

ABSTRACT: The text tries to unmask unexpected significant presents in the creation process. It proposes a reflection based in elements of the mythology, looking for to understand the work of the point of view of that that creates - represented by "X" as the enigma, the objective, the "quiasma", the horizon, the paradigm, the signature, and the crossroads, where they meet the centaur, the stars and the dancers.

KEY WORDS: work of art, creative processes, phenomenology.

RESUMO: O texto procura desvendar inesperados significantes presentes no processo de criação. Propõe uma reflexão fundamentada em elementos da mitologia, buscando compreender a obra do ponto de vista daquele que cria - representado por "X" como o enigma, o objetivo, o quiasma, o horizonte, o paradigma, a assinatura, e as encruzilhadas onde se entrecruzam o centauro, as estrelas e as dançarinas.

PALAVRAS-CHAVE: obra de arte, processos criativos, fenomenologia.

ÉLIANE CHIRON

Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas

Tradução

Alfredo Nicolaiewsky

Carlos Alberto Ávila dos Santos

Maria do Carmo Curtis

Paulo Gomes

Nara Cristina dos Santos

Tradução das Notas

Sonia Taborda

Revisão

Sandra Rey



Onde se tentará reunir, finalmente, de um lado: o enigma, o alvo, o *chiasme*,¹ o horizonte, o paradigma, a assinatura; de outro: a encruzilhada onde se cruzam o centauro, as estrelas e as dançarinas. Onde se tentará fazer do híbrido costurando o disparatado. Onde se verá que a dançarina está mais próxima do centauro do que parece. Apostamos que o centauro, as estrelas e as dançarinas nos ensinarão poucas e boas sobre a visão trivial do artista.

1 – X COMO ENIGMA

Tentar elucidar - deixando jogar a obscuridade, o confuso e o incerto, dando mais corda ao jogo - o que, no coração da obra, não tem mais nome ou não tem nome ainda, que pode ser dotado de qualquer nome riscado com uma cruz e substituído por outros, ou tratado de todos os nomes: multiplicado por X (ver os heterônimos e os pseudônimos). Tudo que se encontra deslocado, rejeitado fora de categorias, fora de pontos fixos, dos lugares comuns e dos caminhos sinalizados; o que se sustenta sob as aparências, sob as superfícies onde desaparecem a clareza da evidência; o que é confiado, a noite - como os recém-nascidos, de legitimidade duvidosa - aos cruzamentos (1), onde Édipo encontra mais vezes o

seu destino. Édipo que se descobre, ao final da tragédia, o inverso do que acreditava ser (DARAKI, 1994, p.135-136). Enigma dele mesmo. Ao cruzamento do autóctone e da cidade histórica; passagem do nascimento autóctone à filiação patrilinear.

2 – X COMO ALVO

X como alvo selado na obra em processo, a mirar sob o ângulo da poética,² ciência e filosofia das condutas criativas. Pois, o que uma obra esconde é a maneira pela qual ela se faz, a realização conceitual de seu devir, enraizado no sensível. O processo, que coloca o autor às voltas com sua obra, é instauração: manobra de operações criativas, formação e não formas acabadas, gênese, ou até palingênese.³ Tocamos aqui uma poética da recepção, a qual Bataille nomeia "labuta das palavras" e Genette *A obra de arte*, que integram a emoção criativa de Bergson (BATAILLE, 1970, p.217). Diferente da emoção comum, ela coloca em movimento o desejo, a Idéia criativa: das *Femmes d'Alger* de Picasso a partir de Delacroix aos desenhos de Arnulf Rainer sobre autênticas gravuras de Michaux. Aqui a "labuta" adquire seu sentido antigo, sexual: a criação é gozo de jogar com as obras, violência exercida sobre a forma reconhecível. Mais ainda: "não existe nenhuma dissociação



possível da personalidade criadora e da personalidade crítica”, afirma Francis PONGE (1984, p.129) em *Proêmes*, cruzamento de prosa e poesia.

3 – X COMO TRAJETO E QUIASMA

X como trajeto e quiasma (da obra), e não projeto tencionado linearmente até um acabamento. A obra em processo tem que ser entendida como syllepse:⁴ obra-processo, obra em processo com ela mesma, que se volta sobre si mesma em círculo sobre os meios que ela emprega, artimanha com eles, os submete à questão, os faz “se anular”. Mais que de polissemia, se trata de disseminação, abertura da obra no âmago do sensível, de irradiação dos sentidos pela inclinação de um para o outro dos contrários ou das diferenças. Piscar de olhos entre o visível e o invisível. Reversibilidade da *mêtis* (DÉTIENNE, 1978), aquela inteligência conjectural do caçador, homem ou animal, se identificando com sua presa, se fazendo o inverso do que ele é, visando uma meta para atingir outra.

4 – X COMO HORIZONTE

X como horizonte (da obra). X, esta desconhecida que assegura a promoção ontológica de seu objeto. Para Étienne Souriau, os seres e as coisas

não são dados ordinariamente a não ser numa penumbra existencial oscilando sobre mais ou menos de claridade. A questão de saber se um ser existe, é impossível de responder por sim ou por não, a resposta oscila sobre mais ou menos, de tal maneira - poderíamos dizer - que essas duas posições, esses dois traços inclinados em sentido inverso, longe de serem incompatíveis e separados, se sobrepõem, se cruzam sem entretanto se tocar. Por exemplo, optar para o sim não atesta somente um “mínimo exigível”, como diz Souriau, mas ainda ampliações possíveis, já experimentadas mas cuja única “retomada” criativa (KIERKEGAARD, p.594, 708) revelará, e despertará as potencialidades instauradoras.

Souriau se refere a “experiência comum, concreta, humanamente vivida”, notadamente aquela que está vivenciando durante sua comunicação na Sorbonne. “Esta mesa, o diz, apesar de sua suficiente existência física; permanece ainda esboçada, se eu penso as realizações espirituais que lhe faltam [...]. Pensemos no que ela seria face um espírito capaz de discernir todas as particularidades e as significações humanas, históricas, econômicas, sociais e culturais de uma mesa da Sorbonne!” O ser realizado, acrescenta o filósofo, é “obra a fazer”. A existência completa, que entrelaça virtualidades, eventualidades, exige uma ação instauradora. No “modo de existência” desta obra a



fazer, se trançam os fios saídos de domínios, os mais diversos até os mais incompatíveis, *a priori* os mais estranhos uns aos outros.

Sempre a sombra da dúvida (do duplo) dissimulará o objeto da estranheza, da inacessibilidade. É por acaso se, no *Le parti-pris de choses*, Francis PONGE (1984, p.87-89, 74-77, 92-101) insiste sobre o ponto de indiscernibilidade do camarão, da concha, e do cascalho do mar? O poeta, cujos pensamentos mais preciosos são estrangeiros ao mundo e a ele mesmo (*ibid.*, p.125), vai ao encontro de Valéry, o inventor da poética, para quem a exploração das profundezas do corpo devolve esta “substância inexplicável, estrangeira a tudo que ele sabe, e que é entretanto essencial” (VALÉRY, 1960, p.578). Aqui se encontra o l’Implexo,⁵ nem inconsciente, nem subconsciente, mas virtualidade, possibilidade do maior número de conexões, “isto em que e pelo qual nós somos eventuais”; capacidade de transformar em obra o fortuito e o inconfessável, aparições ao dia do ser interior (*ibid.*, p.711).

5 – X COMO PARADIGMA

X como paradigma (do criador), estrangeiro a si mesmo (*xenos*). X, figura central de seu brasão. Celebração do corpo do artista: o *Khi*,⁶ grego (chi),

que desdobra o nome da mão: *Kheir*⁷ (chir-). Se nós seguirmos Francis Ponge, para quem o criador tem a tarefa de reparar o mundo, a quiropraxia, que age sobre a ossatura, e a cirurgia, que opera no interior dos corpos, estão próximas das artes plásticas, estas artes da forma modelada na sua matéria, e modelada pela mão. “A arte se faz com as mãos”, diz FOCILLON (1984), observando suas mãos durante a escrita. “As mãos”, diz ele: duplas, simétricas, e por isso mesmo impossível de confundir uma com a outra, podendo se cruzar entre elas ou com outras. A arte se faz com as mãos: esta fórmula é, pelo menos desde Duchamp até Mondrian, obsoleta? A pesquisa não devendo escamotear nenhuma questão, pois esta merece ser colocada sem *a priori*, deslocando a questão da mão às mãos, à sua autonomia lhes conferindo um poder mágico, a seu papel na filogênese humana, no desenvolvimento do espírito. Sabendo que, assim que a mão se mostra, eu não a vejo mais (GENETTE, 1966, p.257). Portanto a impossibilidade do “fer” duchampiano, por um lado anula um certo papel da mão desligando aquela do espírito que a concebe, por outro lado lhe designa uma função de execução. Ou melhor, de um deixar fazer mecânico, instrumental - quem sabe rítmico: não foi ele sempre assim (2)? - podendo ser alográfico (para Duchamp e Sol LeWitt, entre outros), ou autográfico (GOODMAN, 1990) como uma as-

sinatura. A assinatura de um reade-made, por exemplo.

6 – X COMO ASSINATURA

X como assinatura (do artista). Artista anônimo ou artista-rei? As marcas seladas,⁸ em forma de cruz, destinadas a fechar um contrato, datam de uma época onde os nomes próprios não existiam, onde os indicadores de identidade se inscreviam sobre um modo heráldico. A cruz-assinatura remetia ao nome impronunciável de Deus, sob a autoridade do qual o ato tinha lugar. Ao rei somente foi dado o privilégio de inscrever, de sua mão, o signo *christique* (signo autográfico, emanado do único corpo real (FRAENCKEL, 1992)). Verdadeiramente constituída em 1566, a assinatura testemunha de uma concepção ampliada da identidade, conferindo a esta um estatuto simbólico, icônico e indicial. Quando o artista assina X, um corpo tangível se substitui a um corpo invisível (aquele que a fez obra), o localiza como ausente - o risco se fazendo ranhura - irradiar. Antes de se reportar a uma marca de anonimato, assinar X manifesta uma identidade plural, de muitas maneiras, onde ela se define como anterioridade e alteridade. De um lado “o ser selvagem”, esse tecido comum do qual nós somos feitos (3), do outro o pertencente social, cultural, religioso. Cru-

zamento de natureza e de cultura. Hibridação, enxerto ou mestiçagem. O onomástico (tão importante para Proust, na gênese de *La Recherche*) encontra lá, como no romance, a antropologia e a etnologia.

“Eu sou enxertado sobre uma madeira italiana”, escreveu VALÉRY (1960, p.1000), consciente mais que todos outros dos paradoxos e, em consequência, da indeterminação do trabalho artístico. “Quem fez isto?”, perguntou ele, ou mais precisamente “qual sistema, nem homem nem nome, por quais condições de si mesmo, em meio a qual meio, se separou do que ele foi por um tempo?” Não é assombroso que Valéry tenha escrito muito cedo sobre Leonardo Da Vinci, vindo de uma linhagem de obscuros tabeliões (CHASTEL, 1978, p.253), somente designado pelo seu prenome - Leonardo, e um nome de lugar - Vinci. Ligado em ligar natureza e ciência, saberes infalíveis e seduções da pintura, curiosidade de sábios e gosto pelas farsas e pelos monstros (*ibid.*, p.262-263), Leonardo se sustenta “sobre a cruz de seu corpo” (VALÉRY, 1960, p.1.435). É assim que ele representa o homem, com braços e pernas estirados, a partir de um lugar fixo - plexus solar - pelas capacidades de divisão contra ele mesmo, seus antagonismos internos (*ibid.*, p.1.436) que lhe faz paradoxalmente tocar os confins do universo (e a totalidade dos conhecimentos). Da terra às estrelas,



dos corpos selvagens aos corpos celestes, do peso dos corpos à sua gravidade.

Retomemos: X, figura do artista, entrecruzamento de múltiplas probabilidades, de um nome infinito de domínios possíveis. Guardemos três exemplos: as representações do centauro Chiron, *Reliés aux étoiles* de Paul Klee, *Danseuses derrière un portant*, de Edgar DEGAS (1880).

Então:

7 – X COMO CRUZAMENTO

X como cruzamento (do centauro, das estrelas e das dançarinas). Marca do sete, cifra da criação, de fechamento de um ciclo. Ciclo podendo ser multiplicado.

CENTAUROS

Na *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paul VALÉRY (1957, p.132) escreve que "ao olhar dos nossos costumes, Leonardo parece uma espécie de monstro, um centauro ou uma quimera, por causa da espécie ambígua que ele representa para espíritos muito exercitados em separar nossa natureza e a considerar os filósofos sem mãos e sem olhos, os artistas com cabeças tão reduzidas que ele não tem mais do que instintos". Como a teratologia, ciência das monstruosidades do

corpo, poderá contribuir para definir o artista plástico? Remete também a multiplicação incomensurável: dez elevado à duodécima potência (X^{12}). X quem multiplica, de preferência para + quem adiciona, simbolizaria ele o desenvolvimento criador, o desenvolvimento existencial do criador por ele mesmo? Desdobremos a figura do centauro, através, não da multiplicação, mas da multiplicidade de seus poderes.

Na encruzilhada da animalidade e da humanidade, mas também do humano e do divino (ele é irmão de Zeus), o centauro Chiron está também no cruzamento da terra e do céu: habitante de uma gruta (uma "moradia natural") sobre o Monte Pélion, ele tem domínio da floresta profunda, entretanto "ele comanda os relâmpagos e os raios (4) e reina, depois de sua morte, no seio das constelações. Imortal reclamante do tornar-se mortal, ele é também mestre da passagem da morte para a vida e da obscuridade para a luz, através dos segredos da medicina que ele detém e que ele transmite". É este aspecto de Chiron que a *Iliada* retém (LAUGINIE, 1984, p.131). Seu nome: *keiron*, significa que ele sabe se servir de suas mãos (*ibid.*, p.110). À semelhança do artista plástico, ele é menos dotado de uma habilidade manual do que de conhecimentos práticos que completam saberes teóricos e lhe proporcionam a excelência dentro das artes que ele exerce e ensina. Artista e



pedagogo, ele cura os olhos cegos da Fênix, ele educa Jasão; com ele Aslépios aprende a retardar a morte e a despertar os mortos (APOLLODORE, 1926, p.135-136). As mãos do centauro são mestras em insuflar a vida, elas não tocam os corpos propriamente falando, mas atingem a alma (o centro, o núcleo das coisas) modelando a aura que emana dos corpos e os resplandecem. É na abundância invisível do real que o centauro toca. Ele tem as maneiras do homem antigo conforme FO-CILLON (1984, p.107), que estende os dedos para fazer uma rede que prende o imponderável, rede flexível para fazer corpo com o movediço, fazê-lo seu. A mão de *Kheiron* não é em nada laboriosa, operosa, seu fazer é uma maneira de estar no mundo para deixar o mundo vir a si. Ela informa menos matérias do que ela opera transfigurações de “corpos” existentes, metamorfoses que desdobram seus movimentos folhados e transmutações que as liberam de seu peso. As mãos operam sob o modo do duplo: de uma retirada. Retirada da vista para dotá-la, retirada da luz diurna para restituí-la aos defuntos (pensa-se hoje em Penone). “Minhas mãos, diz o centauro, elas sondaram os rochedos, as águas, as plantas inumeráveis e as mais sutis impressões do ar, pois eu as elevo nas noites cegas e calmas para que elas surpreendam os sopros e deles tirem os signos para augurar meu caminho” (*ibid.*). O centauro pertence a

parte da sombra, celebrado por Jean Tardieu, que alimenta nossos dias. Antes da alvorada, ele acorda o desejo da natureza, ele suscita a passagem do sonho ao despertar. Valéry escrevendo seus *Cahiers* de madrugada, se reconhece nele, e Proust, que inaugura *La Recherche* por uma imagem do mundo se despertando, e Benjamin, no *Le livre des passagens* faz um elogio do despertar (BENJAMIN, 1993, p.422). Aliás, saído dos sopros da aurora (5), Chiron é a encruzilhada sobre o caminho que conduz do oeste entenebrado pela matéria ao conhecimento auroral onde se opera a transmutação da matéria-prima alquímica (CORBIN, 1983, p.40).

Eurípedes insiste sobre o fato que, ainda que o corpo de Chiron seja meio homem, meio cavalo, sua alma nada tem a invejar aos homens nem aos deuses. Entretanto seu aspecto físico não é um elemento exterior ao seu personagem. No centauro Chiron, cruzamento de domínios naturais e culturais, o mais alto grau de humanidade se enraíza dentro de um corpo ainda repleto de animalidade, a integridade se conquista por uma equivalência de duas metades que se completam: não é nem um acaso nem um paradoxo se, por mais conhecimento que ele transmita, Chiron (“o mais piedoso” e o mais “sábio”) desenvolve junto aos jovens as qualidades morais e físicas, uma vez que ele lhes ensina boas maneiras, uma vez que ele detém o espírito da justiça,



apanágio do homem livre. Ele tem por natureza o senso de eqüidade, de ajustamento entre as partes opostas, contraditórias e complementares. É em razão deste espírito de justiça (de equivalência) que Apolo o faz depositário dos animais da caça e dos cães para que ele inicie os adolescentes na arte da caça. Ao ensinar a Teseu ou a Aquiles a prática da caça efébrica, ele os conduz ao longo do percurso iniciático que os faz passar do estado de infância àquele de adulto, ou melhor dizendo, ao de guerreiro. Por seu físico (e o lugar inculto e retirado onde reina), Chiron - que é o único centauro mais humano que bestial (6) - é iniciador por excelência. Com efeito, entre os gregos, a caça adquire um sentido particular: em um grande número de textos trágicos, filosóficos ou mitográficos, a caça é uma das expressões da passagem da natureza para a cultura. A este título, sem dúvida, ela se encontra com a guerra (7) na qual o célebre centauro se sobrepuja também (8). Por seu físico, seus poderes e suas ações, o centauro se apresenta como *uma passagem reversível da natureza à cultura*. Usando da astúcia (da *mêtis*), na caça e na guerra, ele é mestiço ele mesmo. Ele se desdobra ainda quando ferido, ele obtém o direito à morte e a um lugar no céu (como a constelação de Sagitário). O que arremata a extensão e o retornamento de seu espaço e de seus poderes.

Do lugar da dobra (a gruta) àquele da desdobra (o céu), Chiron é o ponto de encontro de todos os domínios. Arqueiro (Sagitário), ele atinge o coração das coisas uma vez que é ele mesmo o centro ao qual ele visa, o alvo, o ponto X. Alado, ubíquo, encontro de dois traços contraditórios (imortal sobre a terra, mortal no céu), ele pode se situar aqui e lá dentro do espaço e do tempo. Com efeito, se deslocando em círculo dentro da curvatura das noites, ele figura um quiasma reunindo o centro e a mobilidade do universo. No céu, ele é o antigo "sábio" (o iluminado), que mantém iluminado o mundo, lançando traços que se cruzam e se flexionam no infinito. Ele é a flecha tal qual Klee sonhava, que escapa à gravidade, que não cai jamais e mantém suspenso o movimento, curvando-o. Numerosos desenhos "polifônicos" de Klee figuram o mundo como entrecruzamento de trajetórias desta flecha ideal, um entrelaçamento dinâmico juntando as energias internas e externas dos corpos no espaço. O centauro, como o artista, indica os caminhos possíveis nas noites cegas. Seus traços descendentes são configurados de sua luz, juntando-se a eles, não mais os seres tal qual eles são, mas "tal qual eles poderiam ser". Seres que habitam tanto aos mortos quanto aos que ainda não nasceram, inacessíveis na imanência, como pretendia Paul Klee. Assim são os seres que eles (*os traços*) repre-



sentam: *Reliés aux étoiles*, esposando a noite que eles habitam, que lhes habita.

ESTRELAS

Os personagens são ligados às estrelas que são, como eles, compostas de segmentos que se cortam em cruz, meio astrais, meio sexuados; os corpos humanos participam dos mundos cósmico e terrestre, eles se elevam até aos astros sem perder sua densidade corporal. Os *Sternverbundene* são "seres carnis", seres das profundezas com várias camadas, com várias faces. Não somente eles não são reduzíveis a esquemas geométricos, mas ainda, pintados a óleo e água que se repelem quando são misturados, eles unem-se diretamente aos astros pela maneira a qual eles se instauram. Visualmente, eles são coisas dentre as coisas e, *poieticamente*, estas coisas que os tocam, que são o papel Ingres finamente tramado (próprio para riscar), o óleo (*christique*) que "unge" este papel, o impregna, e o atravessa, e a aquarela, depositada em sete camadas. A visão de seus corpos sem olhos lhes vem de um contato cego com a espessura do papel, depois os véus progressivos de cores que, partindo deste fundo branco, parecem conquistar a luz, arrancá-la da noite. Animados do mesmo brilho que as estrelas que os vêem e que tocam seus "corpos videntes", estes seres não

se confundem com elas como podem fazê-lo o mar e a praia (MERLEAU-PONTY, 1964, p.173) mas penetram no coração das estrelas se "fazendo mundo e as fazendo carne" (*ibid.*, p.178), produzindo um quiasma. Caçadores de estrelas de papel, eles iluminam-se do seu brilho, que lhes dá a vista. Eles possuem aquela existência reversível dos "videntes" conforme Merleau-Ponty, que retornam o mundo sobre si mesmo e que passam para o outro lado, que se entrevêm, e vêem pelos olhos um do outro (*ibid.*, p.203). O que anima as personagens é o embaralhamento de um cruzamento do corpo vidente e de uma visão do corpo. Esses corpos não são nem coisas, nem idéias, eles são "a mensura das coisas" (*ibid.*, p.199), as intersecções de "uma idealidade que não é estrangeira à carne, que lhe determina seus eixos, sua profundidade, suas dimensões" (*ibid.*). Eles demonstram que a vista nos faz tocar as estrelas, sem respeito à distância que separa, nós e elas, do real, à condição de uma travessia recíproca das aparências: que os raios das estrelas, simultaneamente, nos tocam. Na obra de Klee, as duas barras em cruz sobrepõem-se por disjunção dos planos de profundidade, a mais próxima do papel. Esta profundidade não é uma terceira dimensão, mas é aquela que contém as outras. Percebemos na pulsação sagital da superfície, onde os claros avançam-se ou interpenetram-se oticamente na carne



do mundo, como a ferida na carne astral do centauro.

Pela maneira que eles se engendram, os personagens de Klee concretizam o *quiasma* da visão. Cruzamentos do mundo terrestre e da esfera cósmica, cruzamentos fora-natureza agenciados segundo leis emprestadas à natureza, o homem figurado por Klee é um ser híbrido que empresta suas formas aos objetos que ele vê (e que o veêm), que cruza seu diagrama sexuado com aquele das plantas para fazer desabrochar uma estranha *Flore Cosmique* (9). Mais homem que o homem, como a coruja que nunca é tão coruja quanto ela é folha, segundo Henri Michaux, que quer representar o melhor dos seres, a saber aquele que lhe é exterior.

Numa obra figurativa, seres e coisas se definem por suas conexões ao cruzamento dos espaços

aos quais eles pertencem. Dois tipos de espaços se cruzam primeiramente: 1. O espaço figurado que refere-se ao mundo exterior tridimensional. 2. O espaço plástico regido por suas próprias leis engendradas pelo modo de instauração. Não é indiferente que os pastéis de Degas sejam seguidamente realizados, na horizontal, sobre suportes evolutivos. O hábito de ampliar suas obras enquanto as trabalha não significa uma deterioração da vista e do uso de de-

calcos sucessivos. Através da extensão do espaço, Degas construiu um mundo implexo habitado por seres estranhos, por exemplo: as dançarinas.

DANÇARINAS

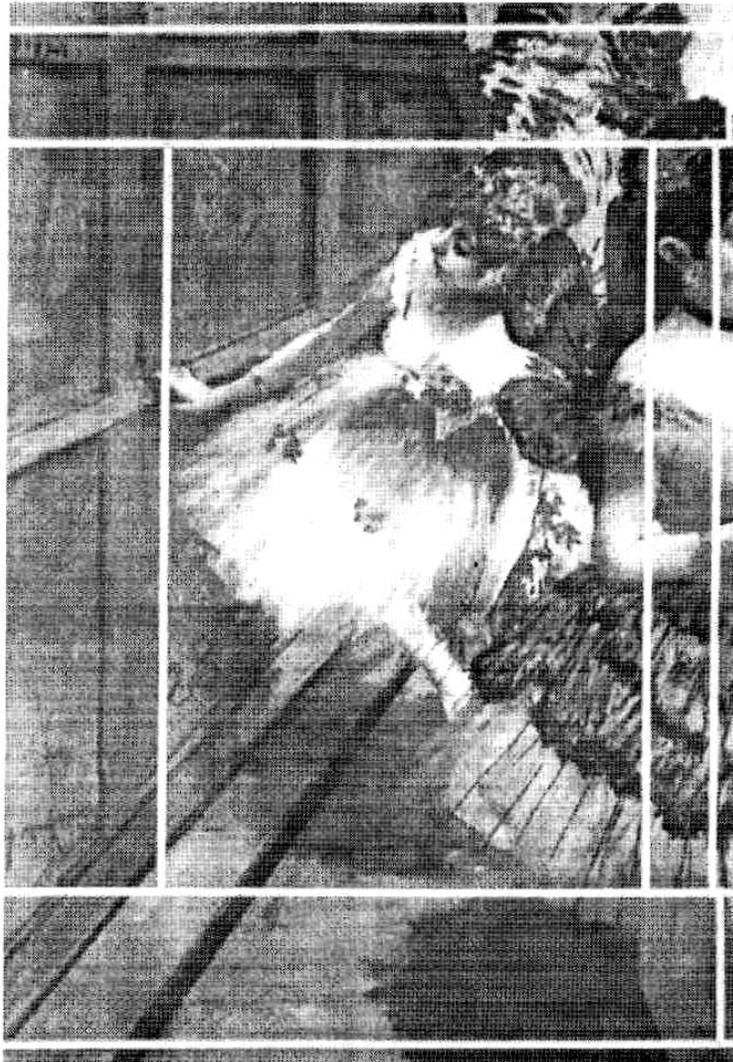
Danseuses derrière un portant é um pastel que desenvolve seu suporte justapondo dez retângulos de papel.

Após ter definido o elemento central - uma figura de dançarina - em torno do qual se articula o conjunto, o pintor aumentou o formato sobre os quatro lados com o auxílio de nove bandas de papel (10). Somente visível ao olho atento, esta partição ortogonal

Numa obra figurativa, seres e coisas se definem por suas conexões ao cruzamento dos espaços aos quais eles pertencem.

pode parecer em desacordo com as linhas fugidias de uma composição baseada sobre diagonais. De uma parte, a justaposição das ban-

das de papel afirmam as duas dimensões do suporte: ela estabelece entre seus diferentes fragmentos relações topológicas de vizinhança e de envolvimento. O suporte parece desenvolver-se pela epigênese⁹ (ou melhor: epigenia), a partir do centro. Além do mais, sobre este espaço topológico dissimulado sob as camadas de pastel, Degas projeta a terceira dimensão de uma perspectiva exagerada, tomada emprestada das deformações das imagens



EDGAR DEGAS, *Danseuses derrière un portant*, em torno de 1978, pastel e têmpera sobre papel, 66,7x47,2cm (com as marcações das linhas de colagem dos diferentes pedaços do suporte).



fotográficas e das gravuras da imprensa ilustrada da época (DEGAS, 1988, p.204).

Casando um espaço topológico em expansão e um espaço perspectivo ascendente e descentrado, Degas concilia dois meios contraditórios de tornar visível um novo tipo de dimensão temporal. Efetivamente, a presença simultânea de duas categorias de espaços reforçam esse efeito de instantaneidade que o pintor buscava. Ele a quem afetava não trabalhar a composição e buscava apreender o instante, constrói ambos cruzando dois momentos suspensos no seu movimento, graças às linhas da perspectiva que fogem para fora do quadro e aos enquadramentos que sugerem um desenvolvimento fora do campo, tudo refluindo em direção ao centro. Ele agita num processo dinâmico onde o desenho e o formato, o designio e o suporte evoluem dialeticamente, à proporção e à medida que se desenvolve a obra em processo, através das manipulações comparáveis a uma *quiropaxia*.

Mais ainda que um instantâneo fotográfico - a fotografia, escrevia ele, é o instantâneo e nada mais (11) - Degas nos incita ao desenrolar temporal (mais precisamente cinematográfico) de duas transmutações. Por um lado o corpo dobrado da dançarina e seu possível deslocamento, por outro lado a elaboração da obra e suas passagens visíveis ou sugeridas de um estado ao outro,

onde o corpo do artista está implicado. Os dois corpos - um figurado e visível, o outro real e ausente - curvam-se um sobre o outro, se cruzam a partir de dois planos: o oblíquo "montante" do *portant*, o horizontal enviezado do piso.

"Eu não canso de me repetir todas as manhãs, dizendo a mim mesmo que é preciso desenhar de baixo para cima, começar pelos pés, que se modela bem melhor a forma de baixo para cima do que de cima para baixo, mas infelizmente, automaticamente eu começo o desenho pela cabeça!", escreve Degas (12). Começar pelos pés: a parte mais vil do corpo, conforme BATAILLE (1929, p.297), a mais animal e especialmente o dedão do pé, sobre o qual são firmados os corpos das dançarinas quando dançam em ponta, e que retém várias vezes a atenção de VALÉRY (1960, p.173-174, 208). Nas *Danseuses derrière un portant* - que não dançam ainda - não podemos ver os seus pés. O *tutu-papillon*¹⁰ da dançarina colocada à direita, esconde os pés da dançarina central. Suas pernas são tratadas em *lavés de pastel* (13), tão ligeiramente quanto o piso do palco e o portant, eles confundem-se materialmente com um chão em estado de esboço, e o portant parece um piso de palco realçado, através do qual veremos abaixo. É preciso imaginar os pisos pintados por Degas como um plano separando um mundo obscuro e subterrâneo de um mundo de luz artificial constituindo entretendo



um mesmo universo. Portanto *L'orchestre de l'Opéra* (1870) é para ser vista como um recorte em um mundo vertical onde os músicos estão num fosso, no sentido próprio do termo. O palco da cena está suspenso acima do vazio onde o Comendador briga com Dom Juan, suspenso como as mesas estranhamente sem pés do *L'absinthe*, esta pintura da degradação humana. As pernas desses seres "desqualificados", no sentido que BATAILLE (1970, p.217) qualifica o "Informe", já estão em "inferno". É para dele escapar que as dançarinas, cabeça dobrada em repouso - inclinadas em direção a este inferno onde elas já estão (14) - tentam se elevar acima do solo, base (*basis*: marche) de todo movimento. Base móvel, movível, sobretudo quando Degas modela suas esculturas de cera que ele rejubila-se no prazer de destruir para refazê-las no dia seguinte (15), remontar a forma de baixo para cima, enfim! Então um pé informe, a partir do qual se desdobra o corpo - em um atalho da filogênese - confundindo-se seguidamente com o pedestal, feito do mesmo material sombrio, como que enlameado, que escurece ainda com o tempo, se precipita, porque é o limo primordial, a partir do qual desperta a vida. O movimento vertical é, em Degas, *anabasi-que*,¹¹ e não *catabasi-que*.¹² Ele evita a queda. É ele portanto verticalizante?

O esquema "verticalizante", substancial ao esquema da elevação, é

indissociável do nível horizontal, observando que nós temos tendência de restitui-lo assim que nos falta (DURAND, 1985, p.139). Esta horizontalidade ordena a percepção visual, o élan vertical fica sendo a dominante à qual se subordina a visão. A conquista da postura de pé ocasiona a supremacia da vista sobre os demais sentidos. A psicologia genética de Piaget confirma esta pregnância da vertical e a proeminência progressiva da visão - o mais intelectual dos sentidos - sobre as atividades motoras. Por outro lado o esquema ascensional e o arquétipo da luz uraniana são complementárias. É a mesma operação, nos diz Bachelard, que nos conduz em direção à luz e em direção à altura (*L'AIR et les songes*, 1987, p.24). A ascensão à luz é então ascensão à visão. Degas concorda com esta visão clara?

Quando Valéry assinala em Degas a incidência da natureza do solo sobre a luz refletida, ele vê muito justamente que a luz, nada mais que uraniana, provém de baixo. O solo é "um dos fatores essenciais da visão das coisas" (VALÉRY, 1960, p.1.193), nisto que ele é o lugar da atração de forças antagônicas: forças contidas no espaço perspectivo da representação, forças internas do espaço plástico em duas dimensões. Para Degas, tudo toma forma, com efeito, a partir da horizontal: sua mesa de trabalho onde ele desloca seus pedaços, a mesa das



passadeiras, o piso do palco da Ópera.

Nas obras de Degas, as dançarinas são comparáveis à flecha para Klee: elas tendem a elevar-se, elas retombam ao solo. Elas não são tanto mulheres quanto sintomas da impotência do pintor (BATAILLE, 1970, p.478). Elas dividiam os "admiráveis pisos" que, da cena aos bastidores, se torciam em oblíquas, se levantam em vão, se erguem. Mas Degas sonhava designar à vertical (aqui um *portant*, lá um pilar, adiante um plano da parede) uma outra função que a de uma tela tapando a vista, prejudicando a passagem em direção à claridade? Nós sabemos o pouco gosto que ele tinha em expor suas obras, de fazê-las passar de uma mesa do atelier à vertical das cimalthas, da obscuridade de um atelier-antro à luminosidade dos salões. De fato, todo o esforço de Degas se debruça sobre um exagero da perspectiva linear que visa *fazer coincidir o piso da cena e a mesa de atelier* (16), para que a obra exposta sobre uma parede coloque à prova o restabelecimento do plano de trabalho o qual o artista guarda a nostalgia. Retomando sem cessar essas obras, ele fomenta sua falta de acabamento, recusa a verticalização. Sem cessar ele redobra cada espaço sobre um outro para desdobrar, para multiplicar o espaço total.

Ele se agita para colocar em evidência o plano - a estaca - onde cresce

a luz, onde cintila a energia luminosa do pastel e da diluição, esses materiais (mortos) que afeiçoavam ao artista. São as carnes do pastel seco das "Danseuses derrière un portant" que portam a luz. Do corpo emana nossas verdadeiras luzes, e mesmo as únicas, para VALÉRY (1960, p.345), cujo "espírito está à mercê do corpo, como os são os cegos à mercê dos que vêem e que os assistem". É no pastel seco que Degas modela as estrelas, por exemplo a célebre *Étoile* (BALLET, 1976-1877) do Museu d'Orsay. Sobre papel Ingres cujas ínfimas tessituras retém a poeira colorida, ela emerge de uma decoração sombria em forma de um covil (monotipia em tinta negra gordurosa) e se destaca, luminosamente, sobre uma elipse de sombra. Poeira fotossensível, a dançarina é bem, então uma estrela, luz corpuscular, oriunda de uma noite telúrica. Transubstanciação possível, crível, graças a "magia" da cena, que opera por mimetismo e contágio, pois os espectadores invisíveis são mergulhados no negro em que tem lugar, simultaneamente, a verdadeira noite onde estão as estrelas verdadeiras. Próximo e longínquo ao mesmo tempo, real e metafórico, aqui e lá, a dançarina aparece como um ponto de emanção da luz, que é para Lacan o essencial. Degas sabe - ou adivinha - que o essencial da relação da aparência ao ser não está no trajeto linear da luz, mas nos pontos luminosos, "pontos de irradiação, jor-

rantes, fogo, fonte jorrante de reflexos" (LACAN, 1973, p.87). Este ponto é cego. A dançarina - estrela com as órbitas vazias, cega em efeito, é a transmutação da maculação da gruta, esta ganga¹³ de onde ela se extrai como jóia (*ibid.*, p.90). Ela é o ponto original da visão surgida da carne do mundo. Passagem do bastidor-gruta à cena, da obscura pressão da tinta gordurosa ao empoeirado da cor, a estrela torna visível a mobilidade energética da matéria, dobra da invisibilidade do visível. Assim Degas dá a ver esta prega, este "retorno do dedo de luva" (*ibid.*, p.78), de tal sorte que o inverso do visível se cruza em entrelaçamento com o verso. Le étoile d'Opéra, sem dúvida, é necessário olhá-la "um pouco de lado" segundo o fenômeno de Arago (*ibid.*, p.94), para ver a sua luz. Vê-la a partir da gruta, como o personagem masculino no bastidor, a face invisível ... o surgimento do visível se opera no seio da opacidade da "tela" de papel maculado pela impressão, friccionada do pastel. Esfregado com o dedo.

Olhar "um pouco de lado" para melhor ver a estrela: nos bastidores, atrás de um portant. Ou melhor: olhe com as mãos (como o centauro, ver mais alto), se o olhar é bem como, diz VALÉRY (1960, p.757-758), previsão mais do que visão: "ele é comandado por aquilo que deve ser visto, quer ser visto, e as negações correspondentes". A pré-visão se opera muito mais com

as mãos do que com os olhos, ela toma nascimento no espaço topológico e tátil da instauração. Com suas partições ortogonais, o portant parece ser o verso de um quadro, e suas divisões o eco dos recortes extensivos do suporte. Tudo se passa então como se a cena e a luz (a visão clara), estivessem atrás do quadro, no termo de um entrelaçamento de dois olhares laterais: um dirigido à esquerda em direção ao portant, o outro fora do quadro virado à direita.

De fato, aquele da esquerda, abaixado, enviezado, esbarra contra a nervura fugitiva do portant. Conduzida pela mão da dançarina atravessada pelo corte do papel, esta linha em perspectiva refrata a trajetória visual em direção ao ângulo superior direito. Ao meio-olho à direita pertence uma tira juntada que contém o pulso. Interrompido pela borda cortante do enquadramento final, este olho se volta, refrata o olhar para o interior da obra, reflui para a mesma parte alta onde se vê a decoração iluminada voltada para a cena. De fato, Degas não coloca em cena a ascensão vertical à uma visão clara. Ele mostra a refrigência do olho, fenômeno que refrata a luz, quer dizer a rompe, a precipita, a rasga, a quebra. Fenômeno que tem lugar sobre dois modos antagônicos e complementares: os cortes do suporte, o trajeto linear da perspectiva quebrada pelos movimentos dos corpos. Em consequência, a luz visível da cena seria a luz refratada visível, luz ab-



sorvida que atravessa a matéria, que se tornou opaca. Densificou. Que tornou-se mancha confundida com a mácula do olho. A luz (esta que nos olha e que nós vemos) vai se fazer matizada sobre o fundo confuso das dançarinas, e inversamente, sobre o triplo modo de camuflagem, do travestido e da intimidação (LACAN, 1973, p.92). Veremos como.

A luz da cena, então, no alto das *Danseuses derrière un portant*, é modelada por diluição, em toques informes, em camadas espessas e opacas de uma espécie de lama. As flores no cabelo são igualmente tratadas por diluição, que serve para pintar os verdadeiros cenários do teatro e cujo matizado evita o brilho dos reflexos. O esmagamento da pintura esboça um turbilhão onde reina a opacidade de um mundo lamacento, excremental, inatingível para os olhos (isto assemelha-se a um olho cortado, a um escarro) mas que tocam as mãos, que pisam os pés (BATAILLE, 1929, p.381). Um mundo onde sobre as cabeleiras trançadas, levantadas, atributos corporais fortemente bissexuais, crescem flores artificiais, metáforas do ato sexual: mais baixo, em pastel seco, elas mancham e avermelham a brancura do vestido. Tudo se passa como se as dançarinas aparentassem (se protegessem) de um meio ambiente maculado, por camuflagem. Elas adquirem também qualquer coisa de "mancha", no sentido onde La-

can diz que a *caprella*, um pequeno crustáceo, se protege por mimetismo com seu meio-ambiente de briozoários - animais quase-plantas que portam manchas - em se fazendo manchas, eles mesmos, se fazendo quadro, se inscrevendo no quadro (LACAN, 1973, p.91-92). Esta "carne" do mundo erotizado participa de uma realidade artificial, de uma decoração onde a mão não pode tocar a não ser o avesso sombrio como uma pele virada. Sobre esse avesso que tem o tingimento do *Jus* de Gasiorowski, Degas fixa, de sua mão, sua assinatura.

Mais tátil do que ótico, o cosmético espesso do cenário feito à *détrempe*,¹⁴ porque este cenário pertence a um quadro, é paradoxalmente a intrusão do real no *artefato* da obra, por mimetismo. Hábil em imitar o movimento de seus modelos, Degas fazia seu o princípio, exposto por Durant (em *Sur la physiologie*), querendo que o comportamento imitativo permitisse captar dos sentimentos interiores da pessoa que se imita (DRUICK, 1988, p.203, 205). Então, travestido em dançarina, o artista inscreve a si mesmo no quadro. Mas a invenção de Degas consiste em estender à técnica este princípio de imitação. O realismo do artista começa aí, na técnica, no cruzamento do real e do artifício: não somente no uso da diluição para pintar a decoração, mas ainda no emprego dos colorantes das flores e plumas para pintar os cha-



péus, a integração da gaze, de uma fita e de verdadeiras sapatilhas para *La Petit danseuse de quatorze ans* (17). Somando a predileção pelos suportes de papel (seguidamente calcado) devendo ser colado sobre seus fundos, a fim de multiplicar as camadas, fazer pele, fazer o opaco e o espesso com o fino e o transparente, de constituir, mascarando-o, um fundo primordial imostrável. Tanto para Degas como para VALÉRY (1960, p.217), "o que há de mais profundo, é a pele", e tanto que esta é refluxo em superfície das profundezas inomeáveis do corpo constituindo o organismo (animal) o qual anima as dançarinas. Ora o pastel que empoeira as epidermes modela, paradoxalmente, um rosto onde ponteia a animalidade.

Voltando ao croqui inicial (DANSEUSE, 1874), o queixo da dançarina do centro é mais fugidio, modelando um "focinho". Degas, nós sabemos, é costumeiro nestas deformações que chocaram seus contemporâneos. "Ela parece um macaco", escreveu Élie de Mont sobre *La Petit danseuse de quatorze ans*, e o crítico Trianon para gargalhar: "ela tem seu lugar num museu de zoologia, de antropologia ou de fisiologia" (DRUICK, 1988, p.203). Degas foi taxado de misogenia, isto que não tem nenhum sentido em arte. Na realidade, Degas usa de um procedimento que visa a "servir-se do animal para esclarecer o homem" (*ibid.*, p.206). Com seus coques que alongam seus crânios,

as *Danseuses derrière un portant* são próximas da *La Petit danseuse de quatorze ans*, onde Degas arrepende-se de não ter deixado a cabeça no estado bruto inicial, de não ter deixado esta "zona do indiscernibilidade, do indecifrável entre o homem e o animal" que DELEUZE (1981, p.20) salienta em Bacon. As dançarinas figuram "o olho pineal" de Bataille, ponto extremo (epifase) de uma natureza (*phusis*) considerada como crescimento e travessia (diáfase). Adolescente, *La petite danseuse* é aquela que cresce, enquanto que *Danseuses derrière un portant* figuram os corpos como "sistema de pulsações motoras que se entrecruzam para produzir um comportamento" (MERLEAU-PONTY, 1995, p.198). Elas mostram um dos princípios da morfologia dinâmica: "entrelaçamento recíproco" que produz o desenvolvimento ora da flexão, ora da extensão. Com efeito, o organismo afronta o mundo por "reações oblíquas": é a partir dessa dissimetria que se realiza aquilo que Proust chama os "lados" (*ibid.*, p.195). Segue-se que o organismo, dinâmico, é a sede de uma "animação endógena", na qual o comportamento emerge dos "baixos níveis", por epigênese.

Não ainda uma mulher, não ainda sexuada, figura andrógina, a dançarina libera a animalidade indiferenciada das forças vindas de baixo. Para Bataille, a quem Degas encontra aqui, o crescimento, a epigênese, acontece de



tal maneira que o superior (cabeça-olho) e o inferior (sexo-ânus) se invertem, e que a verticalidade adquire um sentido particular (18). "No curso da ereção progressiva que vai do quadrúpede ao *Homo erectus*, a ignomínia do aspecto animal cresce até atingir proporções horripilantes, a partir do belo *lémurien* [...] que se desloca ainda sobre o plano horizontal, até o gorila. A verticalidade não significa nenhuma regressão dessa bestialidade original, mas uma liberação das forças anais - lúbricas, absolutamente repugnantes - da qual o homem nada mais é do que expressão contraditória" (BATAILLE, 1970, p.32). Nas *Baigneuses* de Dallas, a cabeleira parece representar a defecação da banhista inclinada para atrás. Esta imagem se encontra em outras *Femmes se coiffant*, notadamente um bronze de 1900-1910 (19); ela está presente, aqui, na longa trança sobre as costas da dançarina morena (20). Para Bataille e Degas, a verticalização é o fato de um corpo que não caminha mais, é uma regressão morfológica ao estado pré-animal que reúne a imobilidade do vegetal (as folhagens da decoração, as flores nos cabelos e sobre o vestido) (cf. *L'éventail* de 1879: *Danseuses en coulisses* (21)).

A dançarina acrescentada à direita, corpo e olho duas vezes cortados por um insustentável brilho solar forado-campo, é a referência necessária da visão horizontal (normal) dobrada pela

visão vertical do olho pineal. Ela imita o inseto sobre o modo da intimidação, se enfeitando de seus prestígios. Ela é a borboleta cega pela luz, certamente, mas cujos *ocelles*¹⁵ e os *zébrures*¹⁶ do vestido "despertam a imagem medusante da mirada do olho". "O olho grande, quer dizer *ocelle*, lança uma maldição" e se descobre na origem da máscara da Medusa (CALLOIS, 1960, p.128-135). Sabemos que para Bataille, mas antes dele o desenho para Ingres (22), a pintura reclama as automutilações corporais, sacrifícios, de ordem simbólica. Notadamente, para a dançarina de pé, a cegueira, as mãos e os pés cortados, a cabeça cortada pela fita negra articulam a visão do olho pineal e a castração - enquanto que o lugar do sexo da outra dançarina é a mancha cega no centro do quadro (LACAN, 1973, p.99-100)... Sexo impossível de ser visto, manchado - escondido pelas camadas do pastel.

Na encruzilhada do humano, do animal e do vegetal, evocação de um Édipo estirpado pelo pé ferido, a dançarina acéfala é também a esfinge alada e o índice da castração de Urano, de onde nasceu a Afrodite das encruzilhadas, que se dá a todos, trivial, e onde Hermes, psicopompo, deus das passagens, é o amante de predileção. A beleza de Afrodite, "carne amargamente vomitada ao sol pelo mar" (VALÉRY, 1960, p.77), mistura de espuma e de esperma, é maculada pelo ato san-

grento realizado em Cronos. Ela é a irmã dos Eríneas e dos Monstros Ctônicos procedente do sangue de Urano castrado. Ela é procedente de um ato violento, breve como um espasmo de gozo, esta “pequena morte”. Valéry faz notar que o homem, “singular animal!, capaz do rigor sustentado” está sujeito aos impulsos. Esta “máquina de pensar” atinge, no ato sexual, “o limite extremo, este cume, este ponto extremo onde o animal domina e se completa” (*ibid.*, p.209-210), onde entretanto a consciência da morte distingue o homem do animal, substitui a busca do prazer pelo instinto cego dos órgãos (BATAILLE, 1961).

E a dançarina? Ela se equilibra em seu acme: a estrela, “em equilíbrio triplamente instável (...) quanto aos músculos, quanto aos nervos, quanto à mecânica. Três motivos de um findar..

- E ela voa para fazer amor...

- Mas é a mesma coisa... Instabilidade”, acrescenta o pintor-médico de *idéia fixa* (VALÉRY, 1960, p.208).

Instabilidade de uma Afrodite nascente e pudica, lúbrica e fecunda. Hoje ainda, a “dançarina” é indissociável, não tanto do amor venal, que do esforço improdutivo no sentido de Bataille. Um esforço em pura perda, um *Potlach*, jogo soberano ao risco da ruína, sem outra finalidade que o poder de tudo perder, que o gozo deste desafio (BATAILLE, 1970, p.305-306). Indo ao encontro deste ponto extremo, irreme-

diável, a dançarina é um ponto de instabilidade, entre a duração do esforço (“a duração é fora de preço”, diz Valéry) e o instante da ruína. Esta instabilidade se traduz pela ponta de seu pé, invisível aqui, sobre o qual ela se mantém em cena, imóvel e soberana, girando lentamente sobre ela mesma como uma estrela no céu (23). O cavalo também, que entra no jogo de aposta por dinheiro, que cultivamos, e de onde é feito uma metade do centauro, caminha sobre as pontas. “Quatro unhas o sustentam. Nenhum animal toma tanto emprestado da primeira bailarina, da estrela do corpo de ballet, como um puro sangue em perfeito equilíbrio, cujo equilíbrio a mão daquele que o monta parece manter suspenso, e que avança ao trote em pleno sol” (VALÉRY, 1960, p.1190-1191). O Centauro! Degas não o pintou, cavaleiro sagitário, enigmático, no centro desta obra estranha cortada em três pedaços: *Scène de guerre au Moyen-Age. Les malheurs de ville d’Orléans?* (24) Um esboço preparatório confirma que este cavaleiro é do sexo feminino (DEGAS, 1988, p.106). A ponta de sua flecha, imóvel, designa mais do que ela fere, à esquerda, o grupo de mulheres cuja a reunião de movimentos de queda fez flecha. É uma flecha cuja ponta, fora do enquadramento, suspende a queda a este ponto de fuga, este estigma (esta verdadeira ferida) enigmático (que de repente é a projeção do olho), onde nossos olhos



não podem ir, e que instiga o nosso desejo, crescendo o campo pictural além de nossa vista.

O dedão da bailarina, a unha do cavalo, a extremidade da flecha: tantos pontos orientados, pontas implicadas sobre seu próprio movimento, as junções que estigmatizam, esburacam e cortam a carne do mundo.

Inscrito num rombo (um losângo, uma junção), com quatro pontas em equilíbrio instável, *Vénus et l'amour* (25), pintado sobre um suporte evolutivo, cumpre uma torção imóvel, um estrelamento de sentidos, ao seio de múltiplas desdobras sexuadas, avermelhadas no centro, de um trivial cartão de embalagem, colocada de molho previamente numa banheira.

"Tudo criado, exceto aquele que assina e endossa a obra", escreveu Valéry em *Autres Rhumbs* (1960, p.674). Tudo criado: os materiais, as ferramentas, os suportes, a inscrição repetida de gestos; sob a condição das camadas de pastel, da pintura ou da aquarela formam telas, e essas telas se cruzam com o mundo do artista, quer dizer que este mundo seja aí refletido como num vidro, cada ponto do mundo atravessando a tela - pele, envelope e escudo - trespassando-a, ferindo-a. Por isso, Proust nos ensina, o real, inacessível ao uso direto de nossos sentidos, aparece na arte pelo desvio do reflexo e da metáfora. As coisas, esses enigmas, sempre anulados por outros, nos apare-

cem através do que nelas nos resiste, nos aponta, nos atinge, cujas pontas nos cravam os olhos e entretanto nos fazem ver as estrelas - como quando a cabeça nos roda, no limiar do esvanecimento, ou quando a gente pressiona os dedos sobre as pálpebras fechadas. É então que a luz provém destes pontos, que eles nos olham, e é por esses olhares que nós entramos na luz (LACAN, 1973, p.98).

Para nos fazer entrar na luz, Degas, Klee e Chiron passam pelo viés que faz uma barragem à visão e de repente permite que ela tenha lugar. Três momentos se estrelam: o cruzamento, o tempo de parada, a sutura.

1. O crescimento existencial do Centauro, do *Reliés aux étoiles* de Klee e das *Danseuses* de Degas se opera por um franqueamento do limiar, dos limites, que são os traços. Traço da flecha que fere o centauro, linhas de tinta separando os diferentes estágios do universo, cortes sucessivos do papel pelos quais a dançarina estende seu espaço aparecendo como sujeito dividido, objeto de di-visão. O crescimento ontológico desses seres marca o distanciamento de uma origem em direção a onde se quer chegar, que é o ponto da maior luz, de elevação do espírito, simbolizado pelo sol do meio-dia (BATAILLE, 1930, p.173). Impossível, sabemos, fixar este ponto de combustão, onde aparece o dejetivo.



2. É por isso o crescimento a seu horizonte: o tempo de parar do movimento que se congela, como em certas danças. Lacan nota que “o tempo de parada terminal do gesto” (*ibid.*, p.107) é então o efeito fascinatório, o defeituoso olho grande do olhar. O centauro se congela no gesto do arqueiro e na tensão do arco; os seres *Reliés aus étoiles* fazem o gesto de parada no código marítimo: X, que é também apelo de ajuda; a dançarina dividida fica amputada de sua face anterior, a mais humana, mas conserva intacta, com suas asas, sua potência de metamorfose. Este ponto de parada do movimento é àquele da *l'aphanisis*: evanescimento da constelação do Sagitário quando a alvorada desponta; desaparecimento no surgir do dia dos seres-estrelas de Klee; ponto onde a dançarina alada torna-se Medusa, sob a máscara de uma terrificante feiura ou de uma fulgurosa beleza (VERNANT, 1989, p.129), carne atraente ou repulsiva.

3. Estes pontos de parada são pontos de retorno a um estado original. Ponto de sutura dos múltiplos “lados” (no sentido de Proust) destes seres híbridos, os reunindo (e não adicionando as diversas partes) pelas junções visíveis. Assim uma estranha cirurgia plástica reúne a um e a outro a *Danseuses* e o *Centaure*, cada um sendo o horizonte

do outro e o nó de combinatórias monstruosas. A asa de uma, a flecha do outro, os fazem próximos dos anjos. Assexuados, figuras em quiasma entre nascimento e morte (DURAND, 1985, p.144-150). Os pontos de sutura congelam os seres e neste estado de enfraquecimento onde tem lugar num clarão a pulsação radioscópica, onde é evitado o apodrecimento da carne, a decomposição no grande dia da mulher-flor gloriosamente erigida, o florescimento da beleza pela realização de um desejo (BATAILLE, 1970, p.173). Degas e Klee erigem em X os obstáculos conduzindo para tais visões, imagens reversíveis da morte. Elas fazem pensar a Leonardo que, no limiar de uma gruta, é a uma só vez aterrorizado e atraído pelo que ela (imagem de morte) poderia conter do desconhecido e do maravilhoso (CHASTEL, 1978, p.268).

Mas o que tentaram eles de mostrar e de impedir de ver? Isto que nos entrega Lacan, que nós, seres humanos, que não temos plumas sarpintadas, devemos ir procurar nossas cores na merda, e que “o criador não participará jamais a não ser da criação de um pequeno depósito sujo” (LACAN, 1973, p.107).

E é isto que cria, e *Khi* se mostra/monstro.

E é isto que ele assina.



NOTAS DO TRADUTOR

¹ Procedimento que consiste em colocar os elementos de dois grupos formando uma antítese na ordem inversa de que deixa atingir a simetria; Assimetria dinâmica das partes do corpo, dos membros de uma estátua.

² Ciência e filosofia cujo objeto de estudo é a obra de arte, abordada segundo o ponto de vista de sua instauração. Ver a respeito PASSERON, Rene - "Pour une philosophie de la création". Paris, Klincksieck, 1989.

³ Palin (de novo) + gênese (surgimento). 1. Retorno cíclico do mesmo acontecimento; 2. Retorno à vida.

⁴ Acordo das palavras na frase segundo seu sentido, não segundo suas regras gramaticais.

⁵ Emaranhado, entrelaçado, enredado

⁶ Vigésima segunda letra do alfabeto grego.

⁷ Mão (grego).

⁸ Sigillaire (no original) - remete a um caráter distintivo, como uma marca, um carimbo identificando um ato oficial.

⁹ Epi=sobre/gênese=criação, fenômeno que consiste na alteração da composição química de um mineral, sem que ocorra mudança em sua forma cristaló-gráfica/epigênese=teoria da geração que admite o embrião como uma criação nova e não apenas um desdobramento/desenvolvimento de estruturas pré-formadas.

¹⁰ Vestido de tule da dançarina clássica, composto de várias saias franzidas superpostas.

¹¹ Sentido de baixo para cima.

¹² Sentido de cima para baixo.

¹³ Resíduo em geral inaproveitável de uma jazida mineral.

¹⁴ Pintura que tem por ligante a água adicionada a cola.

¹⁵ Olhos falsos presentes nas asas das borboletas.

¹⁶ Estampa com motivo lembrando as listras das zebras.

NOTAS DO AUTOR

(1) ... Lembremos que Édipo é um filho maldito, rejeitado por seus pais, exposto para parecer na natureza selvagem. Cf. ...

... (8ª linha da nota 1):

... O tema da criança exposta, do herói exposto e salvo, rejeitado e voltando como vencedor, é sempre presente em quase todas as lendas gregas de heróis (especialmente p.113-116).



(2) A. Leroi-Gourhan, em ..., evoca as primeiras manifestações gráficas: *churingas* australianos, que representam o corpo do ancestral mítico, põem em evidência esse ritmo: quando "o oficiante, com a ponta do dedo, segue as figuras no ritmo de sua declaração", ele mobiliza as duas fontes de expressão: "aquela da motricidade verbal, ritmada, e a de um grafismo arrastado no mesmo processo dinâmico" (p.263).

(3) M. Merleau Ponty ... seguido de notas de trabalho por M. Merleau..., texto editado por C. Lefort, acompanhado por uma advertência de um postfácio, ...

(4) Píndaro, texto nº 37, versos 19 a 27, citado por ... A maior parte de nossas informações sobre os centauros são tiradas desse trabalho muito rico.

(5) Baseando-se no texto de R. Aréna (...) N. Lauginic compara os centauros da Aurora, divindade originariamente hipomorfa, a ritos de purificação realizados ao amanhecer. Com efeito, os centauros habitam a face oriental do Monte Pélion que desce para o mar Egeu. (...) Quanto à origem etimológica do nome dos centauros, Aréna se diferencia da tese de Georges Dumézil...

(6) Dentre os outros centauros, cita-se também Nessos que é um barqueiro que faz atravessar, sem barco, o rio Licormas (ou Evenos) cor-de-rosa (...)

(7) J. P. Vernant ... Os autores dessa obra diferenciam a caça efébrica (caça astuciosa) e a caça por soldados com armadura (caça heróica) e especificam que a caça é, em si mesma, uma guerra (por exemplo, a guerra de Tróia). (...) Referindo-se ao Philoctetes de Sófocles, eles desenvolvem as peripécias da caça efébrica (que podemos pensar que seria a que Chiron ensina). O efebo está ligado à Zona fronteiriça, ele é o *peripolos*, o que contorna a cidade sem penetrar nela, seu sentido normal de combate é a emboscada, noturna ou não, e a astúcia. A situação do efebo é transitória e a "virtude de proeza efébrica se esgota com sua realização; toda prolongação é impossível". (...) Essa caça solitária que se opõe à ação solidária dos hoplitas é próxima do criador.

(8) Na iconografia, a parte humana de Chiron (um homem completo) freqüentemente vestido com o manto do cavaleiro grego, é a de um guerreiro. Por outro lado, é sempre reconhecível pelo galho cheio de folhas que ele carrega no ombro e ao qual está suspensa uma peça de caça: é também um caçador...

(9) (...) *Flore cosmique*, 1923, aquarela sobre papel coberto de giz. (...) A propósito da representação das plantas, P. Klee nota que os níveis superpostos nos permitem "perceber" o crescimento da planta que não é somente "elan quantitativo para o alto", mas também floração e enraizamento. P. Klee...

(10) Ver ilustração. Numerosas obras de Degas são realizadas por extensões sucessivas do suporte. Por exemplo, *Au Louvre*, 1879, pastel sobre sete pedaços de papéis reunidos, 71x54cm, col. part.; *Danseuse au bosquet saluant*, 1877, pastel (e guache?) página aumentada nos quatro lados, 42x77,5cm, Paris, Museu D'Orsay...



(11) Carta a Frölich, enviada de New Orleans, 27 de nov. 1872...

(12) (*Lettres de Degas...*) Essa carta dirigida ao pintor Henri Lerolle em 18 de dezembro de 1897, é precedida de uma carta destinada ao escultor Albert Bartholomé, ao qual ele confia suas dificuldades com os problemas de representação do espaço; "Eu acreditava que se podia substituir (a perspectiva) por procedimentos de perpendicularidades e de horizontais, medir os ângulos no espaço por meio da boa vontade. Eu continuei com perseverança"...

(13) Para essas indicações e outras que seguirão, nos referimos essencialmente a Denis Rouart...

(14) Isso deve ser comparado ao acrobata segundo Valéry (esse escritor aparece como um gêmeo de Degas). Valéry vê o acrobata desde a alma do espectador: "Ela sente que o homem cairá, deve cair, vai cair; e em si; ela consome sua queda, e se defende de sua emoção desajando o que prevê.

Para ela, ele já caiu. Ela não vê seus olhos, seu olhar não o seguirá sobre a corda, não o empurraria para baixo, a cada instante, se ele não estivesse já caído...

Mas ela vê que ele se mantém ainda, e ela deve admitir que há, portanto, razões que fazem com que ele se mantenha, e invoca essas razões suplicando-lhes que durem.

Às vezes a existência de todas as coisas e de nós mesmos nos aparece sob essa espécie" *Au-tres rhumbs...*

(15) Degas, já velho, devia entregar uma dançarina em cera que já estava em sua vigésima transformação. No dia seguinte, Vollard encontra sua estatueta retornada ao estado de bola de cera. Degas diz então: Se você me tivesse dado um chapéu cheio de diamantes, eu não teria sentido felicidade igual àquela que tive em demolir isso pelo prazer de recomeçar". Vollard...

(16) Como atesta ainda a *Danseuse verte*, dita também *Danseuse basculant*, em 1880, pastel e guache, 66x36cm, Lugano, e *L'étoile* do Museu d'Orsay (ver mais adiante).

(17) *Petite danseuse...*, cera, tule, crina, fita; col. privada.

(18) Em um grande pastel: *Baigneuses*, 1896, pastel e carvão sobre papel para decalque, 108,9x111,1cm, Dallas Museum of Art, Degas "cola" as coxas da mulher inclinada, acima à direita e a cabeça da mulher que se penteia cuja cabeleira esconde seu rosto (as três mulheres dessa obra estão estranhamente próximas da vaca esboçada no segundo plano...). "De fato, em um outro pastel (L 1072) Degas tornou o contraste tão mais desagradável ao olho que um restaurador, antes de 1970, reitiu o personagem agachado para constituir um fundo mais neutro atrás do nu sentado."

(19) Original en cire jaune, coll. Paul Mellon, H: 46,4cm.

(20) Cf. "Homem dos Lobos" de Freud, do qual Pierre Fédida lembra as derivações associativas notadas por Freud (vestido listado, borboleta sobre uma flor, lobo e borboleta) encontradas aqui em Degas. A visão clara, produzida pela clarificação de um líquido, que rasga o véu que



"o esconde do mundo e lhe esconde o mundo", é associada ao fato de ter sorte na vida "Le mouvement..."

(21) Cf. Denis Hollier, "Autour de livres..."

Ver dentre outros, *Danseuses en coulisses* guache realçado com ouro sobre seda, 1879, ...

(22) Cf. minha tese de Estado: *Poïétique...*

(23) Pois a dançarina não é feita para caminhar. "- Você vê esse pé, digo-lhe, pode-se caminhar com esse pé? - Não é isso que procuro, me responde ele" *Choses...*

(24) Pintura com essência (de terebintina) sobre papel aplicado à tela, Salon...

(25) Pintura realizada pelo autor deste texto, 1993, colagens e técnica mista sobre telas reunidas, 108x110cm. Cf. quadricromia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

L'AIR et les songes. *Essai sur l'imagination du mouvement*. 16^{ème} éd. Paris: José Corti, 1987.

APOLLODORE. *Mithographi Graeci*. Appollodori Bibliotheca, Wagner R., éd. Altera, Teubner, Lipsiac, 1926. V.1.

BALLET, dit aussi L'étoile, 1976-1877, pastel sur monotype, 58x42cm, Musée d'Orsay.

BATAILLE, G. "Informe Documents". In: FOUCAULT, Michel. *Oeuvres complètes I. Premiers écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. "Le gros orteil". *Documents*, n.6, 1929.

_____. *Les larmes d'Éros*. Paris: U. G. E., 10/18, 1961.

_____. "Soleil pourri". *Documents*, n.3, 1930.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*. Trad. J. Lacoste. 2.ed. Paris: CERF, 1993.

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, Bibl. De Philosophie contemporaine, 1976.

CAILLOIS, R. *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard, 1960.

CHASTEL, A. "Léonard et la culture." In: *Fables, Formes, Figures*. Paris: Flammarion, 1978. V.2.

_____. "Leonard et la pensée artistique du XX^{ème} siècle." In: *Fables, Formes, Figures*. Paris: Flammarion, 1978. V.2.



- CORBIN, H. *L'homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelles*. Paris: Fayard, 1983.
- DANSEUSE ajustant son chausson, crayon et fusain. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1874. 32,5x24,5cm.
- DARAKI, Maria. *Dionysos et la déesse Terre*. Paris: Flammarion/Champs, 1994.
- DEGAS. Paris: Ed. De la Réunion des musées nationaux, 1988.
- DEGAS, Edgar. *Danseuses derrière un portant*. Pastel et détrempe sur papier, vers 1880. Pasadena, Californie: Norton Simon Foundation. Cf. illustration noir et blanc, 66,7x47,2cm.
- DELEUZE, G. Francis Bacon, logique de la sensation. La Roche-sur-Yon: La Différence, 1981. Coll. La vue Le texte, 2v.
- DÉTIENNE, M.; VERNANT, J. P. *Les ruses de l'intelligence. La métis de Grecs*. Paris: Flammarion, 1978.
- DRUICK, Douglas W. *Le réalisme scientifique 1874-1881*. In: DEGAS. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. 10^{ème}mc. Éd. Paris: Dunod, 1985.
- FOCILLON, H. *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*. 8.ed. Paris: PUF, 1984.
- FRAENCKEL, B. *La signature, genèse d'un signe*. Paris: Gallimard, 1992.
- GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Saulil, 1966.
- _____. *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- GOODMAN, N. *Langages de l'art*. Trad. J. Morizot. Nîmes: J. Chambon, 1990.
- KIERKEGAARD, S. *Ou bien... ou bien, la reprise, stades sur le chemin de la vie, la maladie à la mort*. Paris: Laffont.
- LACAN, J. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- LAUGINIE, Nathalie. *Les centaures d'Homère aux tragiques et dans l'iconographie correspondante*. Paris: Université de Paris IV, 1984.
- MERLEAU-PONTY, M. *La nature*. Notes. Cours du Collège de France, établi et annoté par D. Séglaud, suivi des Résumés de Cours Correspondants de M. Merleau-Ponty. Paris: Seuil, 1995.
- _____. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- L'ORCHESTRE de l'opéra, vers 1870, huile sur toile, 56,5x46,2cm, Musée d'Orsay.
- PONGE, Francis. *Le parti-pris des choses suivi de Proèmes*. Paris: Gallimard, 1984.
- Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.7-33, nov. 1996



VALÉRY, P. Cahier B, 1910. Paris, 1930. I. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard/Le Pléiade, 1960.

_____. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1957.

VERNANT, J. P. "Au miroir de Méduse." In: *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'Autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.

Texto traduzido sob a coordenação da Profa. Sandra Rey, pelos Mestrandos em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Alfredo Nicolaiewski, Carlos Alberto Ávila dos Santos, Maria do Carmo Curtis, Paulo Gomes e Nara Cristina dos Santos.

Notas traduzidas por Sonia Taborda, Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ÉLIANE CHIRON (França): Doutora de Estado em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Artista plástica. Professora na Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Organizadora da série de livros sobre X, a obra em processo, publicações da Sorbonne/CERAP, Paris, França. Membro da equipe do acordo CAPES-COFECUB estabelecido entre o Doutorado de Artes Plásticas e Ciências da Arte da Universidade de Paris I e o PPG em Artes Visuais da UFRGS.

SANDRA REY (Brasil): Doutora em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Artista plástica. Professora orientadora do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisadora/CNPq.