

A experiência do Caos na criação da obra de arte

PEDRO MIGUEL ARRIFANO

Graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1992/2; Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO

Neste trabalho, procuramos aprofundar a relação do artista com o ato da criação. Ao seguirmos por essa temática, no território da História da Arte, pretendemos pensar a importância do apagamento do sujeito no ato da criação e compreender o que, nos dias de hoje, um artista tem para nos dizer.

Palavras-chave: Caos. Criação. Obra de Arte.

ABSTRACT

In this work we look for the relation of the artist with the act of the creation. When following for this thematic, we intend to think the importance of the deletion of the citizen about the act of the creation and to understand what, nowadays, an artist has to say.

Keywords: Chaos. Creation. Work of art.

There really is no such thing as Art. There are only artists.

Gombrich, 1995, p. 5.

Como é que a vida flui? Essa tem a sua concepção única inscrita aleatoriamente pelos seus dias e noites na forma de acontecimentos. Por vezes é possível encontrar uma lógica evidente para isso, mas normalmente não a há. Cada um de nós vive uma vida de uma forma única, numa zona de holograma que nunca será repetida. Sempre que se procura um significado conectivo em toda esta mistura caótica, está-se simplesmente a tentar reunir os fractais do Caos que dão forma aos dias.

1.

(...) construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. (Entrevista, em vídeo, de Gilles Deleuze. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fjtu-fcBnt0o>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

Iniciar uma desterritorialização¹ – entrar num território desconhecido é começar a projetar esta concessão secreta na própria vida. Esse território é quase inacessível para os sentidos simples, os quais captam, avaliam e reportam apenas uma fina película consciente de espuma que está sobre a corrente mais profunda dos acontecimentos. A fluidez turbulenta deste nível mais profundo tem sido desde sempre um mistério. O seu enigma esconde-se à nossa volta e dentro de nós porque os nossos órgãos sensoriais não são determinados para apreender através da percepção direta/reconhecimento direto. Existe, portanto, um domínio invisível, contudo isso não o torna irreal. A gravidade é real, embora só vejamos os seus efeitos. Não nos é possível tocar num complexo sistema mental com um dos órgãos dos sentidos e, contudo, a psicologia tem mostrado que tais comportamentos existem, “provou-os” mesmo mapeando padrões consistentes e significativos presentes no comportamento. Não nos é possível tocar num sonho; contudo os sonhos existem. O indivíduo moderno está a começar a descobrir/redescobrir que existe um significado holístico codificado nestas histórias difusas (POTTER, 2010, p. 130–146). Se a linguagem esquecida for recuperada, um sonho pode revelar mais do que sabemos: pode oferecer um conhecimento para lá do que nos apercebemos através da consciência. Agarrar este significado profundo escondido no domínio secreto é algo difícil. Muitas culturas deixaram esse assunto para os místicos, os gurus e profetas visitados por deus. Eles

permanecem no limiar entre o conhecido e o desconhecido e proclamam alguma concepção que se mantém muito para além da visão normal.

O sujeito que abre as portas da percepção o suficiente para permitir que a sua mente lógica espregue para o vasto holograma/o, primeiro sistema de imagens que se move nas sombras (Caos das virtualidades), é alguém que procura as “diferenças mínimas, o Caos que fervilha microscopicamente sob as grandes unidades visíveis das frases e dos gestos: o “não sei quê” que se exprime através ou por entre as figuras macroscópicas” (GIL, 2008, p. 64-65). Provavelmente, não irá ver tudo lá, também não o suportaria. Só vai ficar a pairar no limiar e a incidir em qualquer porção do padrão conectivo que está prestes a discernir. O olhar “do pintor não vê além da visão comum, vê a mesma coisa para nela escolher outra coisa; e este movimento do olhar basta para alterar a imagem habitual do mundo” (GIL, 2005, p. 135). Por ser demasiado poderosa, essa vasta percepção muda. O Caos transporta o númen de uma espécie de Criador (Natura naturante de Espinoza). Quanto mais for temido, posto em causa, negado, mais as portas se fecharão. Caso seja enfrentado com temor reverente, contudo, e mergulhado elegantemente pela sua profundidade, este irá demonstrar o seu poder insondável, atolando os meros recursos insignificantes do ego humano. O Caos é um guia para o âmago da criação. Tem o poder de tocar os recessos mais profundos, ocorre na alteridade, entre o “eu” e um fora, “nunca se desterritorializa sozinho, mas a dois, pelo menos, mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2007), artista-Caos; não necessita de uma sociedade nem seguidores que o deifiquem.

Neste trabalho, partimos da seguinte premissa deleuziana para pensar a relação entre o sujeito e o Caos: o que se apreende do mundo não é da ordem da semelhança, da reconhecimento/representação, mas da violência de um Caos de um Fora², da violência gerada por um problema que nos afeta e nos força a pensar o novo, o acontecimento singular. Sousa Dias, quando aborda a lógica do acontecimento, argumenta que “os nossos verdadeiros acontecimentos não são os nossos dramas. Amiúde eles são silenciosos, imper-

2.

Entende-se o Fora na perspectiva de Foucault e Deleuze (*Crítica e clínica*) como categoria imanente, pois a sua inclusão no mundo nada tem a ver com um qualquer além-mundo, o Fora faz parte do mundo sem estar ainda atualizado, sem ser real (formas), sem estar territorializado. Para Foucault, a experiência do Fora abre novas probabilidades, compreendendo-o como uma matéria em constante movimento, onde tudo está por acontecer, puro Caos, campo das Forças, no qual o saber, o poder e a subjetivação são compreendidos pelo modo como cada uma dessas esferas funcionam hoje e em épocas históricas passadas. Cf. Deleuze, 2000b.

3.

Transcendente como um universal a ser perseguido para a realização de modelos, nos moldes platônicos.

ceptíveis, ou só damos por eles quando nos apanharam e nos arrastaram já, nos alteraram até ao irreconhecimento” (DIAS, 2012, p. 112). Mondrian, pintor moderno holandês, ao longo do livro *Plastic Art and Pure Plastic Art* (1947), uma obra que reúne um conjunto de ensaios que escreveu entre 1937 e 1943, defende que é a visão subjetiva e a posição condicionada do sujeito que lhe provoca sofrimento. Esta lógica do acontecimento afasta-se da tradição platônica que aponta para um raciocínio/lógica da transcendência uma vez que a ideia/a forma ideal é que determina o pensamento. No modo de pensar clássico, a arte é reduzida à razão e ao reconhecimento, porque se a ideia já preexiste a uma forma pura, a arte é (re)conhecer, imitar, reproduzir, porque a ideia é transcendente³. Além disso, essa forma de pensar introduz também um raciocínio de interioridade por meio dos modelos pensados e criados pelas teorias que explicam a realidade. Cria-se uma teoria que depois passa a ser um modelo intelectual e artístico que vai explicar o mundo a partir de si mesmo. Para Deleuze, o mundo é pura produção desejante (produção de produção quando se inventa, produção de reprodução quando se reproduz, produção de anti produção quando se destrói a possibilidade de criar e produção de consumo quando se usufrui daquilo que é produzido).

De acordo com Deleuze, a apreensão do mundo ligada à reconhecimento (DELEUZE, 2000, p. 231) não nos desassossega, não nos move para o problema/o novo/o acontecimento; fixa-nos em ideias preestabelecidas, naquilo que nos é comum e compreensível. Como diz Braque nos seus *Cahiers*, não devemos querer unicamente copiar as coisas, devemos “penetrá-las, tornarmo-nos nós próprios as coisas” (BRAQUE, 1948), porque se mudam os modelos, mas as concordâncias permanecem as mesmas. Continuamos a atender unicamente aos interesses e às necessidades particulares, em que o pensamento está preso à lógica binária das dicotomias e das relações biunívocas sustentadas pelo pensamento ocidental do certo e do errado e no qual toda e qualquer questão tem sempre, por detrás, um conjunto de respostas aceites como logicamente certas.

A descoberta de quão é limitada a nossa visão sensorial da matéria gerou o espanto. Tecnicamente alargada, a

percepção permite que entremos nas macro e nas microrrealidades que, inicialmente, nos eram invisíveis. Os nossos novos extensores dos sentidos levam-nos a locais onde descobrimos que as velhas regras da ciência newtoniana não se aplicam. Dados não provenientes do limiar sensorial estão a puxar-nos para uma vasta e nova forma de padronizar a realidade, onde o velho paradigma linear falha. Dinâmicas não lineares sussurram sobre enredos inimagináveis. A atitude da comunidade científica tradicional não consegue descrever este novo universo de relacionamento holístico que está a murmurar à nossa volta. E dentro de nós. Mesmo a ciência hoje em dia admite que a sua investigação está limitada para sempre pela atitude cultural, até mesmo pela atitude das espécies. A realidade, o que cada um de nós vê e a forma como fazemos julgamentos, é composta por multiplicidades e estas circulam entre o campo extensivo, quando as multiplicidades se cristalizam naquilo que existe (formas definidoras e fixas dominantes) e o campo intensivo, quando as multiplicidades são fluidas e se conseguem encontrar, conectar, ligar. O momento do pensar é o choque do encontro com o “Outro” do pensamento. É a conexão, não a imitação ou a identificação com o “Outro” do pensamento⁴.

O artista deve afastar-se da linearidade homogênea da representação/reconhecimento e deve pensar o mundo por tudo aquilo que vem de “Fora” e não pelo modelo (o dentro) que foi previamente construído, ou seja deve compreender com que fluxo aquele pensamento se conecta, como conecta e o que é que ele deixa ou não deixa passar. A arte relaciona-se com o processo de territorialização e desterritorialização, é uma prática, não uma teoria, está totalmente associada com a própria vida e com a criação de novos modos de vida. A desterritorialização nesta reflexão é algo que surge a partir de pensamentos que entram em confronto, espaço que possibilita a criação e que nos retira da zona de conforto. Linha de fuga por onde escapam sensações vivas. O pensamento é ele próprio desterritorializante (um estar entre/um encontro entre territórios), dá-se num Fora caótico, só saindo do território, da estratificação⁵/formalização, se consegue criar e para se criar algo novo é necessário confrontar o território existente, formando outro⁶. Para que isso possa ocorrer são necessárias novas intercepções, relações, ligações, formas

4.

(...) o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros” (DELEUZE, 2000, p. 36); “Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão” (DELEUZE, 2000, p. 221).

5.

“... Os estratos são fenómenos de espessamento no Corpo da terra, simultaneamente moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, pregueamentos. São cintos, pinças ou Articulações” (DELEUZE;GUATTARI, 2007, p. 637).

6.

Deleuze (Proust e os Signos, Porto. Rés. 1989) afirma que certos encontros podem forçar-nos a pensar. Espinosa (Ética, Edições Relógio d’Água, 1992) e Proust (Em busca do tempo perdido, Edições Relógio d’Água, 2007) defendiam que o pensamento só pensa em razão do acaso dos encontros.

de pensar e agir. É necessário “saber começar, e o começo só pode ser desviante e marginal” (MORIN, 2000, p. 101).

Hábito Natureza

Humanidade * Desumanidade

Cronos Aiôn

7.

Expressão utilizada por Jorge Luís Borges, escritor argentino, quando se refere à memória. Ele designa-a por “o vasto mar subterrâneo”.

8.

O tempo que se libertou de qualquer antropomorfismo. “(...) Se as coisas duram, ou se há duração nas coisas, é preciso que a questão do espaço seja retomada em novas bases, pois ele não será mais simplesmente uma forma de exterioridade, uma espécie de tela que desnatura a duração, uma impureza que vem turvar o puro, um relativo que se opõe ao absoluto; será preciso que ele próprio seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações, que também ele pertença ao absoluto, que ele tenha uma ‘pureza’” (DELEUZE, 1999. p. 37-38. “(...) E se voltamos a Proust é porque, mais do que qualquer outro, ele fez com que os dois planos quase se sucedam, ainda que presentes um no outro; o plano de composição liberta-se pouco a pouco, para a vida, para a morte, dos compostos de sensação que o ergue ao longo do tempo perdido, até surgir nele próprio com o tempo reencontrado, com a força, ou antes as forças, do tempo puro tornadas sensíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1991. p. 167).

9.

“(...) Tendo estabelecido essas coisas, pensei ter alcançado um porto seguro. Mas, quando me pus a pensar sobre a união da alma com o corpo, fui de certo modo restituído ao mar aberto” (LEIBNIZ, 1695).

Os conjuntos de movimentos psicossociais, tais como as máquinas de produção da subjetividade que modelam a subjetividade, são arquitetados e moldados principalmente no plano social: “As máquinas de produção de subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, uma casta” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 25). Para Deleuze, é a invenção que ativa o desassossego/o pensamento, aquilo que temos como dado adquirido. A máquina de produção da subjetividade organiza a vida por meio dos “instrumentos” do hábito e da sucessão. Os três blocos temporais do passado, presente e futuro repetem-se sucessivamente nesta sequência, fazendo com que o presente adquira o estatuto de único bloco temporal existente no tempo. Qualquer ação tem sempre lugar num aqui e agora (presente); quando pretendemos nos lembrar de algo que foi feito no passado recorreremos à memória. Esta vai buscar ao passado um antigo presente e atualiza-o no presente. A subjetividade é deste modo uma prática que é realizada através da atualização. O conjunto de antigos presentes são como que peixes que vivem num mar subterrâneo⁷ a que Deleuze chama tempo puro⁸. A memória tem como função arrancar esses peixes, não o vasto mar. Este, só o artista o pode arrancar, porque apenas ele faz um mergulho no tempo abrindo-se ao vasto mar dos possíveis, os quais, para Leibniz, não existem no mundo real: “não convergem num mundo realizável, ou num mundo realizado, divergem do mundo real, traçam nele, virtualmente, linhas impossíveis, dobram a realidade da sua própria impossibilidade, a atualidade de uma intempestividade, a história de uma trans-história inassimilável na sua série ou tempo (Cronos versus Aiôn)” (DIAS, 2012, p. 118). Só saindo do abrigo do porto e se lançando no mar aberto⁹ se sai da mecânica do hábito. As re-

apresentações que temos do mundo têm origem no hábito e é ele que confunde o ser humano e suspende a sua natureza inventiva. O caminho do artista é seguir pelos caminhos da criação. Talvez um dia possamos ser a própria natureza e criar como ela¹⁰. Vive-se uma vida inteira a agir por hábito e não por natureza.

Nesta ordem de ideias, é possível perceber a importância que o hábito tem como parte constitutiva do sujeito humano. Este, para se humanizar, tem de possuir forçosamente o hábito de adquirir hábitos. Sem o hábito não há humanidade. Assim sendo, o artista é aquele que ao relacionar-se com o Caos produz o corte na humanidade e a criação artística é uma luta contra os domínios das representações humanas. “Uma obra de criação não se faz com a subjetividade individual do criador, com o eu privado do autor. Faz-se com os acontecimentos de uma vida, as coisas, livros, ideias e experiências que se consubstanciam em nós (...)” (DIAS, 2012, p. 111). É o rasgar do ser humano, a saída do humanismo¹¹. Do ponto de vista epistemológico, desde Platão sempre se perguntou pelo ser e pelo que existe em geral. A pergunta sempre esteve assente numa resposta prévia: “eu sei o que é alguma coisa que existe”. Descartes soube-o quando concebeu uma ontologia fundada numa antropologia. O filósofo francês só demonstra que Deus, o mundo e as coisas estão aí, depois dele se ter apreendido a si próprio como indivíduo, ser que pensa. É a partir do indivíduo que Descartes vai pensar o mundo. São as portas para uma ontologia fundada na antropologia, uma vez que só podemos aceder ao que as coisas são através do modo como “eu” ser humano, conheço o mundo.

O artista quer eclipsar este ponto de vista do humano, pretende colocar-se ao serviço do Caos, desse vasto mar aberto, do tempo puro, para que seja ele a se manifestar e para o pensamento surgir. O indivíduo, antes de o ser, é coisa. No entender do filósofo alemão Heidegger, o que define a condição humana é estar-aí (*dasein*)¹². A única forma de descrever o corpo como pura coisa sem o reverter para o humano é descrever-se a si próprio, não como indivíduo, filtro universal de todas as coisas/soberano, mas como coisa que ec-siste. Só dessa maneira é possível ao indivíduo ser usa-

10.

Pensamento verbalizado por Paul Klee numa conferência em 1924 sobre a Arte Moderna

11.

Nietzsche e mais tarde Heidegger (Sobre o humanismo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1967) defenderam nas suas obras uma espécie de “anti-humanismo”, inclusive apontaram o humano como um dos erros de toda a história. Heidegger pensa o indivíduo a partir do ser, daí a opinião distante que tem em relação ao humanismo. No seu entender, antes de conseguirmos alcançar a dimensão da verdade do ser e reflectir sobre ela, é necessário compreender como o ser se aproxima do indivíduo e como o requisita. Para Heidegger (p. 355), esta experiência só é realizável se concebermos o humano enquanto ec-sistente, ou seja, “a substância do indivíduo é a ec-sistência! (...) O modo como ele se apresenta em sua própria essência ao ser é a ec-estática in-sistência na verdade do ser”. É desta forma, que o indivíduo alcança a sua firmeza essencial. Assim, as várias acepções humanísticas do sujeito como animal racional, como pessoa ou como ser espiritual-anímico-corporal não são recusadas por Heidegger. O pensamento que o filósofo alemão pretende aplicar é que as inúmeras acepções humanísticas do indivíduo ainda não se debruçaram realmente sobre a sua própria dignidade. Daí que a obra “Ser e Tempo” seja contrária ao humanismo.

12.

A obra Ser e Tempo, Heidegger expõe o modo do “eu” aceder a ele próprio como “estando aí” no mundo. Defendendo que o indivíduo tem de se apreender como ser puramente existente. Antes de ser ente, somos ec-sistentes. O humanismo existencialista de Sartre (O Ser e o Nada) é uma descrição do...

... indivíduo como um conjunto material e a tentativa do “eu” se colocar no ponto de vista da coisa que é. O indivíduo apenas sabe que é uma coisa. É a partir dele como uma coisa, vai ver como as outras coisas se manifestam a si próprio como coisa. Só depois irá ver se é ou não um indivíduo. Em *O ser e o nada*, Sarte tenta descrever o ser humano com as mesmas categorias com que descreve a terra ou um rio. A diferença reside no tempo. O indivíduo é um existente que está no tempo e deste modo tem memórias do seu passado e antecipa a sua morte.

13.

Heidegger, na obra *A origem da obra de arte*, que reúne os textos de três conferências realizadas no ano de 1936, além de definir a origem “como aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é” (p. 497), atribui ao artista a origem da obra ao mesmo tempo que encontra na obra a origem do artista.

14.

É forçoso fazer um paralelismo com a imagem do herói grego nietzschiano (*A origem da tragédia*). Para o filósofo, o herói grego era um aventureiro trágico, constituído por uma imagem de força. Além de não estar preso à “dor dos amores” e das paixões doentias e recalcadas, o herói grego morre tragicamente na batalha, porque encara a vida como um desafio aventuroso. Ele morre em glória.

do enquanto coisa que descreve outra coisa no universo das coisas que se descrevem a si próprias, colocando de lado a definição prévia do “eu” como indivíduo¹³. É nesse sentido que Franz Marc, nas suas notas em Berlim, projeta a arte para o futuro. O pintor alemão moderno vaticina que virá um dia em que a arte se irá libertar dos fins e da vontade humanos e que o que o artista quiserá pintar será não já a floresta ou o cavalo, como nos agradam ou aparecem, mas como realmente são, como o cavalo e a floresta sentem a si próprios, a sua essência absoluta que vive por detrás da aparência que vemos (MARC, 1920). A arte não é produzida pelas faculdades do sujeito, mas pelo pensamento/criação. “Pensar é criar”(DELEUZE, 2000, p. 252). É preciso que o sujeito humano invente dentro dele um instrumento para quebrar as formas que o dominam. Ao quebrar o “eu pessoal”, ao despersonalizar-se abandonando tudo o que ainda contenha componentes da sua personalidade, permite que o pensamento se possa agenciar a uma matéria caótica possibilitando a criação/invenção de novos mundos, novos afetos, novas linhas, novas vidas. Para Paul Klee, o grande propósito da arte é antes de mais nada gênese, nunca produto (KLEE, 1920). São essas linhas criadoras que fazem sair do território rígido/duro/estratificado em que se vive e são o transporte para o além do ser humano.

Este será provavelmente o maior desafio do sujeito que visa alcançar a galeria dos artistas. Deve, antes de mais nada, perguntar-se se está na disposição de quebrar nele a sua história pessoal (a imagem dogmática do pensamento, útil para as práticas do quotidiano mas não para a prática artística). Deve perceber que ao quebrá-la irá entrar numa aventura decisiva, repleta de inúmeras adversidades (funcionais, literárias, laborais, domésticos, religiosos, estéticos, etc.)¹⁴ e de novos encontros. Henry Matisse, artista francês nascido em 1869, nos apontamentos escritos para o *Le Courrier* em 1953, explicava precisamente que “tudo aquilo que vemos no dia-a-dia, é mais ou menos deturpado pelos hábitos adquiridos – o esforço que é preciso para nos libertarmos das imagens fabricadas (através da fotografia, dos filmes e dos reclamos), exige uma certa coragem e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver tudo como se o estivesse a ver pela primeira vez (...) nada é mais difícil

para o artista do que pintar uma rosa, porque, para a criar, ele deve esquecer primeiramente todas as rosas pintadas antes dele”¹⁵.

Plano de Composição

Caos-loucura * Caos-criação

Dobra

Dessa forma, passa a ser essencial saber que composições, que encontros, que experiências acionam a diferença, aumentam ou diminuem a potência de criar. São esses encontros que fazem penetrar no infinito das virtualidades. São encontros levados ao extremo e são eles que possibilitam a elevação da vida a uma potência superior, promovendo novos sentidos e perspectivas. O acaso dos encontros é o gérmen do pensar. A aventura do personagem artístico e do pensamento começa com um encontro com a diferença, com a involuntariedade¹⁶ de um signo. Cézanne, pintor francês e um dos fundadores da arte moderna, à pergunta formulada por Joacchim Gasquet se o artista era inferior à natureza, respondeu que não, no seu entender a arte “é uma harmonia paralela à Natureza. O artista é igual a ela, desde que não intervenha voluntariamente. Toda a sua vontade deve calar-se, ele deve silenciar em si todas as vozes dos preconceitos, esquecê-los, fazer imperar o silêncio, ser um eco perfeito”(GASQUET, 2012, p. 53). O que agora passa a falar não é mais a sua subjetividade, é a própria obra em sua dobra sobre si mesma (BLANCHOT, 1997, p. 78). Pintar, para Kandinsky, não era algo sereno, era um encontro violento de vários mundos, que dentro e fora da luta recíproca estão destinados a criar o novo mundo. Desse modo, para o pintor russo que viveu quase toda a vida na Alemanha, cada obra nasce assim tecnicamente como nasce o cosmos – por meio de catástrofes, que do caótico ruído dos instrumentos, acabam por formar uma sinfonia que “leva cada cor ao paroxismo da vida e subjuga Moscou inteira, fazendo-a ressoar, como o fortíssimo final de uma orquestra gigante”(KANDINSKY, 1991, p. 73). Assim, é possível afirmar que a criação da obra é a criação de um mundo. O artista ao entrar neste plano de experimentação, tem de estar aberto a uma recomposição de forças que o vão atravessar e que po-

15.

Apontamentos em *Le Courier* (MATISSE, 1955).

16.

O involuntário é algo que aparece se algo de fora o forçar. O encontro, despido de subjetivação, dá-se no meio e origina o pensamento transportando o Caos para um plano de imanência.

dem ou não se expandir no seu corpo e no seu pensamento. Esses encontros encerram em si um risco: podem levar à loucura ou à morte.

Uma vez entrado no Caos, é preciso um salto para dele sair, mas não um salto qualquer, nada nos garante que consigamos sair dele. Existem saltos que são autodestrutivos, que redundam em quedas e aventuras mortais e saltos que são o ponto de origem cosmogenético¹⁷ (gênese do mundo/gênese de criação), a produção de novos ritmos e o começo de uma nova linguagem artística. Um caso interessante onde o Caos e a loucura/autodestruição se entrelaçam é a produção intensa em performance do artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975). Dentro das suas várias performances, na qual o objeto de trabalho era o seu próprio corpo, o vídeo *Fall I* (1970), Ader joga-se do telhado de uma casa em câmera lenta, sendo visível o trajeto que o seu corpo faz e os efeitos extremos que ocorrem ao seu corpo. Neste caso específico, é impossível não notar que o autor, na sua obra, quando mergulha no Caos, se associa à loucura, de tal forma que cinco anos mais tarde, numa nova obra performativa, o artista embarca num veleiro de 4 metros com o propósito de atravessar o Oceano Atlântico em 60 dias. Meses após a partida o barco, foi encontrado com uma parte da proa submersa e nenhum vestígio do corpo.

A obra de arte visa dobrar o humano que habita em nós, quebrar a dureza do padrão/da forma, amolecê-la, produzir dobras na matéria, pensar a diferença e não a sujeição/dominação pelas forças caóticas. Mas como pensar a diferença em si mesma? Não com as categorias tradicionais, porque estas (mesmo em Aristóteles) funcionam sob o regime de representação, quer dizer, de identidade no conceito. Pensar a diferença em si mesma significa pensar a experiência real, feita de unidades sub-representativas diferenciais. São as pequenas percepções leibnizianas, virtuais, “insensíveis”, que são reais, e não figuras macroscópicas da representação” (GIL, 2008, p. 64).

Quando se experimenta o Caos e dele se retira algo, ou seja, se constitui um pensamento (subjetividade livre) alcança-se a dobra¹⁸, o Caos-criação. Mergulha-se no Caos

17.

Para Paul Klee em 1961 (Notebooks, Vol.1: *The Thinking Eye*), o Caos é um estado não ordenado de coisas, uma confusão: “cosmogonically speaking, it is a mythical primordial state of the world, from which the ordered cosmos develops, step by step or suddenly, on its own or at the hand of a creator” (KLEE, p. 9).

18.

Conceito deleuziano para se referir à saída da forma estabelecida e à criação de algo. Ultrapassagem da sujeição dos saberes e do pensamento dogmático (imagens dogmáticas do pensamento) que nos aprisionam numa subjetividade. Esse conceito é desenvolvido por Deleuze nas obras: *A Dobra-Leibniz* e *o Barroco* e em *Foucault*.

para dele trazer as velocidades e os movimentos infinitos de modo a podê-los articular com as sensações (duráveis agregados sensíveis). Produz-se um plano de composição que vai agir como um crivo, ou uma peneira, selecionar os movimentos/intensidades/ imagens de luz (Bergson) e as velocidades caóticas para as articular com os afetos e perceptos¹⁹ artísticos. Dobrando/desfazendo o seu lado humano, o artista conquista assim o seu “Fora” e afirma o seu próprio devir: a gênese da criação e melodias. Simultaneamente, abre-se a um “Fora”, desdobra-se/desfaz-se/dilui-se no “Fora”.

PROCESSO CRIATIVO

Existem duas condições no domínio do processo da criação artística. A primeira condição para produzir o Caos é a produção do inteiramente novo/singular. A segunda, a produção de uma obra que tenha nexos/consistência sem perder a força do Caos. Uma obra conseguida é uma obra consistente, que contenha uma *transdução*²⁰ e distanciada de um sujeito. A questão passa por saber como dissolver o sujeito, o “eu”, sem abandonar em definitivo a possibilidade de criar a ordem. A primeira condição para que a obra surja com originalidade/singularidade é a dissolução do sujeito como autor psicológico/social, com todas as qualificações/atributos de um ser mundano (ser do mundo real e da sociedade). Aqui se dá a passagem para outro nível, a obra não parte do sujeito, este é deslocado/desestruturado, libertam-se forças como no Caos. E nesse nível elevado de intensificação de forças que se transferem para a obra, algo tem de assegurar a consistência dessas forças de modo a que elas não entrem em conflito e se destruam umas às outras. Se não existir um “agente” que dê consistência a estas forças/intensidades a obra não acontece. Como se pode conectar duas forças co-existentes, contrárias? Os oxímoros de Fernando Pessoa são um exemplo dessa consistência. Para a criação desses oxímoros (outrora/agora), é necessária a presença de um “agente” que já não é sujeito para que possa ocorrer essa conexão de forças²¹.

É o que indaga o próprio poeta, através de seu heterônimo Álvaro de Campos, num poema de 1934, incluído em

19.

“Os perceptos já não são percepções, são independentes de um estado daqueles que os sentem; os afetos já não são sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido. Estão na ausência do indivíduo, porque ele tal como é fixado na pedra, na tela ou ao longo das palavras é em si um composto de perceptos e de afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1991. p. 144-145).

20.

Uma transferência da força do Caos para a força emissora da obra artística.

21.

Em Fernando Pessoa, o que ocorrer é uma conexão de ideias.

Ficções do interlúdio, em que seguidamente apela à ambiguidade para tentar definir os seus sentimentos (PESSOA, 1977, p. 390):

(...) Eu sou um internado num manicómio sem manicómio
Estou doido e frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...

O que conecta essas forças do processo criativo é o plano de composição. Esse plano assenta no encontro e na composição, na qual o que importa não é a forma e a substância, o sujeito ou o objeto, mas o que se passa entre os diferentes corpos que habitam um plano: começar pelo “meio”, pelo “entre”. O pensamento, neste nível intenso de forças instaurado num plano de composição, tem pouco a ver com aquilo que já tem forma. Tem tudo a ver com aquilo que é impensável. Um plano que não é o da atualização das coisas já estabelecidas e já formadas que “dá pensamento ao impensável” (SOUSA, 2012, p. 36). A história moderna da arte é a história da sua autonomização/desterritorialização: o corte operado na relação com o real mimético dá espaço a um “Outro”, dá espaço à diferença pura.

O Outro Sujeito

O Fora

CONCLUSÃO

22.

Expressão utilizada por Deleuze (DELEUZE, 2003, p. 133).

Deste “entre” o sujeito e o “Fora”/o Caos/o Outro/ o que emerge é o destino do pensamento-artista²². Talvez ele não se jogue entre o figurativo e o não figurativo, mas entre o encarnado e o não encarnado. A força que cria a interioridade e a transposição do meramente visível não depende do grau de semelhança da obra com a realidade exterior, mas de uma abertura interior/uma receptividade, um estar atento às intensidades/multiplicidades que circulam dentro de

si; e uma receptividade externa, uma abertura ao “Fora”, seja ele um filme, uma música, um olhar, um gesto, um poema, uma palavra. Estar receptivo a este imediato que se apresenta incessantemente e não o mediar pelas nossas representações/imagens carregadas de memória, clichês e hábitos que nos sedentizam e nos tornam máquinas utilitárias e espelhos uns dos outros.

O artista, ao contrário de dominar o Caos, oferece-se/ entrega-se a ele: aos seus acontecimentos virtuais, singularidades “pré-individuais e acósmicas” (SOUSA, 2012, p. 187) e dele retira as essências cativas, as velocidades e os movimentos infinitos para os articular com a sensação/os agregados sensíveis. A obra de arte nasce assim, submersa em atos involuntários, da sua fugaz organização face ao desconhecido. Ao revelar as essências que o “Fora”/o “Outro” mantinha cativas reconhece um “Outro” e tal como diz Levinas “Reconhecer outrem é reconhecer uma fonte. Reconhecer Outrem – é dar” (LEVINAS, 2008, p. 65). Da obra de arte nascida da ingenuidade e da pureza do ser humano não corrompido por leis e sistemas de formalização e conceitualização ocorre algo verdadeiramente surpreendente: a revelação de mim no “Outro”, o nascer do “Outro” em mim.

Deste modo, é no “Outro” que o artista acaba por Ser. Como diz o verso de um poema de Paul Celan (1920-1970): “Sou tu quando sou eu” (CELAN, 1996, p. 13). O Caos como “Outro” e o eu estão numa relação complexa em que se re-metem reciprocamente.

A obra de arte, prenúncio do interior de si, manifesto da reflexão intensa e interna do sujeito-artista-criador face ao Caos, traz ao indivíduo a liberdade de pensar, uma fonte inesgotável de matéria nos domínios da criação. Nesta necessidade, que nasce da vontade de arte, o indivíduo coloca-se num “entre” si e um “Outro”, tornando o seu eu vulnerável às imagens-nuas²³, presentes nos sons, nas cores, nas formas e na aparência inenarrável dos acontecimentos e nos caminhos anteriormente não pensados e não vividos, acabando por devir-artista. É nesses caminhos, percorridos na ignorância do eu, ou na ignorância conjunta (do eu e do “Fora”), que ambos se aproximam na tentativa de encon-

23.

Pensamentos voadores. Imagens que passam despercebidas, não alcançam o estatuto de macro percepções. Associam-se a forças e a significação verbal está ausente (GIL, 2005. p. 15).

trar algo comum que lhes permita expressar que o indivíduo reconhece o “Outro” (o Caos) em Si, e O aceita como parte de Si. Desta forma, nasce a obra de arte nas suas diversas formas, seja nas cores, nos sons, na matéria aparentemente inerte da palavra que adquire vida na riqueza inexplorada do Fora/do Caos/do Outro.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAQUE, Georges. *Cahiers, Paris*. Nova Iorque, 1948.
- CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. Lisboa: Europa -América, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Edições Século XXI, 2000b
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra-Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio

d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Porto: Rés, 1989.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1991.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1995.

GASQUET, Joachim. *O que ele me disse...* Lisboa: Sistema Solar, 2012.

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GODINHO, Ana. *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

GUATTARI, Felix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2009.

LEIBNIZ. *O sistema novo da natureza e da comunicação das substâncias*. Lisboa: Ponto 12, 1695.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).

KLEE, Paul. *Creative confesion. A font collection*. Edited by Kazimir Edschmid. Berlin: Reiss, 1920.

KLEE, Paul. *Notebooks: The Thinking Eye*. Trans. Ralph Ma-

nheim, London: Lund Humphries, 1961. (Vol. 1).

MONDRIAN, Piet. *Plastic art and pure plastic art, 1937, and other essays, 1941-1943*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

MARC, Franc. *Briefe. Aufzeichnungen und Aphorismen*. 2 Bände. Berlin: Cassirer, 1920.

MARC, Franc. *Cartas, notas e setenças*. Berlim, 1920.

MATISSE, Henry. *Cor e alegoria*. Escritos compilados. Zurique, 1955.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

POTTER, Christopher. *Você está aqui: uma história portátil do Universo*. Lisboa: Casa de Letras, 2010.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira. 4.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SOUSA, Dias. *Lógica do acontecimento*. Lisboa: Documenta, 2012.