ÉLIANE CHIRON

Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho

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

TRADUÇÃO

Sonia Taborda

RESUMO

O artigo analisa o gesto criador a partir da restauração, pela autora, de um de seus desenhos intitulado *Chemin d'oubli*. Analisa as disposições psicológicas do gesto, a motricidade versus espontaneidade na sua obra. Aborda o gesto criador à partir das noções de empréstimo, tensão e ao risco de perda. Analisa, por comparatismo diferencial, obras e depoimentos de Cy Twombly e de Klee.

PALAVRAS-CHAVE

Gesto, desenho, Klee

ABSTRACT

*the text analyzes the creative gesture of the artist when restoring one of her drawings named *Chemin d'oubli*. It emphasizes the psychological dispositions of the gesture, motricity versus spontaneity in her work, focusing on the creative gesture from the notions of loan, tension and risk of loss. And it also analyzes works and testimonies of Cy Twombly and Klee by differential comparison.*

KEY-WORDS

gesture, drawing, Klee

Aparentemente o gesto que traça as ervas paralelas é o gesto (esquecido) que desenhava as fibras dos músculos nas estampas de anatomia, há mais de vinte anos! Esta descoberta faz ressurgir a lembrança das dificuldades e do prazer que eu sentia nisso (11 de outubro de 1984).

Essa lembrança sobrevém em uma semana em que passei restaurando um desenho (Chemin d'oubli) que parecia aniquilado. Foi uma longa operação cirúrgica de reanimação parte por parte. Analisemos esta rememoração do gesto para isolar seus componentes. Evidentemente o gesto não se reduz a uma mobilidade muscular. Se ele é criador, é o lugar de uma outra memória que não a que governa os automatismos sociais ou as aprendizagens técnicas (por exemplo: dirigir automóvel, datilografar). A complexidade do gesto criador deve ser recortada segundo três eixos perceptíveis na lembrança: o gesto criador é um empréstimo. Ele procede de uma tensão (situada aqui entre o prazer e as dificuldades encontradas). Por fim, ele é consubstancial a um risco de perda.

EMPRÉSTIMO

Os gestos restauradores das partes sem vida de Chemin d'oubli¹ (início em setembro de 84) são empréstimos. Acreditando manejar o lápis com um gesto desconhecido para "fazer" a grama, eu desenho, de fato, os traços das antigas estampas de anatomia, enterrados na memória durante o tempo dos estudos. Nos anos 60, a anatomia participa, com a modelagem e a perspectiva, "das Ciências anexas e técnicas do desenho". Embora vinculada ao desenho do nú, considerado mais importante, a anatomia como ciência detém, aos olhos da estudante de então, o verdadeiro conhecimento. A anatomia, mais que a perspectiva, é provedora dos segredos das profundezas. A osteologia e a precisão delicada de suas articulações, mas mais ainda a miologia impecavelmente traçada fibra por fibra com sangüínea, é um encantamento perpétuo. Ao escrevê-lo, o prazer incomparável dos desenhos anatômicos fica uma ilhota intacta. Sem dúvida alguma, emerge a satisfação da dificuldade superada: a anatomia, desde o início, é o que mais resiste à aprendizagem. Mistura-se nela também o odor da Biblioteca das Artes decorativas. Nessa época, consultamos aí as pranchas de grande porte da *Anatomie artistique* do Doutor Richer². Nesse lugar mágico, onde as Artes

¹ *Chemin d'oubli*, primeiro centro do tríptico Holzwege, é renovado e retrabalhado como um desenho isolado, fora de série. Vendido, ele não foi fotografado.

² *Docteur Paul Richer, Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements (1890), reed. Paris, Interlivres, 1988.*

decorativas ainda triunfantes e a ciência se superpõem, o decalque das preciosas pranchas, quase impossíveis de encontrar em outra parte, é um gesto de conhecimento. Longe de ser um simples transporte, uma "cópia fiel", é sentido como um ritual iniciático. Ademais, a consulta ao "Grand Richer" é uma conduta individual que requer uma solidão de anacoreta. A cinestesia que acompanha esse gesto privado, sentido como íntimo apesar de repetido por cada um e cuja autenticidade é garantida pela intensidade da lembrança, suscita várias observações:

1. As disposições psicológicas de um gesto são mais importantes que o próprio gesto e parecem anteceder-lo. Neste sentido, todo gesto seria uma reminiscência involuntária. Não é o resultado que conta, mas o gesto, liberado da intenção. No sentido em que se diz: é o gesto que conta, o que se denomina então: um "ato".
2. Se o gesto criador não extrai seu valor de sua motricidade, é falso crer que uma espontaneidade instintiva possa ser o motor da criação. Nestas condições, a verdade e a autenticidade da expressão pessoal são uma retirada do individual. O gesto autêntico e criador não é privado daquilo que está no exterior da pessoa. É o contrário. Ele se priva do individual. Em outras palavras, se si mesmo não é descer a um subsolo original onde estaria alojado o núcleo flutuante e protegido da individualidade não alienada.
3. Se o gesto criador e espontâneo não é instintivo (não é nem um pouco natural), deve ser fabricado. O espontâneo é um artifício. Deve abrir caminho através de uma sedimentação de saberes manuais, visuais e intelectuais. Parece que é servindo-se desses saberes e simultaneamente negando-os na mesma proporção, que se pode atingir a sinceridade.
4. O gesto criador seria assim duas vezes conservado: pelos saberes antigos e pela negação desses saberes. A dimensão criadora do gesto não está, portanto, em seu componente erudito.

Detenhamo-nos nesse ponto. Não neguemos que aos desenhos anatômicos se mescla uma competição com o saber médico. A exatidão enorme requerida torna então o artista plástico, de certo modo, igual ou superior ao médico. A aquisição de um vocabulário especializado contribui para iniciá-lo nesse domínio julgado prestigioso. Todavia esse saber ficaria livresco, o devaneio das palavras que as introduz em nossa intimidade estaria ausente se o nome do astrágalo ou do solear não estivesse inscrito, ao lado do osso e do músculo desenhado na prancha de anatomia. Ligados por um traço sobre essa prancha, o músculo ou o osso e seus nomes designam-se um ao outro, desenham-se*. Sendo cada um o signo do outro, eles se abstraem de sua matéria. A abstração dessa matéria, ligada à abstração (retirada, negação) do gesto, é portadora do devaneio dos signos.

Roland Barthes analisou muito bem essa conservação, que qualificamos de abstrata, no gesto de Twombly³. Os desenhos de Cy Twombly mostram este duplo retiro: do

* NT. - A autora utiliza neste passo a forma arcaica *desseigner*, - séc. XVI - do verbo *dessiner* [desenhar] (cf. Albert DAUZAT, *Dictionnaire étymologique*, 7a. ed., Paris, Larousse, 1938) junto ao verbo *désigner* [designar], foneticamente semelhantes. Acontece, porém que ambos os verbos têm uma raiz comum (*signe*, *signo* em português), para marcar a estreita relação entre desenhar (representar) e designar (nomear).

³ "L'obvie et l'obtus", *Essais critiques III*, Paris, Seuil, col. "Tel Quel", 1982.

gesto aprendido e do conhecimento das palavras eruditas. Twombly encena o devaneio das palavras de Bachelard. À luz deste exemplo, imaginemos os devaneios misturados de desenhos e textos que deviam apoiar Leonardo Da Vinci quando cobria com escrita ao contrário os espaços vazios de seus estudos anatômicos.

5. Porque retoma, negando-os totalmente, saberes antigos, o gesto criador é segundo. Ademais, o gesto que faz a erva tira sua substância do lápis de cor que outrora desenhava as fibras musculares. Por uma espécie de sensibilização anafilática, a ligação entre o desenho dos músculos e o desenho das ervas, em cores, fica difusa, não-consciente. Em contrapartida, a substância granulosa do giz pastel e as dificuldades encontradas para traçar sem modelo as ervas (como outrora os músculos) provocam a deflagração da lembrança.
6. Secundário, o gesto criador é um empréstimo a uma fonte cultural distante. É o motivo pelo qual ele é inesperado. O empréstado é emprestado, como que modelado pelas maneiras de um outro: ele próprio vinte anos antes, ou um outro. Pouco importa. Pensemos em Chirico, mas também em Malevitch, cujas últimas obras figurativas (que ele não destruiu) continuam um enigma.

Em maio de 83, o diário traz o vestígio da inquietude dos dez primeiros meses de uma volta ao desenho, que fere os hábitos e contraria gestos tão freqüentemente repetidos que se acaba por dominar o menor efeito deles.

Um gesto é criador se não se sabe fazê-lo. Quando se tem a sensação de nunca tê-lo feito. Esse gesto é sempre emprestado. De Picasso a Twombly ou a Le Gac, o empréstimo é perceptível naquilo que ele demonstra que pode, por sua vez, ser emprestado. Poder-se-ia afirmar que o empréstimo é a origem secreta do desenho e da pintura?

Jean Le Gac demonstra que a função referencial domina seus *Délassements*. A fotografia reitera essa ficção. Pôde-se crer que ele reproduzia as imagens dos álbuns de sua juventude, que ele tomava emprestado a Florent Max ou a Ange Glacé seus gestos porque não haveria, desde Picasso, mais nada para pintar. Pode-se compreender este julgamento, é negando a força das imagens das quais se abstrai o componente físico do gesto. É por isso que as imagens, sob todas as suas formas (e não a natureza) enraízam as vocações de pintores. Mesmo, e sobretudo, sob uma forma degradada, alterada, emprestada, secundária elas suscitam as mais fortes emoções.⁴ Optando pelo pastel, material gráfico preparado para se tornar pintura (basta mudar de gesto...), Jean Le Gac mostra, com um gesto que ele imediatamente retira, ao qual finge renunciar, que a criação começa por um empréstimo e procede sempre assim.

O componente criativo do gesto raramente é ostentatório, jamais reconhecido como tal desde logo: ele é a alteração, às vezes mínima, que remodela o original, deteriora-o sorrateiramente. As 20 *Variations sur l'idée de détérioration* (1971) de Titus-Carmel, bem como os 17 *exemples d'Altération d'une sphère* (1971) são outras tantas deteriorações e alterações do gesto primeiro que outrora representou impecavelmente

⁴ Pensemos na gravura de Hokusai que deslumbra o gravador Bracquemont. Ele a descobre por acaso em um papel de embalagem. Matisse nota também que o choque causado pela descoberta das gravuras japonesas foi produzido pela má qualidade das reproduções. *Écrits et propos sur l'art* (1972) Paris, Hermann, col. Savoir, 1978.

o paralelepípedo ou a esfera em sua integridade. Este gesto de aprendizagem do "bem desenhar" pode ser reutilizado com a condição de ser descentrado: assim, é o ângulo do paralelepípedo que é deteriorado, e a eflorescência interna da esfera que faz fragmentar sua superfície demasiado lisa. O gesto de Titus-Carmel serve para destruir e não para construir um volume. Disfarçado pela figura do objeto, ele é invisível. Para se tornar subversivo, ele se concentra no objeto. O espectador não percebe de imediato este deslocamento do gesto no traçado da figura. O desenhista também não. Ignorando o que seus gestos têm de deslocado, ele se contenta em sofrer as tensões difusas de um prazer-desprazer cuja estrutura deve ser analisada.

TENSÃO

Domingo, segunda e terça-feira últimos, durante os momentos em que tive tempo de desenhar, não podia parar de pensar nesta tensão nervosa de todos os instantes no gesto repetitivo (8 de novembro de 1984).

Sempre trabalhando *Hespace* nº 2, em 8 de dezembro de 84:

A tensão de cada gesto, energia dominada, canalizada, mas sempre presente é uma dificuldade a vencer a todo instante. Braque fala da "tensão" necessária à obra de arte "que precisamente é mantida pelo conflito da idéia perseguida e do quadro que se afirma. Creio [acrescenta ele] que é essa tensão que dá vida ao quadro" Entretien avec G. Charbonnier).

O gesto como tensão seria, então, uma força ("energia") que age inconscientemente de modo a deslocar, isto é a distanciar e a reatar. O gesto se desdobra no tempo da instauração da obra, que é também retroação dos gestos antigos. Com efeito, se o "gesto repetitivo é criador da tensão que dá vida à obra, se ele se opõe ao automatismo (a repetição mecânica), é que ele liga inicialmente o passado ao presente. A introjeção, no presente, do prazer de um antigo gesto é a condição da geração do gesto que qualificamos de espontâneo: é um gesto que deve ser reinventado. Isto é, que é preciso reencontrar mesmo sem nenhuma vontade.

O componente criador do gesto se separa do controle da consciência. Ele não é forçado por nenhuma vontade porque se prepara com o passado, separando-se dele, defendendo-se dele (*parare*). *Neste vaivém contínuo, o uso recíproco do passado e do presente produz a energia que realiza o parto do gesto criador: espontâneo e livre. Essa

* NT. - A autora mais uma vez usa aqui um jogo de palavras, muito claro em francês devido à rima, mas nem tanto em português, com as expressões *se parer* (ataviar-se, preparar-se), que também significa defender-se, pois quem se prepara (*parare*, em latim), para a guerra, defende-se].

liberdade é a da energia que desloca e condensa os instantes. O trabalho do gesto livre é o trabalho do sonho, lugar do desligamento da energia. Essa energia se libera no mecanismo dos instantes repetitivos, que fabrica artificialmente o espontâneo.

É em uma temporalidade constituída dos instantes conscientes, isto é, dos começos de todos os gestos, que se desenvolve a tensão criadora. O desenho, constituído de uma sucessão infinita de gestos de começo, ensina-nos isso. É por isso que afora o trabalho de esboço (projeção pulsional, jato de idéia) nada se adquire com o primeiro traço no papel.

O tempo é necessário para que as coisas nos sejam dadas. As coisas jamais nos são dadas sem esforço, pois as coisas não são nada, só o prazer existe. E o trabalho. Porém não se confundem eles?

O prazer do gesto livre (porque criador de formas novas) é o verdadeiro motor da criação. O prazer como trabalho do tempo na tensão do gesto criador domina e anula o tripalium. * Se o prazer criador advém no momento do gesto como começo, ele é dialetizado pelo passado, mas também pelo futuro. A tensão que o caracteriza vincula-o ao passado e o projeta no futuro. É por isso que, puxado para trás sem o saber, ele antecipa outro tanto o futuro. Consideremos inicialmente o futuro imediato da obra a realizar. Reportemo-nos ao começo do *Labyrinthe de la mémoire* (7 de junho de 1983):

Quando comecei o "céu quadriculado" com pregas do pano torcido central, tive imediatamente de mudar esse gesto: as ranhuras, isto é, os ataques repetidos à superfície tiveram de ser substituídos pela esfregadura, isto é, uma fricção lenta e regular do tecido.

O desenhista hoje se dá conta de que essa fricção é a reiteração da esfregadura do lápis de carvão sobre o papel Ingres nervurado com "desenhos de gesso"... Ocupado em fixar as sombras das pregas que o tempo faria desaparecer, o gesto do "desenho de gesso" volta metonimicamente a conectar-se a uma nova matéria, branca como o gesso, mas culturalmente oposta.

Assim, quando o desenhista pensa nos gessos, seu lápis traz para ele as fibras vermelhas dos antigos traçados de miologia. Quando ele esboça a lápis as pregas do estofado remendado, as asperezas do tecido provocam a sensualidade do grafite e, nesta rivalidade com a delicadeza, as finas asperezas listradas do papel Ingres se fundem na trama cruzada do pano. Essa reiteração do gesto revela que o prazer antigo estava enrolado neste distanciamento mantido entre duas matérias. Nessa ínfima tensão entre a ponta do grafite e as nervuras do papel.

Eis que o distanciamento temporal da tensão criadora se reabsorveu em uma tensão espacial. O lápis atrai para a superfície do suporte a profundidade do papel ou do tecido. Nesse momento, não é mais o gesto que conta, mas sua propensão para

* NT. - Mais um jogo de palavras da autora: servindo-se da palavra tripalium do latim vulgar - "instrumento de tortura composto de três paus"; da idéia inicial de 'sofrer', passou-se à de 'esforçar-se, lutar, pugnar', e, por fim, 'trabalhar' (Antônio Geraldo da Cunha. Dicionário etimológico Nova Fronteira. 2ª ed., p. 779). No texto, tripalium [trabalho, sofrimento], opõe-se a plaisir [prazer].

provocar a emoção das profundezas. Trata-se menos da emoção do desenhista que de um movimento do suporte que o lápis revela ao desenhista como um espelho, uma miragem ou um abismo insondável.

Quando o olhar se adapta à superfície, a textura finamente nervurada de horizontais do papel Ingres e a armação quadriculada do estofado se oferecem em sua materialidade. Sua espessura é vertical como o mar. O relevo ortogonal do tecido desdobrado, os cadarços das costuras, até mesmo os bordados em crivo provocam no desenhista o desejo de fazer. Eles convocam os gestos a inventar a fim de lhes proporcionar a sobrevida que lhes falta. Essa pulsação do suporte necessita desdobrar-se para fora dos possíveis movimentos do braço. Para incitar a fazer, o fundo deve vir à frente. É por isso que o *trompe-l'oeil* das pregas e dos franzidos do tecido é feito com gestos que respondem ao apelo do fundo. Cada vez mais esse fundo deverá aproximar-se para que o desenhista lhe responda. A menor aspereza das marcas de esfregadura precisará ser amplificada. A superfície turva do espelho se tornará de novo refletora quando o lápis revelar, independente da vontade, em um verdadeiro decalque, sombras do tecido, personagens invisíveis (Iles, 1985-1986). Essas silhuetas humanas fragmentadas, bem como as inscrições "Céu", "Terra" "Lineado" decifradas pelo creiom tornam-se, pela invisibilidade do traço dos gestos que os geram, semelhantes aos ícones *acheiropoiètes*.^{*} O Diário testemunha esta sensação de ausência de gesto, durante a realização do *Labyrinthe* (9 de dezembro de 1985).

Há um prazer em trabalhar sobre um suporte de materialidade tão presente que modifica incessantemente a relação suporte/traçador. As formas que nascem assim do suporte são constantemente imprevisíveis. O lápis preto ou azul age como um revelador de pregas escondidas na própria matéria do tecido passado a ferro: a menor sombra é reduzida... O trabalho do lápis revela o que até o último momento ficava invisível, retira o que mascarava as marcas de torção da secagem.

TORÇÃO

Este gesto revelador necessita de uma desfocalização da atenção. Requer o movimento do corpo inteiro e não mais só o gesto da mão ou do braço. Para revelar e gerar a memória do tecido, o corpo deve adotar a torção da secagem. O desenho fixa a imagem dessa torção do tecido e do corpo que participa do prazer de desenhar. No gênero de desenho que nos preocupa, o desenhista está mais próximo do suporte que o pintor. O prazer do desenho nasce da contigüidade da extrema atenção à ponta do grafite e da desfocalização da atenção, em que o corpo é torcido e distendido pelo esforço, em que o olhar é flutuante. Desenhar requer estar ao mesmo tempo muito perto e muito longe e, no entanto, sempre a boa distância.

O desenhista realiza gestos não convenientes, pois não medidos por uma distância convencional. Ele está livre da distância e da relação com as coisas, mensuradas com a

^{*}NT. - *acheiropoiètes* - é a transcrição francesa do grego *acheiropoiethz*, expressão composta que significa "sem a mão do criador", conceito da cultura grega para o que não tivesse sido criado pelo homem.

medida do prazer imprevisível, difuso, excêntrico. A ubiqüidade desse prazer despoja a mão de sua primazia em proveito do corpo inteiro. O diário fala de torção corporal a propósito do *Labyrinthe de la mémoire*.

Luta toda a tarde com o ângulo azul em baixo à esquerda, querendo trabalhar mais confortavelmente, com um dispositivo que ocultava a visão de conjunto. Fracasso. Foi preciso resolver-se a continuar a trabalhar de cabeça baixa... Tudo se passou como se a visão periférica ou até a visão do conjunto pelo corpo fosse necessária para rejunter a parte ao todo. Era preciso operar no próprio movimento da composição, de lado ou de cabeça para baixo como as personagens (20/11/85).

A partir dessa experiência, estabeleçamos várias constatações:

- I. Uma certa opressão postural teria por função favorecer a criação. Tratar-se-ia, chamando a atenção para as dores musculares, de esvaziar o espírito de uma enorme vigilância e, como decorrência, de tirar da mão o conforto de seus hábitos. *Le fou en transes* de Paul Klee é a perfeita imagem gráfica dessa mobilidade do criador, capaz de permutar o interior e o exterior de seu envoltório corporal, de projetar para o exterior a intimidade de suas sensações, de se impregnar do fundo no qual ele evolui. Estes transes propriamente xamânicos que retorcem seu corpo como uma fita de Moebius o reduz a uma epiderme captora das energias do suporte em que é traçado. Elas lhe permitem, ausentar-se do cotidiano. O reviramento de sua pele esvazia o corpo de seus automatismos gestuais, torna-o receptivo à menor excitação interna ou externa e lhe abre o acesso ao mundo sobrenatural da criação. Esse movimento contorcido do *Fou en transes* tem por centro o "ponto gris" definido por P. Klee como origem da criação. Ele é este "arrebatemento governado" que Masson opõe à inspiração, única a permitir ao criador vencer as resistências ao nascimento da obra como mundo possível.⁵ Para chegar nisso o próprio criador deve encontrar-se neste estado de torção corporal que Masson chama indistintamente recolhimento ou superexcitação (ib.) e que caracteriza o homem "tal como ele poderia ser"⁶ que Klee deseja representar. Tal homem - este ser "em estado de trabalho", diz Masson - é muito mais "trabalhado" por impressões difusas, sensoriais e psíquicas oriundas de seu cabedal cultural do que pela inspiração. Com efeito, na respiração do gesto criador, inspiração e expiração são simultâneas. Por exemplo, no dia seguinte ao da sessão de trabalho "de cabeça baixa", o desenhista descobriu que representara a água do mar no lugar do azul do céu. Nesse caso, não podemos dizer que o mar, no qual ele absolutamente não pensava, tinha inspirado seu gesto. Podemos dizer somente

⁵ A. MASSON, *Entretiens avec G. Charbonnier*, pref. G. Limbour, Paris, Julliard, 1958. pp 121- 122.

⁶ KLEE, *Théorie de l'art moderne* (1964), Genebra, Denoël-Gonthrès, col. Méditations, 1973.

que a sensação que ele tinha de seu corpo, como estrangeiro por sua torção, produziu inconscientemente a imagem do mar.

2. Sentir seu corpo requer destacar dele os gestos que faz. Destacado do corpo estável orientado pelas leis da gravidade, o gesto criador se atribui um sentido, erige suas leis. O olhar para baixo, dirigido para o vaivém do lápis que deposita seu azul, seria, segundo Klee, "a via de um comum enraizamento terrestre", ao passo que o aparecimento do mar que surge do grafite, seria "a via de uma comum participação cósmica que sobrevém do alto"⁷ e se conecta à via terrestre "físico-ótica". Em sua conjugação, essas duas vias se tornam "metafísicas". O gesto criador, escapando assim ao mundo físico, pode tornar-se pensamento. Esse pensamento plástico se enraíza no corpo. É por isso que, para Delacroix, o toque do pintor é uma modalidade do pensamento. O toque em pintura (seja ele, ou não, carregado de matéria) é a imagem da origem da criação lá onde Klee diz que o espírito é o mais seguro.⁸ A pincelada, enquanto pensamento destacado do corpo do artista é a memória do desenho primordial. Poderíamos dizer que essa pincelada (como mancha) apenas acentua a espessura da menor linha⁹ que, além disso, alimenta-se da substância do fundo de que se destaca. É por isso que Delacroix quer que a execução do quadro não mascare, não "estrague" o toque, que torne visível a descontinuidade, a fratura, o dinamismo da idéia como desligamento do corpo que pinta.

A descontinuidade da criação, o desligamento/extirpação do gesto criador (que desliga do desenhista o mar, arrancando-o do tecido, ou o contrário) é observado por Baudelaire cujo espírito mais tarde se desligará de um corpo incapaz de escrever. O poeta escreve que a linha, longe de ser uma continuidade ideal, "subdivide-se em uma multidão de linhas particulares"¹⁰ das quais nenhuma pode constituir o ideal do modelo. Se esse ideal como continuidade não divisível existisse, acrescenta ele, "o que é que cada um faria daí por diante de seu pobre eu, de sua linha quebrada?"

3. O eu ideal, naquilo que se quebra e se desliga como gesto, projeta-se em traços descontínuos, cortados uns dos outros, no entanto juntos. Por isso eles podem tomar a forma fragmentada das ervas ou o aspecto alisado do *trompe-l'oeil*, pois o traço é a trajetória da idéia, a flecha que se desprende do criador para atingí-lo em seu próprio centro vulnerável, através das coisas que ele visa. Como traço de caráter do autor, o gesto modela o suporte à sua imagem.
4. Desligado, fragmentado, o gesto criador está em perigo de dispersão porque a concepção se abstrai em sua manifestação visível. Onde, pois, definitivamente, a liberdade desse gesto criador que se desprende idealmente do corpo? Durante a construção de *Chemin d'oubli*, o diário registra que fora do esboço, o gesto gráfico fica livre se fica no detalhe, se ele se estende sobre o fundo de uma

⁷ KLEE, "Voies diverses dans l'étude de la nature", in *Théorie...*, ib. p. 43-46.

⁸ "Philosophie de la création", ib., p. 58.

⁹ Antes de Kandinsky (*Point, ligne, plan* (1926), trad. S. et J. Leppien, apreset. PH. Sers, Paris, Denöel-Gonthier, col. "Mediations", 1970) para quem o ponto não é sem dimensões, Baudelaire escreve que para um geômetra, pode-se supor a linha "suficientemente espessa para nela conter mil outras" (p. 120-121). *Écrits esthétiques*, Paris, U.G.E., 10/18, 1986.

¹⁰ BAUDELAIRE, ib., p. 143.

composição da qual se está seguro. É esta "visão de conjunto" que não se pode perder de vista. O primeiro gesto (o do esboço) estabelece a "visão de conjunto". Paradoxalmente o segundo gesto (que trabalha no detalhe) é ainda mais livre porque parece esquecer essa visão de conjunto. Quando eu desenho "de cabeça baixa", ela está atrás de mim.

Este paradoxo é apenas aparente se consideramos obras escritas ou pintadas a partir de um esboço, de um "modelo" anteriormente estabelecido por outros (Molière, La Fontaine, Monet, Cézanne, Cocteau ou Robbe-Grillet...) O que salta então aos olhos e choca os contemporâneos do *Déjeuner sur l'herbe* e de *L'Olympia* (ou de *La moderne Olympia*) é exatamente o segundo gesto criador, o tratamento novo da matéria pictórica. Em suma, o que no quadro é irreduzível à anedota. Este pictórico, este corpo do pintor que o próprio Mondrian não consegue rechaçar, é deslocado, desligado, transferido de seu envoltório carnal para a matéria modelada. Dois artistas nos farão compreender melhor esse processo de modelagem que consiste em trabalhar uma matéria que não foi fornecida: Sol Lewitt e Paolini. Em Nova York, em 1986 (*Multiple Pyramide*) e em Paris (ARC, 1987, *Wall Drawing*), a arquitetura do museu proporciona a materialidade do suporte e os elementos de sua estrutura. Sol LeWitt concebe o projeto. Em seguida, uma equipe de assistentes prepara conforme suas instruções as misturas de tintas de cor e fornece os instrumentos, sempre os mesmos. Por fim, artistas locais confeccionam um módulo cada um: eles se tornam os executores de uma partilha estabelecida por um mestre que dirige sua orquestração. Este impõe os tipos de gestos que modelam cada uma das três camadas de tintas. Nessa operação de dissociação dos gestos (intenção, preparação e realização material), ficam visíveis a concepção e a diferença dos gestos de modelagem, o desvio ínfimo que especifica cada módulo.

Quando Paolini coloca frente a frente duas estátuas idênticas (*Mimesis*, 1976), declara interessar-se somente pelo vazio que as separa. Modela assim a figura do vazio. E mais, é o olho do espectador, percorrendo o espaço entre os dois perfis defrontados, que opera essa modelagem. O que sobra, diz Paolini, desse tipo de obras, é a "pura presença de um trabalho"¹¹. O que mostra esse trabalho? O único gesto - invisível - de concepção, a opus, como trabalho do espírito, anulando todo labor. Quer dizer, a perda do gesto material.

PERDA

O gesto criador seria, em cada obra, despojamento corporal simbólico. A criação impõe as condições desta perda. A eclosão da obra condena o gesto a tornar-se resíduo. Para o desenhista, o devir do gesto não deixa de ter fascinação:

¹¹ L'identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, Cat. de exposition, Paris, Centro G. Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1981, p. 382 e 624.

A passagem do resíduo ao tesouro no mesmo instante de uma escolha, de um gesto decisivo, é perturbadora. Assim, o instante de um gesto desajeitado, mal dominado, pode transformar um desenho promissor em fracasso exemplar. Um único gesto basta para um croqui rápido. Vários podem levar um desenho maior à catástrofe (25 de julho de 1984).

Trata-se aqui da passagem, não reversível, do resíduo ao tesouro. O desenho não terminado não é uma obra. Em seu estado de inacabado ele é o vestígio inevitável dos gestos gráficos¹², o depósito de sua ejeção, sua dejeção. O desenho malogrado é um depósito de gestos que não acertaram seu alvo, de gestos pendentes. Sendo o resíduo o que cai de uma matéria trabalhada, aparece no desenho falho ou inacabado como os restos de um corpo material. A poeira amarela de Holzwege é inicialmente o que cai do bastão de pastel: neste estágio, ela fracassa em ser absorvida como signo da erva, depois como signo da perda de qualquer caminho. O depósito de pastel, como substância da expressão não consegue tornar sensível a substância do conteúdo: o gesto como trajeto que atinge seu projeto secreto.

Entretanto a passagem do resíduo ao tesouro não parece depender de nenhuma intencionalidade porquanto o projeto é inconsciente. Em contrapartida, quando a intenção está presente demais e previamente fixada, o gesto que vai direto ao fim é tão falso quanto o podem ser jóias falsas. O gesto autêntico é um resto destacado do corpo do desenhista e não um fragmento de matéria destacada do grafite. Aí está todo o preço do original em arte, incluindo manuscritos onde se encontra o corpo do escritor. É por isso que o gesto criador tem, como os diamantes, uma significação excremental. Georges Bataille evoca este valor simbólico das jóias: "no inconsciente, as jóias, como os excrementos, são matérias malditas que escorrem de uma ferida, partes de si mesma destinadas a um sacrifício ostensivo".¹³ O desenho acabado é, pois, ainda resíduo, mas um resíduo de outra espécie: simbólica e sagrada.

O sacrifício da integridade corporal seria o componente criador do gesto. O sacrifício - transferência de forças e produtor de coisas sagradas - seria necessário à exteriorização do ser (o ser do objeto plástico e o ser do criador). O objeto plástico, o desenho, necessitaria, para se realizar como "ideal", que o "eu ideal" (o eu criador) se amputasse simbolicamente. Já falamos do sacrifício do olho que vê para ter acesso à visão interior, verdadeira visão. Vimos que os olhos são cegos a essa visão interior que provém de uma torção do corpo cego, tocando o corpo vidente.¹⁴ Por fim, a escrita deste texto que demanda por um tempo o sacrifício do corpo do desenhista revela-lhe uma visão diferente de sua obra.

Tinha Ingres a intuição dos sacrifícios corporais exigidos pelo gesto criador? Sem dúvida. Após Baudelaire, podemos perceber a importância desses sacrifícios considerando até onde foram suas ousadias, visíveis no braço desmesurado de Madame

¹² Desenhar, escreve René Passeron, requer "alguma matéria capaz de deixar um vestígio" o que é um "dos caracteres específicos da arte plástica" que "fixa a aparência como tal". *L'œuvre pictural et les fontions de l'apparence* (1962), Paris, Vrin, 2ª ed., 1974, p.136.

¹³ Bataille acrescenta: "elas servem de fato para presentes suntuosos carregados de amor sexual. O caráter funcional das jóias exige seu imenso valor material e explica o pouco caso pelas mais belas imitações, que são quase inutilizáveis". G. Bataille, "La notion de dépense", in *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 305-306. Sobre este assunto, pensemos também na moeda de prata ou na jóia oferecida aos filhos em troca da perda de seu primeiro dente.

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, seguido das notas de trabalho por Merleau-Ponty, texto por P. Lefort acompanhado de um prólogo e de um posfácio, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des idées", 1964, p. 176-a83 (O entrelace - o quiasma).

de Senonnes ou nos múltiplos membros das figuras preparatórias do *Bain Turc*. O senhor Ingres "não recua diante de nenhuma fealdade nem de nenhuma extravagância: [...]. Ele colocou no teto de Homero - obra que visa o ideal mais do que qualquer outra - um cego, um vesgo, um maneta e um corcunda".¹⁵

A obra, transferência do gesto sacrificial, projeção para fora de si de uma parte de si mesmo, representa essa mutilação. Os cento e vinte e sete desenhos da série *The Pocket size Tlingit Coffin* ou *De la lassitude comme instrument de chirurgie* de Titus-Carmel são ao mesmo tempo o despedaçamento do pequeno caixão de bolso e a exibição de todos os gestos possíveis do desenhista: uma espécie de tomografia do corpo que desenha. São 127 pedaços que Titus-Carmel recorta durante um ano (sem desenhar nada mais), em ato de tornar propício o modelo que ele esvazia lentamente de sua substância. No fim das contas, o esgotamento do objeto-modelo, hóstia individual tornada inutilizável, permite ao desenhista recobrar sua integridade corporal, porque 127 é um número primo, inteiro.

A reiteração do gesto lhe confere, portanto, a ritualidade própria ao sacrifício. Neste caso, pode tanto se tratar dos decalques sucessivos dos estudos preparatórios de Ingres quanto da célebre pincelada convulsiva de Van Gogh. O excesso de pintura (aos olhos de seus contemporâneos) com que Van Gogh carrega seu pincel é sua própria carne que ele transporta para a tela.¹⁶ A "loucura" do pintor é, talvez, ter confundido a "carne" do mundo de que são feitos ele mesmo, seus quadros e o céu estrelado com sua própria carne, que ele oferece em propiciação a uma mulher, cuja função social é, de alguma maneira, sacrificial. Ademais, o sacrifício que a prostituta faz de seu sexo não seria o equivalente do sacrifício que todo criador deve fazer? Para explicar isso, reportemo-nos a "*La philosophie de la création*" segundo Paul Klee. A obra se divide em "produção da forma no sentido material: originalmente feminino" e "em determinação espermática da forma: originalmente masculino".¹⁷ O que Van Gogh oferece em sacrifício em suas pinturas seria o componente material e feminino de si mesmo, trabalhado pela "gênese como movimento formal, inserção da energia, esperma".¹⁸

O desenho, diz ainda Klee, "concerne ao domínio masculino". Quando ele tem pouca matéria, como em *Stèle* nº 2, o feminino nele se insere sob forma icônica: as ervas no centro, em forma vulvar, arredondam-se, semelhantes aos relevos acetinados das conchas ou às mucosas úmidas das algas encalhadas. Mais tarde, o espessamento dos suportes de meus desenhos (cartões, tecidos) marcará a emergência do feminino material, submetido à inserção espermática da energia do desenho.

Fixemos por enquanto, que o gesto criador teria esse caráter cultural que exige sacrifícios materiais. Esses sacrifícios devem evidentemente renovar-se, senão a cada desenho, pelo menos a cada série. O gesto é criador pela destruição de seus componentes materiais: os hábitos corporais, a matéria que traça, o suporte. Em razão das renúncias que implica, este processo é comparável à forma arcaica do escambo, identificada por Mauss sob o nome de *Potlatch*.¹⁹

¹⁵ Baudelaire, op. cit., p. 147.

¹⁶ Em torno de 1888, de Arles, Vincent escreve a Théo: ... "isso ficará eternamente um sentimento melancólico de não se encontrar na verdadeira vida, no sentido de que seria melhor trabalhar na própria carne do que na cor ou no gesso". Van Gogh, *Lettres à Théo* (1956), Paris, Gallimard. col. "L'imaginaire". 1988.

¹⁷ Op. cit., p. 57.

¹⁸ Ib. O suicídio de Van Gogh, derradeiro sacrifício, aparece aqui como necessário para assegurar a encarnação de seu corpo em sua pintura. É o corpo encarnado, o quadro como detrito tornado tesouro que, hoje, é trocado por somas exorbitantes de dinheiro. Em todos os casos, a morte (mesmo natural) de um artista assegura a suas obras esta mais-valia da encarnação. Pensando bem, essa mais-valia não é escandalosa - em si mesma.

¹⁹ Marcel Mauss, "Essai sur le don, forme archaïque de l'échange", *Année Sociologique*, 1925, citado por Bataille, op. cit., p. 309-311. O *Potlatch* é praticado especialmente pelos índios do Noroeste americano (principalmente, os chefes Tlingit se humilhavam reciprocamente pela decapitação de seus escravos). O desafio vai até o incêndio de povoados, os destroços de flotilhas, etc.

POTLATCH

O *Potlatch*, desafio lançado a um chefe rival, pode tomar duas formas: a destruição espetacular de riquezas ou a doação considerável. A doação é uma espécie de destruição parcial em que o desejo de destruir é transferido em parte para o destinatário. O *Potlatch* de revanche exige um excedente, um juro, que eleva a destruição ou a doação a um nível que não pode ser sobrepujado pelo rival. Neste pôquer ritual, toda posse coloca o possuidor "à mercê de uma necessidade de perda desmesurada" (ib.)

Nessa ótica, o dom do desenhista (cf. supra, A habilidade), não é uma riqueza inata, uma posse estável. É o inverso. Bataille nos lembra que "nas formas inconscientes tal como a psicanálise as descreve, o dom simboliza a excreção que está ela mesma ligada à morte, em conformidade com a conexão fundamental do erotismo anal e o sadismo."²⁰ Sem nos alongarmos sobre esse aspecto psicanalítico, procuremos saber como, na sucessão dos desenhos do *Chemin vers la mer*", o dom se define como um poder de perder, uma despesa endêmica.

Cada etapa do "*Chemin vers la mer*" se diferencia da precedente por seu suporte e seu indicador.

1 - Grafite de chumbo sobre papel. 2 - Grafite de chumbo e acrílico sobre papel estendido e tinto. 3 - Técnica mista sobre papel "marouflé" (colar fortemente um papel sobre outra tela ou suporte qualquer) e tela. 4 - Pastel sobre papel. 5 - Pastel e acrílico sobre papelão. 6 - Grafite de chumbo sobre papelão picado. 7 - Massa de modelar e pastel grosso sobre papelão. 8 - Grafite de chumbo e pastel sobre tecido passado a ferro. 9 - Grafite de chumbo e pastel sobre fronhas. 10 - Pastel sobre tecidos unidos. 11 - Pastel sobre lenços marcados. 12 - Pastel sobre lençóis remendados.

O *savoir-faire* adquirido em *Amers*, *Stèles* e *Hespaces* (etapas 1 e 2) torna-se logo inútil. No desenho de *Iles* (etapa nº 11), a pequenez dos lenços e sua delicadeza exigem um tratamento especial e, por uma vez, um trabalho em posição sentada. Entre *Iles* e o começo de *Tympanum*: (etapa nº 12) passam-se dois meses, ocupados em outras tarefas (maio-junho de 1987). O desenhista está, dia a dia, cada vez mais convencido de que lhe será impossível desenhar sobre uma tela de pano tão grosseiro. *Tympanum* marca também o começo de uma ampliação importante dos formatos. A última série (*Tympanum*, Matricula: *Trophée*) finaliza com o projeto de *Trophée* que conserva seu tamanho real de lençol para melhor tornar-se uma mortalha. Após *Trophée*, não haverá mais lençol desenhado: a técnica aí estará dominada, demasiado familiar. Surgirão materiais novos, sem dúvida com maiores formatos, que me obrigarão e me desafiarão a continuar a criar. O criador deve oferecer-se *Potlatches* de revanche, ir mais longe que os resíduos em que suas obras precedentes se transformaram.

²⁰ Ib., p. 310. Bataille precisa que "na Melanésia, o doador designa os magníficos presentes que depõe ao pé do chefe rival como seus resíduos".

Quando a obra como resíduo se torna tesouro? Não no último gesto que a trabalha, que aparece derradeiro a posteriori. A recusa do último gesto, semelhante ao costume de não ceifar as últimas espigas de um campo ou de jamais colher os últimos frutos de uma árvore, contém a "força" vivificante, saturada de sagrado²¹ que fecunda as obras (as colheitas) seguintes. Pareceria que o verdadeiro último gesto, que transmuta a obra-resíduo em tesouro, seja o gesto que dá a morte. O suicídio de Van Gogh simultâneo à última pincelada assinala-o como derradeiro. Nisso é exemplar. Nesse *Potlatch* de revanche, o dom não pode ser ultrapassado. É por isso que ele é produtor de riquezas consideráveis.

Ao termo desta análise, podemos afirmar que o dom do ser "dotado", se é este "grande sofrimento" que Leonardo evocava, não o é em virtude de esforços a realizar para fazê-lo frutificar como um capital que produz lucros. É exatamente o contrário. O juro, isto é, o excedente do *Potlatch* de revanche é um acréscimo de poder de perda, o escoamento contínuo de uma ferida incessantemente aberta, única capaz de secretar as obras semelhantes às secreções corporais (isso explica talvez que certos rituais sacrifiquem primeiro os orifícios corporais). Muito mais, o que o criador secreta simbolicamente são seus próprios órgãos. Cada alteração dessa anatomia simbólica, associada a um processo de iniciação²², "teria o poder de liberar elementos heterogêneos [as obras] e de romper a homogeneidade habitual da pessoa". Se compararmos ainda o criador ao sacrificante evocado por Bataille, diremos que "identificando-se continuamente à vítima" ele vomita seu próprio ser, com toda liberdade. Nesse caso, a liberdade do gesto criador é esse vômito de uma parte de si mesmo, é a licença de "jogar-se repentinamente para fora de si"²³.

O desenho seria, portanto, a busca desta parte de si mesmo incessantemente expulsa. É necessário sacrificar a "carne" que envolve o ponto gris de Klee, que é a matéria espiritual, a origem da criação. É preciso experimentar o que Delacroix dizia de David, a saber: "aversão" pela escola de onde se saiu²⁴. Mas ainda uma espécie de "repulsa" pelas obras recém-acabadas. A busca procede dessa rejeição, que dá a "coragem de se refazer um talento" (ib.), várias vezes na vida.

Provisoriamente poderíamos dizer:

1. Essa busca é comparável a um dos caminhos da vocação mística: a do xamã ou do "homem-remédio" (sendo o outro caminho uma "escolha sobrenatural"). Essa "busca voluntária" dos poderes sobrenaturais implica esforços e torturas consideráveis. Aqui a busca não é a repetição dos gestos primordiais, mas a renovação contínua dos ritos iniciáticos.
2. A alteração do criador, provocada pela produção das obras, requer dessedentar-se em novas fontes: são os "empréstimos", os "furtos". Todo retorno às fontes sentido como necessário é portador de valores criadores.

²¹ M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, (1948, Paris, Payot, col. "Bibliothèque historique", 10ª ed., 1987, p. 284-285.

²² Ib., p. 269. "A alteração radical da pessoa pode ser indefinidamente associada à qualquer outra alteração que sobrevenha na vida coletiva: por exemplo, a morte de um parente, a iniciação, a consumação da nova colheita..."

²³ Ib., p. 270.

²⁴ Delacroix, *Journal*, t. III, (1893), Paris, Plon, 1932, p. 271. "Esta repulsa que honra seu gênio e que é o principal título de glória, leva-o ao estudo do antigo. Ele teve a coragem de reformar todos os seus hábitos".

3. Esses valores criadores são os valores originais de toda cultura no sentido pleno, essa cultura que, segundo Michel Serres, não se separa da agricultura, considerada em sua dimensão sagrada. Neste sentido, a arte nos faz passar, como diz Gaudibert, do cultural para o sagrado.²⁵ Todavia o desenho, a mais abstrata das artes plásticas, apropria-se de outros aspectos do sagrado, oriundos da caça e do périplo marítimo. O desenho, como origem das outras artes visuais, adquiriria um status cósmico.
4. Se a criação se enraíza na técnica, esta deve renovar-se periodicamente (retrabalhar, como um solo a cultivar ao sabor das estações) pela invenção de componentes novos de gestos que poderão tornar-se semelhantes aos gestos do caçador ou do marujo. Para ser pessoal, a criação escapa ao individual.
5. A questão da unidade do estilo não se coloca mais. O estilo é o contrário do ofício. O eu ideal que o autor procura, o outro em si mesmo, é sempre diferente, sempre deslocado, à mercê da ejeção das obras. Não se deve, portanto, procurar-lhe uma identidade fixa, mas, antes, o núcleo de uma identidade plural, um centro explodido.
6. O desenho, como o lugar plural da busca desse centro, provém do vazio operado pelo vômito das obras. Porém esse vazio (esta lacuna) é anterior à primeira obra que se origina em um vazio primordial. A busca é, pois, anterior ao desenho como lugar material. O desenho, que é original na ordem das artes plásticas, é essencialmente o lugar simbólico de uma busca espiritual, iniciática.

²⁵ Pierre Gaudibert, *Du culturel au sacré*, Paris, Casterman, col. "Synthèses contemporaines", 1981.