RENÉ PASSERON

A poiética em questão

Este texto foi publicado em *Poiétique Actes du 1er. Colloque international de Poiétique (1989)*, Ed. Poiésis, (1991).

TRADUÇÃO

Sonia Taborda

RESUMO

Este artigo levanta questões sobre a validade da poiética como ciência e consciência das condutas criativas. Distingue seu objeto de estudo da estética e delimita o campo de atuação da poiética, os limites de seu alcance e questiona se esta cientificidade se chocaria contra a obscuridade fundamental da conduta criadora.

PALAVRAS - CHAVE

Criação, poiética, instauração, obra

ABSTRACT

this article raises the issue of the validity of poietics as science and as the conscience of the creative conducts. It distinguishes its study object from the aesthetic study and limits the actuation field of the poietics, establishing the limits of its scope and questioning whether this scientificity would clash against the fundamental obscurity of the creative conduct.

KEY-WORDS

creation, poietics, installation, work

A poiética não é a criação. É o pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação e, no mínimo, precisar sua colocação na Antropologia. Dizemos que é, simultaneamente, ciência e filosofia da criação. É dizer demais? Como "instauração filosófica", a poiética será o que fizermos dela, nos limites de seu alcance, com a certeza ambiciosa de chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro. Por mais que se concretize, a poiética é, ela própria, uma obra cuja dificuldade é epistemológica. É uma obra que pretende falar da instauração das obras. Ela se instaura como consciência de toda instauração.

Nos cinco volumes já publicados de *Recherches poiétiques*, o grupo de pesquisa em filosofia da arte e da criação formulou propostas que ficam todas na dependência do problema essencial: a poiética tal como Paul Valéry, desde 1937, entendia em seu curso no Collège de France, é possível? Em que condições de ampliação ou de precisão, pode ela desenvolver-se para nós hoje? Reunimo-nos neste Colóquio para avaliar a pertinência de nossas declarações anteriores e, afinal de contas, para nos assegurarmos o direito à existência da poiética. Permitam-me, portanto, enumerar alguns problemas de uma poiética novamente questionada.

II

Tudo partiu de uma rebelião contra a estética como discurso proteiforme, que se pretendia o único habilitado a falar de arte. Reivindicamos a autonomia da poiética como reflexão sobre a conduta criadora, deixando à estética as tarefas já consideráveis de uma reflexão sobre o sentir. Já o dissemos: no fluxo da obra, o objeto da poiética está acima da obra, o objeto da estética, abaixo. Até que ponto é lícito o rigor dessa oposição? Ainda que olhar uma pintura não seja realmente criá-la, não é a sensibilidade pública criadora de instituições como o gosto e a opinião pública, cujos poderes são conhecidos?

Afirmamos também que a semiologia da palavra grega *poiēn* como conduta era diferente da semiótica da obra feita e acabada sobre a qual trabalham os semioticistas da arte, e que é pintando (por exemplo) que o pintor tem acesso a uma meta pintura, que não é outra coisa senão a tomada de consciência da atividade de pintar. A semiótica da atividade (o que Julia Kristeva chama *semanálise*) faz-se não sobre o produto obtido,

mas pela consciência da própria atividade de obtê-lo. É possível isso? Pode a criação limitar-se a uma atividade consciente? Não provoca ela esta "profundeza oceânica" de que fala Ehrensweig? Ser demasiado consciente do que se faz não vai justamente impedir ou distorcer a atividade criadora?

III

Daí o problema da cientificidade da poiética. Esta cientificidade se chocaria contra a obscuridade fundamental da conduta criadora. Se a inconsciência, pelo menos parcial ou crepuscular, do artista no trabalho é uma condição necessária da criação, eis que a poiética como ciência de observação corre o risco de ser impossível. O que é, então, um fato poiético? A pergunta deve ser formulada aqui.

Admitindo que a poiética possa ser uma ciência de observação (afinal de contas, as ciências descritivas como a História ou a Etnografia deixam também zonas de sombra, e a poiética não seria a única ciência em que o observador é integrado ao fenômeno observado), admitindo até que a poiética possa ser experimental (no sentido em que artistas disseram-se "experimentais", especialmente na Dinamarca, por volta de 1946), como se devem articular o nível científico da poiética e seu nível filosófico? Conceder, na Antropologia, um lugar proeminente à criação das instituições, das línguas, das artes, das religiões, das técnicas, das ciências (como queria Ignace Meyerson) não seria valorizar a inovação nas civilizações e aderir a uma filosofia do homem criador, a uma espécie de humanismo progressista? - chegando a considerar globalmente a história como uma obra inacabada, na qual cada homem teria uma parcela de responsabilidade? É esta concepção do homem criador um preconceito ideológico que tornaria frágil a poiética como ciência?

IV

A conduta criadora é normativa, significando que todo criador, no trabalho, visa a obra como valor que dá um sentido à sua conduta. Conclui-se daí que a poiética seja ela própria normativa? Sua reflexão sobre a idéia de obra como valor conduz este pensamento a precisar quais são os critérios que permitem distinguir uma obra de qualquer outro objeto, por exemplo, natural. É suficiente dizer que o próprio de uma obra (em qualquer época) é de ter sido feita? Porém o que é fazer e, mais precisamente, criar? É criação qualquer produção? Bastaria, então, reduzir a conduta criadora a um processo de produção, o que ainda fazem aqueles a quem a obscuridade dita romântica do conceito de criação inquieta. Dissemos que esta reticência é confusional. Todavia, para manter a distinção entre produção e criação, é necessário especificar os atributos essenciais desta.

No quadro geral da produção, afirmamos que a criação se caracteriza por três diferenças específicas:

1. cria-se um objeto único (mesmo que seja feito como protótipo para ser multiplicado);
2. esse objeto toma a posição de um "pseudo-sujeito" (Dufrenne). Tem-se com ele relações de pessoa para pessoa. Ficaríamos de luto com seu desaparecimento;
3. esse objeto criado (e, a fortiori, a conduta que lhe deu existência) engaja seu autor. Existem inúmeros exemplos deste compromisso, tanto na reprovação quanto no sucesso.

Serão esses três critérios suficientes para especificar o que é a criação?

V

Aplicada aos diferentes dossiês tratados por *Recherches poïétiques*, esta definição analítica resiste? Precisemos algumas dificuldades.

1. A propósito da dialética do material e, mais amplamente, do que Engels denominava a "dialética da natureza", como distinguir o artista do engenheiro? Valéry dizia que as "obras do espírito" são aquelas que o espírito faz para seu próprio uso. Porém a ponte de Tanquarville é também uma obra do espírito, e a arte, se não busca a utilidade prática, é freqüentemente muito mais do que um alimento espiritual. Ela contribui para a "qualidade da vida".
2. A criação coletiva não é diferente da criação individual. Unicidade, presença personalizada, comprometimento dos responsáveis; o exemplo de *Solidarnosc* pareceu-nos conclusivo. Contudo, o estudo da criação coletiva revelou a importância da criação contínua, espécie de processo histórico aberto, por exemplo, a criação contínua das línguas vivas. Este fenômeno corresponde à definição em questão?
3. A repetição é considerada por Artaud como o mal absoluto - este é, com efeito, o caso da repetição estéril, a de Sísifo - mas ela pode ser menos negativa e se integrar às condutas criadoras. É então uma repetição que, segundo a palavra de Deleuze, "faz a diferença". Inúmeros outros fatores a fazem também e até aproveitam a repetição para intervir. Deve-se, então, manter a distinção fundamental entre criar e repetir?
4. De fato, ao estudar a criação como apresentação, constatamos: a repetição é poieticamente uma técnica de aprendizagem e de preparação que visa um ato final, aquele que se chama, no teatro ou nas artes [ocasionais, casuais, fáticas]

efêmeras , uma "criação". A obra paulatinamente apresentada deixa transparecer nela o rastro da atividade apresentadora de valores outros que não os da própria arte. E a arte pode então se definir, em toda obra como uma espécie de apresentação, sub-reptícia ou não, da atividade apresentadora. Chegamos a uma definição geral da arte, que seria apresentação do fato de apresentar? Este fato de apresentar seria o fato poiético fundamental?

VI

Fomos mais longe em uma investigação sobre o desvio criador, que continua inédita: promover uma existência não é muito freqüentemente desviar o que já existe, em proveito do que se quer acrescentar aí, até mesmo substituir. E não falo só do vandalismo construtor... Toda criação seria não somente o *remake* de obras anteriores, mas um ultraje ao real, ultraje concebido pelos conservadores como um delito cultural e até moral. Se uma falta, uma espécie de traição fundamental do ente, é cometida por quem se consagra ao dever-ser, aquele que Marguerite Duras chamou (enfaticamente, é certo) "o crime de escrever", essa falta é uma *felix culpa*. E todo artista, criador "javético" (segundo a palavra de Souriau) se faz (artista), ainda que deva ter as aparências modestas de um Fra Angélico, o rival satânico de Deus.

Assim se desenham no horizonte da poiética problemas éticos. À idéia romântica retomada pelos surrealistas através de Lautréamont, de que a criação, artística ou não, é uma liberação do desejo, apesar das instâncias repressivas da ordem (social ou outra), o que integra a arte ao mal, de sorte que chega até a fazer sua a fórmula de que uma "sociedade progride através de seu mal", opõe-se à idéia originada na Escolástica, segundo a qual, a arte só pode ser perfeita em seu gênero (senão nenhuma obra existiria) e que, ao contrário da *recta ratio agibilium* que pode vacilar na falta, a *recta ratio factibilium*, própria da arte, permanece por essência na ordem do Bem. Assim, a arte, mesmo comprometida através dos séculos pelos serviços que prestou à crueldade, ao lucro, à arrogância dos potentados, continuaria sendo, em sua essência, um protesto do espírito contra tais serviços. E a beleza de tantos palácios luxuosos, de templos do fanatismo, de circos dedicados aos espetáculos bárbaros e de muralhas erguidas contra a liberdade de viver e de pensar, essa beleza, que os turistas vão admirar porque o tempo a decantou do resto, manifestar-se-ia no intemporal do que a história tem de imperdoável. É a poiética a tomada de consciência em qualquer obra, daquilo que tira da lama e do sangue o espírito cuja história, certamente ainda hoje, é capaz de sufocá-lo? O espírito se definiria, pois, como criador e universal, e o conhecimento para o qual ele se esforça ou que pretende, não seria senão a consequência feliz de sua atividade criadora.

VII

Ressaltemos, com efeito, que, se todas as obras, de qualquer ordem que sejam, têm em comum, ao longo da história, o terem sido feitas ou criadas, a *recta ratio factibilium* é mais universal ainda do que o " $2+3=5$ ", em que Descartes via a prova da universalidade do espírito. Nossos ancestrais pré-históricos não tinham chegado talvez às adições matemáticas mais simples e já criavam (ferramentas, jóias, e, em seguida, armas...). E a motricidade criadora pela qual o cérebro arcaico, superando-se através de objetos exteriores ao corpo e que vão instaurar o que se chama "a civilização material", conduz a pessoa que está nascendo para a troca com outrem, para a linguagem, para a memória, para o projeto longínquo, de maneira que, finalmente, o humano encontra na arte a ocasião da síntese dos três níveis de seu cérebro, ou daquilo que Platão denominava suas três almas, ou ainda do que Freud caracterizou como a expressão instintiva e fantasiosa do desejo, em uma superação artística da neurose. Em suma, a universalidade é inerente ao que faz do homem, em qualquer época, um criador.

VIII

Isto não significa que a conduta criadora, tal como a definimos, esteja submetida a uma estrutura fixa, que conviria, em todo caso, à invenção de uma cidade lacustre, de um templo grego, do Juízo Final da Capela Sistina ou de uma Sinfonia de Beethoven. Há, com certeza, algo de fundamentalmente comum à criação de todas as obras, mas a poiética não poderia ser científica em seus métodos, sem praticar de maneira crítica um comparatismo histórico, atento às diferenças mais do que às semelhanças, a fim de que esteja melhor assegurado filosoficamente um pensamento teórico aberto ao que pode haver de unificável nas riquezas da diversidade. Conforme os séculos, conforme as artes, conforme as culturas, os temas poiéticos variam, assim como o sentido ou o valor atribuído à própria criação. Porém este mobilismo culturalista não deve tornar-se, por sua vez, um preconceito, impedindo que seja apreendida, por trás das diferenças, a dinâmica fundamental do homem em luta com as condições de sua vida e criando, como que apesar de si, seu próprio espírito, colocando-o em ação.

O que denominamos a poiética dialética (ao lado da poiética formal e da poiética aplicada) responde à dupla exigência de unidade e de diversidade de uma antropologia capaz de se coroar de filosofia para esclarecer nossas responsabilidades poiéticas presentes. A poiética assim concebida vai indubitavelmente dar mais seriedade aos problemas que vamos evocar juntos neste Colóquio. Não duvido que o aporte de cada um deva contribuir para o esclarecimento e enriquecimento do conceito de poiética.

RENÉ PASSERON é pintor e filósofo, Diretor de pesquisas honorário no CNRS, publicou "L'œuvre pictural et les fonctions de l'apparence" (Paris, Vrin, 1962), "Pour une philosophie de la création" (Paris, Klincksieck, 1989), "La naissance d'Icare, éléments de poïétique générale" (ae2cg Éditions, 1996). É diretor da revista *Recherches poïétiques*.