

PARÁGRAFO II

Klee enfatiza a criação como um fazer, ou antes, como uma “gênese”. No parágrafo II pensando as possibilidades próprias do fazer em geral, ele distingue as obras que são fruto de uma “produção material” e obras que resultam de uma “determinação espermática”. Associando a princípio a criação com a vida, Klee utiliza em seguida a metáfora da fecundação. As obras como “produção” são caracterizadas como originalmente femininas com o intuito de indicar um fazer que, como a mulher quando é fecundada, espera o crescimento “carnal do óvulo”, sem interferir ou alterar na sua formação. Tal produção é cultivo e alimentação sem interferência – procriação da semente – alimentação do já determinado.

Por sua vez a obra como “determinação espermática” resulta de uma “sacudida enérgica”, de uma “inserção de energia” que gera e desencadeia, desde uma origem, o movimento de sua formação.

O pensamento apressado poderia, pelo simples fato de Klee colocar o seu desenho no campo da “determinação”, interpretar tais indicações como críticas da “produção” em geral. Para Klee, entretanto, a determinação espermática, a concepção, não existe sobre o nada, ela não é uma idéia solta no vazio (uma pura significação). Por mais econômico que sejam os meios utilizados, sempre se está lidando com a matéria e, logo, com uma produção. Por isso é feita a comparação (e identificação) do desenhar com o escrever. Ao escrever utilizamos o mínimo de elementos plásticos para exprimir um determinado conteúdo semântico e, neste sentido, a produção da forma plástica é minimizada em relação à determinação semântica da mensagem.

Quer isso dizer que Klee prioriza a idéia semântica, ou seja, a mensagem, como o objetivo fundamental da criação? Tal interpretação parece estranha não só em relação aos comentários que desenvolvemos, como também em relação ao restante do texto de Klee. No parágrafo IV encontramos uma clara valorização da produção: “a marcha para a forma ... prevalece sobre o fim terminal”; e “o caminho é o fundamental da obra”. Estas passagens não priorizam antes a produção, ou seja, a “geração”, do que a “concepção”?

Interpretando o texto no todo, percebemos que Klee tem por objetivo a crítica a produção, mas a uma produção técnica, ou seja, uma produção que meramente executa uma idéia formal preconcebida. A atenção e vocação de Klee, sobretudo em sua própria produção pictórica, estão voltadas para a composição de base, originária. Para Klee é inútil adornar ou desenvolver uma composição se sua estrutura mais simples não for criativa (viva). A posição do pintor nos lembra a do músico, que compõe uma sinfonia utilizando a princípio o piano e que sabe que a variação imposta pelos vários instrumentos da orquestra, com seus timbres distintos, pode “maquiar” uma

música medíocre. Tal adorno pode emprestar a música certa grandiosidade, mas jamais acrescenta qualidade à composição originária. É no esboço (no piano), que surge o “relâmpago fulgurante” da criação. Se esta base não se sustenta todo acréscimo é mero efeito decorativo.

Com isso compreendemos o sentido da “economia no emprego dos meios plásticos” indicada por Klee. Entretanto permanece duvidosa a perspectiva com que devemos observar a identificação entre o escrever e o desenhar.

No início do parágrafo em que encontramos – “escrever e desenhar são, no fundo, idênticos” – Klee faz uma ressalva. Ele afirma que todo fazer, por mais econômico e perto da origem, é sempre a manipulação de uma matéria e, neste sentido, envolve sempre uma “produção”. Isto já indica que Klee não compartilha da concepção que vê a criação como uma pura idealização mental da forma, isto é, “do fim terminal”. Entretanto não encontramos, em nenhum momento, uma crítica clara da mensagem pré-estabelecida.

Pelo contrário, a comparação entre o escrever e o desenhar, sugere a predominância da mensagem. Entramos em um círculo do qual não podemos sair se nos agarrarmos obstinadamente na seqüência do texto. Entretanto, o clima do parágrafo seguinte, nos oferece a possibilidade de saltarmos para fora do círculo e nos sugere uma outra perspectiva. Retomemos o trecho em questão:

A produção (geração) da forma se vê energicamente atenuada em relação à determinação (concepção) da forma.

Última conseqüência destas duas espécies (causa eficiente e causa material) da formação é a forma. Dos caminhos à finalidade. Do que se faz ao perfeito. Da vida a instituição.

O tom da passagem é de constatação objetiva - fatalidade. Para Klee, o fato da “produção da forma se ver energicamente atenuada em relação a sua determinação” é uma circunstância da qual não podemos nos esquivar. Mas, de tal fatalidade, não decorre necessariamente qualquer mérito ou juízo que valorize a concepção da forma. Cruzando as duas passagens “a concepção é energicamente atenuada em relação à produção”, com a frase do parágrafo IV, “a marcha para a forma, cujo itinerário deve ser ditado por alguma necessidade interior ou exterior, prevalece sobre o fim terminal”, percebe-se que a concepção valorizada, que predomina sobre a produção, não é, como o pensamento apressado poderia deduzir, uma concepção da “forma terminal”. Tudo indica que seria mais correto interpretá-la como uma concepção da marcha para a forma, ou seja, da gênese da obra. A concepção da marcha, a concepção da produção, predomina sobre a produção pura e simples, isto é, predomina sobre a produção automática, repetitiva, que faz sem pensar. Prevalece também em relação à concepção de um fim terminal, ou seja, sobre a finalidade pragmática, seja ela narrativa ou estética.

Contribui ainda para esta interpretação a passagem do parágrafo IV, onde a marcha para a forma é caracterizada como tendo sua origem em uma necessidade “interior” ou “exterior”. Podemos interpretar a necessidade interior como uma necessidade de comunicação ou expressão do pintor (a mensagem), enquanto a exterior faz referência à representação objetiva do mundo exterior ou, ainda, a uma necessidade de realizar uma encomenda, de fazer sucesso no mercado, de aderir a determinado estilo em voga. Tudo isto pode também servir de motivação para o desencadear de uma marcha para a forma. Mas o relevante é que quaisquer destas motivações podem gerar tanto uma marcha técnica quanto criativa e, neste sentido, é indiferente para a arte a “necessidade” que põe o pintor em movimento. Tal necessidade, inalienável, é o que motiva, ou antes, é o motivo do fazer. Neste sentido é precisamente sua finalidade, sua função. Mas a lição de Klee é caracterizar o valor criativo de uma obra como transcendente a esta “função”. Transcender quer dizer: ultrapassar a-partir-de. O valor criativo da forma, a um só tempo, depende e ultrapassa o seu motivo ou função.

Por isso, na seqüência do parágrafo, Klee indica que “a forma em sentido vivo é uma forma com funções subjacentes; em alguma medida é uma função de funções”¹. A função expressiva, representativa ou comercial é ultrapassada na medida em que conquista funções (significações, princípios e fins) subjacentes. Como compreender isto? Será que Klee inclui uma tal afirmação pelo simples gosto do enigma?

O filósofo Merleau Ponty, em passagem das mais brilhantes, desenvolve uma crítica ao formalismo que nos auxiliará em diversas etapas de nossas considerações e, sobretudo, no que diz respeito a questão levantada. O trecho é longo, mas esclarecedor.

Condena-se com razão o formalismo, esquecendo-se, porém, que seu erro não está em sobrestimar a forma, mas de subestimá-la a ponto de separá-la do sentido, no que não difere de uma literatura conteudista que igualmente destaca de sua configuração o sentido da obra. O verdadeiro contrário do formalismo seria uma nova teoria do estilo, ou do discurso, que os entendesse ultrapassando a “técnica” ou o “instrumento”. O discurso não é um meio a serviço de fins exteriores, em si mesmo contendo as regras com que se emprega, sua moral, sua cosmovisão, do mesmo modo que um gesto às vezes sustém toda verdade de um homem. Este uso vivo da linguagem, que tanto o formalismo como a literatura de “mensagem” ignoram, é o próprio da literatura enquanto experiência e invenção. Com efeito, uma linguagem que só procurasse expor as coisas, por mais importantes que fossem, em si mesmas, restringiria seu poder de significar a enunciar fatos. Uma linguagem que, pelo contrário, atribuir perspectivas às coisas, dispondo-as em relevo, inaugura uma alteração que não se detém até onde vai, passando às outras que suscita. O indispensável na obra de arte, o que a torna muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha melhor do que idéias, matrizes de idéias, que nos

¹ Ver parágrafo II, p.4

forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está.²

Esta estranha capacidade das obras de arte se apresentarem como “matrizes de idéias” mostra que seu conteúdo é extremamente relativo e fugaz. As obras se mostram dependentes da compreensão de quem as observa e, assim, permanecem sempre ligadas de maneira direta à relatividade da avaliação. Esta relatividade, porém, não esgota o valor das obras, pois ao se mostrarem como matrizes, as obras transcendem as particularidades de leitura. Antes de depender completamente da compreensão, elas a propiciam. Na obra pronta, no objeto conservado no museu, na forma, o conteúdo permanece transitório. O que não quer dizer que a forma e o conteúdo sejam elementos estanques, separáveis; pelo contrário, pois se por um lado não devemos subestimar a forma, encarando-a como simples veículo de transmissão de um único conteúdo determinado, por outro os conteúdos não existem idealmente, como puras significações imaginárias, independentes da matriz que os oferece.

Portanto, uma obra posta na parede do museu nunca é obra acabada nem, como poderia parecer, a expressão de “uma idéia” criativa. Além das obras, e não obstante, sem nos desviarmos delas, mas em seu próprio caminho, surge um outro dado. Dentro de cada obra há um vigor de sentido que transcende as pretensões de seu próprio autor. A obra que funciona como uma matriz é uma obra com funções subjacentes.

A obra de arte não se restringe à transmissão de uma mensagem nem o fazer a um “instrumento” ou “técnica” de comunicação. Há na obra de arte um sentido amplo que ultrapassa as intenções deliberadas por seu próprio autor. Malraux diria;

Apenas pelo seu nascimento, toda obra grandiosa modifica as do passado. Rembrandt deixa de ser depois de Van Gogh o que foi depois de Delacroix. [...] E se Luís David não viu os clássicos como Rafael foi porque não os olhou da mesma maneira, mas, também, porque tendo visto muito mais, não viu os mesmos.

Não descobrimos senão aquilo que compreendemos. [...] E não foi a pesquisa das origens que fez compreender o Greco, foi a arte moderna. Toda ruptura de gênio desvia o domínio integral das formas. Quem faz reaparecer as estátuas clássicas? Os investigadores ou os mestres do Renascimento que lhes indicam o caminho abrindo-lhes os olhos? A não ser Rafael quem faz emudecer os góticos? O destino de Fídias está nas mãos de Miguel-Ângelo que nunca viu suas estátuas; o gênio austero de Cézanne magnífica os Venezianos que o faziam desesperar, e imprime a pintura de Greco como a sua chancela irmã; [...]. A metamorfose não é um acidente, é a própria lei da vida da obra de arte. Foi nos ensinado que a morte não obriga o gênio ao silêncio, não é porque ele prevaleça contra ela,

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos (Os pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. pag. 170

perpetuando a sua linguagem inicial, mas porque lhe impõe uma linguagem incessantemente renovada, por vezes esquecida, como um eco que responderia aos séculos com as suas vozes sucessivas: a obra prima não mantém um monólogo supremo, mas sim um diálogo invencível.³

O que Cézanne viu na obra dos Venezianos e na pintura de Greco por certo estava e permanece lá. A leitura de Cézanne é realmente uma das perspectivas possíveis trazida a luz através de sua obra, ou antes, através da criatividade de seu olhar. Mas seria forçado supor que os Venezianos ou o Greco construíram suas obras pensando no ponto de vista que, séculos mais tarde, Cézanne teria. E o que dizer dos clássicos gregos? Por certo não construíram suas obras pensando na perspectiva em que seriam vistas por Rafael, David ou Picasso.

É impossível para o pintor pensar em todas as perspectivas nas quais sua obra pode ser lida. E, entretanto, permanece espantoso como as obras citadas propiciam concretamente as leituras feitas séculos mais tarde. Parece realmente que tais obras foram construídas levando em consideração uma perspectiva, um conhecimento, que seus autores ignoravam.

O que isso significa? Pensávamos a formação e acabamos esbarrando em uma estranha característica da forma das obras de arte – a sua abertura de significados. Tal abertura ultrapassa as concepções usuais que vêem a criação como uma expressão. Denota que a criação não é uma experiência subjetiva transmitida, em um segundo momento, pela obra realizada. Indica antes que a formação da obra, enquanto aventura e descoberta, constitui o núcleo mesmo da experiência criativa. O pintor tem uma vivência criativa durante o fazer da obra e o significado desta ação, seu conteúdo, ultrapassa suas pretensões. Por ora só podemos constatar este fenômeno e suspeitar que a abertura de leitura das obras de arte, reflete a abertura criativa do fazer, do criar-em-ação.

Insistindo no sentido e na seqüência proposta por Klee, percebemos que a conquista desta abertura não é casual, mas fruto da instauração de uma gênese. Ao começo impera, a “masculina propriedade da sacudida enérgica. Em seguida, o crescimento carnal do óvulo.” No começo, onde o espírito é todo segurança, a obra surge de uma intenção deliberada do pintor – nasce de uma determinação. O pintor inicia a ação formulando suas bases, instaurando o campo do acontecimento a partir de uma necessidade interior ou exterior, subjetiva ou prática. Em seguida, na etapa de crescimento, o pintor nada faz além de se deixar levar, ou antes, acompanhar solícito, dando vazão ao que, da linguagem mesma, surge espontaneamente. “Nada mais faz que acumular e transmitir o que sobe das profundidades. Não provê nem controla - apenas transmite. A sua posição é humilde.” A ação, o obrar, desenvolve-se por si mesma. Adquire novos sentidos,

³ André Malraux. *As vozes do silêncio*. Livros do Brasil. Lisboa. s/d. Pag. 58/59

amplia seu significado. O próprio autor se torna espectador. Dizer e ouvir se confundem. A inspiração e a expiração, a impressão e a expressão se identificam. Uma outra voz fala pela boca do poeta-pintor. Um diálogo invencível surge entre a obra e seu primeiro espectador – o próprio autor. Como se chama este com quem o pintor dialoga em meio a seu ofício? A musa, o demônio ou um espírito? Será o trabalho, o acaso, o inconsciente ou a razão? Nunca temos certeza, mas podemos pressentir que a conquista do diálogo é a condição propícia para que a obra alcance o cunho de uma matriz. Para que ela adquira uma dinâmica interna que, tal como a vida, quer a continuidade e, por isso, abre caminhos e significados mais amplos e diversificados.

Tal dinâmica foi aqui nomeada como gênese. O pintor cria antes de tudo e, sobretudo, uma gênese. Mas a gênese, enquanto atividade do pintor, é um fazer e, dizendo isso, permanecemos perigosamente próximos de uma compreensão do fazer usual que segue uma seqüência de etapas com determinada finalidade. Permanecemos enredados em uma seqüência de começos, meios e fins similares ao do fazer em geral. Em verdade a compreensão usual desta seqüência é que reclama finalidades e causas, conota o fazer como meio e acaba compreendendo a criação como uma espécie de mensagem.

Se quisermos alcançar a abertura própria do fazer criativo, devemos pensar a dinâmica de formação da obra de um modo mais amplo, como um todo coeso, dotado de um sentido que transcende o começo-meio-fim, que transcende as causas e finalidades, ultrapassa a realização de um objeto com um significado pré-determinado. Devemos pensar a gênese não só como atividade do pintor, ou seja, como um fazer humano, mas como a vida das coisas em geral, como sua natureza, que misteriosamente impregna e anima a forma da obra.

De fato, tal abordagem parece a mais correta, pois se há alguma outra coisa possível de ser lida e relida das mais diversas maneiras, se há algo que, tal como a obra de arte, funciona como uma “matriz de idéias”, não se restringindo jamais a uma interpretação exclusiva, tal “coisa” é a natureza. Por isso Klee, após caracterizar o fazer como uma gênese da qual participam tanto a determinação como a produção, inicia o parágrafo III com o tema do movimento natural (em geral), isto é, do movimento como dado prévio que anima todas as coisas sem nelas se deter.