

Diogo Alcoforado

Universidade do Porto

Henry Miller. Pintura e escrita. Algumas notas breves em torno de *To paint is to love again*

1. "Como que obcecado, o meu pensamento não deixava de girar em volta de certos nomes: Rouault, Miro, Chagall, Max Jacob, Seurat. E quase lamentava que não me tivessem pedido ilustrações, em vez do texto", escreveu Miller, reflectindo sobre o magnífico exercício que *The Smile at the Foot of the Ladder* (Miller, 1973: 114)¹ constitui, e sobre quanto o terá suscitado. Escrito a pedido de Léger, para acompanhar as ilustrações deste sobre 'O circo' (*Épilogue*, 113),² ele marca o relacionamento de Miller com meios plásticos europeus de vanguarda e algumas das suas figuras paradigmáticas; e se este relacionamento se pôde estabelecer, para tal convite uma feliz conjugação de dados teria, ainda, ocorrido: por um lado, o circo, recorrente no pintor francês como matriz de muitos dos seus trabalhos, surgia como campo de interesse do escritor dos *Trópicos*, que em tal espaço e acção podia encontrar, sobretudo na figura do *clown*, um personagem admirável; por outro, entre o americano antes viajante em França e o francês conjunturalmente emigrado na América, haveria os laços que comuns conhecimentos de pessoas e lugares determinam; finalmente, a actividade plástica de Miller vinha-se desenvolvendo desde 29, com um possível carácter reservado, mas com a

¹ Henry Miller, 'En guise d'épilogue au *Sourire au pied de l'échelle*', in *Peindre c'est aimer à nouveau* suivi de *Le sourire au pied de l'échelle*. Trad. G. Belmont. Paris: Éd. Buchet/Chastel, 1973.

Todas as referências quer a este texto quer ao texto principal *Peindre c'est aimer à nouveau* serão indicadas apenas por *Épilogue* e por *Peindre*, seguido do número da página da edição aqui citada. Por sua vez, a utilização desta edição francesa decorre de questões meramente conjunturais: foi aquela a que tive acesso e onde pude conhecer, muito recentemente (e não obstante os anos em que foi produzida...), o texto de que aqui me ocupo.

² Significativamente, e como é citado na Bibliografia das obras de H. Miller, inserida em Perlès, 1956: 270, *The Smile at the Foot of the Ladder* (A Merle Armitage Books; Pref. de Edwin Corle), acabou por ser publicado, e ilustrado, com reproduções de Picasso, Chagall, Klee, Rouault, Segonzac, ... A história desta alteração é curiosa, e mostra a dificuldade de alguns relacionamentos entre artistas plásticos e escritores: neste caso, terá sido, depois, Léger a redigir a 'introdução' às suas litografias (veja-se, a este respeito, o artigo de Rebecca A. Rabinow no Catálogo da Exposição 'Cirque. Fernand Léger' (Rabinow, 1997), assim como o texto do Arq.⁹ José Sommer Ribeiro, também aí inserido).

constância de quem descobre aí um refúgio, ou um complemento, de quanto a prática de escritor, mais do que consentir, talvez pudesse ter exigido. Feliz conjugação, e convite, por certo; mas se tudo aparentemente concorria para a perfeita realização do projecto, em terreno de consistente complementaridade, logo os acidentes da História se encarregariam de alterar quanto era suposto suceder, num dos múltiplos episódios curiosos que a aventura das práticas produtivas modernas nos entrega...

Ora, se o *The Smile at the Foot of the Ladder* é, hoje, bem conhecido, e irrompe, na sua simplicidade e despojada humanidade, como um dos mais admiráveis textos breves da literatura contemporânea, – menos conhecida parece ser quer a citada actividade plástica de Miller³ quer um outro texto fascinante, terminado doze anos depois da pungente história de Augusto, e intitulado *To paint is to love again*.⁴ Escrito confessional, sob a forma de ensaio, ele revela as relações de Miller com a pintura, e com alguns problemas fundamentais que ela pode suscitar; mas, e por igual, instala um espaço reflexivo amplo, entrelaçando a própria disposição à prática plástica com posicionamentos específicos que o escritor, enquanto romancista, e ensaísta, necessariamente reflectirá.

2.

Lembro-me claramente da transformação que se operou em mim quando comecei a ver o mundo com os olhos de um pintor. As coisas mais familiares, os objectos sobre os quais tinha pousado o meu olhar durante toda a vida, eis que se tornavam para mim uma fonte de infinito encantamento, e que, ao mesmo tempo, estabelecia com eles uma relação afectiva. Um bule, um velho martelo, uma chávena rachada, qualquer objecto que me viesse às mãos, eu considerava-os como se os visse pela primeira vez. (*Peindre*, 24)

escreve Miller; e se esta referência a um novo modo de olhar as coisas (ou de *conviver* com elas), vendo-as 'como se as visse pela primeira vez', parece significativo, tal decorre de um duplo facto assinalável: primeiro, ela corresponde a um posicionamento essencial no interior do processo reflexivo (e/ porque afectivo...) contemporâneo, com percurso que vai desde o Impressionismo a Dada, e irá encontrar na fenomenologia de Husserl, e em quanto por aí advém, um espaço de afirmação teórica de insubstituível importância;⁵ segundo, porque, e consequentemente, ela mostra a dimensão de incontornável presença de cada ente singular e concreto, ao outorgar-lhe um estatuto óntico definitivo e irredutível a qualquer esquema englobante e redutor, – esquema que, a um tempo, o integrasse e o dissolvesse numa visão geral de que ele seria apenas um elemento entre inúmeros outros.

Ora, se esta posição corresponde a um posicionamento essencial no interior da *aventura moderna*, ela arrasta consigo as consequências dinâmicas, e imparáveis, de

³ Contudo, e só até 1960, teriam já sido realizadas, pelo menos, vinte exposições de pinturas de Miller.

⁴ A data apontada por Miller para a conclusão do texto é 12 de Fevereiro de 1960.

⁵ É bem conhecido, e continuamente citado, com tudo quanto essa expressão implicará, um princípio básico – ou, mesmo, gerador... – da Fenomenologia: "É preciso voltar às próprias coisas"; entretanto, e em outro registo, é curioso notar como, antes de Husserl, o esforço maximamente *realista* que o Impressionismo visava se terá tornado, pela radicalização da aproximação aos dados que o real fornece, num fenomenismo marcado por uma profunda subjectividade, e de algum modo implicar uma dimensão trágica que parece atravessar as mais significativas e radicais aventuras da *modernidade*.

todo o acto separador e eminentemente analítico: ver o singular concreto é, também, ao vê-lo, isolando-o, descobrir a singularidade de cada acidente nele existente, reparar naquilo em que mais ninguém repara, abrir-se à multiplicidade de formas detectáveis, por mínimas que sejam, conhecer com minuciosa atenção, e perplexidade, quanto um corpo particular comporta, – e atribuir a cada um destes 'acidentes', também a eles, uma consistência ôntica especial. A esta luz, bule ou martelo, chávina ou..., são os lugares de uma manifestação exemplar: a que o real fornece, na simplicidade das mais simples construções, a quem tiver capacidade para o (e: as) olhar sem pre-conceitos, longe de atitudes valorativas onde apenas estratificações culturais, ou o preço ou a possibilidade do lucro, funcionem como critérios de avaliação. *Estar com* as coisas, é, também, *ser com* as coisas – numa relação de comum dependência. E se a passagem citada é importante, já antes Miller havia escrito:

Que há de mais intrigante que uma mancha no soalho da casa de banho, quando (...) a vedes tomar centenas de formas, de rostos, de silhuetas? Muitas vezes me encontrei de joelhos em vias de estudar uma mancha no chão, para aí detectar tudo quanto, à primeira vista, nela se escondia. Não há dúvida que o pintor que estuda o rosto do modelo que vai pintar, deve ficar espantado pelas coisas que descobre, subitamente, no rosto familiar que tem à sua frente. Ao observar atentamente um olho, lábios, ou uma orelha, – sobretudo uma orelha, este estranho apêndice do rosto! – ficamos estupefactos pelas metamorfoses que pode sofrer um rosto de homem. O que é, então, uma orelha ou um olho? Uma obra de anatomia dar-vos-á uma definição e muitos detalhes (...). (*Peindre*, 19)

e logo acrescenta: "Bruscamente, eis que vos pondeis 'a ver', e já não tendes perante vós um olho ou uma orelha, mas um pequeno universo composto dos elementos mais extraordinários que nada têm a ver com a vista ou com o ouvido, nada de comum com a carne, o osso, o músculo ou a cartilagem" (*ibidem*). Assim, entre o estudo anatómico (e a observação que lhe corresponde...) e a observação do pintor, uma diferença fundamental existe: esta parece instalar-se num campo de extrema autonomia, em que o direccionamento é determinado pelo fascínio que o que é observado impõe ao observador, num trânsito onde, agora, as problemáticas essenciais da *imitação* e da *intencionalidade* reciprocamente se implicam e se questionam. E, por uma e outra, se assim se pode dizer, é a problemática do *amor* que retorna: "Para ver como o pintor vê, é preciso olhar com os olhos do amor" (*idem*, 23) dirá Miller; e se este olhar "nada tem de possessivo" (*ibidem*), já que o pintor tem de 'partilhar' quanto é visto, algo não pode ser esquecido: é que, como acentua, e pensando já, por certo, em termos produtivos, "Antes que um tema possa ser transformado esteticamente, é preciso devorá-lo e absorvê-lo" (*idem*, 64), – assim abrindo um percurso de infindáveis repercussões.

De facto, se a disponibilidade de abertura ao insólito espectáculo que o real é podia encontrar já, em certas reflexões de Leonardo da Vinci, aspectos afins daqueles que aqui são propostos, o que parece agora irromper é uma atitude onde o acto de ver, e de fruir o que é visto, de algum modo, metaforicamente, 'devorando-o' e 'absorvendo-o', se sobrepõe a qualquer esquema constituído, a qualquer *ordem* preexistente e regente (seja ela de índole gnosiológica, ética e, mesmo, estética), a qualquer preocupação com um sentido transcendente que importe desvelar e cumprir à custa de pessoais reduções. Aqui, nenhuma teleologia de cariz escatológico, ou qualquer metafísica finalista: só o jogo das possibilidades e das referências, no interior das virtualidades

gnosiológicas e afectivas que uma pura imanência determina. E, no interior desta, por misterioso desígnio, apenas o *amor*, o sempre citado amor, surge como operador decisivo: aquele que impõe não apenas o entrelaçamento receptivo mas a capacidade produtiva, a constituição dos sinais emblemáticos, e simbólicos, de uma particular maneira de abraçar o Mundo.

Assim, os olhos do pintor vão ser, também, os determinadores necessários de uma prática de escrita específica: aquela onde cada elemento do real é, simultaneamente, parte e absoluto, em oscilações contínuas que a própria escrita define. Em Miller, entre outros aspectos, o que se torna impressionante é o relevo dado a pormenores aparentemente irrelevantes, o modo como estes jogam na determinação (e na indeterminação...) das figuras, a capacidade de constituir campos a um tempo fragmentários e de hipercomplexidade orgânica, a sobressaliência outorgada a aspectos particulares e que como definitivos aparecem. E se este processo poderia surgir como um desejo transcritivo de um real exterior e anterior, é a própria escrita, na atenção dada ao seu material gráfico e fónico que exige, ela também, a autonomização de elementos significativos, ou como tal tomados, a sua evidenciação, a sua maximalização no interior de, e pelo contraste com..., ritmos de irrecusável grandeza.⁶ O treino que uma agudeza observativa teria desencadeado alastra por campos de expressão diferentes, e neles se revela esplendidamente; mas, também, no seu meio, continuamente se joga a dialéctica, tensa e preocupante, da consideração do todo e do fragmento, do englobante e do englobado, do exterior e do visualizado, do amplo e do restrito e particular. Toda a acção em tais oscilações se desenvolve; e, como um olho ou uma orelha, cada figura é um lugar de misteriosas descobertas, a sua descrição, e a do seu comportamento, uma aventura potencialmente interminável.

3. Ora, se *To paint is to love again* é de 1960, aí se descrevem os inícios da actividade plástica de Miller trinta e dois anos antes. "Quando volto a pensar no ano de 1928, ano em que fiz as minhas primeiras aguarelas, parece-me que se eu não tivesse descoberto este exutório, teria enlouquecido" (*Peindre*, 68) refere; e se a pintura surgia então como compensação, ou somente como processo catártico, para problemas então prementes não apenas de escrita, e dinheiro, como, até, de índole doméstica, algo deve ser notado. Miller é, desde o princípio, um cultor da aguarela, quaisquer que sejam as limitações técnicas, sempre por ele reconhecidas, com que encontra. Por questões, ainda, de ordem económica? Por certo, tendo em conta o modo como em tal processo de realização se inicia, e a situação que com extrema força conta no seu texto. Mas se, a princípio, tal facto assumirá um papel central, outros aspectos não podem deixar de ser considerados: a aguarela, para lá, geralmente, do menor custo dos materiais e da facilidade do seu emprego, permite execuções rápidas e utilizações discretas, caseiras,

⁶ "Desde criança fui apaixonado pela música das palavras, pela sua magia, pelo seu poder encantatório. (...) Era capaz de inventar indefinidamente, com risco de levar o meu auditório ao limite da histeria", escreve Miller (1970: 28). E quem desconhece sequências do tipo daquelas com que abre *Nexus*: "Woof! Woof woof! *Woof! woof!* // Barking in the night. Barking barking. I shriek but no one answers. I scream but no there's not even an echo.// *Which do you want - the East of Xerxes or the East of Christ?* // Alone - with eczema of the brain. // (...) // *Woof! Woof woof!* // (...)", e que atravessam toda a sua obra? (Miller, 1965).

sem necessidade de recurso a espaços amplos, sem períodos de secagem longos, sem cheiros...;⁷ exige, em compensação, velocidade executiva, controle gestual, capacidade aguda de prever efeitos e de os aceitar, uma consciência rápida do espaço da folha e do seu preenchimento justo, ... Quando combinada com partes desenhadas a tinta (da China; ou de escrever), como Miller por vezes faz, aumenta as possibilidades combinatórias dos dois materiais, os contrastes linha/ mancha, as penetrações. Mas escusado é pedir à aguarela o tipo de resultados plásticos que, por exemplo, o óleo ou a têmpera permitem, no seu carácter denso e controlável, no trabalho de sobreposições ou de elaborações matéricas, na possibilidade da pincelada singularizada, no contorno apreensível que cada uma destas pode comportar; ao invés, a aguarela, na sua líquida fluidez, pode gerar escorrências, fusões, amplificações de mancha onde nenhuma pincelada particular se define, zonas de maior ou menor evidência cromática consoante a impregnação que o papel consente e a quantidade de água que em certas reentrâncias da folha se possam acumular, ... De algum modo, o que marca muito do que de melhor a aguarela permite realizar é o que decorre de efeitos dificilmente programáveis, da surpresa que os próprios materiais impõem, do modo como o pintor joga com os suportes sobre os quais age. E se, como parece óbvio, os grandes aguarelistas assumem uma quase virtuosística capacidade de calcular e controlar o aparecimento das manchas de tinta, e de as organizar rítmica e cromaticamente, – mesmo nesses casos grande parte do fascínio da sua prática vem da surpresa sempre esperada, da possibilidade de novas tentativas fazerem surgir novas soluções estruturais, do próprio modo como os materiais empregues, na sua variável quantidade, reagem ao gesto que os expõe.

Deste modo, se Miller, não obstante a confessada atracção pela pintura, sempre se reconheceu e quis um escritor que, em momentos singulares, e em condições específicas, pintará, por vezes quase compulsivamente, – curioso seria pensar como, não obstante o carácter forte e provocatório da sua escrita, não obstante mesmo a forma sincopada que organiza e estrutura múltiplas sequências dos seus textos, Miller é um escritor da escorrência e da fluidez, da interferência e da surpresa, até mesmo da consciência do primado que uma base dada (o suporte, com todos os seus acidentes, no caso da pintura; o campo social e cultural, com todas as suas problemáticas, e a língua, com todas as suas virtualidades) tem sobre os actos e os efeitos a obter, e que com eles também joga, em processo de ambígua dependência. E depois, e ainda: um escritor que pode perceber claramente – à semelhança, talvez, do aguarelista... – como cada construção literária, não obstante a sua força e grandeza, é leve e distante do real que suscitou, que apenas o aponta, que sempre o discurso fica aquém do real fascinante, 'devorado' e 'absorvido', que suscita a obra: pela impregnação do escritor (ou do pintor...), pela exigência da devolução transformada do material 'absorvido', forma última, e primeira, de o reter e de o afirmar. E de se afirmar – por ele, com ele, contra ele.

A tal luz, a posição de Miller assume, por esta (talvez abusiva...) mediação, uma disposição e uma estrutura construtivas possivelmente afins daquelas que um pensador contemporâneo, e essencial, Deleuze, introduz no espaço reflexivo sob a designação

⁷ Talvez pelas mesmas razões, quando não tinha tintas, Miller confessa trabalhar com lápis, carvão, ... – e utilizar até, eventualmente, o papel de embrulhar carne, tendo em conta alguns efeitos que se podiam tirar com o carvão sobre o papel manchado de sangue.

de *rizoma*: articulação quase aleatória (ou resultante de estruturações inapreensíveis) de pontos referenciáveis, nodulares, eles mesmos irrompendo por virtualidades imanentes e conjunturais que um fundo (?) de determinações constituintes suscita (Deleuze, 1980). E se esta remetência para o filósofo francês recentemente falecido pode parecer estranha, uma outra ligação surgirá ainda como possível, não obstante o melindre que reveste: a que permitirá relacionar, por esta insólita via (e por aspectos que a reflexão sobre o acto de *ver* e sobre a prática da aguarela desencadeia...), o anteriormente citado Husserl a Deleuze, em trajetória que múltiplos outros aspectos tenderão a fazer definitivamente divergentes. Projecto de trabalho reflexivo que aqui não cabe, como parece óbvio, ele não deixa de ser estimulante e perturbador. E, talvez, iluminantemente necessário.

4. Se a prática da pintura ocorre, o próprio Miller reconhece como o fascínio das formas plásticas o dominou desde cedo. Em *To paint is to love again*, confessa, quase no início:

No ângulo das ruas 27 ou 28 e da 5ª Avenida havia uma loja de arte. Nunca aí passava sem parar para examinar as reproduções que tinha na montra. Um dia ficava entusiasmado com Cimabue, no dia seguinte com Giotto ou Ucello; e cada semana me parecia descobrir um novo ídolo a quem adorar: eram sobretudo os Japoneses (Hokusai, Utamaro, Hiroshige), mas também Renoir, Whistler, Monet, Van Gogh, Boticelli, Marc Chagall, Holbein, Utrillo, Léon Bakst, Memling, Seurat, Modigliani, Rousseau, Breughel, Bosch, Van Eyck, Paul Klee, Kandinsky, e assim de seguida até ao infinito. (*Peindre*, 12-13)

E se a listagem dos autores citados (infinito à parte...?) é quase a mesma que, por exemplo, em *Nexus* é proposta (Miller, 1965: 8), e em outros lugares referida global ou parcialmente, – um perturbador aspecto terá de ser considerado: a atracção de Miller pela pintura, e a sua descoberta de obras de figuras emblemáticas, não parece implicar que a permanência no entusiasmo se mantenha estável, ou que a figura de um autor resista a todas as novas aportações e mudanças experienciadas. "De tempos a tempos comprava uma reprodução e pregava-a na parede bem em evidência, o que era o melhor meio de destruir um ídolo" (*Peindre*, 13), acrescenta, em reflexão que parece implicar, a um tempo, obra e produtor; e se esta disposição instala a consciência da mutabilidade afectiva, e valorativa, ela por igual aponta uma dimensão agónica capaz de romper com os critérios de qualquer estética formal, ou que numa dimensão formalista se resolvesse e acalmasse. Mais: o projecto de Miller, mesmo quando se encontra com pintores modernos, e essenciais, não é o do espectador que nas construções produzidas encontrasse um lugar de exaltação, mas que na exaltação de tais objectos se sentisse realizado. Miller é ele mesmo, um autor *moderno*, marcado pela insanável vocação da *procura* – essa palavra-chave que, interligando a dimensão (e a tensão...) produtiva e metafísica, Baudelaire usa no trânsito para a sua caracterização da *modernidade*, e que atravessa (transversalmente, dir-se-á...), a vida dos grandes nomes da cultura do século XX. Constituir ídolos é, de algum modo, constituir paragens, estabelecer regiões de inultrapassável grandeza, de regantes construções: o contrário do destino daquele que por si mesmo quer avançar, que descobre que a única atitude possível é a que decorre do movimento contínuo, que encontra nas obras alheias, independentemente do seu estatuto cultural, apenas mais uma sugestão para

seguir em frente, independentemente dos resultados obtidos ou a obter. E, ainda: que procura em si as reservas energéticas para a si mesmo se ir fazendo por aquilo que faz, fruindo o que realiza, e disso tirando prazer e equilíbrio. De algum modo, para tais personalidades, os únicos ídolos pensáveis são aqueles que, em vida, como anti-ídolos apareceram, agindo no fascínio da disponibilidade e da leveza infantis, adultos que puderam assumir uma incapacidade de cálculo que os tornou párias ou marginais – pares dessas crianças cujos trabalhos plásticos confessa serem fontes inultrapassáveis de encantamento, superiores mesmo aos daqueles artistas que mais fortemente terão marcado o seu espírito: os Japoneses. Espantar-se-á assim que, não obstante a confessada e progressiva 'imolação de ídolos', Rimbaud ou Van Gogh possam encontrar um lugar de referência assinalável (Miller, 1970: 67-80), talvez não tanto pelos objectos que produziram mas pela vida e pela errância, e que a aventura de Miller com tais figuras se encontre recorrente e densamente? E espantar-se-á ainda a forma entusiasta como fala, por exemplo em *Tropic of Capricorn*, dos autores Dada e Surrealistas, do papel que eles assumem numa determinada época, das propostas que os seus manifestos veiculam? (Miller, 1961: 291-296).⁸ É que, agora, e aqui, nestes movimentos e nos autores que os integram, *surpresa, acaso, imprevisto*, ..., assumem um lugar central: menos que as escolhas definidas e voluntariamente controladas, é a descoberta e a aceitação maravilhada do que espontaneamente se dá, ou acontece, que irrompe com força e como sentido. E é o jogo das livres associações, das analogias de matriz subterrânea, das imaginativas construções alheias a qualquer controlo racional, do próprio sonho e do infinito desejo... – que instala um domínio de possível habitação do Mundo, domínio sempre separado dos quadros de valores estratificados, das crenças (tidas como) redutoras, das referências anquilosantes...

5. Espantar-se-á, assim, e ainda, que a questionação sempre acrescida, pela agudização do sentido analítico e crítico das estruturas institucionais e dos valores que as informam, deixem o homem numa situação estranha e difícil – aquela em que lhe cabe procurar, por si e pelas suas virtualidades imanentes, processos individuais de *salvação* ou de *fuga*? É que algo deve ser reconhecido: entre a capacidade aguda de ver e uma disposição analítica e fragmentadora forte há nexos imparáveis. Todo o exercício crítico se alimenta de uma observação aturada sobre uma informação tão ampla quanto possível, de uma disposição activa para detectar aspectos particulares, e de reagir a eles com prazer ou desprazer; e se o processo se agudiza, um tal dinamismo gera um percurso marcado por fragmentações sucessivas, por estilhaçamentos dolorosos, por dissociações dificilmente recuperáveis. De algum modo, a fragmentação (imagética; e não só) de quanto como real é dado só pode ser recuperado por construções utópicas, ou ideais, e de cariz algo aleatório, ou por um acréscimo de quanto, advindo das matrizes biológicas mais fundas, surja como concreto desejo capaz de recentrar o sujeito em algo que, premente, o sustenha e reequilibre. Entre o esforço filosófico e o erotismo há os nexos que, perdidos os grandes sistemas religiosos e explicativos, um dinamismo

⁸ Mas veja-se também, temperando alguns entusiasmos, o posicionamento que assume em "An Open Letter to Surrealists Everywhere", in *The Cosmological Eye*, de 1939, em português inserido em *O Mundo do Sexo e Outros Textos* (1987) (vide Miller, 1939).

reintegrador determina; e a famosa interrogação kantiana, com a qual reduzia três outras questões antes postas: "Que é o homem?", permanece em aberto, – com sentido tão mais preocupante quanto todas as tentativas de satisfação cabal se tornaram difusas ou, mesmo, in-significantes.

É no interior deste campo cultural que, de uma forma ampla, e irrompendo de múltiplos sectores, vemos o Circo surgir como espaço de atracção irrecusável, e como privilegiada metáfora. Ou: porque privilegiada metáfora. Espectáculo onde, para o espectador, o *ver* se centraliza e maximaliza, onde os gestos e as funções dos intervenientes não têm qualquer sentido outro que não o seu próprio aparecimento e diferença, em sequência rara de tipos e de habilidades, – o palhaço, o *clown*, assume aí um lugar central e definitivo. E lugar central e definitivo porque é, ele mesmo, a grande figura metafórica de um homem em situação de perda, obrigado, pela sua própria condição de homem, a rir da sua própria fragilidade, a agir e a sobreviver nos limites de quanto a sua finitude impõe. Quantos pintores se debruçaram sobre os temas do Circo e do *palhaço*, quantos sobre eles escreveram, quantos invocaram um e outro metaforicamente? Se o texto realizado por Miller, marca um desses momentos, logo o americano escreve, reflectindo sobre o próprio escrito que produzira: "Eu pensava na minha paixão pelo circo, – sobretudo o *circo íntimo* (...). Recordava como, concluídos os meus exames de saída, no liceu, tinha respondido, quando interrogado sobre o que queria fazer na vida: 'Ser palhaço!' Evocava aqueles dos meus velhos amigos cujo comportamento fazia pensar no dos palhaços; e eram aqueles que eu mais ternamente amava. E depois, descobri, para minha surpresa, que os meus amigos mais íntimos me viam a mim próprio como um palhaço" (*Épilogue*, 144-145); e depois, de algum modo justificando estas posições: "O palhaço exerce sobre mim uma profunda atracção (...) precisamente porque entre o mundo e ele se ergue o riso. O seu riso nada tem de homérico. É um riso silencioso, sem alegria, como se diz. O palhaço ensina-nos a rir de nós mesmos. E esse riso é gerado pelas lágrimas (*idem*, 148). Por isso, talvez por isso, o estilo, em múltiplos momentos agressivo, sarcástico, virulento, de Miller, se torna perturbador: pela ambiguidade que o atravessa, pela consciência que temos de que a violência exposta resulta de uma afim consciência de perda, de desamparo, do sentido de uma fragilidade comum humanidade. O impiedoso Miller parece, de algum modo, começar por ser, sobretudo, impiedoso para consigo mesmo – como os seus textos maiores, de matriz aparentemente autobiográfica, tendem a expor. O resto, é uma consequência: um desejo de sobrevivência, uma questionação contínua de valores e fundamentos, uma *procura*, talvez, desesperada...

É por razões deste tipo que o leitor de Nietzsche admira, desde muito cedo, Dostoievski, e confessa-se marcado pela vida e obra de Rouault, o pintor católico; que aquele que, nos seus textos, clamando apresenta, como em extensas litanias, períodos e amplos posicionamentos históricos, se confronta com o espaço de uma pista circense, – fisicamente exterior, ou íntima; que aquele que leu, caoticamente talvez, milhares de livros (Miller, 1957)⁹ e admirava pintores em número 'até ao infinito', luta para se revelar pela mediação da escrita, e, *modernamente*, por quantos outros meios houver ao

⁹ Veja-se, sobretudo, e no interior de uma massa inesgotável de sugestões, e de referências, o cap. IX, KRISHNAMURTI, e a posição deste sobre a criação artística (Miller, 1957: 168).

seu dispor; que aquele que tem capacidade para afrontar o Mundo, e para, entre a atenção e o distanciamento, sobreviver e ser capaz de transformar inúmeras vicissitudes em Obra, – se reconhece, simplesmente, como individualidade que o palhaço fascina, ou que a si o chama. Que o pinta. "De todas as minhas pinturas, aquela que tinha tido mais sucesso era uma cabeça de *clown*, que eu tinha dotado com duas bocas, uma para a alegria, outra para o desgosto. A da alegria era vermelhão vivo,,," (*Épilogue*, 145); mas, se o palhaço era o tema, se o vermelhão vivo era dito aqui 'cor da alegria', em construção quase ingenuamente simbólica, as 'grandes bocas vermelhas' pareciam exceder (por uma vez; por exigência incontrolável, como em toda a produção tende a ocorrer...) o simples plano apontado. Como foi já escrito: "Tudo o que sei é que Irene tinha uma grande boca vermelha e que Henry amava as grandes bocas vermelhas" (Perlès, 1956: 37). A pintura, agora, parece funcionar como dupla instância indiciativa, – por *condensações*, e por *deslocações*¹⁰ que são, a um tempo, expressões de máximo realismo e de máxima subjectividade: pintura que encontra nas constituições ditas 'simbólicas' uma equidistância e uma superação dos planos da referenciação e do desejo sem objectivação imediata. E por este processo, que é, sempre, de tradução e de construção, a forma produzida aspira a uma dimensão actuante que apenas como *equipotencial*¹¹ creio poder ser dito: conjunto de virtualidades que permitirá à *forma* constituída assumir, perante o espectador, um poder de despertar emoções afins daquelas que foram experienciadas pelos autores perante os distantes e diferenciados estimuladores (corpos, séries de corpos, actos, objectos ou grupos de objectos, paisagens,...) que total ou parcialmente, e directa ou indirectamente, se representam, ou associadamente se invocam. Tarefa produtiva contínua, ela continuamente se abre e agudiza, – com exigências acrescidas, em esforço que o termo apontado: *afins*, levanta: como conseguir, ou sequer esperar, que as reacções do leitor, ou do espectador, tenham um estatuto idêntico ao que o autor experienciou, se não em tonalidade específica ao menos em intensidade? E se este processo e percurso, caro a todos os românticos, e a todas as reflexões que de princípios semelhantes se alimentam, encontra na *modernidade* um terreno de privilegiado desenvolvimento, é porque ele entrelaça a procura expressiva com a 'procura de si' do próprio Autor, o qual, na forma constituída, e apenas por ela, se tende a definir e a resolver.

7. A aventura de Henry Miller é hoje sobejamente conhecida. A sua Obra também. *To paint is to love again* parece ser, dentro desse conjunto enorme, e multiforme, um texto menos referido ou avaliado. Talvez por isso, ou tão só por isso, e pelos interesses específicos que veicula..., o escolhi: aqueles interesses que, claramente expostos ou apenas insinuados, apontam para o cruzamento e para a comparação das múltiplas manifestações produtivas do homem, para a sua fundamental dimensão *poiética*.

¹⁰ Para usar linguagem que à psicanálise convém...

¹¹ Termo que o próprio autor destas linhas terá introduzido, em tempos já recuados, no léxico que à Estética parece convir (*vide* Alcoforado, 1983: 412-422).

BIBLIOGRAFIA

- ALCOFORADO, Diogo (1983), "Em torno de duas afirmações de Paul Cézanne", *Nova Renascença*, nº 12, pp. 412-422.
- DELEUZE, Gilles (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- MILLER, Henry (1939), "An Open Letter to Surrealists Everywhere", *The Cosmological Eye* (1939), in *Mundo do Sexo e Outros Textos* (1987), trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Publ. Dom Quixote, Lisboa, pp. 149-185.
- _____ (1957), *Les Livres de ma Vie*, Trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard.
- _____ (1961), *Tropic of Capricorn*, New York, Grove Press, Inc.
- _____ (1965), *Nexus*, New York, Grove Press, Inc.
- _____ (1970), *Le temps des assassins: Essai sur Rimbaud*, Trad. F.-J- Temple, Éd. Pierre Jean Oswald, Honfleur, Éditions Hallier.
- _____ (1973), "En guise d'épilogue au *Sourire au pied de l'échelle*", *Peindre c'est aimer à nouveau* suivi de *Le sourire au pied de l'échelle*, Trad. G. Belmont, Paris, Éd. Buchet / Chastel.
- PERLÈS, Alfred (1956), *Mon Ami, Henry Miller*, Trad. Anne Bernardou, Paris, Éd. René Julliard.
- REBECCA, A. Rabinow (1997), " 'Cirque': A Fernand Léger & Henry Miller Story", *Catálogo da Exposição 'Cirque. Fernand Léger'*, Lisboa, Fund. Arpad Szenes-Vieira da Silva.