



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE TEATRO – LICENCIATURA

DIEGO LANDIN BORGES

POR UMA POÉTICA DO CONVÍVIO: A EXPERIÊNCIA A PARTIR DAS OBRAS
TRILOGIA, CONTÁGIO E PEÇA PARA DIAS DE CHUVA

FORTALEZA

2018

DIEGO LANDIN BORGES

POR UMA POÉTICA DO CONVÍVIO: A EXPERIÊNCIA A PARTIR DAS OBRAS
TRILOGIA, CONTÁGIO E PEÇA PARA DIAS DE CHUVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Graduado em Teatro-Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B731u Borges, Diego Landin.
Por uma poética do convívio : A experiência a partir das obras Trilogia, Contágio e Peça para dias de chuva / Diego Landin Borges. – 2018.
48 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez .
1. Processo criativo. 2. Fracasso. 3. Contágio. 4. Convívio. I. Título.

CDD 792

DIEGO LANDIN BORGES

POR UMA POÉTICA DO CONVÍVIO: A EXPERIÊNCIA A PARTIR DAS OBRAS
TRILOGIA, CONTÁGIO E PEÇA PARA DIAS DE CHUVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Graduado em Teatro-Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Ricardo Guilherme Vieira dos Santos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A meus pais,
Kátia e Kazane, artistas de sempre.

A tia Nádia, que virou mundo. *In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

A Rogeane Oliveira, cujo convite tornou possível esse convívio desde o princípio.

A Paula Yemanjá e Daniel Rocha, inventores de mundos mais que possíveis.

A Noêmia Guimarães, o verdadeiro rosto por trás dos autorretratos.

A Átila Frank, onde encontrei o amor e a coragem para empreender essa escrita.

A Olga Nogueira, minha amiga, minha irmã, pelas suavidades passadas e futuras.

A Maria Vitória, tudo ao mesmo tempo agora.

A Deynne Augusto, sempre, poeta do impossível.

A Patrícia Soares, que me trouxe a borda e a lucidez que marcam essas páginas.

A Juliano Gadelha, pela potência dos colapsos.

A Kaciano Gadelha, pelo olhar cuidadoso que primeiro se deteve sobre essa pesquisa.

A Washington Hemmes, porque “às vezes é preciso ir por um caminho muito distante do seu para acertar o caminho de volta”.

A Jéssica Teixeira, pelos telefonemas transbordantes, pelas intensidades que só a gente sabe.

A Tom Cabral, artista máximo, sem o qual não haveria contágios.

A Tim Oliveira, que fotografou magistralmente *Peça para dias de chuva*.

A Murillo Ramos, Jeferson Tinôco, Eric Barbosa, Rami Freitas, Rodrigo Colares, Lívian Mendes, Ariza Torquato e Ruth Aragão, que contagiaram e entrevistaram, com sua presença e talento, nos rumos do espetáculo.

A Débora Frota e as camadas que retiramos diariamente de nossos corpos, para o sol, para o sol.

A Deisimer Gorczewski, disparadora primeira do pensamento aqui empreendido.

A Héctor Briones, evidentemente, orientador, diretor e mestre, pela paciência e consideração com que analisou esse material e pelas experiências partilhadas desde sempre.

À banca formada pelos radicais e geniais Ricardo Guilherme e Ghil Brandão, que aceitaram o convite para esse convívio.

(...) onde Narciso
seja um deus que saberá também
ressuscitar.

Caetano Veloso

RESUMO

Esta pesquisa aborda o processo criativo de três obras do autor: *Trilogia*, *Contágio* e *Peça para dias de chuva*. Ao lado de sua trajetória como aluno do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, discorre-se sobre os sucessos e fracassos que marcaram seu processo como artista nas cidades de Recife e Fortaleza, investigando-se a relação entre as linhas temáticas que suas obras compartilham a partir da noção de fracasso, colapso e contágio como potência política de convívio. Trata-se de um escrito a princípio autobiográfico que, todavia, intenta compreender a experiência da práxis artística como micropolítica e possibilidade de interrogar qual o lugar da arte e do artista na contemporaneidade. A partir daí, discorre-se brevemente sobre a noção do “artista dilacerado”, em Agamben (2012), as marcas vivenciais e o artista contemporâneo frente à geopolítica neoliberal, em Rolnik (1993; 2006) e o convívio teatral em Dubatti (2016). Discorre-se também sobre o rosto autofágico e narcísico na representação pictórica, o rosto antropofágico e o rosto qualquer, em Agamben (2013).

Palavras-chave: Processo criativo. Fracasso. Contágio. Convívio.

ABSTRACT

This research is about the creative process among three works: *Trilogia*, *Contágio* and *Peça para dias de chuva*. Along his way as a student of the course *Teatro-Licenciatura* at Universidade Federal do Ceará, the scholar discusses about his failures and successes as an artist within the cities of Recife and Fortaleza and investigates the thematic relations among his works in terms of failure, collapse and contagion as a political power for sharing and socializing. This work starts as a self-writing process but leads to comprehending the making of art as a powerful micropolitics to question its own place in the contemporaneity. The discussions are based upon some theoretical concepts such as the notion of “lacerated artist” (AGAMBEN, 2012), the marks of existence face to the neoliberal geopolitics (ROLNIK, 1993; 2006) and the theatrical sharing and socializing (DUBATTI, 2006). Furthermore, the study raises a debate about the narcissism and the self-devouring face in the pictorial representation contrasting with the antropophagic face and the “anyface” as in Agamben (2013).

Key-words: Creative process. Failure. Contagion. Sharing and socializing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato com demônios	17
Figura 2 – Autorretrato nº 4	17
Figura 3 – Fauno	17
Figura 4 – Autorretrato com demônios (primeira versão).....	22
Figura 5 – Ensaio <i>Contágio</i>	35
Figura 6 – Ensaio <i>Contágio</i>	36
Figura 7 – Peça para dias de chuva	46

SUMÁRIO

PREÂMBULO	12
TRILOGIA	15
Autorretrato com demônios	22
Autorretrato nº 4	25
Fauno	27
A NÁUSEA DE PIGMALEÃO	31
Contágio: o rosto antropofágico	34
O ROSTO QUALQUER	43
REFERÊNCIAS	48

PREÂMBULO

Pois essa faca às vezes | por si mesma se apaga. | É a isso que se chama | maré-baixa da faca.

João Cabral de Melo Neto

O presente ensaio tem por objetivo disparar uma cronogênese¹ de minha trajetória como artista e aluno do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, ao lançar mão de um recorte em minha obra recente: três pinturas – *Trilogia* –, um ensaio fotográfico – *Contágio* – e o convite feito pela atriz e dramaturga Rogeane Oliveira para dirigir o espetáculo *Peça para dias de chuva*. O período abrange os anos de 2012 a 2017.

Trata-se de um escrito a princípio autobiográfico que, todavia, adquire um escopo mais ambicioso: a tentativa de compreender a experiência da práxis artística como micropolítica potencializada através da noção de convívio. Neste sentido, tomo por base minha vivência pessoal – considerando-a em suas sucessivas crises e vulnerabilidades criativas (como também suas superações) – como possibilidade de interrogar qual o lugar da arte e, por que não, do artista em sua ação contagiante na invenção de *possíveis*. Deste modo, tento fazer da autobiografia uma tática para vínculos afetivos e coletivos, trabalhando, entre outros, com o mito de Pigmaleão, que sintetizaria, a meu ver, a situação do artista moderno e contemporâneo, bem como as noções de *narcisismo autofágico*, *contágio*, *convívio* e *rostos qualquer* (AGAMBEN, 2013). Nos dizeres de Suely Rolnik,

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de *contágio* e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (ROLNIK, 2006, p. 2 – grifo em negrito meu)

Assim, alinho-me como artista-pesquisador a um percurso de conhecimento *indutivo* que, segundo Jorge Dubatti, centra-se “na compreensão da práxis, do acontecimento artístico

¹ Expressão utilizada por Suely Rolnik para contrapor-se a uma mera *cronologia de fatos* que se inserem num tempo linear. Para a autora, a memória cronogenética segue a lógica da gênese no próprio tempo através de *marcas* potencialmente geradoras de um devir. (ROLNIK, 1993).

concreto, territorial e histórico. Pensar o acontecimento, pensar a práxis, implica partir de observações empíricas para finalmente chegar, se possível, a leis teóricas.” (2016, p. 88).

Mais do que chegar a leis teóricas, desejo, através desta escrita, efetuar um exercício poético, que encontra sua política precisamente no convívio que o fazer artístico – pintura, fotografia, teatro – implica.

As obras supracitadas – *Trilogia* e *Contágio* – ocupam a maior parte do *corpus* textual e fornecem alguns dos conceitos e problemáticas com os quais irei operar. Procederei à “genealogia” de sua concepção artística, bem como à contextualização espaço-temporal de sua execução, valendo-me de imagens que compõem seu todo. Com o espetáculo *Peça para Dias de Chuva*, por outro lado, portar-me-ei de modo mais livre, pois por ora importa menos uma análise linear desse processo que o lugar culminante que habita nessa trajetória de crises e vulnerabilidades pessoais, visto que nele percebi a possibilidade de uma poética do convívio, catalisadora de um pensamento transversal ao longo da pesquisa.

Para todos os efeitos, foi *Peça para dias de chuva* – à qual me dediquei durante os últimos dois anos (assim como as pessoas com quem me envolvi em sua feitura) – que me trouxe a este lugar de discurso. Parto dela, por assim dizer, para daí retornar finalmente a ela, no momento em que me descobri dizendo *sim* ao convite para sua execução e dei início ao processo em si. Certo de que desenvolverei em trabalhos futuros este primeiro impulso, que já vem, ademais, contaminado de desassossegos antigos, tentarei ao menos apontar certas linhas temáticas, nem sempre em perfeita concordância entre si, mas que disparam um pensamento que pode ser aplicado à arte, à crise e ao artista em processo de criação. Com isto, o questionamento que acompanha todo este TCC é o seguinte: como fazer da vulnerabilidade e do fracasso uma potência poética e política que possibilite o convívio, sem se deixar ser capturado por discursos hegemônicos seja da arte seja da macropolítica que nos rege? O convívio seria aqui, então, uma força crítica e política ao inaugurar possíveis na arte e na vida, fazendo do contágio, do colapso e da vulnerabilidade sua condição para intervir na realidade e disparar um devir-outro no sujeito.

Com efeito, o ensaio se dará em tópicos e não em capítulos, que se interpenetram livremente para que o próprio sentido de tempo seja transgredido e desestabilizado a todo instante. Daí valer-me do termo *cronogênese* ao invés de *cronologia*, pois – no esteio de Rolnik – à medida que convoco uma marca vivencial, outras tantas se atualizam, apontando

para variações possíveis de um mesmo tema: o devir-outro. Abdicando de uma mera hierarquia temporal ou causal, o que fui em Recife² cresce à luz do que sou hoje e reverbera, por seu lado, no que serei amanhã. Como em uma sessão de psicanálise, o transitório e o irreparável se atualizam, transmutam, agitam e se decompõem a nível simbólico, assim como na criação poética e teatral, ademais, em que tempo e espaço se fundem – e em que eu e o outro se contagiam entre si *ad infinitum*.

Para o enfoque deste ensaio, busquei autores com quem dialogasse a nível conceitual e poético, notadamente Giorgio Agamben, em seus *O homem sem conteúdo* (2012) e *A comunidade que vem* (2013), Suely Rolnik, nos ensaios já referidos (1993 e 2006) e Jorge Dubatti, em seu *O teatro dos mortos* (2016), de quem tomo emprestado e adapto o termo *convívio*. Para o conceito de duplicidade, recorri a Freud, em seu ensaio *O Inquietante* (2010), e para a contextualização dos mitologemas greco-romanos, consultei o *Dicionário de Mitologia Greco-Romana* (SIMÕES; ANDRADE, 1976). Outros autores serão citados em notas de rodapé, para complementação teórica e eventuais leituras mais amplas.

Por fim e não menos vital: os territórios de atuação abordados ao longo do ensaio (artista, aluno, pesquisador, encenador, espectador etc.) orbitam, em maior ou menor grau, em torno de um *locus* específico, a saber, o Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Universidade Federal do Ceará), espaço que traz marcas (históricas e afetivas) em si e produz marcas no corpo de quem ali transita.

Marco democrático de Fortaleza, cidade onde um sem-número de construções são fadadas ao descaso e à decadência num claro programa de desmonte efetuado pelas próprias instituições que lhes correspondem, o TU (carinhosamente abreviado) foi a segunda casa teatral, depois do Teatro São José, onde me apresentei quando adolescente, mesmo antes de ali me tornar aluno ou decidir pela carreira de ator. Depois se tornou sede primeira do curso de Teatro-Licenciatura e, anos depois, abrigou as duas temporadas de *Peça para Dias de Chuva*, dentre outras ações.

Acima de tudo, o TU se afirma sempre como espaço no qual me insiro como espectador de teatro, e onde me deixo contaminar por outras poéticas que marcam e são marcadas por mim. Deste modo, não poderia dar prosseguimento a estas páginas sem render a ele, aqui, minha devida homenagem.

² Nascido em Fortaleza, residi em Recife de 2012 a meados de 2014, quando retornei à minha cidade natal.

TRILOGIA

No período de 2015-2016 retomei o curso de Teatro-Licenciatura após longo período de trancamento institucional, durante o qual residi em Recife e distanciei-me, por assim dizer, de atividades práticas e acadêmicas em torno da cena³. Buscava, não só em outra cidade como em outras áreas de práxis artística, em especial a pintura, poéticas distintas que viabilizassem meus anseios de então. Este afastamento da cena e a subsequente aproximação à pintura me são importantes pois permitirão abordar neste tópico as seguintes questões: que outros *eus* convivem no ato criativo? Como se dá este ato, o que ele implica a nível pessoal, estético e político? Como, a partir do “fracasso” ou “colapso” em que se deu meu afastamento da cena, foi possível criar, a partir da vulnerabilidade suscitada, outros territórios de convívio?

Tudo isto se devia a um desencantamento com a cena que não raro me ocorria, desde que iniciara profissionalmente na área, quando adolescente. O auge se deu em fins de 2012, quando tive por certo que o lugar de ator definitivamente não me pertencia. Já não era possível persistir em atividade tão laboriosa quanto frustrante, inserida em um sistema de produção cultural vacilante, a depender da boa vontade de empresários, gestores, instituições e políticas públicas que, ainda que funcionassem, sempre privilegiariam grupos consolidados em detrimento de projetos de caráter independente, como no mais das vezes era meu caso. Tornara-se no mínimo patético, ademais, ver-se num palco executando um trabalho acalentado durante meses para apenas três pessoas numa plateia, se tanto. Sem mencionar a *vulnerabilidade*⁴ que isto tudo me acarretava: de corpo e de espírito. Para quê? – indagava-me. Ou me calava de vez, ou haveria de inventar em seu intento uma nova prática, um outro sentido, um novo olhar político que, com efeito, me desafiasse a criar. Decidi, provisoriamente, calar-me. E que o tempo (e o corpo) manifestasse, afinal, se era de fato o teatro minha real vocação.

Afirmo que há aqui uma ferida, uma marca vivencial suscitada pelas questões abordadas acima, ensejando uma problemática de minha visão de mundo que dispararia posteriormente conceituações sobre a arte e a relação arte e vida. Com relação à práxis do

³ Saliento que iniciei na Universidade em 2010, quando da inauguração do curso, já tendo vivenciado uma intensa atividade teatral precedente.

⁴ Discorrerei sobre essa vulnerabilidade como acesso mesmo do outro e ao outro (em diálogo com Rolnik) no segundo tópico. Ainda neste tópico, sugiro poeticamente como se daria essa passagem.

artista e à visão de mundo que a mesma engendra e é por ela engendrada, recorro a Dubatti quando este afirma (ainda especificamente em relação à prática teatral, mas em seguida à arte como um todo): “é importante destacar que o pensamento teatral envolve tanto o pensamento sobre o que é específico do trabalho e da poética teatrais como o pensamento sobre o mundo.” (DUBATTI, 2016, p. 94). Ao transferir-me de cidade, trancar minha matrícula e abandonar quaisquer projetos em teatro que ainda restassem em Fortaleza, guiei-me cada vez mais em uma tentativa de fazer de minhas sucessivas crises criativas uma potência de convívio. Porém, transcorreu-se um tempo considerável até que me conscientizasse da real dimensão de tal empreitada, e transformasse em palavras a experiência vivenciada em Recife, quando tão-só as balbuciava. Foi apenas no retorno a Fortaleza, em 2014, e à Universidade, em 2015, que pude lançar para trás um olhar distanciado sobre o que me ocorrera e daí propor questões de maior fôlego; por outro lado, nesse ínterim, tais inquietações imprimiram-se inevitavelmente em meu trabalho. O espectro que abrangia a ausência, o abandono, a alienação, o fracasso e, no entanto, a busca por uma referencialidade em termos de arte e a obra mesma como disparadora de um corpo-devir, como mais adiante irei discorrer, ocupou-me solitariamente de 2013 a meados de 2014, período em que me dediquei obsessivamente à pintura e pude dar a estes anseios vazão material.

Foi na pintura que obtive o subsídio para poder sondar, em nova perspectiva, meu princípio criativo. Se ainda havia “arte” em mim, por quais meios a poria em ação, de que premissas partiria, que tema ou objeto abordaria ou, caso este inexistisse ou fosse por demais vago, que *corporeidade* imprimir e fazer emergir de determinado suporte? Como eu já tivesse prática, desde a infância, com o desenho, realizei na aquarela e no óleo um sonho antigo de explorar o *medium* pincel/tinta, agora com tempo suficiente ao meu dispor para experimentar combinações possíveis e improváveis, errar e sobrepor camadas, fracassar, corrigir e novamente deambular por cores e texturas, expurgar, destruir e restaurar; livre do juízo imediato de um diretor ou plateia que me acercasse e coagisse a todo instante, sem mencionar a profusão aterradora de ensaios, prazos, preguiças, horários, cachês mal e mal pagos, teatro vazio, críticas (ou a ausência delas). Busquei em outros pintores (como Van Gogh e Bacon) uma crueza na expressão, uma passagem sensível, táctil, do inconsciente para a tela. Inscrevi-me em cursos, investi em material, virei noites à base de coca-cola e cigarros: via nascer, diante de mim, um universo inédito, dotado de novas formas e sentidos. Por fim, era eu mesmo o retratado, contra a árida paisagem de um autoexílio numa cidade flutuante.

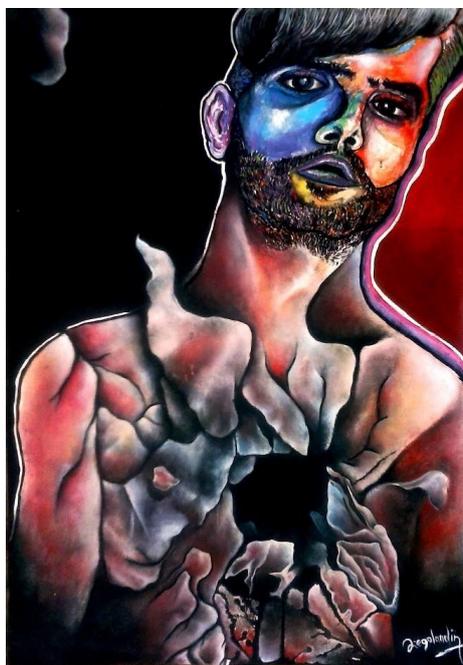
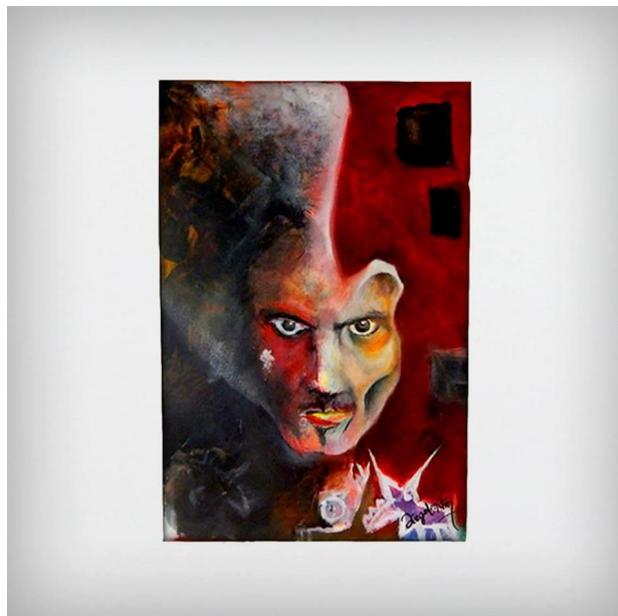
Figura 1***Autorretrato com demônios***

Aquarela, nanquim

e óleo s/papel

38,5x38,5cm

Fortaleza, 2014

**Figura 2*****Autorretrato nº 4***

Óleo, aquarela e nanquim s/papel

45x33cm

Recife, 2014

**Figura 3*****Fauno***

Óleo s/papel

42x30cm

Recife, 2014

Ao realizar *Trilogia*, composta pelas obras acima, fiz surgir um novo *rostro* – expatriado, extraviado, dilacerado, fragmentado, mutante e multiforme –, quando problemas de outro gênero me acometeram. Já não se tratava mais de investir minha subjetividade em um ou outro personagem, ser fiel à realização de um ou outro espetáculo do qual mais ou menos me mantinha consciente ou mais ou menos me implicava como ser político. Agora tinha diante de mim, com toda a sua dureza e angulosidade, com toda a sua inexorabilidade e certeza, a tela em branco: superfície abissal de uma *originalidade*, suposto grau zero da expressão, ou mesmo uma cópia do mundo, zona em que se embate virtualmente a luta contra o clichê⁵. Como que intensificando o próprio *ethos* do fazer poético, a tela-esfinge arguia sobre meu destino. Haveria *métron*, discurso, narrativa, representação que a decifrasse, preenchendo-a? Ou talvez, não se tratando tanto de um discurso coercível, um juízo de valor ou exclusão, consistisse mesmo em achar um *lugar*, ainda que provisório? Um tema, uma paródia, um *leitmotiv* a reboque de outros artistas, uma escola específica de que pudesse dispor com folga dentre meus livros de história da arte e estética? Não: um lugar, quiçá, que cedesse passagem a outros lugares, que fosse em si mesmo *convívio de lugares*. Que lugar – o terrível solilóquio insistia, surdo a eventuais complacências do intelecto – que lugar, quando não há nem de onde partir? Como se nasce uma obra? De onde, para onde esta obra? Quando esta (d)obra? Incapaz de responder a essas questões, a solidão que me auto impusera e à qual me aferrava como se fosse ela mesma a redenção de um fracasso anterior e episódico (no teatro), dava agora indícios de uma perversão bem mais cruel, de um fracasso bem mais total: o fracasso como artista. Pode parecer ao leitor um contrassenso afirmar tal fracasso imediatamente após elencar três obras de minha autoria feitas neste período, “bem acabadas” em sua forma, devidamente emolduradas, presentes. Não se trata aqui, na verdade, de atestar um fracasso que diz respeito apenas à mera execução da obra, mas um fracasso maior que me fazia duvidar do valor e pertinência da mesma, ou do que me levava a produzi-la. Para além disso, de todo modo, o fracasso – ou colapso – pode revestir-se de outra ética: o fracasso como possibilidade mesma da origem da obra, e não de sua inexistência ou morte. O fracasso *operante*. Deter-me-ei nesse aspecto mais adiante.

⁵ Em uma passagem de *Lógica da sensação*, ao tratar da obra de Francis Bacon e da hermenêutica da figuração pictórica, Deleuze assevera que “não se pode mais dizer que a renúncia à figuração, como jogo, seja mais fácil para a pintura moderna. Pelo contrário, ela está invadida, cercada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam na tela antes mesmo que o pintor comece a trabalhar. Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper.” (DELEUZE, 2007, p. 19).

Agamben batiza o sétimo capítulo de *O homem sem conteúdo* com a frase “A privação é como um rosto” (AGAMBEN, 2012, p. 101). Através deste título, o autor se refere à condição do artista moderno e contemporâneo, em que se operou uma dilaceração radical em função do ingresso da obra de arte na dimensão do reprodutível e o que isto lhe acarretou em sua práxis artística. A partir daí, há uma consequente alienação do artista na sociedade e a falta de uma apreensão comum do que seria a própria obra de arte, quando a superação de seu caráter de ofício a condena a uma potencialidade negativa. Explico: ao lançar mão dos conceitos de reprodutibilidade técnica e *poiesis* artística como zonas distintas do fazer que informam o duplice estatuto da obra de arte, o autor joga com momentos históricos (notadamente a partir das vanguardas artísticas do século XX) em que se deu mais ou menos a reciprocidade ou a divergência entre ambas. “No *ready-made* e na *pop-art* nada vem à presença, senão a privação de uma potência que não chega a encontrar em lugar algum a própria realidade.” (AGAMBEN, 2012, p. 109). Ora, o *ready-made*, segundo o autor, simula justamente a passagem de uma reprodutibilidade/substitutibilidade a uma autenticidade/unidade da obra, enquanto que a *pop-art* opera no caminho inverso. Ambas refletem o paradoxo e a dilaceração essencial de que o artista é vítima, pois em nenhuma delas há o indício efetivo “de uma passagem de um estatuto ao outro”, já que

o que é reprodutível não pode se tornar original, e o que é irreprodutível não pode ser reproduzido. O objeto não é capaz de chegar à presença, permanece imerso na sombra, suspenso em uma espécie de limbo inquietante entre ser e não ser; e é precisamente essa impossibilidade que confere tanto ao *ready-made* quanto à *pop-art* todo o seu enigmático sentido. (AGAMBEN, 2012, p. 109)

A privação é como um rosto. No meu entender, o que Agamben toma por rosto é justamente o paradoxo que o artista moderno e contemporâneo expõe para a sociedade. O rosto, aqui, não é tanto a figura do artista, mas a problemática que ele faz emergir a partir da alienação entre o homem e seu fazer na era industrial, em que práxis e *poiesis*, mediante a progressiva divisão do trabalho, distinguiram-se na origem, o que lhe acarretou uma indefinição de seu estatuto perante a história. E o que é essa origem para Agamben? Numa passagem mais à frente, o autor parece fornecer-nos um indício nesse sentido, ao dissertar sobre o “dom da arte”:

O dom da arte é, portanto, o dom mais original, porque é o dom do próprio sítio original do homem. A obra de arte não é nem um “valor” cultural nem um objeto privilegiado para a (fruição) dos espectadores, e nem mesmo a absoluta potência criativa do princípio formal, mas se situa, ao contrário, em uma dimensão mais essencial, porque permite ao homem, a cada vez, ter acesso à sua estatura original na história e no tempo. (AGAMBEN, 2012, p. 164).

Nesse sentido, voltando à questão da originalidade à qual me referi anteriormente, ao qualificar a tela em branco, tomo por base também o sentido que o autor lhe tributa:

O que significa originalidade? Quando se diz que a obra de arte tem o caráter da originalidade (ou autenticidade), não se quer dizer, com isso, que ela seja simplesmente única, isto é, diferente de qualquer outra. Originalidade significa: proximidade com a origem. A obra de arte é original porque se mantém em uma particular relação com sua origem (...), no sentido de que não apenas provém dela e a ela se conforma, mas permanece em uma relação de perene proximidade com ela. (AGAMBEN, 2012, p. 105).

Não (ou não só) a originalidade de um estilo, de uma perversão, transgressão ou inversão epistêmica na tradição estética, tampouco a originalidade, arrisco eu, prometeica, atávica, hereditária, porém a originalidade mesma de uma superfície – potencialidade em que se embatem continuamente ser e não ser, *sim e não*. A obra de arte, neste sentido, permanece também em uma relação de perene proximidade com o fim (não como finalidade, mas como negatividade), razão possível do mal-estar da criação. *Posso* não fazê-la, não trazê-la à presença, e não há nada que me impeça de impedir-me; e o que isto me reserva? Mas *posso* fazê-la, trazê-la à presença, e não há nada que disso me impeça igualmente; e o que isto me reserva? É o próprio Agamben que, num parêntese ligeiramente menos pessimista, constata: “também essa privação é, na realidade, um dom extremo da poesia, o mais acabado e carregado de sentido, porque nele o próprio nada é chamado à presença.” (AGAMBEN, 2012, p 110).

Voltemos então à insofismável presença das obras que compõem *Trilogia*. Antes de abordá-las individualmente, vale frisar que as três sofreram, em maior ou menor grau, o mesmo *modus operandi*. Este consistia, de modo geral, em sucessivas camadas de tinta superpostas (uma das possibilidades que o óleo me trouxe) no transcurso muitas vezes de meses entre si (ou anos, como veremos adiante), até chegar à sua forma final⁶. Esta

⁶ Isso me lembra, ainda que não venha tanto ao caso como procedimento lógico e sim poético, o conceito de polifonia na composição pictórica proposto por Paul Klee. Ao trabalhar, no suporte da pintura, com soluções musicais, Klee chegou à exaustiva superposição de cores e materiais diversos como representação de

especificidade técnica, aliada à minha obsessão por determinado detalhe, tonalidade ou textura que perseguia à exaustão, bem como a interrupções e constantes readaptações do objeto em maior ou menor escala, me autoriza hoje a dizer que são, em si, obras processuais.

Cada obra nasceu originalmente de uma técnica diversa, em geral o nanquim e a aquarela – mas também o crayon, o guache, o pastel, o carvão, o lápis, o acrílico, a caneta, o corretivo – e passou ao óleo em sua forma final. Isto acarretou um inevitável desgaste da superfície, aqui e ali revelado em pequenas fissuras, resultado de contínuas raspagens do *medium* anterior que o óleo não logrou ocultar⁷. Por vezes desistia peremptoriamente do trabalho, guardava-o na gaveta, relegava-o à pasta de esboços. Tempos depois o retomava e buscava outro caminho, outra gênese. Não raro chegava às vias de fato e destruía o próprio suporte, quebrando-o, jogando-o no lixo ou queimando-o. Tudo isto me fez supor o *desperdício* e a *violência* – elevados aqui a grau de procedimento – como vetores mesmos da intimidade entre corpo e obra – pura exterioridade sensível que me ligava eroticamente ao pincel, à fusão da tinta, ao objeto e seu *páthos* como ser vivo ou, praticamente, como se fosse um ser vivo: as incansáveis revisões, revisitações e decomposições que lhe induzia (des)dobravam-se ao sabor de minha própria existência, abrindo-se para outras existências, outras marcas vivenciais.

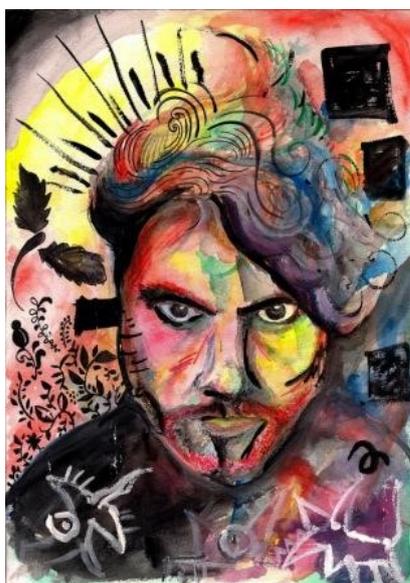
uma obra polifônica na tela. Esta se dá na emergência de um elemento geral a partir da soma de partes mais ou menos independentes entre si. (Vide a esse respeito RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 16).

⁷ Curioso notar, nesse sentido, que nenhuma das três foram produzidas sobre tela, e sim, sobre papel.

Autorretrato com demônios

Tomemos como exemplo o caso da primeira pintura, *Autorretrato com demônios*. A versão que segue abaixo é a original, realizada no início de 2013, meses depois de ter aportado em Recife:

Figura 4



Percebe-se “de cara” uma explosão cromática e figurativa que, todavia, não circula, não se move nem se contamina: a composição é rígida e neutra em sua aparente pluralidade intensiva e os meios utilizados mais confundem quem vê do que *fundem-se* entre si à razão da indefinição. Há, na verdade, demasiada *definição*, demasiada gravidade, demasiado contraste, demasiado discurso. Como se eu usasse atabalhoadamente o que tivesse à mão naquele momento, no afã de expressar uma urgência, um transbordamento – *estático*, no entanto, e não *extático*. Com efeito, a composição poderia ser toda ela monocromática e transmitiria perfeitamente a mesma sensação, qual seja, a de uma autofagia sem diferença. Contudo, existe o irrefutável *rosto* na área central, mantendo sobre nós um olho que *escapa*, não é capturado pela desordem circundante. É ele que vive de fato, ele que, por ser claramente reconhecível e definido, indefine, intensifica. A tríade de demônios *naïf*, em sua

forma canina (quase como um Cérbero⁸ que fosse ele mesmo decomposto em três cães distintos), habita a área inferior da aquarela, sugerindo uma liliputiana plateia barulhenta, indigente, insensível e indócil, talvez a própria materialização figurativa da aquarela como um todo. E os três retângulos pretos, mais ou menos alinhados na área imediatamente superior e à direita do rosto, são como que o contraponto à sua ladradura: mantêm-se cerrados (porém não surdos), serenos, numa discreta espera.

Tinha por concluída a pintura – devidamente emoldurada – quando, ao retornar para Fortaleza, mais de um ano depois, revisitei-a. Havia confluído para tanto o desconforto que senti ao confrontá-la com os outros dois autorretratos – *Autorretrato n° 4* e *Fauno*, elaborados na sequência – e o próprio regresso à minha cidade natal, que me instou a fechar um ciclo, a dar como que uma resposta e uma síntese ao transcorrido em Recife. Em face das outras pinturas, essa me causava mal-estar justamente pelo seu evidente amadorismo, pela pressa, descuido e pelo anacronismo ao dar indícios de um lugar – geográfico, sensível, estético, corporal – onde eu não mais habitava nem queria habitar. Em vez de lançá-la simplesmente no lixo, quebrá-la ou incendiá-la, levei a cabo uma operação de redesignação sobre sua superfície. E constatei: em verdade, era a pintura *quem* me convocava, e não o contrário, como poderia ser levado a crer, artista onipotente. Com efeito, era a pintura que havia me *contaminado* quando de sua execução, sua carga viral fazendo-se presente agora e cobrando um preço. Convocava-me ao contágio e ao *convívio* através de minha vulnerabilidade?

Removi a moldura e, mediante sessões realizadas entre uma ou outra tela em que estivesse trabalhando naquele momento, procedi a uma “varredura” cromática e figurativa, esvaziando, ocultando, dissolvendo, desobstruindo, *indefinindo* grafismos e eventuais texturas de fundo que já não fossem relevantes. Concentrei-me depois no rosto que, como se percebe ao cotejá-lo com a versão anterior, adquiriu um aspecto mais ossudo e macilento, se adensando e encovando a um só tempo, como que em uma decomposição patológica, *contaminada*. Seu olhar permaneceu, porém, firme e penetrante, talvez o mesmo, talvez até com *mais* alcance. Com relação às figuras demoníaco-caninas, preservei integralmente apenas uma, a do canto inferior direito, enquanto que seus pares submergiram sob o eclipse

⁸ Segundo o *Dicionário de Mitologia Greco-Romana* (SIMÕES; ANDRADE, 1976, p. 33), Cérbero era “um cão de múltiplas cabeças, serpentes em torno do pescoço e mordida tão venenosa quanto a de uma víbora. Guardião dos Infernos, ficava do outro lado do Aqueronte; permitia a entrada das almas, porém impedia-as de sair. Quanto aos mortais, despedaçava os que se aventuravam pelo reino dos mortos.”

de uma reordenação estrutural e cósmica. E no céu novíssimo que então se produzia, permaneceram os três retângulos em suspenso, mais próximos e recortados agora à nossa visão, assumindo a feição de monolitos. O que simbolizariam, ou melhor, o que trariam dentro de si? Seriam o monolito de Kubrick em *Uma odisseia no espaço*, a atravessar suavemente buracos negros, nebulosas, espaços de tempo cuja extensão a mente humana fracassa ao tentar apreender e que nos provoca, no entanto, um devir-outro a seu contato? Ou mesmo os ovos que carregam a indistinção e a possibilidade infinita em seu bojo, os ovos de linhas de tempo de que nos fala Rolnik, à espera de serem chocados por um *sim* quase sempre à revelia de nós mesmos, ao sermos contaminados por forças ao longo da vida e convocados a criar novos corpos? Diz a autora que

assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (ROLNIK, 1993, p. 3).

Novos corpos, novos órgãos, ainda que provisórios. Camada sob(re) camada sob(re) camada, *outros* sob(re) *rostos* sob(re) *outros*. Marca sob(re) marca. Em *Autorretrato n° 4*, já se evidenciava um movimento que operava nesse sentido: a busca por um corpo que se estranhasse a partir das próprias marcas e se *entranhasse para fora*. Se em *Autorretrato com demônios* havia ainda uma imobilidade autofágica, solipsista, agora a materialidade do corpo mesmo, todo ele, é que se fazia desejante.

Autorretrato n° 4

De fato, o rosto não se situa mais (ou só) na cabeça: o rosto é o próprio buraco no peito, o olho que vem do (e é o) buraco mesmo da pintura.⁹ Um buraco-rosto em decomposição, expandindo-se camada a camada para fora, desvelando – e não mais ocultando. Aqui o retrato não é, com efeito, a cara do artista, o páthos do artista, a eventual biografia identitária do artista, mas seu corpo: materialidade sensível a ser, a um só tempo, agitada e decomposta através da vulnerabilidade, possibilitando o contágio e o convívio. O retrato é o próprio *frame* do buraco, sua borda em expansão, cuja fome quer engolir o artista e a tela inteira, implodi-la literalmente para daí engolir o mundo.

Buraco-boca, buraco-cu, buraco-olho. Assim como há um olho na orelha ausente de Van Gogh, aqui há um olho no órgão que falta, mas *fala*. Ou pelo menos balbucia. Aqui a obra avança e dilacera o próprio dilaceramento do artista de Agamben, aquele que não se reconhece frente à própria obra nem à própria história. Ou, pelo contrário, é o artista mesmo que invoca, investe-se radicalmente de tal dilaceramento para poder falar? E o que fala ele? *Sou* isso ou aquilo? *Posso* isso ou aquilo? *Quero ser* isso ou aquilo? Fala apenas do eviscerado lugar social que hoje habita? Falaria disso inclusive com jactância, como novo *estatuto* contemporâneo que tomasse para si – vejamos-me, hoje sou Artista, o Dilacerado. Pranteiem-me... e, pelas ironias de “certa” arte contemporânea, acaba vendendo milhões num leilão da Sotheby’s.

Ainda em referência e diálogo com o primeiro quadro, também o buraco pode, aqui, trazer em si um monolito decompositor. Este buraco-monolito feito marca, saindo do artista e voltando para o artista, é a vida se afirmando, plural, em sua existência. Não promete, porém, ao retornar para o corpo, uma estrutura de ego que se ufane criador/criatura e reivindique para si nova razão social. Dá-se efetivamente aí uma decomposição do próprio ser-sujeito,

⁹ Reconhecendo, em Francis Bacon, uma pintura que faz ver a *presença(s)* corpo(s) mais que a representação de sua figura, Deleuze conclui que “a pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente, ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença.” (DELEUZE, 2007, p. 58-59).

uma revitalização de outras marcas vivenciais no campo da violência e do desperdício que supõe a originalidade – como uma praia coletiva, tão sujeita a maremotos. Dá-se a decomposição como resultado e invenção mesmos dessa praia possível, dessa praia de possíveis. E essa praia é artista. Quando seca, fracassa, também é artista. O fracasso *como* artista. Fracasso operante, disparador de possíveis mediante uma vulnerabilidade do corpo, de uma atividade frágil do corpo, de uma baixa imunidade do sujeito – para daí efetuar-se o contágio. E nada melhor que uma praia para surgir e proliferar contágio entre corpos. A casca do corpo seca, se solta, a carne se expõe, e a materialidade das sucessivas camadas de tinta, que antes tão-só lhe escamoteavam o buraco, são agora a própria camada de carne nascendo para fora, para o sol.

Notemos, para concluir, o fragmento (uma orelha?) que voa para fora da pintura, no canto superior esquerdo. Capturado em seu movimento no limite do quadro, adquire uma dupla natureza: é corpo e se expande, voa para fora; mas ainda é corpo no corpo, na tela – permanece na borda. O que nos leva a crer que, independente da dimensão e proporção do buraco, este invariavelmente terá uma borda e um rosto, será efetivamente um rosto. Não tanto o rosto social do artista, aquele que elege para si como identidade, causalidade histórica, lugar autofágico de um discurso, como a invocação de suas marcas no próprio acontecimento da obra-corpo – cronogênese que se efetua no tempo da pintura e dispara o contágio também de quem vê, capturado pelo buraco. Afinal, essa expansão voraz, essa boca absurda, tem lá sua dentição, sua gengiva, sua materialidade, seu *cronos*, sua decomposição. Ainda que subverta a lógica da morte, não rompe efetivamente com a morte. Fracassa. Daí, talvez, o delírio e a criação poética terem necessariamente sua maré-baixa, seu retorno ao silêncio, sua privação, seu nada, sua náusea: a maré-baixa da praia. A maré-baixa da faca¹⁰.

¹⁰ Citado também na epígrafe do tópico, o verso se encontra na quarta parte do poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto. Já na última estrofe desta parte, lê-se “Porém quando a maré | já nem se espera mais, | eis que a faca ressurgue | com todos seus cristais.”. (In: MORICONI, 2001, p. 193-194).

¹¹ Falarei do rosto antropofágico no próximo tópico.

Fauno

Chegamos, por fim, à última obra da trilogia, *Fauno*. Se tratamos anteriormente, a rigor, do rosto autofágico – *Autorretrato com demônios* – e do movimento rosto-buraco-rosto, que voa do corpo e ao corpo retorna – *Autorretrato n° 4* –, dá-se agora uma possível diferença ou terceira saída, ainda que no campo da pintura – e, mais especificamente, no suporte tela –, para o artista dilacerado. Com efeito, o regresso do buraco ao corpo produziu, por assim dizer, uma metástase – irrupção do rosto, agora dúplice, *em outro lugar*. Um rosto que não estranha (tão-só) o buraco, mas estranha o próprio rosto, a um só tempo se inquieta e é seduzido face a si mesmo – tornado outro, no entanto. Um rosto não mais autofágico, narcísico, porém o ponto de partida para um futuro *rosto antropofágico*¹¹?

No ponto a que ora chegamos torna-se necessário um parêntese, de modo a reconhecer, a um só tempo, a complementaridade e a independência dos três quadros. Se forjo aqui uma narrativa, um possível encadeamento lógico (e poético) que segue o curso de uma pintura à outra, isso dá-se apenas para efeito de parábola a partir da problemática suscitada, a saber, a condição do artista contemporâneo como indivíduo dilacerado, seguindo a leitura compreendida entre Agamben (2012) e Rolnik (1993; 2006). Com efeito, as imagens e conceitos a que recorro e depreendo das composições abordadas podem parecer, em alguns momentos, arbitrários ou mesmo confusos em sua aplicação. Trata-se efetivamente de um recorte realizado em minha própria obra, sujeito, logicamente, à parcialidade e à imprecisão, porém, que objetiva não um elogio ou mesmo superação, mas uma rotação de tal dilaceramento (em mim e em mim tornado outro) em busca de um convívio político e poético, *intra e extrapictórico*. Os quadros têm sua linguagem própria, sua vida particular. Porém, transferem-se, compartilham elementos mais ou menos semelhantes, cada um a partir de sua singularidade. Os quadros, é lícito afirmar, contagiam-se entre si. E pergunto: como tal contágio possibilitará um convívio a partir da diferença que produz, em sua passagem, em cada uma das pinturas?

Passemos ao quadro. Quase como uma mutação genética oriunda de um filme de Cronenberg, o rosto do artista agora assoma, produz-se como excrescência por detrás de um segundo. Já de entrada, uma questão se impõe: quem aqui seria o referido “fauno”? Ente mitológico, Fauno corresponde ao deus grego Pã,

descrito como um ser meio homem, meio animal, com torso humano, coberto de pelos negros, cabeça e pés de bode. Habitava os bosques, preferindo as vizinhanças das fontes. Assustava os homens com suas bruscas aparições, o que deu origem à expressão ‘terror pânico’. Personificando também a fecundidade e a potência sexual, assediava, indiferentemente, Ninfas e rapazes. (SIMÕES; ANDRADE, 1976, p.140).

Novamente aqui o tema da duplicidade, da “brusca aparição” de um outro, ocorrendo, todavia, *intracorporo* na autorrepresentação do artista. O artista é a borda e dentro da borda se cria outra borda – ou dobra, que é o duplo mesmo do artista – resultado de uma *invaginação* do buraco, no contágio e no convívio operado entre um quadro e outro, e não apenas de sua expansão voraz para fora. O artista é e se torna, com efeito, o duplo em si mesmo, movimento incessante entre animalesco e linguagem, morte e sexualidade, náusea e fecundidade, estranheza, repugnância – sedução. Lembremos de Freud quando disserta acerca do duplo em seu ensaio *O Inquietante*. Em uma das notas, o autor nos relata uma experiência pessoal suscitada pela própria imagem, tornada estranha para si mesmo:

Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança da velocidade, abriu-se a porta que dava para o toailete vizinho e apareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado a direção, ao deixar o gabinete que ficava entre dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletido no espelho da porta de comunicação. Ainda lembro que a figura me desagradou profundamente. (FREUD, 2010, p. 370)

O intruso, o “estranho familiar” que também evoca a ideia de retorno. Menos a acepção clássica de Freud, segundo o qual seria o retorno do medo primitivo à consciência, do recalçado tornado sintoma, que a interpretação a que ora me detenho em sentido poético: o retorno da pintura sobre ela mesma, do corpo repetido do artista, do buraco em expansão que se invagina, contaminado pelo mundo exterior, e a um só tempo se abre novamente, a partir do estranhamento – a multiplicação da marca vivencial, ainda no esteio de Rolnik.

É Freud que nos fala, a respeito dos distúrbios provocados pelo inquietante: “são um recuo a determinadas fases da evolução do sentimento do Eu, uma regressão a um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros.” (FREUD, 2010, p. 354). Invocação de um animismo (ou alteridade?) que atualiza, aprofunda e faz emergir o corpo na própria epiderme e o toma pelo que ele é: *outro*. Ora, não é nosso corpo, em última análise, uma complexa maquinaria oculta, cuja atividade misteriosa

mantém-se fora de nosso alcance, no silêncio dos órgãos, na inapreensível passagem do tempo? A compulsão contemporânea ao *fitness* e à *selfie* não seriam duas faces de uma mesma operação de secção, qual seja, a busca por uma borda manipulável, uma moldura que enclausure a expansão do buraco em um rosto estável, reconhecível? Mas o corpo é fonte de invariável desconfiança, heteróclito, interrompido, descontínuo, e “algo que deveria permanecer oculto” sempre irrompe à nossa revelia. Daí, arrisco eu, o pavor fundamental diante do câncer, do vírus, da mutação genética, da decomposição, operações do acaso que a natureza e a vida exterior também efetuam e indicam nossa condição básica: puro acaso inevitável. Basta um mirar-se demoradamente ao espelho, em silêncio, sozinho, e aos poucos se dá como que uma decomposição, uma indefinição de nosso rosto – as camadas e amarras se soltam, a engrenagem para, o rumor cessa¹¹, a linguagem oscila, um calafrio selvagem nos percorre, não nos reconhecemos – e aí é que o contágio opera, de dentro: um segundo rosto, mil vezes insuspeitado, emerge de nós mesmos.

Essa virtualidade-em-presença do corpo, o corpo tornado autômato, o corpo seccionado, o acéfalo, são alguns temas que grassam na literatura e arte modernas, e aqui não cabe tanto demorar-me em sua apreciação. Porém, o que nos traz ainda Freud nesse ensaio, a partir do conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, pode nos auxiliar a evocar outro aspecto de *Fauno*. Citando o médico e psicólogo E. Jentsch, quando da explicação de um dos possíveis fenômenos do inquietante na recepção do sujeito, Freud se refere à “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo.” (JENTSCH *apud* FREUD, 2010, p. 340). E procede à sua abordagem do conto (em que um estudante se apaixona por uma garota que depois descobre tratar-se de um autômato, o que o leva à loucura), elaborando daí sua teoria sobre o duplo, que aqui não cabe tanto evocar, para efeito de concisão. O que interessa é esse particular enfoque do inquietante, aplicado ao nosso caso. Percebe-se que a figura em primeiro plano

¹¹ Barthes falará de um rumor da língua, comparando-o com o de uma máquina em sua perfeita execução, “(...) um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho.” (BARTHES, 2012, p. 94). É claro que o autor concebe esta metáfora e a expande num sentido mais amplo, em que a “percepção” deste rumor é que seria disparadora de utopias e epifanias no sujeito, quando o sentido, a musicalidade da língua, ultrapassa o signo linguístico. Ao relatar a experiência de um filme de Antonioni, em que crianças chinesas leem em voz alta, cada uma, um livro diferente (e aqui posso remeter novamente à polifonia de Klee), Barthes nos relata a “percepção alucinada” com que recebeu a cena, mas adverte que “para a cena sonora é preciso uma erótica (no sentido mais amplo do termo), o impulso, ou a descoberta, ou o simples acompanhamento de emoção: o que era trazido justamente pelo *rosto* dos meninos chineses.” (BARTHES, 2012, p. 97, grifo meu). Aqui aplicaria o rumor como disparador mesmo de contágios (nem utopias, nem epifanias). Talvez, voltando à imagem do rosto ao espelho, o rumor seria o próprio ruído do silenciado?

na pintura pode estar perfeitamente sendo manipulada, em “tempo real”, pelo outro que lhe sucede, ou mesmo por um terceiro, quarto, quinto, ausentes. A isto não faltam sugestões. O braço descomunal que parece pertencer à figura e se lhe eleva por cima da fronte, mergulhando os dedos por entre os cabelos e “fixando-a” numa posição (como se fosse títere¹² ou modelo que posasse para foto ou pintura) é cindido do corpo por uma sombra, e imediatamente contraposto por outro braço que sustenta o fantasma de um gesto (um cigarro, um sinal?). Este emerge igualmente da escuridão e do limite do quadro, não parece se apoiar em nenhuma superfície, pode ou pertencer a outra pessoa ou de fato se tratar de uma prótese isolada, e é como que detido, forçado por outro membro (o braço esquerdo da figura, se também não fosse este interrompido por outra sombra no ponto em que se liga ao restante do corpo).

Trabalha-se aqui com ilusão, ambiguidade, multiplicidade, tensões direcionais, ainda que bidimensionalmente. Como se todos os membros, próteses, corpos, fragmentos, convivessem entre si dilacerados, desconjuntados, amputados, seccionados – porém em tensão, contidos por uma borda. Máscaras de máscaras, rostos de rostos, restos de restos, outros de outros. O pintor, presente na pintura, pode também ser considerado como à parte da figura central, e nada impede de estar inteiro às suas costas (em vez de provir fragmentado do mesmo corpo), com paleta e pincel à mão, pintando-a em tempo real como em um complexo jogo de espelhos onde o centro nunca é o centro efetivamente. Sendo assim, seria então o pintor manipulado pelo fauno, este é quem o criaria? Ou ambos são criados e manipulados a um só tempo, conscientemente, assumidamente? Haveria aqui, então, uma completa e radical reversibilidade entre as duas figuras?

Com efeito, se repararmos bem no rosto do fauno, veremos a velhice, o estupor, a melancolia, a mudez. Porém, em comparação com os primeiros quadros, em que o tratamento cromático ainda se dava transbordante, aqui há uma pausa ocre, um tempo de maturação, uma florescência inversa, da luz para a sombra.

Aqui se tornou pele real? Haveria o pintor-pintura enfim tomado corpo, tornando-se presença literal na textura sensível para além da borda-moldura, extrapolado a representação pictórica do suporte tela, convivendo com a realidade? É o que investigaremos no tópico a seguir.

¹² Sugere-nos, com efeito, uma possível *persona* beckettiana, envelhecida, absorta, estuporada. Lucky, talvez, alternando mudez e fala mediante comandos de um mestre?

A NÁUSEA DE PIGMALEÃO

O tema da sedução da imagem, do “amor louco” devotado à obra (e a própria obra como duplo do artista), aparece com aterradora clareza, dentre a profusão de exemplos na cultura ocidental, no mito de Pigmaleão. Sobre ele, diz-se que foi

Famoso escultor de Chipre. Como achasse todas as mulheres pecaminosas e censuráveis, optou pelo celibato. Entretanto, para não ficar completamente só, decidiu fazer uma jovem de marfim. A estátua era tão perfeita que Pigmaleão acabou apaixonando-se por ela. Vestiu-a ricamente, adornou-a com joias e flores, ofereceu-lhe presentes. Tomado pela paixão, durante uma festa de Vênus, pediu à deusa que lhe concedesse uma mulher semelhante à estátua. Vênus deu vida à própria virgem de marfim. (SIMÕES; ANDRADE, 1976, p. 150).

Agamben nos dá sua visão contemporânea de Pigmaleão no já referido *O homem sem conteúdo*, como símbolo do artista dilacerado face à sua obra e a quem a vê de fora. Cabe determo-nos brevemente sobre esta passagem do livro, seguindo a linha de raciocínio do tópico anterior, para daí tentar supor uma nova potência de convívio, levando em conta o outro que não pertence à obra – o espectador – ou o próprio artista como espectador, que se desentranha da pintura e funda novos territórios. Com efeito, lembremos quando Agamben fala, a partir de Kant e Nietzsche, da dicotomia, inaugurada pela tradição estética, entre fruição desinteressada do belo (representada pelo espectador) *versus* experiência criativa do artista (e a “promessa de felicidade”¹³ que a obra lhe suscita) e apela para o mito:

Pigmaleão, o escultor que se inflama pela própria criação até desejar que ela não pertença mais à arte, mas à vida, é o símbolo dessa rotação da ideia da beleza desinteressada, como denominador da arte, àquela de felicidade, isto é, à ideia de um ilimitado crescimento e potenciação dos valores vitais, enquanto o ponto focal da reflexão sobre a arte se desloca do espectador desinteressado para o artista interessado. (AGAMBEN, 2012, p. 18-19).

Em seguida, Agamben recorre a exemplos, no decorrer da história ocidental, em que ora se condenou a arte por esta pôr em perspectiva e provocar toda sorte de paixões humanas (notadamente em Platão), ora se a exaltou pelos mesmos atributos, quando Artaud busca uma

¹³ *Une promesse de bonheur*, no original em francês. Expressão creditada a Stendhal, citada por Nietzsche em *Genealogia da moral* (2003) e também aqui por Agamben.

saída, através de seu teatro da crueldade, para a “agonia da cultura ocidental”. Ambos os posicionamentos seriam, na perspectiva de Agamben, o contraponto atemporal a uma espécie de indefinição que informa o estatuto da arte na era moderna e contemporânea. E segue falando do “mais inquietante” de que se investiu cada vez mais o fazer poético: “à crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que *contamina* e destrói a sua existência.” (AGAMBEN, 2012, p. 23, grifo meu). Apenas no capítulo seguinte, Agamben retornará a Pigmaleão e a sua idolatria dirigida à obra, quando faz referência ao pintor Frenhofer, personagem de Balzac:

Frenhofer buscou, por dez anos, criar sobre a tela algo que não fosse apenas uma obra de arte, mesmo que genial; como Pigmaleão, ele apagou a arte com a arte para fazer da sua *Banhista* não um conjunto de signos e de cores, mas a realidade vivente do seu pensamento e da sua imaginação. (...) Mas nessa busca de um sentido absoluto, Frenhofer conseguiu apenas obscurecer a sua ideia e apagar da tela toda forma humana, desfigurando-a (...). A busca de um significado absoluto *devorou* todo significado para deixar sobreviver apenas signos, formas privadas de sentido. (AGAMBEN, 2012, p. 30-31, grifo meu).

O paradoxo do artista dar-se-ia precisamente no duplo movimento de abolir a forma estética através dela mesma, como único meio possível de exprimir o indizível (sob pena de sumir, desmaterializar-se)? Ou o destino de todo artista teria, com efeito, o gesto radical de Rimbaud como emblema, a saber: fazer calar a própria obra, calar-se dentro de si? “O que é, de fato, o mistério Rimbaud senão o ponto em que a literatura se une ao seu oposto, isto é, o silêncio?” (AGAMBEN, 2012, p. 33). O que seriam os poemas que Rimbaud nunca chegou a escrever, senão a outra face mesma de sua obra – puro buraco em expansão, privado agora de um *rostro*?

É interessante quando Agamben conclui, ainda sobre Frenhofer-Pigmaleão e sua pintura, que não somente o artista, como a obra também, duplicaram-se, ao serem igualmente atravessados pelo olhar do outro, ou seja, do espectador:

Frenhofer se duplicou. Ele passou do ponto de vista do artista ao do espectador, da interessada *promesse de bonheur* à estética desinteressada. Nessa passagem, a integridade da obra se dissolveu. Não é, de fato, apenas Frenhofer que se duplicou, mas também a sua obra: (...) ela apresenta alternativamente duas faces, que não é possível recompor em uma unidade: a face voltada para o artista é a realidade vivente na qual ele lê sua promessa de felicidade; mas a outra face, aquela voltada para o espectador, é um conjunto de elementos sem vida que pode apenas se

espelhar na imagem que dele devolve o juízo estético. (AGAMBEN, 2012, p. 33-34).

Seria de se supor, a partir daí, uma pureza essencial da obra de arte, uma razão de autenticidade artística que se desintegrou no tempo? Seria de se supor o passado como acúmulo cultural interdito, incapaz de transmitir-se, lançando o homem na indefinição do presente e na irrecorribilidade do futuro? Talvez, se levássemos o Agamben de *O homem sem conteúdo* muito a sério. Para todos os efeitos, não é isso que se vem discutindo neste ensaio, ou melhor, não é o objetivo último do mesmo provar tal sintoma da contemporaneidade. O que venho tentando dizer, nestas poucas linhas, é que a obra já nasce contaminada de mundos, de outros, de duplos, de máscaras, ela própria já é contágio entre passado e futuro; e considerar-lhe uma estrutura primordial, como também ao artista, sem cair no terreno de uma metafísica puramente especulativa e inócua, ou pior, de uma hegemonia da própria história ocidental, é tarefa quase impossível.

É certo que Agamben dispara uma pertinente discussão secularizada sobre o assunto, envolvendo, na empreitada, diversos autores e áreas de conhecimento, ainda mais levando em conta a vagueza conceitual sobre o que quer que seja a obra de arte hodiernamente; e as questões que levanta podem oferecer-nos critérios para encarar a sério o problema da arte em nosso tempo, sem descambar em um relativismo irresponsável. Com efeito, é sempre sedutor livrar-se do problema de modo peremptório, concluindo, sem mais, que a arte está morta (embora não seja tanto, nesse sentido, o caso de Agamben), ou que tudo é arte – o que quer dizer a mesma coisa, em minha opinião. Porém, tomando para nós a caduca pergunta “a arte está morta?”, poderíamos responder com outro questionamento: para quem? Para a Europa? Para o juízo burguês? Para a filosofia tradicional? Então que avancemos nas práticas singulares, territorializadas, tentando construir daí novos pensamentos, novos rostos, possíveis abordagens que potencializem outras políticas e poéticas de convívio. Contaminar-se desta inquietação é objetivo do próximo tópico, em que discorrerei brevemente sobre um ensaio fotográfico realizado em conjunto com outro artista, ainda em Recife, e que marca a passagem – o limiar – do meu retorno à Fortaleza.

Contágio: o rosto antropofágico

Nem autor, nem espectador, nem obra, tomados aqui como entidades isoladas e autofágicas, peças de museu, rostos capturados por uma só identidade. Arrisco mesmo a dizer que os três convivem e preexistem à concepção e execução do trabalho *per se*, no olho do artista que já é outro – devorando-se mutuamente no seio da originalidade, zona do sim e do não. E quanto mais avanço nesse raciocínio, mais sou levado a crer que ambos os advérbios, por seu lado, despolarizam-se, revertem-se e se contaminam: *nãos* envolvidos por *sins*; *sins* impulsionados por *nãos*. Não seria, aí mesmo, uma possível poética do convívio também *no* fracasso (ou colapso), vulnerabilidade que permite a presença e manifestação do outro no corpo? E sairíamos, talvez, da ficção de um *continuum* identitário da criação poética e fruição estética – artista, obra e espectador – para um rosto atravessado por indefinições, interstícios, interrupções, transmissibilidades, devorações, desejos. Obra que sai da borda-moldura do museu e penetra através da borda das subjetividades. A presença do “mais inquietante”, a virtualidade de um contingente visual e signico que constringe o artista a executar sua obra, como também o amordaça, é a dupla face, arrisco dizer, de uma mesma política convivial, situada aqui a nível sensível, para depois ser transformada em ato e pintura. O outro devora a obra, a obra devora o artista, o artista a devora e vomita a um só tempo, e daí devora o outro novamente. O rosto autofágico torna-se enfim antropofágico.¹⁴

¹⁴ Utilizo aqui a noção de Antropofagia a partir de Oswald de Andrade. Resumidamente, em um de seus aspectos, a antropofagia pensada pelo autor (e que marca, a partir do Modernismo Brasileiro, nossas práticas artísticas) “ocorre exatamente no momento em que vários símbolos da herança cultural do velho mundo são ativados para serem transformados em Tabus, isto é, símbolos de um tipo de repressão cultural sofrida pela civilização brasileira e que necessitam ser relidos, deglutidos e assimilados em prol de uma liberação das potencialidades nacionais.” (RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 72). Ou seja, a meu ver, uma devoração poética do outro em prol de uma descentralização do pensamento hegemônico da cultura ocidental, que aqui derivo e expando para uma descentralização do próprio sujeito-artista enquanto “dono” de sua obra bem acabada – descentralização esta que se opera em convívio.

Figura 5



Foto: Tom Cabral

No ensaio *Contágio*, o artista se faz ao mesmo tempo que à obra, *vê-se* fazendo, enquanto outros veem e também (o) fazem: fotógrafo e a própria pintura. Entra em jogo a multiplicidade, a indefinição de onde (e de quem) precisamente se origina o ato da criação e em que consistiria, do mesmo modo, a forma final do produto – pintura, fotografia, corpo, o conjunto, ou mesmo o que se diz posteriormente sobre o todo? –, evidenciando aí o amálgama de sujeitos, tempos, técnicas e lugares que informam, de todos os lados, a obra de arte. Como um *Fauno* expandido no real, aqui toma vida o inquietante teatro de espelhos e duplos, no corpo do artista, no corpo da obra e no de quem o vê e registra. Tão real, tão sujeito ao contágio, que à medida que artista intervém na pintura, esta imediatamente intervém em seu corpo, transforma-o, esvaziando e preenchendo, contaminando, por fim, a lente do fotógrafo.

Ao realizar *Contágio*, em meados de 2014, pouco antes de retornar a Fortaleza, desejava justamente investigar a pintura enquanto corpo, quando não cabe apenas na tela e opera um *trans-bordamento*: dá-se como presença viva, mutável, assumindo também o olhar e a presença de um outro, e depois é re-formatada, capturada em fotografia. Para tanto,

convidei o fotógrafo pernambucano Tom Cabral e, durante algumas sessões em uma casa que se encontrava disponível, executamos a ação. Instalei, a poucos metros, um espelho de grande porte, através do qual podia medir minha escala num espaço recortado, e procedi à duplicação em tamanho real de meu corpo na parede, manipulando paleta e pincel. Quando finalizada a primeira representação, fiel em detalhes como roupa e acessórios, passava a interferir na imagem, aplicando tonalidades e texturas que não se encontravam ali de início. Depois repetia a ação em meu próprio corpo: se cobria de vermelho tal detalhe da figura, em mim também se dava igual alteração. E vice-versa: se eu, como pintor, retirava a blusa, também da figura raspava a camada que simbolizava a mesma, para depois repintá-la de outra cor, que em mim também aplicava etc. Por motivos de tempo e despesa, não pude avançar em outras etapas do projeto, que seriam a impressão das fotografias em grandes dimensões, coladas em seguida na mesma parede, onde se daria outra intervenção. Aqui trabalharia também com a noção de suporte, de contágio entre corpo, mural, fotografia, representações que se interpenetrariam *ad infinitum*. Para todos os efeitos, fica aqui o registro.

Figura 6



Foto: Tom Cabral

Aqui o artista literalmente *sai* da obra, como Pigmeleão que pintasse a si mesmo e desejasse voltar à vida. Sua náusea é precisamente a operadora do contágio: ao fracassar em

animar a obra a que devotara todo o seu tempo, torna-se ele próprio pintura e *outro* ao abdicar da representação. Atualiza-se no real, deseja a presença e o contágio alheios. Quer devorar, *antropofagizar* o mundo e ser devorado a um só tempo. Nem sujeito estético, nem obra inerte. Através de sua vulnerabilidade, investindo-se da fragilidade que envolve seu corpo, sua materialidade sensível, inventa possíveis no mundo. Quer, com efeito, con-viver.

É Rolnik quem lançará mão do conceito de “vulnerabilidade” para situar as práticas artísticas na contemporaneidade, rompendo assim com a tradicional visão estética (e anestésica) em torno da identidade autor-espectador-obra:

Um das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas, que culminaram nas vanguardas culturais do final do século XIX e início do século XX, cuja ação propagou-se pelo tecido social ao longo do século XX. (ROLNIK, 2006, p. 2).

Ora, se Agamben, como foi dito no primeiro tópico, vê no processo que deságua nas vanguardas (e depois decorre delas) o ponto-limite em que sujeito-artista se aliena irrevogavelmente de seu objeto, qual seja, a obra de arte, Rolnik vê justamente nessa *alienação*¹⁵ a emancipação de sujeito e obra, a potencialidade do convívio transformada em ato. A obra então é tomada pelo que ela é – *outro* – assim como, arrisco, o inquietante de Freud faz o sujeito ser tomado pelo que ele é no mesmo corpo – *outro*. Aqui enxergo o rosto que extrapola a borda do indivíduo e do genérico e se torna comum, o rosto qualquer que o mesmo Agamben falará, anos depois, n’*A comunidade que vem*¹⁶, assunto a ser discutido no próximo tópico. Voltando a Rolnik, ao abordar a capacidade sensível de apreendermos o mundo “em sua condição de campo de forças”, a autora ratifica essa “dissolução” do sujeito:

O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade

¹⁵ No sentido que a palavra tem de transporte, enlevo, arrebatamento e *cessão*. (In: *Novo Dicionário Aurélio*, 1975, p. 69).

¹⁶ Agamben escreveu *O homem sem conteúdo*, seu primeiro livro, em 1974. *A comunidade que vem* data de 1990.

plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. (ROLNIK, 2006, p. 3).

E dará o nome de “corpo vibrátil” a essa capacidade sensível, contraposta à nossa capacidade de percepção mais apreensível, mais cotidiana, que nos permite “conservar o mapa de representações vigentes”: a borda, o rosto estável, a meu ver. Ambas as capacidades coexistem em tensão, e são a força motriz de nosso estar no mundo:

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas e irredutíveis. É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Por esta razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. (ROLNIK, 2006, p. 3).

O que corresponde à citação do primeiro tópico, em que a autora disserta sobre as marcas vivenciais. Aí enxergo justamente o movimento que tentei esboçar até agora, no ensaio, através das obras *Trilogia* e *Contágio*, em que o peso do convívio é variável. O rosto autofágico, representação narcísica, estremece – *Autorretrato com demônios* –, transforma-se em buraco, voa para o mundo – *Autorretrato n° 4* –, retorna ao artista e se invagina, provocando uma duplicação em seu próprio corpo que o leva a estranhar-se – *Fauno* –, e dissolver-se novamente no mundo antropofagicamente, em virtude da presença e existência do outro – *Contágio*. Uma operação “esquizo-poética” e erótica, ousou dizer, operação porosa de contágio, que no entanto não define sob a esquizofrenia “circunscrita” à clínica; reivindica para si, com efeito, novo território e nova borda, nova forma, novos e novos rostos (ou mesmo o rosto qualquer de Agamben, a ser abordado em breve, como já foi dito). Buraco tornado boca, mundo que penetra o artista, volta ao mundo e penetra o artista *diferentemente*.

E por ser mundo, por se fazer no mundo, por *conviver* na textura do mundo, sendo operação micropolítica, é sujeita, inevitavelmente, à captura macropolítica da história, precisamente a história produzida pelo capitalismo. E aqui os autores parecem concordar. Explico. É certo que a mesma *alienação* do objeto pelo sujeito, a vulnerabilidade que daí nasce e é via para o contágio do artista, em Rolnik, não elide sua outra faceta, ou seja, o

sentido mais corrente da palavra alienação: tornar-se *coisa* consumível, reificada, reproduzível em larga escala. Se Agamben vê na progressiva divisão do trabalho, que desvincula práxis de *poiesis*, um dos motivos da dilaceração do artista, cuja obra já não lhe pertence assim como ele a si próprio, Rolnik verá nas políticas de subjetivação contemporâneas a ocasião para a captura ético-midiática do contágio. Ora, se há uma tensão implícita, uma economia interna entre os dois “modos de conhecimento sensível do mundo” acima descritos, haverá necessariamente uma *política de relação* com o outro que varia conforme o lugar que este habita:

Esta define, por sua vez, um modo de subjetivação. Sabe-se que políticas de subjetivação mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um. É neste terreno que um regime ganha consistência existencial e se concretiza. Daí podermos falar em “políticas” de subjetivação. (ROLNIK, 2006, p. 3).

E Rolnik diagnostica a política de subjetivação neoliberal como sendo estratégica ao justamente perverter essa “subjetividade flexível” do sujeito contemporâneo, contraposta à política fortemente identitária que vicejara sob o regime fordista até os anos 1960 (ROLNIK, 2006, p. 4). Tal subjetividade flexível leva em conta a alteridade do mundo, cria formas de expressão cujo advento é “indissociável de um devir-outro de si mesmo. E mais, elas são o fruto de uma *vida pública*, no sentido forte: a construção coletiva da realidade, que se faz continuamente a partir das tensões que desestabilizam as cartografias em uso.” (ROLNIK, 2006, p. 4).

Aí se entrevê algo do que a autora pode pensar como convívio, no meu entender. Um permanente estado de tensão, de colapso, de contágio? Porém, eu digo, o próprio colapso é capturável, manipulável, reproduzível, *sujeito a*: como na mediação espetacular de alguma guerra no Oriente ou do último atentado em Paris efetuada pela televisão, o contágio intersubjetivo como antropofagia e invenção de possíveis é perfeitamente suscetível a ser incorporado pela macropolítica capitalista e se tornar mercadoria hipnótica, borda pré-fabricada. E o buraco de que falei mais acima, essa força motora da criação (e da destruição) que deve ser barrada de alguma forma pelo artista, seja na arte seja no silêncio, é invaginado à força pelo capitalismo, que lhe dá o suporte artificial de uma máscara fugaz. Aí não há mais vulnerabilidade, não há fragilidade a operar contágio – voltamos à autofagia, à

deglutição e excreção contínua e tediosa de nossos corpos, alienados, isolados, *zumbis*. Rolnik falará justamente de um “capitalismo cognitivo” que incorporou, a partir da crise provocada pela contracultura, a força subjetiva imanente aos modos de existência que daí decorreram, colocando-a no poder:

(...) no final dos anos 1970, quando teve início sua implantação, a experimentação que vinha se fazendo coletivamente nas décadas anteriores, a fim de emancipar-se do padrão de subjetividade fordista e disciplinar, dificilmente podia ser distinguida de sua incorporação pelo novo regime. A consequência desta dificuldade é que muitos dos protagonistas dos movimentos das décadas anteriores caíram na armadilha. Deslumbrados com o entronamento de sua força de criação e de sua atitude transgressiva e experimental – até então estigmatizadas e confinadas na marginalidade –, e fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e com os polpidos salários recém-conquistados, entregaram-se voluntariamente à sua cafetinagem. Muitos deles tornaram-se os próprios criadores e concretizadores do mundo fabricado para e pelo capitalismo nesta sua nova roupagem. (ROLNIK, 2006, p. 6).

Daí o artista da Sotheby’s que se ufana de seu dilaceramento e vende milhões, como ironizei no primeiro tópico deste ensaio. Mas, e especificamente no Brasil? O que há, em nossas poéticas singulares frente ao contexto geopolítico que subverta a lógica neoliberal e ressoe ainda no corpo do artista tornado outro, a um só tempo operador e obra de contágio? É interessante quando Rolnik atenta para a especificidade com que se deu a tomada de consciência modernista no início do século passado¹⁷, o “*know-how* antropofágico”, como a autora gosta de expressar o ideário e o procedimento cultural e intersubjetivo de nossos artistas. “Redescobre-se na Antropofagia, como já o havia proposto o próprio Oswald de Andrade, um ‘programa de reeducação da sensibilidade’ que pode funcionar como uma ‘terapia social para o mundo moderno’”. (ROLNIK, 2006, p. 8). A Antropofagia, para Rolnik, diferentemente do contexto europeu, já tinha uma política de subjetivação (como contraposição a um regime disciplinar) que não precisou ser inventada, “estava inscrita em nossa memória, desde os primórdios da fundação do país”:

¹⁷ E que vem, a meu ver, reverberando através das décadas em movimentos culturais como o Cinema Novo e o Tropicalismo nos anos 1960/70, o Teatro Radical Brasileiro (para dar um exemplo no Ceará contemporâneo) e o Mangue Beat nos anos 1980/1990, o Rap e o Funk, a partir dos anos 1990 e bandas na cena musical independente que hoje trazem figuras *trans* como protagonistas. Assunto vasto, de todo modo, a ser tratado com mais profundidade em trabalho futuro.

Refiro-me à inexistência de uma identificação absoluta e estável com qualquer repertório ou de obediência cega às regras estabelecidas, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias – e tudo isso levado com alegria, ginga e descontração. O serviço que o movimento modernista brasileiro prestou à cultura do país foi o de circunscrever e valorizar esta política, dando-lhe o nome de antropofagia. (ROLNIK, 2006, p. 8-9).

Mas o próprio Oswald de Andrade, diz a autora, já estava ciente da perversão a que poderia ser induzido o pensamento e a criação antropofágicos. Chamava de “baixa antropofagia” o lado reativo dessa política de subjetivação, potencialmente dotada da ética mais reacionária e entreguista. Rolnik critica a “renascença” política que se deu a partir da abertura democrática em fins dos anos 1980 no Brasil e se consolidou na última geração que esteve no poder, em que o alinhamento quase irrefreável ao neoliberalismo “mobilizou o que esta tradição tem de pior, a mais baixa antropofagia”:

A “plasticidade” da fronteira entre público e privado e a “liberdade” de apropriação privada dos bens públicos levada na brincadeira é uma de suas piores facetas, impregnada da herança colonial – é exatamente para esta faceta da antropofagia que Oswald de Andrade chamara a atenção para designar seu lado reativo. Esta linhagem intoxica a tal ponto a sociedade brasileira, especialmente sua classe política, que seria ingênuo imaginar que ela possa desaparecer num passe de mágica. (ROLNIK, 2006, p.10).

É mister ressaltar que este ensaio de Suely Rolnik, *Geopolítica da cafetinagem*, foi escrito em 2006. De lá para cá – no ano de 2017 – ainda estamos vivendo e compreendendo os efeitos das últimas gestões em nossa política e o que implicam a nível de cultura e sociedade, para poder prolar qualquer juízo que dificilmente não seja leviano acerca dos mesmos. Porém, neste limbo (ou ponto de inflexão) em que ora nos situamos, não deixa de ser aterrador perceber o quanto a autora acerta em alguns pontos de vista. À crescente indefinição de nossas instituições, corresponde um espectro social ora narcótico, zumbi, ora violento em suas ações, mas de uma violência dirigida ao próprio tecido social enquanto pulsação da diferença, uma violência cujo intuito é *calar* o outro, e não provocar fissuras micro e macropolíticas para o contágio se tornar possível, radical, fulminante. Há um poder disciplinar que parece emanar da própria sociedade, paralelo à paranoia e a esquizofrenia, de um lado, e uma impotência intelectual e política que domina as camadas ditas mais

“esclarecidas”, de outro. Tempos de canibalismo? Tempos de contágio em seu aspecto mais empobrecido, qual seja, contágio-doença?

De qualquer modo, podemos encarar o presente contexto político e social como terreno fértil para a possibilidade de construção de uma nova era, em que a vida, com toda a sua impetuosidade e volúpia, atravesse o tédio sedimentado pelas macroestruturas e se dê no próprio corpo do sujeito, tornado outro. É mais ou menos o que Agamben traz no último parágrafo de *O homem sem conteúdo*:

Segundo o princípio para o qual é apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental, do mesmo modo, a arte, tendo chegado ao ponto extremo do seu destino, torna visível o seu próprio projeto original. (AGAMBEN, 2012, p. 184).

E é mais ou menos o que Rolnik pergunta, também quase ao fim de seu ensaio: “Em suma, como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de *possíveis*?” (ROLNIK, 2006, p. 12). Pergunto eu: como tornar sempre mais antropofágica nossa autofagia narcísica, necessária, é certo, em determinada fase de “edificação” do sujeito, arrisco, mas que se mostra insuficiente diante da crise do eu e da crise social que marca nossa contemporaneidade? Como não ser seduzido, capturado e manipulado, em nosso corpo sensível, pelas políticas de subjetivação conduzidas pelas macroestruturas? Como tomar o convívio como chave no colapso dessas máquinas oficiais de subjetivação, evidenciando aí todo o processo de abertura, escuta, contágio, devir-outro que ele implica? Como assumir a fragilidade humana como imperativo de alteridade? Como fazer do próprio colapso um *possível*; do fracasso, uma nova operação subjetiva – em que o amor e a amizade surgem como forças políticas insurrectas e irreduzíveis?

É chegado o momento de retornar ao ponto de partida deste ensaio: o teatro. Porque talvez seja nele, e em tudo o que ele implica, que possamos novamente encontrar um contraponto, uma outra possibilidade de contágio, à intermediação que a macroestrutura neoliberal estabelece como paradigma de subjetividade. Vejamos no tópico a seguir.

O ROSTO QUALQUER

Jorge Dubatti, em seu *O teatro dos mortos*, tece um elogio ao convívio que a práxis teatral nos devolve enquanto seres vivos e diz: “O convívio remete a uma escala ancestral da humanidade, uma vez que ele nasceu na primeira ocasião em que dois seres humanos se encontraram.” (DUBATTI, 2016, p. 129). De natureza mais abrangente que a comunicação linguística, restrita *grosso modo* às funções emissoras e receptoras, arrisco dizer que o convívio, no teatro, excede a própria linguagem na dobra que efetua no tempo comum. Fundamenta-se em uma relação territorial, vivente, portanto efêmera, entre os homens. Não é passível de registro ou traduzível em signos, numa perspectiva semiótica. Não é recuperável ou restaurável, numa perspectiva histórico-arqueológica. É da ordem da experiência. Pensar o convívio é pensar, pois, o acontecimento de modo geral e sua relação com a perda, o intensivo, o transitório. Para o autor, é pensar no acontecimento teatral, opondo ao conceito de convívio, a noção de *tecnovívio*, “isto é, a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica.” (DUBATTI, 2016, p. 129), dando exemplos como o *chat*, mensagens de texto, Skype etc., para depois concluir que

“No teatro, os corpos do ator, do técnico e do espectador participam da mesma zona de experiência. Com seu riso, seu silêncio ou suas lágrimas, com seus protestos, o espectador influi no trabalho do ator teatral, constrói a *poiesis* convivial.” (DUBATTI, 2016, p. 130).

Pode-se entrever aí, portanto, a instauração de possíveis que o teatro opera na própria textura do real, a fragilidade e a vulnerabilidade humanas que ele assume, provoca e expõe, transformando-as em contágio, materialidade a ser pintada, repintada, esculpida, destruída e restaurada, a um só tempo, em novas subjetividades: Pigmeão liberto de sua obra e de si mesmo, tornado efetivamente outro na zona convivial do teatro. No *tecnovívio* (e na intermediação que ele implica e estabelece como paradigma subjetivo), segundo o autor,

Cada tecnologia determina mudanças nas condições do viver juntos. Basta pensarmos na internet, em como a informação aparece organizada, pré-organizada pela estrutura tecnológica, e quantas subjetividades se presentificam nessa intermediação *homem-máquina-homem* ou *homem-máquina {homens}*. Podemos falar em uma subjetividade institucional intermediadora, nesse caso, uma subjetividade empresarial (...). Nesse sentido, enquanto João bate papo com Maria, não apenas a subjetividade empresarial está entre eles como também todas as

estruturas publicitárias e os mediadores que tornam possível essa conexão e que, claro, querem estar “presentes”. (DUBATTI, 2016, 130-131).

Dá-se aí, arrisco, a captura do contágio operada pelo neoliberalismo que “fixa” o “infixável”, o devir-outro que o teatro, de todo modo, sempre faz “retornar”:

O teatro resiste na ancestral forma de associação e interação humanas que anula as mediações que permitem subtrair os corpos e desterritorializá-los. Pode-se afirmar que no teatro, graças ao convívio, sempre “regressa” a densidade ontológica do acontecimento; portanto, a função ontológica também opera como memória cultural. Ir ao teatro, observar em convívio um corpo vivo produzindo ou espectando *poiesis*, é recordar a densidade ontológica própria do real, da realidade, da *poiesis* etc. (DUBATTI, 2016, p. 131).

Devolver-nos-ia o convívio operado pelo teatro, portanto, à originalidade do ato poético, o homem/artista fazedor de sua própria história, porém tornado sempre outro *no real*? Aqui arrisco a síntese entre os pensamentos de Agamben, Rolnik e Dubatti que me conduziram neste ensaio. Pois se o artista se alienou de sua obra e seu estatuto no tempo (AGAMBEN, 2012) e, nessa alienação, ou segue o caminho da “liberdade” – composta de colapsos e fracassos que possibilitam o contágio – ou o da captura subjetiva neoliberal (ROLNIK, 2006), restaura para si seu estatuto precisamente na transitoriedade e na vulnerabilidade que o convívio teatral assume, provoca e lhe expõe (DUBATTI, 2016).

Fica claro aqui o retorno que faço ao pensamento teatral como novo horizonte de percurso cujo marco conceitual se dá, para todos os efeitos, no regresso à Universidade, em 2015-2016, e no convite que Rogeane Oliveira me acenou neste mesmo período para dirigir o espetáculo *Peça para dias de chuva*, de sua autoria. Ao aceitar seu convite, posso afirmar que abriu-se para mim uma nova possibilidade de convívio, uma outra *natureza* convivial de que a pintura e o ensaio fotográfico não mais davam conta.

Em verdade, o próprio teatro – mediante o retorno que fiz a ele como prática – abriu para mim uma percepção tão aguda do convívio que evidenciou sua possível transversalidade na arte; o convívio de *artes*, em maior e menor grau, que o teatro mesmo abriga. A partir dele, abre-se possivelmente a força convivial em outros territórios artísticos. O que me leva a considerar que tal força convivial também poderia se dar na relação com o inumano, no diálogo com materiais e fantasmas que, por exemplo, vivenciei ao lidar com a pintura. O convívio, desse modo, não se daria somente de humano para humano – sua *possibilidade* é

muito maior e nos escapa em sua complexidade. Mas isso, de todo modo, já é assunto para um trabalho futuro.

Com efeito, o convite de Rogeane Oliveira marcou uma rotação no movimento que vinha desde os autorretratos e desaguou no ensaio *Contágio*, e que, mais ou menos naturalmente, mais ou menos forçosamente, deu prosseguimento à “libertação” da obra autofágica, eminentemente narcísica, que *Contágio* já abolira. Convite que, paradoxalmente, viria de um fora e de um acaso inapreensíveis, de uma alteridade que me extrapolava, porém determinado, *possível* através de minha vulnerabilidade naquele momento: estava eu suscetível a esse convite a partir do outro, na experiência do limiar? Agora, o eu-artista, Pigmaleão liberto, contaminava-se efetivamente no outro e a partir do outro, e um novo rosto emergia da obra teatral que se faz coletivamente, transitoriamente, *vulneravelmente*. Um rosto qualquer? Um rosto-limiar? Segundo Agamben, o *qualquer*

é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas também não é simplesmente indeterminada; (...) Aquilo que o qualquer acrescenta à singularidade é apenas um vazio, apenas um limiar; qualquer é uma singularidade, mais um espaço vazio, uma singularidade *finita* e, todavia, indeterminável segundo um conceito. Mas uma singularidade mais um espaço vazio não pode ser outra coisa senão uma exterioridade pura, uma pura exposição. *Qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora.* (...) O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra: o seu rosto, o seu *eidós*. (AGAMBEN, 2013, p. 63-64).

E a sua borda, diria eu. Borda, no entanto, a todo instante perfurada, contaminada, modificada, enlameada pelo mundo através do convívio. Que outro tratamento dei aos personagens de *Peça para dias de chuva* senão o de três rostos a todo instante expostos a um fora que os convocava, marcava, libertava ou enclausurava, e vice-versa? Não se tratando de personagens no sentido clássico, com biografias apreensíveis, de começo, meio e fim, reuniam em si o começo e o fim mesmos de uma máscara, pura exterioridade e materialidade sensíveis, porosas, a serem decompostas e recompostas continuamente na zona convival da cena.

Figura 7



Foto: Tim Oliveira

E foi o próprio texto de Rogeane Oliveira que me forneceu os elementos a serem operados nesse sentido. Ao me deparar com sua temática e poética singulares, de imediato fui seduzido pelas situações (ou quase-situações) que a autora, com rara sensibilidade, trabalhava. Fortemente marcado por temas como amor, morte, intimidade, violência, família e a passagem do tempo, tendo na mulher e em indivíduos deslocados do sistema de produção capitalista seus personagens, o texto de Rogeane Oliveira oferecia uma delicada teia de memórias interpessoais cerzida ao longo das falas, num tom ora severo, ora confessional de testemunho e testamento. A ambiguidade e ironia com que os fatos (ou não-fatos) de sua narrativa são elencados e o quase automatismo com que muitas vezes parecem mover-se os personagens fornecia-me desde o início estímulos para pensar em uma cena deslocada, flutuante, fragmentária e múltipla. Uma cena nunca *capturável* num rosto estável, identificável. Uma cena qualquer? Uma cena-limiar? Uma cena que trabalharia sempre com o possível, operando no *impossível* de uma expressão, de uma comunicação *bem localizada*?

Como dito no preâmbulo, aqui não cabe tanto uma genealogia desse processo criativo em particular, ou da contextualização literária do texto dramaturgico, mas as linhas

poéticas que o mesmo disparou e que percorrem, em maior ou menor grau, todo o ensaio. Pois foi a partir dessa experiência, ratifico, que se tornou possível o que até aqui vem sendo dito, como ponto de partida, chegada e síntese de pensamento. Através dos sucessivos colapsos e fracassos (que são condição, reitero, para a vulnerabilidade e o contágio) *motivadores* de minha trajetória de aluno e de artista, passei do rosto autofágico da pintura ao rosto antropofágico de *Contágio*, para enfim desaguar no rosto qualquer em *Peça para dias de chuva*. O rosto-devir?

Por fim, uma última impressão vem à tona, e em outra perspectiva. A simbologia da duplicidade – que marcou todas as obras abordadas e que, em *Peça para dias de chuva*, também toma corpo na relação entres os atores e na concepção da própria cena – nos remete a outro deus romano, a saber, Jano:

(...) deus de todas as portas, guarda o interior e o exterior das moradas e das cidades. É também o deus tutelar das viagens, especialmente das partidas e regressos; por extensão, tornou-se protetor de todas as vias de comunicação. Protege ainda o início e o fim de todas as atividades. Sob o epíteto de Matutinos Pater, preside o começo do dia. O primeiro mês do calendário romano, *januarius*, deriva de Jano. (...) Como deus do passado e do futuro, do início e do fim, das portas que se abrem e fecham, Jano era representado com duas faces contrapostas (...). (In: *Dicionário de Mitologia GrecoRomana*, 1976, p.101).

Ainda que aqui não haja a representação clássica de dois rostos voltados em sentidos opostos, cabe a interpretação do mitologema como símbolo do limiar, da passagem, do convívio de tempos e pontos de vista diversos. O rosto qualquer, o rosto-limiar de Agamben. Pois não se tratou, até agora, disso? Como conter no mesmo corpo marcas vivenciais que se atualizam incessantemente, corpos que se contemporizam e se embatem, *sins* e *nãos* sobrepostos; como tratar da história feito experiência que se dá na própria escrita, e não como arqueologia restauradora de um passado que, em si, é fictício? Diante da ilusão da história, Jano seria o acesso à originalidade já referida, praia dos possíveis, presente e presença continuamente em tensão, fonte inesgotável da poesia – como também de sua impossibilidade. Recife e Fortaleza. Teatro e pintura. Borda e buraco. Violência e suavidade. Vulnerabilidade e convívio. Desperdício – e formação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. Uma faca só lâmina. *In*: MORICONI, Italo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- RAMALHO DE CASTRO, R. C. **O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da Teoria da Forma**. *In*: *PER MUSI* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.7-18.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio; DOMINGOS, Ricardo Ibrahim Matos. **A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar**. *In*: *IpotesI*, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 69-80, jan./jun. 2013.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.
- _____. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.
- SIMÕES, Maria Isabel; ANDRADE, Marisa S. de. **Dicionário de mitologia greco-romana**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1976