já não nos move, porque perdemos a graça ao ser expulsos do Paraíso. A perda da graça supõe a aparição da consciência, quer dizer, do conhecimento daquilo que se faz, inclusive da responsabilidade por aquilo que se faz, algo que pode ser muito bom no geral, mas que vem acompanhado de um problema: a consciência se interpõe entre nós e a realização das nossas ações.

Perguntaram a Marc Ribot, em uma entrevista, sobre a distância irônica que parecia existir em muitas das suas interpretações, especialmente em “La vida es un sueño”. Ribot respondeu: “Não posso fazer isso sem distância, mas queria fazer com que a distância fosse dolorosa, levá-la até um ponto de saturação. Então, embora ainda não possa cantar ‘La vida es un sueño’ sem distância, espero não tê-lo feito como sátira. O que busco é que as duas coisas existam ao mesmo tempo”.

São formas de se aproximar: a coisa está lá, mas, por mais que se queira, não podemos abordá-la diretamente, porque entre a pessoa e a coisa está a consciência. Se tivéssemos a graça, como um animal ou como um menino de três anos, poderíamos, mas já não a temos. Não somos como essas belas almas das quais falavam os românticos, não agimos espontaneamente sempre de acordo com

nós mesmos. No entanto, aspiramos a isto: a que nossas ações sejam espontâneas e estejam de acordo com nós mesmos.

Este seria o problema: queremos ir em direção à coisa, mas não podemos ir diretamente e, no entanto, queremos um certo grau de espontaneidade. Rane Willerslev, um antropólogo dinamarquês que esteve caçando por um ano e meio com os caçadores de renas da Sibéria, os yukaghir, conta que os yukaghir, quando caçam, se vestem de renas – pele de rena, botas de rena, chifres – e, depois de um ritual xamânico, se aproximam lentamente da rena; e não apenas se aproximam, como conseguem fazer com que a rena, confiando neles, também se aproxime. Para isso devem estar em um equilíbrio perigoso: por um lado, não devem esquecer que são renas, porque, se esquecerem, a rena os descobrirá e escapará; por outro, não devem esquecer que são humanos, porque, se esquecerem, podem perder sua humanidade e ir embora com as renas (há história de caçadores que se perderam para sempre no mundo das renas). Com essa ideia, outro antropólogo, Alberto Corsín Jiménez, fala dos *trompe l'oeil* barrocos e da visão dupla, estrábica, que permite ver duas coisas ao mesmo tempo. Como queria Ribot: “O que busco é que as duas coisas existam ao mesmo tempo”.

Mas para que ver duas coisas ao mesmo tempo? Para se desdobrar. E para que se desdobrar? Para se esquivar do que está entre a coisa e nós. Por exemplo, em Marc Ribot: alguém gosta de uma música, mas sabe que não pode tocá-la diretamente porque o que tocaria não seria essa música, e sim outra coisa; então usa a distância da ironia, e a ironia se tensiona com o amor por essa música e assim podemos aparecer do outro lado. Quando alguém se desdobra dessa maneira, o obstáculo deixa de estar no meio. Talvez a ilustração ajude a esclarecer o ponto.



Na primeira ilustração (a situação inicial), a pessoa (alguém) está embaixo, e no meio está o obstáculo (o círculo preto, a consciência) e, do outro lado, a coisa que esse alguém quer alcançar (o presente), que permanece intacta. Na segunda ilustração, em contrapartida, se vê o que ocorre com o desdobramento: o obstáculo da consciência deixa de estar no caminho e esse alguém chega simultaneamente pelos lados, desdobrado, e se reúne no objeto. Por que a consciência deixa de estar no caminho? Porque nós tomamos outro caminho – desdobrado – e a consciência não pode se desdobrar e tampouco pode operar em um sujeito desdobrado. Ou porque esse alguém precisa concentrar tanto seu pensamento em manter o desdobramento em equilíbrio, sem se perder, sem perder a coisa, sem se desfazer – se transformar definitivamente em dois –, ou em se reunir – voltar a ser um antes do tempo –, que não há espaço para a consciência, e então a consciência se separa de nós.

Claro que, de qualquer forma, há um problema nessa proposição, porque a solução não é uma solução, mas apenas uma opção não falsa. Porque esse alguém poderá, talvez depois disso, alcançar a coisa, mas logo perceberá que a coisa continua longe – o que se alcançou era outra coisa. Então se verá obrigado a inventar outra tensão. Quer dizer, esse alguém é obrigado a inventar novas formas para poder fazer esse movimento de aproximação, porque a consciência muda e se adapta, aprende com os movimentos que são feitos para evitá-la e inclui esses elementos em uma nova consciência (por isso, também, quando esse alguém alcança a coisa, ele já é outro). É assim que uma tensão que em um momento fazia esse movimento para alcançar o objeto se transforma, com o tempo, em coreografia: já não há nenhuma tentativa de alcançar um objeto, senão um movimento que remete a outro movimento que já foi útil. Quer dizer, uma forma que não se vê como forma, porque já está incorporada à consciência. A forma que se vê como forma de verdade, ao contrário, costuma ser a tentativa de alcançar o objeto. A arte é o movimento, ou melhor: é o que se move em tensão. A arte passada – a cultura – é a coreografia desse movimento. Pensemos em um exemplo: o cubismo, que no começo foi chamado cubismo porque o que se via eram cubos, ou seja, formas, foi uma tentativa de alcançar um objeto, e poderíamos supor que no princípio do século XX isso funcionou bem. Depois os próprios cubistas o abandonaram e o cubismo se tornou uma coreografia. Pelo mesmo motivo, pode-se dizer que os meios massivos não se apropriam das vanguardas: se apropriam somente da coreografia, dos restos inativos que a vanguarda deixa; da forma, não do movimento. A vanguarda – ou a arte, digamos, que neste caso são o mesmo – pensa na coisa e, portanto, na tensão, mas não na forma: é a tensão que desenvolve a

forma. Porque a arte nunca é formal: é tensa. A tensão pode se originar de qualquer maneira: por exemplo, a ironia, a estupidez ou a repetição (que se desdobrariam, respectivamente, em autenticidade, inteligência e no diferente). Mas também em outras estratégias mais sofisticadas ou menos claras. O conceitual, nesse sentido, seria algo que está em tensão com o não conceitual (o sensual, o irracional), e o conceitual puro seria coreografia. E, numa outra camada, a arte se tensiona com o desagrado da arte: essa é a tensão fundamental.

Outro problema em tudo isso é que o olhar estrábico parece defeituoso, quer dizer, que ver duas coisas ao mesmo tempo parece pior do que ver uma só. Ver uma daria a impressão de um juízo crítico preciso e aguçado, e ver duas, de não poder sair da ambiguidade e da indecisão. Não é à toa que o profeta, irritado com a ambiguidade dos humanos, disse: “Quando for sim, que seja sim; quando não, não”. Mas a ambiguidade é uma forma da dialética, que é o movimento que, para os humanos, nos aproxima da coisa, e que, portanto, deveria ser aceita como inevitável. Não só isso: deveria se fomentar nas escolas uma educação na tensão e no estrabismo.

E também, inevitavelmente, temos que aceitar a consciência, cuja principal utilidade é evitar que esse alguém faça coisas monstruosas. No entanto, como vimos, essa utilidade é um problema para a arte. Ou talvez sua origem, já que o problema aparece ao mesmo tempo que a solução, ou só é um problema quando está em tensão com a solução. Por isso também se poderia dizer que é a consciência que organiza todo o sistema. Porque, embora por um lado estejamos menos distantes de nós mesmos quando conseguimos evitar o obstáculo da consciência – ou, dito de outra maneira, ao nos aproximarmos da coisa, nos aproximamos de nós mesmos, como se estivéssemos nos esperando na coisa –, por outro lado a consciência também é um momento desse “nós mesmos”, e, assim, toda a passagem nada mais é do que uma passagem de um eu a outro eu: um movimento de transformação. A consciência está no meio, rodeada pelo nosso movimento, e, por isso, a consciência – que é ela mesma uma tensão, já que nos detém ao mesmo tempo que nos coloca em movimento – nos estaria dizendo: “Se eu não existisse e não me colocasse no meio, você poderia alcançar o objeto, mas o alcançaria de tal maneira – a-histórica, animal, imóvel – que não teria nenhuma graça e, na verdade, o alcançado não seria o objeto e você não seria você, porque você não seria você sem mim; mas, ao me colocar no meio, te obrigo a se pôr em movimento, ao mesmo tempo – e por isso mesmo – que eu também me ponho em movimento: sou obrigada a me transformar, logo depois da sua conquista, para voltar a ser um obstáculo, e isso te obriga a se transformar para me superar etc.”. Por isso, poderíamos dizer que o problema não é

a consciência, mas, sim, não ouvir a consciência, que insiste: “Eu me coloco no meio, faço gestos evidentes para te dar a entender que estou no meio e que você precisa se esquivar de mim e que, até que você não o faça, nada vai acontecer, mas se você, de qualquer modo, preferir fazer de conta que não estou no meio, eu lamento muito: como não posso desaparecer nem agir de uma maneira diferente, você ficará longe do objeto e, portanto, longe de tudo que não seja eu”.

Caderno de Leituras n.177 | 2024

O beijo da consciência

El beso de la conciencia

Pablo Katchadjian

Edição Maria Carolina Fenati

Tradução Gabriela Albuquerque

Revisão da tradução Thiago Panini

Preparação de texto Maria Carolina Fenati

Revisão Andrea Stahel

Projeto gráfico Luísa Rabello

Coordenação da coleção Luísa Rabello, Maria Carolina Fenati

Composto em Suisse Works

ISSN 2764-3301

Edições Chão da Feira

Belo Horizonte, setembro de 2024

Esta e outras publicações da editora

estão disponíveis em www.chaodafeira.com