

Estética e teoria da melancolia: o caso Jackson Pollock

Nuno Carvalho
(CFCUL)
nunomsgcarvalho@yahoo.com

Melancolia, isto é: angústia, tristeza, dúvida, hesitação, abatimento, prostração, tédio, *spleen*, desespero, acedia, lucidez, doença, terror, inquietude, ruína, naufrágio, medo, ansiedade, depressão, queda, impotência, tortura, esgotamento, vergonha, sofrimento, decepção, desilusão, catástrofe, desencantamento, miséria, esterilidade, mas também génio, furor, ostentação, entusiasmo, mania, exaltação, paixão e arrebatamento.

Quando o filósofo da melancolia, talvez a disposição da alma que mais elucubrações suscitou ao longo da história do Ocidente, se debruça sobre os textos que os mais variadíssimos autores lhe dedicaram, de Aristóteles a Freud, passando por Robert Burton ou Kierkegaard, não pode deixar, também ele, de se deixar penetrar pela inclinação saturnina, ao deparar-se com a impossibilidade de lhe fixar um sentido, de a aprisionar numa essência. O que não será necessariamente negativo, pois segundo Júlia Kristeva, «*Escrivere sobre a melancolia não teria sentido, para aqueles que dela sofrem, se a escrita não encontrasse aí a sua origem.*»¹.

Esta instabilidade semântica conduziu os psiquiatras do século XIX a uma tentativa de eliminar a noção, invocando a sua inutilidade filosófica e clínica². É interessante notar, no entanto, que como contraponto à diversidade de abordagens a que a disposição melancólica foi sujeita em textos filosóficos, médicos, historiográficos e literários e à multiplicidade de sentidos que daí advieio, encontramos uma tradição iconográfica, isto é, um conjunto de representações pictóricas da melancolia, relativamente fechada, privilegiando a alegoria e a

¹. «*Écrire sur la mélancolie n'aurait de sens, pour ceux que la mélancolie ravage, que si l'écrit venait de la mélancolie.*», Júlia Kristeva, *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 13

² Cf. Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris: Aubier, s/d, p. 27.

personificação como dispositivos de tradução visual do conceito, insistindo na figura clássica de olhar pensativo que apoia a cabeça na mão e se afunda num insondável abismo interior. A exposição *Mélancolie: génie et folie en Occident*³, realizada nas Galeries Nationales du Grand Palais, em Paris, entre 10 de Outubro de 2005 e 16 de Janeiro de 2006, e comissariada por Jean Clair, consagrou institucionalmente este modo tradicional de representar a melancolia, ainda que a Dürer, Cranach, La Tour, Corot, De Chirico e Ron Mueck, exemplos paradigmáticos da vertente alegórica da melancolia, se tenham acrescentado paisagistas, oriundos sobretudo do romantismo alemão, e uma ou outra obra menos provável à luz daquela tendência.

O objecto da presente artigo decorre portanto deste paradoxo: a uma constelação textual de cariz plural e rizomático, como é a das teorias da melancolia, corresponde uma tradição pictórica inegavelmente rica e impressionante mas que, em nosso entender, ganharia força ao abrir-se a dispositivos e práticas estéticas que colocam em obra os *topoi* da melancolia de uma forma menos evidente.

Assim, pretendemos mostrar como a obra de um dos mais importantes pintores modernistas, Jackson Pollock, poderá ser incluída no *corpus* pictórico da melancolia, através de um comentário à sua obra que recolhe nalguns textos fundamentais sobre a disposição melancólica (Aristóteles, Benjamin sobre a tradição medieval, Freud) os elementos que, justificando essa inscrição, iluminam simultaneamente prática artista do pintor americano. Com este objectivo em mente, estudaremos a obra de Jackson Pollock por intermédio de um duplo confronto, a um tempo crítico e clínico⁴. Por um lado – momento crítico –, com o que consideramos ser a estética da melancolia dominante, tal como a tradição a consagrou e como a exposição mencionada acima confirma, onde se privilegia a representação, a alegoria e organização harmoniosa das formas artísticas como via de sublimação do melancólico. Por outro lado – momento clínico –, com o modo como esta tradição privilegia o lado nocturno e depressivo da melancolia. Com base na releitura de algumas teorias da melancolia e da análise da prática artística de Pollock, defenderemos então uma concepção de melancolia como arrebatamento, entusiasmo, devir, e que se actualizará numa *poiesis* artística que recusa a simples representação ou alegorização pictórica do conceito.

*

³ Recomendamos o cotejo atento com o catálogo da exposição, Jean Clair (dir.), *Mélancolie – Génie et Folie en Occident*, Paris: Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005.

⁴ Aludimos evidentemente ao derradeiro conjunto de textos de Deleuze sobre a literatura, *Critique et Clinique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

Jackson Pollock (1912-1956) é habitualmente considerado um dos pintores mais importantes do século XX e aquele que operou a substituição de Paris por Nova Iorque como centro artístico dominante na área das artes plásticas. A sua imagem de rebelde sem causa, forjada no mesmo molde das figuras que o *star-system* de Hollywood consagraram nos anos 50, como James Dean ou Marlon Brando, rapidamente o catapultaram para as capas de revista e o tornaram famoso a nível mundial. São frequentes os clichés biográficos e mediatizados que giram em torno de Pollock: bêbado, mentalmente desequilibrado, egocêntrico, em suma, o estereótipo sem mácula do artista maldito, que a trágica morte num acidente de carro não fez se não reforçar. Ora, ao abordarmos a sua obra à luz das teorias da melancolia teremos de escapar à tendência romântica de encontrar na obra o reflexo directo da vida, de equacionar sem mediação um «temperamento melancólico» e uma «obra melancólica». Cremos, por conseguinte, que a relação entre Pollock e a melancolia é mais funda, radicando mais nos processos, dispositivos e resultados da sua criação artística do que nos traços da sua personalidade.

O percurso artístico de Jackson Pollock denota uma diversidade que as suas obras mais conhecidas e tardias, obtidas por intermédio do *dripping*, técnica em que a tinta é lançada directamente sobre a superfície da tela, fazem obnubilar. Até cerca de meados dos anos 40 as suas telas apresentam ainda um pendor figurativo, onde ressaltam as influências dos muralistas mexicanos, do seu mestre Thomas Hard Benton, de Orozco e de Picasso, a par de uma abordagem temática impregnada de um primitivismo de teor marcadamente sexual, que não está longe de uma atenção aos mecanismos do inconsciente que caracterizaram o movimento surrealista. Não é errado, aliás, interpretar esta fase da sua obra recorrendo ao aparelho teórico da psicanálise, pois foi intenção expressa do pintor explorar pictoricamente o inconsciente, como demonstram as obras *Woman* (1930-33) ou *Naked Man with Knife* (1938-41) e como confirmam os círculos sociais em que se movimentava, a conflituosa relação com a mãe, os textos que lia, ou o facto de, ao longo da sua vida, ter recorrido a terapias com psicanalistas próximos ou discípulos de Jung⁵.

Por volta de 1947, no entanto, ocorre uma mudança de paradigma, não só no conteúdo temático das suas telas como no modo de as conceber, e é a partir daqui que entra em jogo a questão melancólica. A utilização da técnica do *dripping*, até aí esporádica, torna-se o eixo central da sua prática artística, assim como do *all over*, onde o artista abandona a pintura de cavalete e, com a tela no chão, circula por todos

⁵ Para uma abordagem rigorosa da vida de Jackson Pollock, a par de uma interpretação da sua obra enquadradna no registo disciplinar da história de arte, cf. Hellen Landau, *Jackson Pollock*, London: Thames and Hudson, 1989.

os seus lados, atirando literalmente a tinta e abandonando o pincel. Nas palavras do próprio artista:

«No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo do quadro, mais uma parte dele, uma vez que assim posso andar à vontade à sua volta, trabalhar a partir dos quatro lados e literalmente estar [be in] no quadro.»⁶

O célebre video de Hans Namuth, bem como as fotografias de Rudolph Burckhardt e Arnold Newman, permitem-nos aceder directamente ao processo de criação artística do pintor americano. Deparamo-nos nestes documentos com um corpo em transe que devém campo de forças, atravessado por correntes, tensões e intensidades: corpo arrebatado, corpo em devir, que gostaríamos de aproximar do corpo melancólico tal como toda uma tradição o conceptualizou.

A distinção entre uma melancolia de vocação ensimesmada, inclinada para o torpor e a acédia, e uma melancolia de cariz impulsivo e exaltado, encontra-se já presente no texto que inaugura a reflexão ocidental sobre o humor saturnino, os *Problemata XXX* de Aristóteles, e constituirá uma invariante nas teorias da melancolia, como comprova, por exemplo, a utilização pela psiquiatria moderna do termo «doença maníaco-depressiva» ou «bipolar». Em Aristóteles, a reflexão sobre a melancolia apoia-se na teoria dos humores, sendo a bílis negra a origem da melancolia e a sua temperatura o factor que desencadeará o abatimento ou a exaltação. Repare-se também que é o excesso de bílis negra, isto é, a sua abundância, que está na origem da desordem:

«aqueles em que esta mistura é abundante e fria são reféns do torpor e do embrutecimento; aqueles que a têm abundante e quente são ameaçados de loucura (manikoi) e talentosos por natureza, inclinados ao amor, facilmente levados pelas impulsões e os desejos (...)»⁷

Importa notar que a vertente maníaca e excessiva da melancolia foi raramente explorada ao longo da história da pintura, que privilegiou sempre a sua versão suave e introspectiva, de Dürer a Johan Peter Hasenclever, passando pela magnifica *La Madeleine à la veilleuse* (1640-1645) de Georges de La Tour a quem Pascal Quignard

⁶ «On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting» in Landau, *op. cit.*, p.168.

⁷ «ceux chez qui ce mélange se trouve abondant et froid, sont en proie à la torpeur et l'hébétude ; ceux qui l'ont trop abondant et chaud, sont ménacés de folie (manikoi) et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs (...)» in Aristóteles, *L'homme de génie et la mélancolie - Problème XXX*, 1 (trad. Jackie Pigeaud), Paris : Éditions Rivage, p. 95.

dedicou um livro admirável⁸. Na exposição referida acima, o conjunto de obras escolhido demonstra bem esta tendência, atenuada apenas pelo facto de na secção «Paisagem como estado de alma» se incluírem representações da erupção de vulcões ou de naufrágios, e de se referenciar a distinção estabelecida pelo paisagista francês do século XVII, Pierre Henri de Valenciennes, entre o sentimento da «melancolia furiosa», vivida perante o espectáculo de um naufrágio num mar agitado, e a «melancolia doce», sentida perante uma paisagem nocturna iluminada por uma lua solitária⁹.

Enriquecer este *corpus* da melancolia pela introdução da obra de Jackson Pollock significa fazer justiça a uma concepção da melancolia como entusiasmo, excesso e *energeia*, contrapondo, e citando apenas exemplos modernistas, às introspectivas figuras espectralas de um Edward Hopper em *Uma mulher ao sol* (1961) ou à inquietante estranheza (*unheimlich*) da *Melancolia* (1912) de Giorgio de Chirico, a força vitalista que se desprende das telas abstractas do pintor americano e, sobretudo, do seu processo de criação artística, onde o artista dança à volta da tela, investindo e implicando muscularmente o seu corpo na obra, numa técnica que poderá ser aproximada do «*stream of consciousness*» tão valorizado pelo modernismo literário e que procurou jogar com uma razão outra, uma razão excessiva e em devir, e que Roland Barthes sintetizou com rara felicidade: «*o meu corpo não tem as mesmas ideias do que eu*»¹⁰.

Sigmund Freud, no seu ensaio seminal *Luto e Melancolia*, recuperando uma intuição já presente nos *Problemata* aristotélicos, compara este lado solar da melancolia com aquele que é provocado pela ingestão de vinho, sublinhando que os estados de alegria, júbilo e triunfo que assim se manifestam evidenciam a superação pelo maníaco do impasse melancólico em que se encontrava, dominando-o, ainda que continuando sem saber exactamente aquilo perante o qual triunfou¹¹. O corpo-que-pinta de Jackson Pollock, à semelhança do corpo-que-bebe de Aristóteles e de Freud opera portanto através de mecanismos de descarga e dispêndio físico e psíquico. Todavia, e ao contrário do que, hipoteticamente, pensaria o fundador da psicanálise a propósito do pintor americano, não cremos que a sua prática artística seja reduzível a

⁸ Pascal Quignard, *Georges de la Tour*, Paris : Galilée, 2005.

⁹ Cf. Vincent Pomarède, «La volupté de la mélancolie (Sénancour)-Le paysage comme état d'âme» in Jean Clair, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰ «*mon corps n'a pas les mêmes idées que moi*», Roland Barthes, *Oeuvres Complètes, tome II, Le Plaisir du Texte*, Paris : Éditions Seuil, 1994, p. 1514.

¹¹ Cf. Sigmund Freud, «Trauer und Melancholie» (trad. francesa de Laplanche e Pontalis), in *Métapsychologie*, Paris : Éditions Gallimard, 1968, p. 163. É, aliás, nesta ausência de configuração do objecto que provoca o mal-estar, que se encontra a grande cisão entre os estados de luto e melancolia.

um processo de sublimação, mas antes ao triunfo de uma vontade criadora e artista, tal como a concebe a estética de Nietzsche¹².

Em *Esthétique de la Mélancolie*, Marie-Claude Lambotte tenta também fundar uma estética da melancolia numa arte da compensação e da sublimação: o melancólico, através da criação artística, apaziguaria a violência dos sentimentos contraditórios, controlando as tensões e instaurando uma «melodia dos acontecimentos»¹³. A estética lambottiana movimenta-se assim no campo do belo, da ordem e da harmonia: a sua função é «*domar a dor*»¹⁴, recorrendo para esse fim a uma estratégia de defesa e vigilância do acontecimento, a uma arte da representação que organiza picturalmente as disposições passionais. O esteta procederia, de acordo com esta concepção, por distanciamento face ao acontecimento, reorganizando-o e equilibrando-o de forma a evitar o afrontamento das paixões, arte da composição onde o belo residirá primacialmente na forma.

Ora, a vontade criadora e artista de Jackson Pollock parece-nos situar-se nos antípodas da teorizada por Marie-Claude Lambotte. A principal diferença reside no facto da representação, isto é, da colocação à distância do sentimento melancólico, dar lugar, no artista americano, a um processo artístico que tem por base um furioso e fabuloso devir. Opera-se assim o afastamento de uma concepção da arte como *aesthesia*, isto é, como apreensão sensível pelo espectador de um objecto belo, em direcção de uma concepção de arte como *poiesis*, onde o que é valorizado é o acto de criação. A obra só existe em acto ou, nas palavras de Mikel Dufrenne, «é a execução do poema que é o poema»¹⁵.

Em Pollock, por conseguinte, a melancolia não é objecto de uma representação alegórica, mas de uma performatização que a inscreve no coração da experiência criativa. A *poiesis* não se opõe à *aesthesia* apenas na inversão das categorias de sujeito e objecto aquando da teorização da obra de arte. Por outro lado, não deverá ser também confundida com um simples fazer ou agir, uma *praxis*. A *poiesis* deverá ser compreendida como produção de presença, como advento de qualquer coisa do não-ser ao ser, num processo que, ao trazer à luz o que previamente estava ocultado, implica um artista *interessado* – como contraponto ao espectador desinteressado previsto pela estética kantiana –, e que vê na sua obra uma promessa de felicidade

¹² Sobre as visões divergentes do processo de criação artística em Nietzsche e Freud veja-se Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 131.

¹³ «mélodie des événements» in Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris : Aubier, s/d, p. 154.

¹⁴ «dompter la douleur», in Lambotte, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵ Mikel Dufrenne, «L'esthétique de Paul Valéry» in *Sens et Existence – Hommage à Paul Ricoeur*, Paris : Éditions du Seuil, s/d, p.38.

(Stendhal)¹⁶. O *furor melancholicus* de Pollock não é a simples ilustração da melancolia num objecto artístico, mas a instauração de um estado de alegria, júbilo e triunfo. As entrevistas concedidas pelo artista americano, acossado frequentemente por crises de depressão, confirmam esta interpretação, quando por exemplo define a criação artística como o espaço-tempo privilegiados onde as «*coisas exteriores deixam de ter importância*»¹⁷.

O modo como Pollock preteriu no seu trabalho a *aesthesia* em favor da *poiesis*, e, correlativamente, como preferiu o devir contra a *mimesis*, recebeu na história de arte o nome de *action painting*. Caracterizam-no as técnicas do *dripping* e do *all over* mencionadas acima, bem como um estado de agitação frenética – leia-se, melancólica – que configura uma quase-dança de matriz dionisíaca¹⁸. A transformação radical do acto de pintar que a *action painting* consubstancia é inegavelmente modernista no seu desejo de novo e na sua prática de reinvenção formal. Não se trata, no entanto, de um formalismo vazio associado a uma arte sem conteúdo, acusação a que por vezes o modernismo é sujeito. Ouçamos o artista americano:

«A técnica é o produto de uma necessidade-novas necessidades exigem novas técnicas-controlo total – negação-do acidente-Estados de ordem-Intensidade orgânica-energia e movimento-tornados visíveis-memórias presas no espaço,necessidades humanas e motivos-aceitação.»¹⁹

A introdução de maneiras de pintar outras, em confronto com a tradição da pintura de cavalete, procede de imperiosas necessidades de vida. É o espírito de

¹⁶ Cf. Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu* (trad. franc. Carole Walter), Paris: Circé, p. 8, onde o autor italiano analisa a oposição Kant/Stendhal que Nietzsche estabelece. Este livro constituiu um dos mais belos elogios da *poiesis* que nos foi dado conhecer.

¹⁷ «*I have to get into the painting to relax*, «*outside things don't matter*», Hellen Landau, *op. cit.*, p. 182.

¹⁸ Sobre os aspectos dionisíacos da melancolia veja-se, por exemplo, Pietro Citati, *A Luz da Noite – Os Grandes Mitos da História do Mundo* (trad. port. Regina Louro), Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 46 e ss.

¹⁹ «*Technic is the result of a need-/ new needs demand new technics-/total control – denial of/the accident-/States of order-/organic intensity-/energy and motion/made visible-/memories arrested in space,/human needs and motives-/acceptance-.» in H. Landau, *op.cit.*, p. 182.*

Rimbaud²⁰ que Pollock persegue, ao estabelecer uma correspondência entre possibilidades de arte e possibilidades de vida: contra o credo modernista da «*arte pela arte*», Pollock vê na pintura, antes de mais, a capacidade de libertar a vida das forças que a aprisionam.

Esta nova técnica, a *action painting*, é também indissociável da instauração de uma nova forma de temporalidade no acto de pintar. E também aqui se pode esboçar uma articulação com as teorias da melancolia pois a relação do melancólico com o tempo foi um dos *topoi* mais explorados pelos filósofos ao longo dos séculos.

Walter Benjamin, por exemplo, no seu importante ensaio sobre o *Trauerspiel*²¹, recupera as teorias da melancolia medievais para analisar o príncipe, personagem do drama barroco alemão e paradigma do homem melancólico, o homem de exceção de que falava Aristóteles²². Atravessado pela *acedia*, a indolência ou preguiça que constitui um dos sete pecados capitais, o príncipe sofre a influência da lentidão da órbita de Saturno e da sua ténue luz, que origina comportamentos apáticos, indecisos, lentos. Perante um poder ilimitado, o príncipe sofre a angústia da escolha, das possibilidades em aberto, da inevitabilidade sempre adiada da decisão, e inscreve-se numa história entendida como catástrofe, como jogo de luto.

Para Susan Sontag, comentadora de Benjamin, também a lentidão, enquanto modalidade de relação com o tempo, é um traço do temperamento saturnino, consequência da desorientação face a um complexo de múltiplas possibilidades como na deambulação errática do *flâneur* pela cidade: «*espaço de posições, intersecções, passagens, curvas, voltas em U, becos sem saídas*»²³. Sontag defende que no «*espaço pode-se ser outra pessoa*», enquanto que o tempo é instrumento de coacção, de imposição, onde «*se é apenas aquilo que se é: o que sempre se foi*»²⁴. Assim, o

²⁰ Comenta Agamben a propósito de Rimbaud: «*un poète (...) avait demandé à la poésie non de produire des belles œuvre ou de répondre à un idéal esthétique, mais de changer la vie et de rouvrir à l'homme les portes de l'Eden*», in op. cit., p. 14.

²¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, (trad. ing. John Osborne), *The Origin of German Tragic Drama*, London/New York: Verso, 1992.

²² Repare-se, a este propósito, na recorrência com que o melancólico é caracterizado como homem de exceção. Aristóteles: «*Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Héraclès?*» (op. cit., p. 83). E, para Benjamin, a melancolia «*seldom imprints his marks on ordinary characters and ordinary destinies, but on men who are different from others, who are divine or bestial, happy or bowed down under the profoundest misery*» (op.cit., p. 151).

²³ Susan Sontag, «Sob o signo de Saturno» in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900* (Walter Benjamin), Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.15.

²⁴ *Idem*, p. 14.

melancólico espacializaria o mundo por intermédio de um trabalho de memória, numa tentativa incessante de anular o tempo, encenação do passado que converteria o fluxo dos acontecimentos em quadros imóveis e atemporais²⁵.

O tempo da melancolia parece ser, neste sentido, um tempo de introspecção e meditação, um jogo de demoras e desvios, e a iconografia que representa o conceito indica isso mesmo, ao privilegiar as figuras de queixo apoiado na mão e olhar pensativo como em Dürer ou De La Tour. No entanto, esta concepção esquece, uma vez mais, a face de Janus da melancolia, o seu lado exaltado e maníaco, onde o tempo é tempo de frenesim e ansiedade, de precipitação e velocidade, tempo dionisíaco onde, segundo Pietro Citati, «com terrível rapidez, numa espécie de êxtase lírico, o melancólico reage a todas as impressões e sensações; da sua imaginação brotam fantasias sedutoras e coloridas, sonhos, alucinações»²⁶.

Este tempo é um tempo fora do tempo cronológico, um tempo como devir que a expressão criada para descrever a pintura de Pollock parece querer subsumir: *action painting*. O *dripping*, atente-se ao gerúndio, não é senão o modo que o artista americano inventou para evitar estar sempre a colocar mais tinta no pincel, o que interrompia o fluxo criador, o modo como o corpo – ou a inteligência que nele resiste à organização consciente – se deixava levar pelo furor melancólico. O tempo que Pollock coloca em obra na *action painting* rompe com a continuidade passado-presente-futuro, função de demarcação de homogeneidades e elemento constituinte de uma subjectividade totalizadora, e adere a uma concepção de tempo como devir, sem princípio nem fim, onde as potencialidades de expressão deixam de estar limitadas às regras da *mimesis* – expressão que aqui não significa apenas a imitação, mas a correspondência natural entre uma operação da *poiesis* e uma afecção da *aesthesia*, ou entre uma forma de conteúdo e uma forma de expressão²⁷. A haver uma crítica à exposição organizada por Jean Clair, inegavelmente rica e repleta de obras-primas, é precisamente esta: ter privilegiado no cânone ocidental obras provenientes do regime representativo das artes, em detrimento do regime estético. Ficaram assim de fora obras como as de Pollock, obras que não restringem as potencialidades de expressão às estriagens normativas da representação e da *mimesis*, obras trabalhadas por uma inteligência outra, uma inteligência do corpo que no exceder da consciência se

²⁵ *Idem*, p.13.

²⁶ Pietro Citati, *op. cit.*, p. 46.

²⁷ É desta forma que Jacques Rancière caracteriza, como alternativa à dicotomia entre o moderno e o pós-moderno, o regime representativo das artes, que precedeu – mas não deixa de coexistir – com o actual regime estético. Estes termos recebem no filósofo francês conotações muito precisas pelo que é indispensável a consulta, por exemplo, e a título introdutório, do conjunto das suas entrevistas recentemente vindas a lume, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris: Éditions Amsterdam, 2009, sobretudo págs. 505 e 518.

manifesta por eclosão súbita, brilhos insuspeitos e percursos vertiginosos que deixam na tela os rastos de um corpo tomado por um fabuloso e melancólico devir.

Para Pietro Citati, quando o melancólico tomado pelo furor é um artista, «projecta o seu eu para fora de si, transformando as energias ébrias e narcísicas num magnífico universo objectivo»²⁸. Como resultado da *poiesis* da melancolia que Pollock leva a cabo, as suas telas configuram-se como espaços intensos, lisos²⁹, possibilidade de irradiações e cintilações de luz e sentido. Em *Blue Poles: Number Two* (1952), por exemplo, a profusão de cores combina-se com manchas e linhas espontâneas parecendo indicar, no equilíbrio formal conferido por hábeis contrapontos rítmicos, o poder de uma razão e lucidez outras, qualidades que as teorias da melancolia não deixaram de sublinhar³⁰.

Repare-se que é no ritmo oferecido pela obra que o complexo melancólico encontra a sua resolução, onde arte e vida vão finalmente coincidir. Se, como na expressão aforística de Baudelaire, outro grande melancólico, «a Arte é longa e o Tempo é curto»³¹, é porque a obra de arte concentra em si a precipitação do tempo, interrompendo a sua sucessão inelutável. Trata-se de um processo de espacialização do tempo, de conversão do fluxo dos acontecimentos em quadros, atitude que para Susan Sontag caracteriza aqueles que vivem sob a órbita de Saturno. Espacialização que nas telas do pintor americano não corresponde a uma simples petrificação – veja-se ainda *Number 29* (1950) ou essa maravilhosa *Darstellung* da melancolia que constitui *Number 8* (1949) –, mas à invenção de um ritmo que, consequência directa do processo de criação artística, do modo como a vida foi investida pelo corpo criador – *action painting* –, deixa de ser apenas estrutura ou forma para se tornar subtração ao desenrolar linear do tempo, à fuga incessante dos instantes, passagem, *devir*, presença do atemporal no tempo.

Deste modo, às necessidades da vida – exigência de sentido, real rebelde à significação, efemeridade do tempo, abatimento sem causa aparente – o corpo melancólico de Jackson Pollock responde com um fabuloso devir que renuncia ao império da *mimesis* e à distância característica da representação, para instaurar, na própria estrutura da obra de arte, mas sobretudo no movimento poiético que a conduziu à luz, um ritmo único que reúne a arte e a vida, o corpo e a obra.

²⁸ Pietro Citati, *op. cit.*, p.46.

²⁹ Para um comentário às telas de Pollock enquanto espaços lisos, Cf. Deleuze et Gauttari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizoprénie* 2, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 624, nota 35.

³⁰ Veja-se por exemplo Christine Buci-Glucksmann, *La Raison Baroque*, Paris : Éditions Galilée, 1984.

³¹ «l'Art est long et le Temps est court», Baudelaire apud Agnès Verlet, «Le Spleen, une vanité profane» in Le Magazine Littéraire (hors-série), *Les écrivains et la mélancolie : mal de vivre, spleen et dépression d'Homère à Philip Roth*, p. 67.

*

Ao enquadrarmos e emoldurarmos – é sempre isso que faz a teoria, *parergonalizar* a obra, como nos ensinou Derrida em *La Vérité en Peinture*³² – o trabalho de Jackson Pollock à luz das teorias da melancolia ensaiámos uma hipótese que visa um duplo efeito.

Por um lado, recuperar um *corpus* teórico diversificado e com uma persistência assinalável na história da cultura ocidental, usando-o como caixa de ferramentas para dar conta da reinvenção do acto de pintar que Pollock levou a cabo em meados do século XX, mostrando desta forma um dos possíveis filões teóricos a partir dos quais a sua obra pode ser abordada. Por outro, evidenciar a pertinência de inscrever as telas abstractas de Pollock no que designámos por tradição pictórica da melancolia. De facto, foi ao apercebermo-nos que determinados dispositivos poder/saber³³ – é esse o verdadeiro significado da exposição organizada por Jean Clair – se centram quase exclusivamente numa tradução visual do conceito de melancolia que privilegia a representação e a alegoria, e que enfatizam o seu lado nocturno, que provocou o desejo de abrir esta tradição à pintura de Jackson Pollock. Tratou-se, por outras palavras, de construir um espaço onde inscrever o desejo contra o exemplo da instituição, de esboçar um devir contra a *mimesis*.

Em síntese, esta trajectória justifica-se, em primeiro lugar, quando descobrimos na *action painting* o entusiasmo e o arrebatamento do corpo melancólico tal como toda uma tradição o conceptualizou. Em segundo lugar, no modo original como aí se coloca em obra a melancolia, não através da representação mas de um movimento *poético* irredutível a um qualquer mecanismo sublimatório. Por fim, e tendo em consideração a relação do melancólico com o tempo, tal como é proposta em diversas teorias da melancolia, pela forma como Pollock encontra uma nova modalidade temporal de relação entre o corpo a obra de arte: um tempo como devir.

Em jeito de conclusão, não poderemos deixar de notar, a título de hipótese para um trabalho futuro, que as telas abstractas a que conduz o devir da melancolia em Jackson Pollock evocam, na sua ausência de significados e referentes evidentes, a angústia típica do melancólico, a ausência de sentido quer da sua configuração psíquica quer do mundo que o envolve. Perante as telas de Pollock estaríamos assim, tal como o melancólico descrito por Júlia Kristeva, face a um «*real rebelle à signification*»³⁴, um abismo despojado de certezas e evidências. Só que aqui o abismo transfigurou-se por intermédio da arte em cor e ritmo, e rapidamente nos promete

³² Cf. Jacques Derrida, *La Verité en Peinture*, Paris : Flammarion, 1978, pp. 44-95.

³³ Aludimos como é óbvio à expressão de Michel Foucault

³⁴ Júlia Kristeva, *Soleil Noir – Dépression et Mélancolie*, Paris: Éditions Gallimard, 1987, p. 22.

também o brilho e a fulguração da vida, essa alegria irredutível e meridional por onde facilmente imaginamos o passeio de «*Deuses radiantes e toscanos, de volta antes do orvalho ser vertido*»³⁵.

³⁵ Ezra Pound, *Os Cantos* (trad. port. José Lino Grünewald), Lisboa: Assírio e Alvim, 2005, p. 27.