

A DIFERENÇA COMO REVELAÇÃO NA OBRA DE EGON SCHIELE E ROBERT MUSIL

Katia Hay

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

O motivo que me leva a estabelecer uma relação entre estes dois autores, Egon Schiele e Robert Musil, é uma espécie de fixação compartilhada pelas *linhas*: linhas paralelas, linhas retorcidas, linhas de fuga, linhas de pensamento, linhas de vida. Mas esta fixação pelas linhas também está presente, como veremos em breve, de uma maneira insistente no livro intitulado *Mille Plateaux* escrito por Deleuze e Guattari. O pensamento de Gilles Deleuze é, certamente, indispensável para o desenvolvimento da minha reflexão.

A fixação pelas linhas talvez seja mais evidente ou, pelo menos, mais sensível em certas pinturas de Schiele. Porém, também desempenham um papel importante no romance de Robert Musil, *As perturbações do pupilo Törless*. Mesmo no título da obra de Musil já há uma alusão indirecta às linhas: “*Verwirrungen*”, que foi traduzido como ‘perturbações’, sugere confusão, desarranjo, isto é, uma linha de pensamento embrulhada que contrasta com as frases que inauguram o livro: “Uma pequena estação da linha de caminho-de-ferro que leva à Rússia. Quatro carris paralelos corriam a direito e a perder de vista em ambos os sentidos”¹. Por outro lado, no livro de Deleuze a diferenciação entre dois tipos de linhas, as linhas arborescentes e as linhas rizomáticas, é desenvolvido de modo sistemático adquirindo assim um significado central no seu pensamento. Contudo, o propósito desta pesquisa é mostrar como uma leitura paralela dos três autores nos pode ajudar a compreender o papel e a importância da diferença como motor indispensável para o acto criativo, tanto na filosofia como na literatura, na pintura e na arte em geral.

Para começar, gostaria de comentar alguns quadros de Schiele. Para

¹ Robert Musil, *As Perturbações do Pupilo Törless*, João Barrento (trad.), Obras I, Dom Quixote, 2005, p. 39.

facilitar a análise, vou distinguir três grupos ou tipos de pintura.² No grupo primeiro estariam os quadros de casas ou de vistas de uma povoação (fig. x, y, z). Neste tipo de quadros, as linhas são mais evidentes e persistentes, também mais definidas. É fácil segui-las. São linhas repetitivas que, ou atravessam o quadro da esquerda à direita, ou formam uma parte do mesmo, como um estampado, e ao mesmo tempo delimitam uma zona do quadro com um significado mais ou menos claro (janelas, telhas etc.).

Um segundo grupo estaria composto pelas pinturas de natureza (fig. a, b, c.). Aqui temos uma mescla de estruturas: linhas regulares ou reguladoras, geométricas, e linhas que já são mais irregulares, sendo assim muito mais difícil segui-las, como as folhas ou as ramas das árvores. Além disso, nestes quadros podemos ver uma divisão progressiva entre dois planos: entre o fundo e o objecto. Algo que nos quadros de casas era muito mais difícil, porque as casas, mesmo com as janelas apertadas, parecem planas: é difícil imaginar um espaço interior, uma profundidade.

Por último, no terceiro grupo estão os retratos (fig. 1-4), as pinturas de nus (fig. 5-7), as pinturas de mães (fig. 8-10), e as pinturas a que vou chamar “pintura do gesto da diferenciação” ou “de revelação” (fig. 11 e 12). Contudo, não é possível fazer uma distinção nítida entre estes subgrupos porque a maioria das vezes os quadros que são retratos são também quadros-gesto (fig. 1).

O primeiro e este último grupo vão estar no centro da minha interpretação da obra de Schiele. Porém, antes disto é preciso esclarecer algumas ideias e conceitos estruturantes do livro *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze. No entanto, o objectivo não é a análise metódica dos conceitos deleuzianos (isto seria tema para uma pesquisa muito diferente), mas algo que me parece mais interessante: vou apenas esboçar algumas ideias deleuzianas que logo usarei na leitura de Musil e de Schiele. Ou, dito doutro modo, vou tirar os conceitos do seu contexto, mas a fim de melhor os compreender. Certamente, parece-me plausível a ideia de que os conceitos filosóficos só adquirem um significado *real* (no sentido de ser um significado vivo, um significado que diz algo a alguém), na medida em que sejamos capazes de os tirar do seu contexto para encontrar o seu sentido ou, melhor dito, para lhes dar um sentido original. Neste sentido, tal como Deleuze nos ajuda a interpretar a obra de Schiele ou Musil, estes ajudam-nos a interpretar a obra de Deleuze. Nos termos do próprio Deleuze, trata-se aqui de um novo *agenciamento* (*agencement*), de um novo jogo de *desterritorialização e reterritorialização* (*déterritorialisation et*

² Em todo o caso, não se trata de uma divisão cronológica, mas temática. Assim, quando falo de uma “progressão”, é em relação à minha análise.

reterritorialisation). É por isto mesmo que Deleuze também diz que “são absolutamente necessárias expressões anexactas para designar qualquer coisa exactamente”³.

Rizoma

No prefácio, Deleuze explica que *Mille Plateaux* não é um livro normal, no sentido em que não está dividido em capítulos: é um livro dividido em *planaltos*, ou seja, um livro cujos capítulos podem ser lidos independentemente ou transversalmente. Com isto Deleuze e Guattari querem reivindicar uma nova forma, uma forma mais apropriada, de entender e de escrever a filosofia. Uma filosofia que tenha em conta o facto de que todo o discurso é, num certo sentido, necessariamente um acto violento ou normativo, porque através do discurso inevitavelmente se impõe uma forma de conceber o mundo. De facto, Deleuze defende que a unidade fundamental da linguagem é o *mot d'ordre*, ou seja, o modo imperativo que ao mesmo tempo é organizador ou criador de ordem e de significado, e opera como uma contra-senha. Assim, a tarefa do filósofo que, como acabo de dizer, já parte de uma compreensão e aceitação do carácter necessariamente violento ou normativo da linguagem, é a criação de um novo discurso que não responda aos mecanismos habituais de interpretação. O texto filosófico, em vez de evitar ou dissimular a violência inerente a todo o discurso⁴, mostra-a de uma forma contundente; de tal modo que o leitor não pode ignorar o aspecto imperativo da linguagem. No entanto, e paradoxalmente, o efeito não é opressivo, mas libertador, porque o leitor encontra-se confrontado com a sua própria violência interpretativa. Neste novo discurso, um discurso que se assemelha a um rizoma e já não a uma árvore, o leitor tem de decidir o ritmo, o sentido, as associações, e até o significado que vai produzir. Além disso, a diferença tradicional entre o sujeito e o objecto, entre o texto e o autor, entre o conteúdo e a forma também se perde porque na verdade esta é uma diferença irreal. Como diz Deleuze: “um livro não tem sujeito nem objecto, é feito de matérias diversamente formadas, de datas e de velocidades muito diferentes”⁵.

Para explicar a diferença entre estes dois modos de conceber e es-

³ «Il faut absolument des expressions anexactes pour désigner quelque chose exactement», in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris: les Ed. de Minuit, 1980, 2002, [= MP], p. 31.

⁴ “[...] Pas de signifiance sans un agencement despotique, pas de subjectivation sans un agencement autoritaire” (MP, p. 221).

⁵ “Un livre n’a pas d’objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes” (*Ibid.*, p. 9).

crever o livro, Deleuze distingue entre as estruturas dos rizomas e das árvores. O livro, explica Deleuze, é um agenciamento (*agencement*). Isto é, uma montagem, um arranjo de vectores, de linhas. Assim todos os livros podem ser concebidos como um conjunto de linhas. No livro-árvore ou livro-raiz as linhas estão subordinadas a um ponto central e formam sistemas arborescentes, sistemas binários cuja multiplicidade depende da unidade ou das suas raízes, por assim dizer. É por isto que no sistema binário não há propriamente multiplicidade, porque tudo segue uma lógica mais ou menos pré-estabelecida: “não saímos nunca do Um-Dois, e das multiplicidades unicamente artificiais”⁶. Entretanto, o rizoma, ou o livro-rizoma é totalmente diferente. Aqui o movimento e a ordem das linhas não estão prefixados, mas é imprevisível, de modo que todos os pontos do rizoma podem ser relacionados com outros. Não há regras, porque cada movimento tem o seu contra-movimento: “o rizoma aglomera linhas de segmentaridade de acordo com as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas também linhas de desterritorialização pelas quais ele se escapa sem cessar”⁷. No livro-rizoma a ideia de uma estrutura profunda também não é apropriada. Não há nada escondido para ser interpretado. O livro-rizoma tem de ser manipulado como uma máquina a-significativa, juntando-se a outras máquinas, produzindo os seus próprios fluxos. A lógica do rizoma, que não é propriamente uma lógica, é também a lógica do desejo (algo que vamos descobrir também nas pinturas de Schiele). Em geral, o programa de Deleuze é uma crítica a todos os modelos de pensamento que impõem sempre uma alternativa fixa, como por exemplo a psicanálise. As linhas de interpretação estão sempre já dadas, associadas a um único princípio. Mas, todo o princípio, o conceito mesmo de unidade está sempre ligado a uma tomada de poder.

O livro de Deleuze está escrito como um rizoma, com planaltos⁸. Entretanto, seria difícil dizer que o livro de Musil também é um rizoma. Evidentemente há uma linha única de leitura, do princípio ao fim, etc. Mas se isto é verdade, também é verdade que a experiência descrita por Deleuze, a sua reflexão sobre a diferença entre os sistemas rizomáticos, que são os sistemas próprios do desejo, e os sistemas arborescentes, é muito similar à experiência descrita por Musil através do jovem Törless.

Já vimos como nesta novela de Musil se pode constatar um contraste

⁶ “On ne sort jamais de l’Un-Deux, et des multiplicités seulement feintes” (Ibid., p. 25).

⁷ “Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d’après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse” (Ibid., p. 16).

⁸ *Ibid.*, p. 33.

entre linhas regulares, repetitivas, direitas como as linhas paralelas das vias do comboio por um lado, e, por outro lado, linhas perturbadas, linhas curvas e vertiginosas. Mas ainda não interpretámos estas metáforas. Em certo sentido, pode-se dizer que Musil se serve da metáfora da linha para diferenciar o mundo interior e o mundo exterior; o mundo interior do jovem Törless, o mundo das suas ideias e pensamentos, e o mundo dos seus amigos do internato, que como o descreve o próprio Törless é um internato onde “recebiam a sua formação os filhos das melhores famílias do país, para, depois de saírem dessa instituição, entrarem para a universidade ou encetarem uma carreira no serviço militar ou na administração”⁹.

No princípio da novela, Törless é um rapaz que ainda não tem uma personalidade forte. Para expressar isto Musil diz que: “aquilo a que chamamos carácter ou alma, o perfil (aqui a palavra alemã é ‘linha’) ou o timbre de um ser humano, aquilo que torna os pensamentos, as decisões e as acções pouco marcantes, casuais ou contingentes [...] aquele pano de fundo último e imóvel – tudo isso se tinha perdido em Törless nessa época. [...] Assim, a sua personalidade adquiriu qualquer coisa de indefinido, um desamparo interior que não lhe permitia encontrar-se”¹⁰. Isto é, Törless não segue a lógica das linhas fixas, estritas e claramente definidas. Entretanto, os seus companheiros, como tudo o que estava relacionado com o internato em geral, mostravam uma personalidade, um carácter muito mais forte e definido, até sufocante. Assim, Törless achava que eles “levavam aquelas coisas muito a sério”¹¹. E ele “[p]asso a passo, pisava as pegadas que o rapaz da frente abria na poeira – era assim que sentia aquilo, como se tivesse de ser deste modo, como uma pesada inevitabilidade de que cercava toda a sua vida e a confinava àquele movimento, passo a passo, àquela linha, àquela faixa estreita que atravessava o pó”¹². E depois: “Quando pararam num cruzamento onde um segundo caminho se encontrava com o seu, num terreno circular muito pisado, e uma placa de orientação [...] apontava para o ar, essa linha, em clara contradição com a paisagem, pareceu a Törless um grito de desespero”¹³.

Na realidade, a perturbação interna, o mal-estar de Törless não é somente por causa das suas divagações, mas também pela experiência ou o padecimento da diferença entre o mundo externo e o mundo interno.

O uso de diferentes linhas para expressar a diferença entre o mundo

⁹ Robert Musil, *As Perturbações do Pupilo Törless*, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48-49.

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 51-52.

externo experimentado como um mundo repetitivo, pré-fixado, opressivo, e o mundo interno também pode ser observado nas pinturas de Egon Schiele. Na nossa divisão podemos ver como os quadros do primeiro grupo que se distinguem por terem linhas paralelas e claramente definidas correspondem a quadros do mundo externo. Mas no caso das pinturas de Schiele, a diferença das pinturas no Renascimento, as casas, as janelas são vistas a partir de fora. A partir desta perspectiva, nem o mundo interno nem o mundo externo parecem acessíveis. O exterior, a natureza, não indica nada do mundo interno e pessoal. Não há horizonte, não há perspectiva. A diferença entre o mundo externo e o mundo interno é insuperável. Do mesmo modo, os amigos, os professores, as instituições não podiam nem compreender, nem aceder aos pensamentos do jovem Törless. Por outro lado, se observamos os quadros do terceiro grupo, os retratos, os nus, ou seja, as pinturas do mundo interno e do mundo pessoal, vemos que as linhas são muito mais tortuosas (fig. 5,6,8,9).

Mas, no caso de Musil, a relação ou a interação entre os dois mundos é mais intensa e paradoxal. Törless também sente um desejo de ordem, e fantasia com a possibilidade de pertencer ao mundo de Beineberg, Reiting ou do mesmo Basini. O mundo externo, também lhe parece “aventureiro, cheio de zonas escuras e mistérios”¹⁴. Törless tem o desejo de lançar raízes, quer regular os seus pensamentos e as suas sensações: “Durante o dia, tinha já planeado tudo o que queria anotar [...] Quando tudo isso estivesse ordenado, anotado facto a facto, esperava chegar à versão correcta e racionalmente compreensível, tal como a forma de uma linha circundante se destaca da imagem confusa de centenas de curvas que se cruzam”¹⁵. Mas, depois, ele vai descobrir o carácter obscuro das linhas direitas, dos pensamentos sérios, porque, na verdade, a despeito das aparências, o mundo do internato não é um mundo racional, mas um mundo propriamente perverso, um mundo de violência e dominação, uma violência e uma dominação aparentemente controlada, regulada, direita. (Muitos críticos de literatura afirmam que nesta novela se antecipa o totalitarismo do nazismo e a paradoxal fascinação que suscitou).

Podemos distinguir duas formas de viver as linhas que são fundamentalmente distintas: enquanto os amigos de Törless seguem uma linha definida sem possibilidade de mudar; Törless, pelo contrário, pode experimentar, pode tentar outras possibilidades. Assim, pode-se dizer que Törless é capaz de fazer um rizoma com o seu ambiente, porque ele escapa à lógica binária das linhas direitas. Porque no caso de Törless não há diferença entre o que faz, o que pensa e o caminho que ele segue. O seu caminho realiza-se à medida que ele caminha. As perturbações não são

¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

exteriores a ele, mas constitutivos do seu corpo, do seu modo de relacionar-se com o mundo: “De momento tinha apenas a sensação de que nele qualquer coisa como um pião descontrolado subia do peito apertado até à cabeça provocando-lhe vertigens”¹⁶.

Além disso, este modo particular de sentir a vida traduz-se também numa capacidade muito particular de ver e compreender o mundo. Törless “[s]entia-se muitas vezes forçado a relacionar-se com acontecimentos, pessoas, coisas, até consigo próprio, como se em tudo isso houvesse simultaneamente um enigma insolúvel e uma afinidade inexplicável e não totalmente justificável. Tudo lhe parecia compreensível como se fosse palpável, mas sem se deixar traduzir por completo em palavras e pensamentos [...] Quanto mais rigorosamente apreendia as sensações com os pensamentos, quanto mais familiares elas se tornavam, tanto mais pareciam, ao mesmo tempo, ser-lhe estranhas e incompreensíveis.”¹⁷ Em certo sentido, pode dizer-se que Törless faz rizoma com o mundo. Mas, talvez o conceito de *visagéité* seja mais adequado. Através das suas divagações, Törless está a produzir, a delinear um rosto do mundo.

Visagéité

Deleuze diz que o rosto manifesta, para ser exacto, o rosto é sempre uma relação entre um plano de significância (signifiance) e um plano de subjectivação (*subjectivation*). Deleuze chama-lhe uma relação entre a ‘parede branca’ (onde a significância inscreve os seus signos) e o ‘buraco negro’ (onde a subjectivação aloja as suas paixões). Todo o rosto é o resultado de um sistema parede branca e buraco negro. O sistema em si é o que Deleuze chama a “machine abstract de visagéité”, algo assim como uma máquina abstracta de produzir rostos. Por outro lado, qualquer rosto é também o resultado de um processo de *desterritorialização* e *reterritorialização*: o rosto reterritorializa a cabeça. Nas palavras de Deleuze: “O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando ela deixa de ser codificada pelo corpo [...] quando o corpo, cabeça incluída, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por qualquer coisa à qual chamaremos Rosto”¹⁸. Isto é, o rosto não é a cabeça, e não deve confundir-se com ela. A cabeça faz parte do corpo, mas não é o rosto. E uma vez que o rosto produzido, não somente a cabeça, mas tam-

¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸ “Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsque elle cesse d’être codée par le corps [...] lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être *surcodé* par quelque chose qu’on appellera Visage” (MP, p. 208-209).

bém o resto do corpo entram no processo de “visagéification”, no processo de tornar-se rosto. Para além disso, a máquina abstracta também torna os objectos e as paisagens em rostos. Por isso podemos dizer que os objectos nos olham. Por exemplo, isto é o que ocasionalmente acontece em algumas cenas do cinema: nos filmes de Tarkovski os objectos e as paisagens tornam-se rostos, nos filmes de Bergman os rostos tornam-se paisagens.

Neste sentido, pode dizer-se que Törless é uma máquina abstracta, criadora de rostos. Contudo, se temos que encontrar uma máquina abstracta de produzir rostos entre estes três autores, encontramos-la indiscutivelmente na obra de Schiele.

Decerto, a definição que Deleuze nos dá para explicar o que é o rosto, a saber, um sistema “parede branca – buraco negro”, ao mesmo tempo é uma ótima definição para a pintura de Schiele. Porque, na verdade, aqui as cores não parecem estar pintadas sobre o lenço branco, mas parece que saem de um fundo negro. Um fundo negro que outrossim é fonte de cor. Especialmente as pinturas do terceiro grupo. Todas as figuras parecem sair do fundo. E o próprio quadro é um resultado fortuito e surpreendente. Schiele é a verdadeira máquina de produzir rostos. Porque se é verdade que Francis Bacon, como diz Deleuze na sua obra *Logique de la Sensation*, era um pintor de cabeças, um pintor de corpos sem rosto,¹⁹ então Schiele é pintor de rostos, mas não de corpos (fig. 2, 7). Nas pinturas de Schiele os corpos estão *sobre-codificados* pelo rosto (fig. 5, 9). Por isso seria um erro afirmar que os corpos das figuras de Schiele não estão acabados, ou que são incompletos ou que estão mutilados (fig. 7). São corpos sem órgãos: “corps sans organes”.

A ideia de que as figuras de Schiele, os retratos e os auto-retratos são incompletas, só teria sentido se as comparássemos com as suas pinturas de cenas de amor, de abraços (fig. 6) ou com as pinturas de mães com os seus filhos (fig. 9). Isto é, nas pinturas em que aparece mais do que uma figura. Se repararmos bem, a diferença entre estes quadros é muito importante. Nos quadros onde há mais do que uma figura, os corpos estão entrelaçados de tal maneira que todo o resto possível de incompletude desaparece (fig. 6). Mas isto não significa que as outras figuras sejam incompletas. A incompletude só é perceptível depois de se ter visto a unidade última, ou seja, em retrospectiva.

Deleuze diz que todo o rosto é uma redundância. Também diz que a linguagem é uma redundância. É por isso que, de acordo com ele, a unidade fundamental da linguagem é o modo imperativo, porque em toda a ordem há uma redundância: por um lado a ordem própria e, por outro

¹⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris: Ed. de la Différence, 1981, 1996, p. 19.

lado, o acto linguístico. Levinas também diria que o rosto é uma petição. No caso de Schiele, efectivamente os rostos são ordens, e são redundantes: “olhe-me, sou assim”. Ou: “este sou eu” (fig. 1, 4). É por isso que os gestos têm uma presença muito significativa nos seus auto-retratos. Com este gesto Schiele quer mostrar algo: mostrar-se a si mesmo, mostrar o seu acto criativo. Trata-se de um gesto de diferenciação. Um corte (dois dedos entreabertos), uma abertura, um buraco, pelo qual se mostra um novo espaço, a saber, o espaço da existência da arte. Por outras palavras, com este gesto Schiele auto-retrata-se enquanto criador que cria uma abertura, abre um mundo novo ao mundo. Não é casual que esta abertura seja similar ao marco obscuro que envolve o quadro “Offenbarung” (revelação) (fig. 11). A abertura onde acontece a revelação é muito similar à abertura que mostra Schiele com a sua mão.

Podemos exprimir a similitude entre os três autores deste modo: se para Deleuze o pensamento filosófico deve ser compreendido como um processo de diferenciação, se o jovem Törless de Musil precisa de um processo de diferenciação para formar-se, para formar a sua identidade, é porque, como na pintura de Schiele, o pensamento, a filosofia e a narração vital são considerados como processos criativos. O acto criativo revela-se como um acto de diferenciação. Mas se comparamos os auto-retratos de Schiele com os quadros onde a criação é o próprio tema da pintura (fig. 11), então vemos que, no caso de Schiele, a criação do artista não é tão completa. O horizonte de sentido está dado pela vida, e não somente pela arte. Na representação da criação do mundo, da vida real, a parede branca parece estar completamente tomada por um mar negro: a morte talvez ameace aniquilar todo o sentido.

ABSTRACT

This essay is an attempt to show the different ways in which Deleuze's philosophy can help us to interpret art. The main ideas or philosophical standpoints I use to analyze the paintings of Egon Schiele and Robert Musil's novel *The Confusions of Young Törless* are elaborated in the book he wrote with Felix Guattari *A Thousand Plateaus*. In the end, however, the very interpretation of these works of art should shed a new light on the understanding of Deleuze's thought.

Keywords: Deleuze, Robert Musil, Egon Schiele, Art



Figura 1 – Selbstporträt mit schwarzem
Tongefäß



Figura 2 – Akt, Selbstporträt



Figura 3 – Selbstporträt mit
Lampionfrüchten



Figura 4 – Selbstporträt mit
gesenktem Kopf

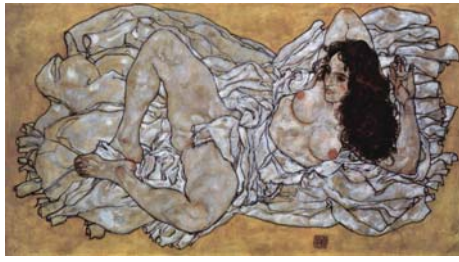


Figura 5 – Liegende Frau



Figura 6 – Umarmung

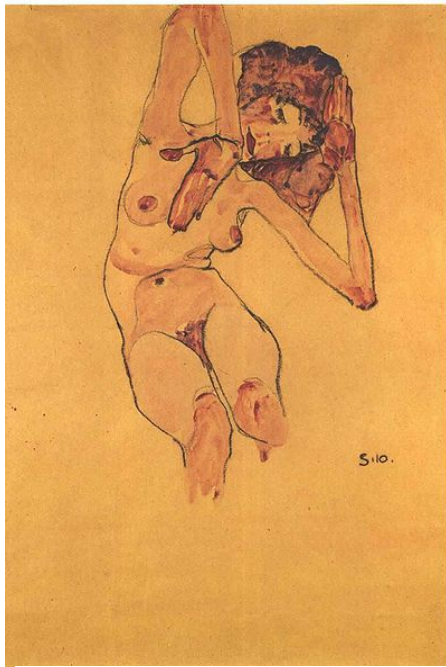


Figura 7 – Sitzender Akt



Figura 8 – Junge Mutter



Figura 9 – Junger Mutter



Figura 10 – Tote Mutter



Figura 11 – Offenbarung



Figura 12 – Eremiten