

O ACONTECIMENTO POIÉTICO: A ARTE EM VIAS DE SE FAZER

Eduardo Pellejero*

Resumo: Em 1937, no College de France, Paul Valéry introduzia de maneira provocativa uma nova ciência, cujo objeto – as relações que se estabelecem entre a obra e o artista no momento da criação – desafiava a obscuridade que tradicionalmente vela as condutas criativas. A ‘poiética’, enquanto perspectiva crítica sobre a instauração da arte, envolve a fenomenologia e a ontologia, a sociologia e a psicologia, a antropologia e a história, numa tentativa de atingir o gesto sempre renovado, sempre singular, de compor figuras capazes de resistir ao tempo. O presente artigo aspira a problematizar algumas dimensões fundamentais desse campo de pesquisa a partir de uma aproximação à perspectiva original sobre o ato de criação na obra de Gilles Deleuze e dos processos criativos de Francis Bacon e outros artistas que manifestam pontos em comum no momento da produção da obra de arte.

Palavras-chave: Poiética; Paul Valéry; Gilles Deleuze; Francis Bacon; Criação artística.

Abstract: In 1937, Paul Valéry provocatively introduced a new science, whose object – the relationships established between the work and the artist at the moment of creation – challenged the obscurity that traditionally veils creative behaviors. 'Poietics', as a critical perspective on art, involves phenomenology and ontology, sociology and psychology, anthropology and history, in an attempt to achieve the ever-renewed gesture or creation. This paper aims to problematize some fundamental dimensions of this field of research, in dialogue with the work of Gilles Deleuze and the creative processes of Francis Bacon and other artists who manifest common points at the moment of production of the artwork.

Keywords: Poietics; Paul Valéry; Gilles Deleuze; Francis Bacon; Artistic creation.

Continuo talvez porque a obsessão escapa-me das mãos. A criação é uma necessidade absoluta que apaga todo o resto. Eu não pensava ganhar a vida com a pintura, só queria explicar-me a mim mesmo. A criação é como o amor, não se pode fazer nada contra ela. É uma necessidade, é isso. No momento não sei muito bem como acontecem as coisas. O importante é que acontecem. Para mim mesmo, e já está.

Francis Bacon

Em 1937, no College de France, Paul Valéry introduzia de maneira provocativa o programa de uma nova ciência, cujo objeto – as relações que se estabelecem entre a obra e o artista no momento da criação – desafiava a obscuridade que tradicionalmente vela as condutas criativas. A ‘poiética’, enquanto perspectiva crítica sobre a instauração da arte, envolve a fenomenologia e a ontologia, a sociologia e a psicologia, a semiologia e a história, numa tentativa de atingir o gesto sempre renovado, sempre singular, de compor figuras capazes de resistir ao tempo¹.

Articular os domínios da estética e da filosofia da arte, por um lado, e o campo da antropologia dos comportamentos criativos, por outro, é sem dúvidas uma aspiração do pensamento crítico numa área do conhecimento filosófico cuja importância é fundamental pelo menos desde finais do século XVIII. Ao mesmo tempo, coloca em evidência os laços essenciais que essa disciplina mantém com os estudos dedicados à filosofia da instauração dos diferentes modos de existência.

Ainda que Valéry articule seus cursos em torno à atividade literária, o conceito de poiética pode estender-se sem problemas à arte em geral. Longe de limitar-se às artes da linguagem, o próprio Valéry afirmava que o fazer, o *poiein* do qual pretende ocupar-se, é aquele que acaba numa obra – numa dessas obras que habitualmente denominamos obras do espírito². Mais perto de nós, tentando definir essa ciência problemática, Richard Conte³ afirma que “a poiética constitui o campo possível de um conhecimento

¹ Sobre os desdobramentos disciplinares do curso de poiética valeriano ver a introdução de William Marx aos cursos publicados por Gallimard: VALÉRY. **Cours de poétique, tome I : Le corps et l'esprit (1937-1940)**. Paris: Gallimard, 2023.

² VALÉRY, Paul. **(Euvres)**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1937, p. 1342.

³ CONTE, Richard. *La poétique de Paul Valéry*. Em: **Recherches poiétiques**. Paris: Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 34.

comunicável da arte em vias de se fazer”, “um pensamento endógeno à criação”, “uma filosofia das condutas criadoras”.

No fundo, a ciência que entrevia Valéry estava associada a “uma ideia geral da ação humana completa, desde suas raízes psíquicas e fisiológicas até suas empresas sobre a matéria ou sobre os indivíduos”⁴. Logo, a poiética mobilizará estudos sobre a invenção e a composição, o rol do acaso, o papel da reflexão, o lugar da imitação, e também sobre a importância da cultura e do meio, ao mesmo tempo que praticará uma análise das técnicas, dos procedimentos, dos instrumentos, dos materiais e suportes, etc. Como veremos, é necessário entender por poiética o estudo da gênese da obra, do processo diacrônico da sua criação.⁵

A poiética quiçá encontre um antecedente na filosofia da composição, de Edgar Allan Poe, na qual se colocava a questão da marcha progressiva que uma composição qualquer conduz, entre as diversas variações que se apresentam ao espírito, até chegar à sua forma definitiva. E seguramente encontrará numerosos continuadores – como é o caso de Maurice Merleau-Ponty descrevendo os procedimentos criativos de Matisse e de Cézanne⁶. O importante é que, perante a figura final que ganha uma obra qualquer, a poiética privilegiará a hesitante atividade do artista no processo da sua instauração.

René Passeron⁷ destaca três diferenças específicas que, no quadro geral da produção ou instauração da obra, caracterizam o gesto poiético: 1) cria-se um objeto

⁴ VALÉRY, 1937, p. 1311.

⁵ Um dos avaliadores do presente artigo, cuja identidade espero conhecer para agradecer a numerosas referências sugeridas, que abrem todo um horizonte à minha pesquisa, me apontava que “ no curso de poética, a ideia de ‘obras do espírito’, sobretudo nos cursos entre 1942 e 1945, também se amplia para abarcar as instituições fiduciárias (direito, religião, política, história) e as técnico-científicas, tendo as obras do espírito artísticas (cujos limites estão sempre em variação) como meios de comparação e crítica em relação às poéticas dos saberes fiduciários e técnicos. Em outras palavras, no curso, a poiética se torna de fato um estudo do “fazer” em sentido amplo, não necessariamente literário, nem mesmo necessariamente “artístico”, pois envolverá também o fazer em práticas não artísticas”.

⁶ Judith Robinson-Valéry (1994) afirmava que a poiética era uma precursora da crítica genética, tal como fundada por Louis Hay no Centre National de Recherche Scientifique. De fato, a crítica genética se propõe reconstruir, com os materiais disponíveis, a gênese da obra, isto é, analisar os procedimentos e mecanismos que se encontram por detrás da sua produção. Nos seus melhores exemplos, a crítica genética é certamente fiel ao projeto de Valéry, mas na sua consolidação como disciplina acadêmica tende a negligenciar o pendor filosófico e indisciplinar (e inclusive indisciplinado) do programa poiético. Uma ciência do singular é um oxímoro; como tal, só pode ser fundada provisoriamente com cada tentativa; é impossível de instituir, pelo qual sua definição disciplinar só pode ser um equívoco. Da mesma forma que a história perante a imagem (Didi-Huberman), a crítica perante a criação deve incorporar necessariamente a variação perspectiva, a experimentação formal e a invenção conceitual. Cf. VALÉRY, Paul. “*Discurso sobre estética*”. Em: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Volume I. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

⁷ PASSERON, René. *A questão poiética*. Em: **Porto Arte: Revista de artes visuais**, 2004, p. 12.

singular (mesmo quando admita uma multiplicidade de instanciações); 2) esse objeto toma a posição de um 'pseudo-sujeito'; 3) esse objeto engaja seu autor. Mas, certamente, a conduta criadora não se encontra submetida a uma estrutura fixa, pelo que é importante estar atento tanto às diferenças como às semelhanças. No fim de contas, fiel à pluralidade inesgotável de obras e de procedimentos, a pesquisa deverá estar aberta a revisar, modificar e ampliar essas dimensões avançadas preliminarmente.

Se a originalidade ainda possui algum sentido para nós, passa, como acreditava Valéry⁸, pela laboriosidade da busca e, como tal, comporta um desafio para todas as disciplinas que, da fenomenologia da experiência estética à história da arte, pretendem dar conta do que é e significa a criação poética, isto é, dessa atividade que faz ecoar com a instauração de cada obra, como dizia Merleau-Ponty⁹, o grito das origens.

* * *

Perguntando-se pelo que constitui o ato de criação, Gilles Deleuze deslocava a questão poética ao plano da gênese do pensamento. O que é ter uma ideia em cinema, em música, em literatura? Isto é, não o que é ter uma ideia em geral, mas o que é ter uma ideia em função do meio no qual se move um artista qualquer – movimento e duração, linhas e cores, tempo e harmonia, ficção e dicção, etc. A arte pensa, mas não a partir de qualquer coisa nem de qualquer maneira, e sobretudo não o faz abstratamente¹⁰. Menos uma câmara no ombro e uma ideia na cabeça que uma ideia na câmara (ou na sala de montagem)¹¹. Fellini: “Tenho a sensação mortificante de que falando do filme antes de

⁸ VALÉRY, 1937, p. 1014.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta* (1952). Em: **O homem e a comunicação. A prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974, p. 68.

¹⁰ A ideia não é projeto, nem sequer o projeto poético do artista, mas uma síntese passiva que sequer totalmente depende da inteligência: campo magnético ou cristal, impõe uma ordem ou configura uma constelação entre as singularidades envolvidas na obra. No fundo, ficaríamos com uma ideia muito pobre da arte se a considerássemos como a realização do grande projeto do artista, como uma condensação dos princípios éticos e estéticos que direcionam o seu fazer. O engajamento do artista, como assinalamos noutro lugar (Pellejero, 2020), implica uma suspensão de todos os compromissos que o artista mantém com as convenções estilísticas, as hierarquias sociais, os projetos políticos, inclusive consigo próprio – com os seus princípios éticos e poéticos. Berger dizia, nesse sentido, que o pintor interroga o real com o seu pincel; se esquece de tudo o mais, talvez o encontre na sua tela (BERGER, John. *Passos em direção a uma pequena teoria do visível*. Em: **Bolsões de resistência**. Lisboa: Editorial Gustavo Gilli, 2004, p. 20). O projeto será, em todo o caso, o objeto da visão totalizante ou retrospectiva da poética sobre a obra do artista, não a da poética.

¹¹ O próprio Glauber Rocha experimenta as coisas dessa maneira. Inclusive quando o seu cinema abraça a carência de recursos técnicos, faz dessa carência um meio de invenção (no próprio médio), tal como é defendido pela estética da fome e pelo cinema novo como movimento. As ideias - mesmo pobres, ou, melhor, famélicas - nascem (e morrem), se sustentam ou não, na própria obra, carecem de outro suporte.

fazê-lo, falho com a descrição, como aqueles fanfarrões vaidosos, que se metem a falar sobre uma mulher que acabaram de conhecer”¹².

A pergunta pela gênese do pensamento (acabe ou não numa obra) vem a ser, portanto, uma pergunta que diz respeito àquilo com o qual um artista trabalha, ou, melhor, tem por objeto as formas singulares que determinam seu modo de condensar o espaço e o tempo – o espaço e o tempo sob todas as variações às que dão lugar as tensões entre a experiência e a memória, a sensação e o sentido, a força e a figura.

Os diferentes blocos, que mais tarde Deleuze caracterizará de maneira geral como conjuntos de perceptos e afetos, condensam e modulam sempre o tempo e o espaço. É o que as artes têm em comum com a experiência e o pensamento, tal como Deleuze entende essas coisas, e com a política e a partilha do sensível, tal como as entenderá Rancière, e é também o que existe de comum entre elas, além da pluralidade dos modos, das matérias, das técnicas e dos procedimentos que definem o exercício sempre singular da criação artística.

De resto, ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em pintura (os ensaios de Deleuze sobre o cinema e a reflexão de Derrida sobre a verdade em pintura, para pôr só um exemplo, dão mostra dessa diferença, dessa diversidade¹³). Há ideias que só podem ser cinematográficas. Evidentemente, há ecos entre diferentes artes, transposições de um domínio a outro – grandes encontros, como assinala Deleuze¹⁴. E seguramente também contágio, isto é, incubações de uma forma de pensamento noutra, como, por exemplo, as figuras de cinema potencial na literatura de Marguerite Duras, os vislumbres de pintura contingente no cinema de Agnès Varda, as passagens de poesia conjectural na dança de Pina Bausch¹⁵.

Isso transparece, por exemplo, num balanço que Rocha faz em 1968: “Eu tinha uma concepção muito vanguardista, no mau sentido da palavra, e fiz as curtas-metragens nesse espírito: foram *Pátio* e *Cruz na praça*, filme que não terminei, pois quando vi o material montado compreendi que essas ideias não funcionavam mais, que a minha concepção estética tinha sido transtornada (Rocha *apud* VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p. 78).

¹² FELLINI *apud* SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo: Editora Intermeios, 2014, p. 117.

¹³ Cf. Deleuze, **Cinéma-2: L'Image-temps**. Paris: Éditions de Minuit, 1985. Derrida. **La verdad en pintura**. Barcelona: Paidós, 2001.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Qué es el acto de creación?*. Em: **Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)**. Valencia: Pre-textos, 2007, p. 284.

¹⁵ Há aí um horizonte de investigação em aberto, ao qual seguramente os conceitos deleuzianos teriam muito que oferecer, mesmo que a obra de Deleuze não tenha se adentrado na densa matéria das suas variações.

Agora, como nos lembrou Jean-Luc Nancy¹⁶, não há uma musa, mas musas, no plural, que diferenciam o pensamento já antes da instauração da obra, e sugerem uns caminhos em detrimento de outros, propiciam comportamentos criativos e determinam muitas vezes um meio. Isto é, não é primeiro a inspiração e depois o laborioso processo da experimentação formal, mas uma complexa operação material e espiritual através da qual o pensamento nasce no pensamento e no mundo –ao mesmo tempo! Diz o Sócrates de Valéry sobre as bailarinas: “Que viva a graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos... Suas mãos falam e seus pés parecem escrever”¹⁷.

Porque as ideias em arte não são separáveis dos meios e dos procedimentos através dos quais ganham corpo e figura, e porque a irreduzível diversidade dos materiais e das técnicas impede qualquer forma de totalização, o ato de criação não pode ser apenas um objeto de reflexão. Deleuze é consciente disso: “O que é isso que somente o cinema pode fazer? Não digo que ele o deva fazer, mas que o cinema o fez duas ou três vezes, que foram grandes cineastas que tiveram essa ideia”¹⁸. Isto é, as ideias as reconhecemos, as pensamos através de procedimentos concretos, perfeitamente diferenciados, que solicitam de nós os meios pelos quais se constituirão como tais ideias – e não como outras¹⁹.

Não avançar no sentido dessa exploração material daquilo que quer ser pensado num ato de criação é condenar-nos a permanecer na esfera do impensado, ou inclusive do impensável. No caso dos artistas, isso significa a frustração de uma obra que não avança ou não coalha. No caso dos leitores, dos espectadores e dos ouvintes, o desentendimento sob as formas da apatia ou da mistificação.

* * *

¹⁶ Cf. NANCY, Jean-Luc. **Las musas**. Madrid: Amorrortu, 2008.

¹⁷ VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005, p.5.

¹⁸ DELEUZE, 2007, p. 286.

¹⁹ A disjunção da imagem e do som no cinema dos Straub para dar conta daquilo que se agita debaixo da terra deserta, assim como o grito tal como se configura na música de Bach para resistir à comunicação, são bons exemplos da fenomenologia que Deleuze conduz na sua aproximação à arte. Mas quiçá a fenomenologia não baste para dar conta do encontro que se dá entre o artista e a obra no momento da sua instauração, nem para nos arrancar da abstração que muitas vezes sobredetermina a nossa experiência estética. O texto de Deleuze fecha com uma referência a Paul Klee, um texto que a filosofia deleuziana converteu num verdadeiro programa para a arte. Porém, os cadernos de Klee, a sua constante busca e experimentação, falam mais e melhor da sua resistência, do seu pensamento e da sua relação com o real através da pintura. Nesse sentido, é quiçá no seu livro sobre Francis Bacon onde Deleuze irá mais longe, apoiando-se nas exaustivas entrevistas de David Sylvester.

Se ao criar sempre se ordena ou se configura²⁰, e se Deleuze está certo e o agenciamento de blocos de espaço-tempo se encontra no coração da atividade poética, talvez devêssemos dar um passo atrás em ordem a captar a sua origem (contingente) e a sua proveniência (sem determinação). Não partir das ideias, mas do campo diferencial onde fulguram as singularidades que eventualmente se articularão na constelação que determina uma ideia. Esse espaço, onde o sensível late, pisca, avança e retrocede, ainda sem regra nem estrutura, para o artista que se submerge no seu magma, é o domínio da percepção, das pequenas percepções²¹. Criar é, no fundo, um movimento que vai das pequenas percepções às grandes ideias – nunca ao contrário²².

Nas suas obras, Juan José Saer tenta oferecer muitas vezes uma tradução literária direta desse momento antecategorial da percepção. Em *El limonero real*, por exemplo, encontramos uma fabulosa descrição da chegada das filhas de Agustín à festa, observadas com o estranhamento de um olhar fascinado pela deflagração do sensível, fiel à sua multiplicidade asinificante:

Wenceslao olha o caminho amarelo e vê três manchas movediças – uma vermelha, uma azul e uma verde – que cintilam sob o sol. (...) Verde, azul, vermelha: as três manchas movediças se desprendem do vértice final do caminho, contra o horizonte das árvores. Brilham e parecem mover-se no mesmo ponto, sem progredir, mas pode se perceber uma fina separação, uma pátina de vazio entre as árvores do fundo e essas manchas que, olhadas rápidas e sem atenção parecem empastadas contra eles²³.

Em *Lo imborrable* a tentativa de capturar essa elusiva dimensão da experiência também incorpora o caráter conjectural ou embrionário do sujeito da percepção:

O posto de observação móvel, enroupado em capas sobrepostas de lã, que noutras épocas se costumava chamar ‘eu’, se desloca na rua escura, e os pontos

²⁰ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 5.

²¹ Trata-se do âmbito de uma consciência alargada ou não alienada. Não a consciência reducionista, repressiva e esmagadora que impera na nossa cultura, impondo uma deformação do consciente, como assinala Fayga OSTROWER (2001, p. 6), mas a sua forma transcendental ou potencial, espaço de revelação ou de abertura, de trocas, de devir (como na frase: "o devir da consciência).

²² O avaliador do presente ensaio que mencionava numa nota anterior me recordava um apólogo de Valéry que oferece uma imagem muito interessante da sua perspectiva sobre esta questão: “A rã quis se tornar tão grande quanto o boi. O começo dessa operação foi satisfatório. Antes de explodir, ela pôde ter a ilusão de que crescia, conforme seu plano. Mas outra rã quis se tornar tão pequena quanto uma borboleta. Ela não conseguiu nem mesmo começar a diminuir. Moral da história: é mais fácil se fazer ou — para ser mais exato — sonhar, tentar ser maior, do que se fazer menor. Isso se observa entre os poetas e artistas que assumem as maneiras, as vozes grossas, a escritura muito repisada, o desígnio sumário e os atalhos fulminantes adotados naturalmente por alguns grandes artistas em seu “estilo tardio”, e que os primeiros tomam emprestado desde o começo” (Valéry, Poética [Cadernos], XXV, 638).

²³ SAER, Juan José. **El limonero real**. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, p. 46.

luminosos que assinalam cada esquina e se perdem no fundo da rua, não parecem ter diminuído em quantidade, apesar de que deixei para trás três deles ao virar a esquina para regressar em direção ao centro²⁴.

A fenomenologia de Saer ilumina isso que tantas vezes escapa à nossa atenção ao abordar o processo criativo e, de maneira oblíqua, lança luz sobre um dos seus exemplos mais paradoxais. No relato que faz da descoberta da pintura abstrata, Wassily Kandinsky, desconhecendo sua obra por um momento, se descreve a si mesmo num estado de contemplação assombrada perante algo que, capturando a sua atenção, não termina de desvendar o seu segredo (que virá se converter na chave de toda a sua obra futura):

Fiquei encantado por um espetáculo inesperado com o qual fui confrontado no meu atelier. Era a hora do crepúsculo. Volvia a casa, ainda alucinado e absorto pelo trabalho que tinha acabado, quando de repente vi uma pintura indescritivelmente bela, que emanava um brilho interior. A princípio me detive abruptamente, mas de imediato me aproximei da misteriosa pintura, na qual apenas conseguia discernir formas e cores e cujo conteúdo era incompreensível. De repente, descobri a chave do puzzle: era uma pintura que eu próprio tinha pintado, apoiada de lado contra a parede²⁵.

Em resumo, os gestos vacilantes que atribuímos ao processo de agenciar ou dar forma – relacionar, ordenar, configurar, significar– se encontram precedidos por um movimento constante (e habitualmente desapercibido), através do qual tudo aquilo que nos afeta – “movimento, tempo, gente, conversações, odores, rumores, lugares e situações”²⁶ – deixa marcas na nossa sensibilidade (mais ou menos profundas, mais ou menos significantes). Somos seres em permanente estado de excitabilidade sensorial e, sendo impossível a inscrição do infinito no finito, da miríade de estímulos que nos afetam, a nossa percepção preserva alguns sobre outros (o reflexo da luz sobre o calor que traz consigo, o estrépito do pregão da feirante sobre o apetecível conteúdo da sua oferta, o peso da moeda depositada na palma da mão sobre o seu valor nominal)²⁷.

²⁴ _____ . **Lo imborrable**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p. 17.

²⁵ KANDINSKY *apud* LINDSAY-VERGO. W. Kandinsky, **Complete Writings on Art**. New York: Da Capo Press, 1994, p. 369.

²⁶ Greco *apud* Pellejero-Pellejero, 2020, p. 133.

²⁷ O filtro do que é inscrito não é apenas correlato da disposição própria da nossa atenção, mas também de mecanismos instintivos que nos protegem de sobrecargas sensoriais. Ver: BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica. O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado*. Em: **Travessia**, nº 33. Santa Catarina: UFSC, 1996.

A lógica dessa peneiragem é preconceitual, apesar de não ser gratuita. Algo próximo ao que Fayga Ostrower denomina “movimentação latente seletiva”²⁸: um complexo de expectativas, desejos e medos, assim como das linhas de força da nossa formação e do nosso horizonte cultural, que orientam a nossa atenção entre as diversas e concorrentes solicitações do sensível. Em todo o caso, sendo impossível totalizar todos esses fatores no momento da experiência – dessas experiências que dizemos fecundas–, aquilo que nos toca, nos move e nos comove se impõe à nossa sensibilidade ao mesmo tempo que escapa à nossa compreensão – ou conhece razões que a razão desconhece.
Bacon:

Não sabemos porque nos emocionam certas coisas. É verdade, adoro os vermelhos, os azuis, os amarelos, a gordura da carne. Somos de carne, não é? Quando vou ao açougue sempre acho surpreendente não estar aí, no lugar dos troços de carne. E depois há um verso de Esquilo que atormenta meu espírito: ‘O odor do sangue humano não desgruda dos meus olhos’²⁹.

Sensibilidade dos pintores a cores que me passam despercebidas, que confundo sem dar conta; atenção dos músicos às sobreposições de tons, às relações rítmicas e harmônicas, que acompanho e fruo sem consciência clara e distinta; abertura dos escritores ao avesso da linguagem, às aliteraões, rimas, giros, modismos, que, quero acreditar, não me são indiferentes.

Devemos considerar, portanto, como precursor obscuro do acontecimento poético, uma atitude poética, isto é, uma atitude que toma conta da subjetividade artística às vésperas do ato de criação? Na atitude poética, a percepção, apurada ou intensificada pela necessidade de dar forma, de resistir ao tempo ou fazer sentido, mergulha no redemoinho do real sem imagens de um objeto ou um fim a atingir, mas nesse redemoinho fixa pontos (de inflexão, de saturação, de rutura), traça linhas (melódicas, estruturais, livres ou passeantes), e em geral arranca fragmentos asinificantes (porém, significativos) ao caos³⁰.

²⁸ OSTROWER, 2001, p. 8.

²⁹ BACON *apud* MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 30.

³⁰ Caos e ordem não são polos opostos, mas funcionam antes segundo uma lógica próxima à que Nietzsche identificava entre o dionisíaco e o apolíneo, num movimento não dialético onde figuras individuais emergem e se dissolvem implacavelmente no fundo sem fundo da existência. E não é necessário entender isso em sentido metafísico; o caos bem pode ser o caos do nosso mundo, das nossas vidas, etc. Por exemplo,

Não é um agenciamento ainda, apenas um devir. O artista e a incandescente multiplicidade do real entram num devir sensível, numa troca sem ganhos nem perdas cuja única regra é a intensificação da experiência e a abertura do mundo ao mundo³¹. Em sentido estrito, a percepção que tem lugar nesse processo excede as condições da experiência possível, mesmo que as categorias e os conceitos, as formas e as figuras que a tradição dispõe possam vir a ser utilizadas mais tarde para dar consistência ao visto, ouvido e sentido nesse transe, ou venham a ser utilizadas para realimentar a experiência em ordem a que supere níveis de complexidade e intensidade. Também o mundo se desconhece a si mesmo nessa vertigem das forças desfazendo as formas dadas para dar lugar a outras formas – mundo de metamorfoses constantes, de processos reversíveis, de sínteses não dialéticas.

O real espregueia em todos os lados, no sentido em que Borges dizia que a beleza nos procura o tempo todo³². Rostos e paisagens, vozes e gestos, momentos e lugares se dirigem a nós, como se procurassem dizer-nos algo, e essa iminência de uma revelação, no momento em que ainda não nos foi comunicado segredo algum, define a atitude poética – e quiçá também o *factum* estético em geral³³. Não se trata de algo que se dirija à vista, ao ouvido ou ao tato em particular, mas algo que, puro *páthos*, é sentido pelo corpo todo – ainda que um ouvido apurado, um olho exercitado ou uma sensibilidade à flor da pele possam nos ajudar a experimentar melhor e mais intensamente as suas solicitações, o seu dom³⁴. No fundo, trata-se de uma espécie de fenômeno climático antes de constituir uma disposição subjetiva – tudo conspira.

o fabuloso caso de Maurice Béjart resgatado por Salles, que não só ilustra bem essa relação entre figura e fundo como oferece uma imagem perfeita do papel da percepção e da atitude poética da que estamos falando: “Ouvia a música de Webern que encontrou por acaso. Observava, pela janela, as pessoas andando. ‘Produziam-se pontos de sincronismo entre os movimentos das pessoas em baixo e os da música. Era um dos melhores balés que eu já vira, elaborado ao acaso!’” (BÉJART *apud* SALLES, 2014, p. 34).

³¹ É certo que, por exemplo, Bacon afirma que sente que quer ganhar, mesmo que perca sempre. (BACON *apud* SYLVESTER, David. **Interviews with Francis Bacon**. New York: Thames and Hudson, 1999, p. 51).

³² BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Vol. II. Barcelona: Emecé Editores, 1989b, p. 264.

³³ “A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer-nos algo, ou alguma coisa disseram que não teríamos que ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo: essa iminência de uma revelação, que não se produz, é, quiçá, o fato estético.” (BORGES, 1989b, p. 12).

³⁴ Também as ideias e os conceitos podem ser objeto da percepção. Sempre podemos fazer a genealogia, a história ou a crítica da ideia da que pretendemos nos apropriar, mas isso é sempre um segundo momento; o primeiro é que sejamos afetados por elas, através do meio pelo qual essas ideias ganham corpo e consistência. E na ideia, em qualquer ideia, sempre cintilarão para nós certos elementos sobre outros, com os quais trabalharemos pela nossa vez. A tardia tentativa deleuziana de separar a criação de conceitos do

Falar de atitude poética, portanto, quiçá fique aquém do que tem lugar nessa zona de indiferenciação onde a subjetividade se desmembra numa série de apreensões fugazes não totalizáveis e o mundo emerge do – e soçobra no – fundo sem fundo da existência. Porque, ao final, a atitude poética era uma aprecepção empírico-transcendental!

Nessa intempérie, como na ilha de Tournier, o artista, afastado de tudo e de todos, se abre sem reparos aos outros e ao mundo, e é abraçado, em todos os sentidos, por eles. Com efeito, são abraçados todos os seus sentidos, ao ponto em que o percebido aí é um acontecimento da percepção, ou, melhor, a percepção como acontecimento. O olho, que passara milhares de vezes sobre as mesmas superfícies, é arranhado pelos seus estilhaços; as mãos, que apalparam sempre temerosas as agudas arestas do desconhecido, são envolvidas na sua tepidez uterina.

Ao mesmo tempo, essa terra não trilhada se aferra à pele da subjetividade, como os espinhos numa caminhada a corta-mato; aquilo que foi visto, ouvido ou sentido já não descolará do intruso no seu retorno ao domínio do conhecido e do aceite, do estabelecido e do partilhado. A desordem, que até então minara silenciosamente os projetos melhor pensados, se instalará como um tinnitus no ouvido do artista; o caos, que operara sempre insidiosamente sob as fundações do humano, ganhará o elusivo corpo de uma imagem recorrente. Todavia, se aquele que ousa expor-se desse modo possui também a coragem de persistir, de resistir às tensões, torções e dores que semelhante exposição impõe, todo esse ruído branco, todas essas fulgurações e toques fantasma podem vir a ganhar consistência e chegar a se instalar no espaço e no tempo sob a forma de uma obra – ou continuar a pairar, com a sua carga de perturbação e desmesura, sobre os gestos hesitantes e inconclusivos que configuram o que Blanchot chamava de *desobra*³⁵.

* * *

Entre a percepção e a ideia, em todo o caso, podemos imaginar pelo menos outra instância, outro movimento ou operação poética. Perante aquilo que tenta captar, perante o objeto que o obceca e lhe foge, Francis Bacon apela ao acaso, ao acidental ou ao involuntário como mediação. É que ao começar a pintar raramente sabe onde se dirige³⁶.

âmbito do sensível, dos perceptos e dos afetos da arte, não só não termina de me convencer, como deixa de lado a fecunda via das ideias que permeava as suas elaborações sobre a ontologia e a literatura, assim como os seus textos sobre a filosofia e o cinema.

³⁵ Sobre a questão da desobra, ver: Blanchot, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

³⁶ BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 36.

Procurando uma saída, portanto, se confia a uma série de traços que escapam ao seu domínio, em ordem a obter uma “visão desorientada”³⁷ e encaminhar a pintura de modo não ilustrativo.

Passo intermediário, o acidente tem lugar ora quando esfrega a tela com exasperação com um trapo ou uma escova, ora quando faz esboços com impaciência ou irritado, espalhando marcas que não respondem à lógica da figuração, ora quando pinta distraído, sem atenção, ora quando está bêbado. Todos esses procedimentos podem funcionar ou não – “em geral não funcionam, evidentemente!”³⁸ –, mas é só passando por eles que Bacon chega a sentir que “podem passar muitas coisas”³⁹.

Nesses momentos nos quais Bacon trabalha sem saber conscientemente o que está fazendo e nos quais, paradoxalmente, sente que abre uma via mais profunda para ir ao encontro das suas visões – essas visões exacerbadas que lhe impõe a vida: “um vizinho de hospital, de asilo, por vezes de si mesmo”⁴⁰ – nesses momentos a passagem das pequenas percepções ao agenciamento da ideia sobre a tela tem lugar contra o sentimento de impossibilidade e desesperança que costuma dominá-lo ao pintar⁴¹. Entre o impessoal e o autoral, entre a revelação e o juízo (que Bacon estima⁴²), o animal, o instintivo: “de repente sucede algo que o nosso instinto pega, e que é a coisa que podemos começar a desenvolver”⁴³.

O certo é que, se o objetivo é “uma imagem muito ordenada”⁴⁴, o processo para chegar a ela não depende apenas da vontade, da consciência ou da razão. Isto é assim porque, ao mesmo tempo que trata de dar figura a uma imagem, Bacon está sempre à procura “do realismo mais total”⁴⁵, de um contato direto com o real. Daí uma lógica de vários passos. Primeiro: a obsessão por “tudo aquilo onde o real abandona os seus

³⁷ BACON *apud* SYLVESTER, 1999, p. 53.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*, p. 16.

⁴⁰ MAUBERT, 2010, p. 10.

⁴¹ “Sabe?, muita gente diz que sou um grande pintor. Mas eu não saberei nunca se sou um grande pintor... Pinto só com o instinto. Nunca sei como fazer um quadro. A ideia vem a mim — ou não — trabalhando.” (BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 35).

⁴² “[Beber] nos deixa mais livres, mas, por outro lado, anula o juízo que temos sobre o que fazemos. Não acho que a bebida e as drogas me ajudem. Quiçá ajudem outras pessoas, mas não a mim” (BACON *apud* SYLVESTER, 1999, p. 54).

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*, p. 56.

⁴⁵ BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 22: “«Clínico» é estar o mais perto possível do realismo, no mais profundo de si mesmo. Algo exato e cortante. O realismo é algo que perturba a gente”.

fantasmas”⁴⁶. Em seguida: as manchas, que se constituem (sozinhas) sobre a tela⁴⁷. Depois: a própria coisa “considerada como um diagrama”⁴⁸. Por fim: o momento das escolhas – por exemplo, “a boca poderia ir de um extremo ao outro do rosto”⁴⁹.

Todos os passos são essenciais. Basta negligenciar um deles para que a inteligência se imponha ditando formas significantes, quando de fato a pintura não ilustrativa perseguida por Bacon atua em primeiro lugar sobre a sensibilidade e só conduz pouco a pouco ao seu objeto, mantendo “a brutalidade dos fatos”⁵⁰, a ambiguidade própria das aparências e a reversibilidade da percepção até o final⁵¹.

O que é arte para Bacon? Qualquer coisa capaz de capturar, de cercar bem vivo um fato real, ao mesmo tempo que é profundamente sugestiva e abre domínios sensíveis – desarranjando os sentidos, como dizia Rimbaud. É uma boa definição, sem dúvidas.

Seu procedimento, por outra parte, ilumina o trabalho obscuro da imaginação ao qual Kant se referia na sua análise do esquematismo, dando-lhe uma materialidade e uma delimitação concreta, que nos permite adentrar no mistério da criação sem mistificações. De alguma maneira, as marcas ou manchas que realiza instintivamente dão conta da busca inconsciente de uma regra de desenvolvimento não ilustrativa para as visões que o assombram. Se o processo tem sucesso – em geral não o tem, como sabemos –, nesse campo de variação cintilará um diagrama, a partir do qual, sim, já a consciência, a vontade e, em última instância, o ofício, assumirão o trabalho necessariamente paciente de dar uma forma sugestiva àquilo que o trabalho cego do instinto contribuiu para que passasse da névoa da percepção à tensa superfície da tela.

Mesmo sendo absolutamente singular, o procedimento de Bacon encontra numerosos ecos nos procedimentos de outros artistas e disciplinas. Lembra de imediato, para colocar só um caso, a pulsão da *notatio* na elaborada análise do processo criativo que Roland Barthes oferece em *A preparação do romance*. Segundo Barthes, notar é ao

⁴⁶ *Idem.*, p. 50.

⁴⁷ MAUBERT, 2010, p. 79.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. **Lógica de la sensación**. Madrid: Arena, 2013, p. 40.

⁴⁹ BACON *apud* SYLVESTER, 1999, p. 56.

⁵⁰ *Idem.*, p. 182.

⁵¹ DELEUZE (2013, p. 56) comenta: “[Bacon] não é atraído por uma pintura que tende a substituir o diagrama involuntário por um código visual espiritual (mesmo se houver ali uma atitude exemplar do artista). O código é forçadamente cerebral, e a ele falta a sensação, a realidade essencial da queda, ou seja, a ação direta sobre o sistema nervoso”.

mesmo tempo observar, captar com o olhar, e também marcar, escrever⁵²; e, assim como em Bacon, responde à necessidade de arrancar à vida uma lasca (para Barthes, uma lasca do presente)⁵³.

Incalculável e perpassada pelo acaso, a pulsão da *notatio* supõe um sujeito que mantém uma *atenção flutuante* perante um *fenômeno notável* que o interpela, e tem por correlato a sua inscrição numa escrita urgente, numa nota breve ou palavra passageira: a *notula*⁵⁴. Como as manchas instintivas que Bacon faz sobre a tela, as notas do escritor no seu pequeno caderno de bolso remetem de forma não significativa àquilo que sorratamente captou a sua atenção na rua, numa conversa ou no tumulto do sonho – carece de elaboração, antecipa a reflexão, e no seu momento exigirá recolhimento e elaboração para encontrar o seu desenvolvimento como ideia⁵⁵.

(A *notula*, tal como definida por Barthes, não se esgota como mediação para a escrita nem a escrita está confinada ao seu procedimento. A mediação entre a percepção e uma obra é em tal medida complexa que os escritores apelam aos mais diversos procedimentos para fazer a travessia. Kafka rascunha seus bonecos no canto da folha para tentar captar a lógica de gestos e posturas que o obcecaram, Tolstói e Dostoiévsky desenham autênticos estudos para desvendar o segredo de uma fisionomia⁵⁶. Da mesma maneira, Klee costuma tomar notas no seu caderno enquanto experimenta técnicas e suportes, e Bacon recorre à fotografia instantânea para surpreender os rostos na sua espontaneidade rebelde).

* * *

Não pretendo sugerir de modo algum que estes três momentos, sumariamente – e quiçá levianamente – associados à percepção, ao instinto e à ideia, possam esgotar as instâncias que estruturam os processos criativos⁵⁷. A arte é uma visão, um transe e uma

⁵² REGIS, Juliana. *La notación en la obra de Barthes. Usos, significados y variaciones*. Em: **Estudios de teoría literaria**, nº16. Mar del Plata: UNMP, 2019, p. 233.

⁵³ BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. São Paulo, Martin Fontes, 2008, p. 185.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ REGIS, 2019, p. 233.

⁵⁶ Sobre o desenho como momento da escrita, ver: MENDELSUND, Peter. **What we see when we read**. New York: Vintage, 2014.

⁵⁷ Também não pretendo que exista uma ordem estabelecida entre estas instâncias. A percepção, o instinto e a ideia são singularidades no plano da topologia da criação que podem ser percorridas em cada processo singular das mais diversas maneiras, e que assim como supõem a possibilidade do desvio e da descoberta de outras fontes, comportam frequentemente a redundância, a reversibilidade, o salto, etc.

forma de pensamento, mas é também muitas outras coisas⁵⁸. A instauração da obra, ou a sua dilatação indefinida sob o modo da desobra, levanta problemas sempre singulares, perante os quais a necessidade e a astúcia levam os artistas a improvisar constantemente novas maneiras de encarar isso que, de um ponto de vista meramente intelectual, constitui uma tarefa impossível.

Nos surpreende, por exemplo, não deixa de surpreender-nos que esse mecanismo arbitrário de grunhidos e guinchos que é a linguagem seja capaz de representar com precisão todos os mistérios da memória e todas as agonias do desejo – “matizes da alma mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de uma selva outonal”⁵⁹. Mas confrontados com essa empresa inumana os escritores nunca deixaram de procurar dar a volta ao que não conhece reverso, impondo-se procedimentos literários e extraliterários, protocolos de experiência e exercícios espirituais, introduzindo ideias inéditas e expedientes verbais louquíssimos, torcendo a vida e a linguagem. Barthes dizia: “o real não é representável, e é porque os seres humanos insistem em representá-lo por palavras que há uma história da literatura”⁶⁰. Da mesma maneira, essa tensão irreduzível abre o campo de pesquisas que Valéry nos legou sob a categoria de poiética.

Caso a caso, sem recurso a generalizações de nenhuma espécie, essa ciência do singular promete abrir-nos ao que de mais assombroso há no mundo: o ser vindo ao ser incansavelmente, a instauração hesitante das existências contingentes, e a possibilidade inaudita do recomeço – como na frase de Agostinho⁶¹: “Para que houvesse um início foi criado o ser humano, antes do qual nada existia”.

Certamente, assim como nem todo o nascimento renova a humanidade, nem toda a obra de arte transfigura o mundo (ou restitui nas nossas vidas o real perdido). Mas em cada nascimento, em cada obra de arte late a potência da renovação, do princípio – “aí onde tudo parecia concluído”⁶². Acontecimento excepcional e, ao mesmo tempo, milagre

⁵⁸ A obra de Ostrower esboça outras instâncias a considerar. Por exemplo, a percepção de si mesmo dentro do agir como dimensão relevante no processo de criação, ou a potência antecipadora da percepção que, além de resolver situações imediatas é capaz de antever certos problemas no decurso da instauração da obra (OSTROWER, 2001, p. 9). Salles, pela sua parte, chama a nossa atenção sobre as instâncias singulares que comportam os processos criativos coletivos - processos que envolvem relações inter-subjetivas específicas, formas de comunicação de diversos tipos, etc. (SALLES, 2014, p. 51).

⁵⁹ CHESTERTON *apud* BORGES, 1989b, p. 87.

⁶⁰ BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 22.

⁶¹ AGOSTINHO *apud* ARENDT, Hannah. **De la historia a la acción**. Barcelona: Paidós, 1995, p. 45.

⁶² Arendt, 1995, p. 29.

quotidiano, que seguramente excede as demarcações disciplinares da estética e da crítica, da história e da filosofia da arte, porque nele está em jogo “a essência da liberdade humana”⁶³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, Hannah. **De la historia a la acción**. Barcelona: Paidós, 1995.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. São Paulo, Martin Fontes, 2008.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BERGER, John. *Passos em direção a uma pequena teoria do visível*. In: **Bolsões de resistência**. Lisboa: Editorial Gustavo Gilli, 2004
- BORGES, Jorge Luis. *De la poesía*. In: **Obras Completas**. Vol. I. Barcelona: Emecé Editores, 1989.
- _____. **Obras Completas**. Vol. II. Barcelona: Emecé Editores, 1989b.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica. O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado*. In: **Travessia**, nº 33. Santa Catarina: UFSC, 1996.
- CHATEAU, Dominique. *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*. In: **Marges**, nº12. Rennes: PUR, 2011.
- CONTE, Richard. *La poïétique de Paul Valéry*. In: **Recherches poïétiques**. Paris: Presses universitaires de Valenciennes, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica de la sensación**. Madrid: Arena, 2013.
- _____. *Qué es el acto de creación?*. In: **Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)**. Valencia: Pre-textos, 2007.
- DELEUZE-GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LINDSAY-VERGO. W. Kandinsky, **Complete Writings on Art**. New York: Da Capo Press, 1994.
- MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MENDELSUND, Peter. **What we see when we read**. New York: Vintage, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta (1952)*. In: **O homem e a comunicação. A prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- NANCY, Jean-Luc. **Las musas**. Madrid: Amorrortu, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- PASSERON, René. *A questão poética*. In: **Porto Arte: Revista de artes visuais**, 2004.
- PELLEJERO, Eduardo. **Justiça poética (palavras e imagens fora de ordem)**. São Paulo, Carcará, 2020.

⁶³ *Idem.*, p. 43.

PELLEJERO, Paula; PELLEJERO, Eduardo. **La aventura de lo real. Escritos de Alberto Greco**. Buenos Aires: Ediciones Julián Mizrahi, 2020.

REGIS, Juliana. *La notación en la obra de Barthes. Usos, significados y variaciones*. In: **Estudios de teoría literaria**, nº16. Mar del Plata: UNMP, 2019.

ROBINSON-VALÉRY, Judith. *Valéry précurseur de la génétique*. In: **Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)**, n. 5. Paris, 1994.

SAER, Juan José. **El limonero real**. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.

_____. **Lo imborrable**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo: Editora Intermeios, 2014.

SYLVESTER, David. **Interviews with Francis Bacon**. New York: Thames and Hudson, 1999.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

_____. **Œuvres**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1937.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.