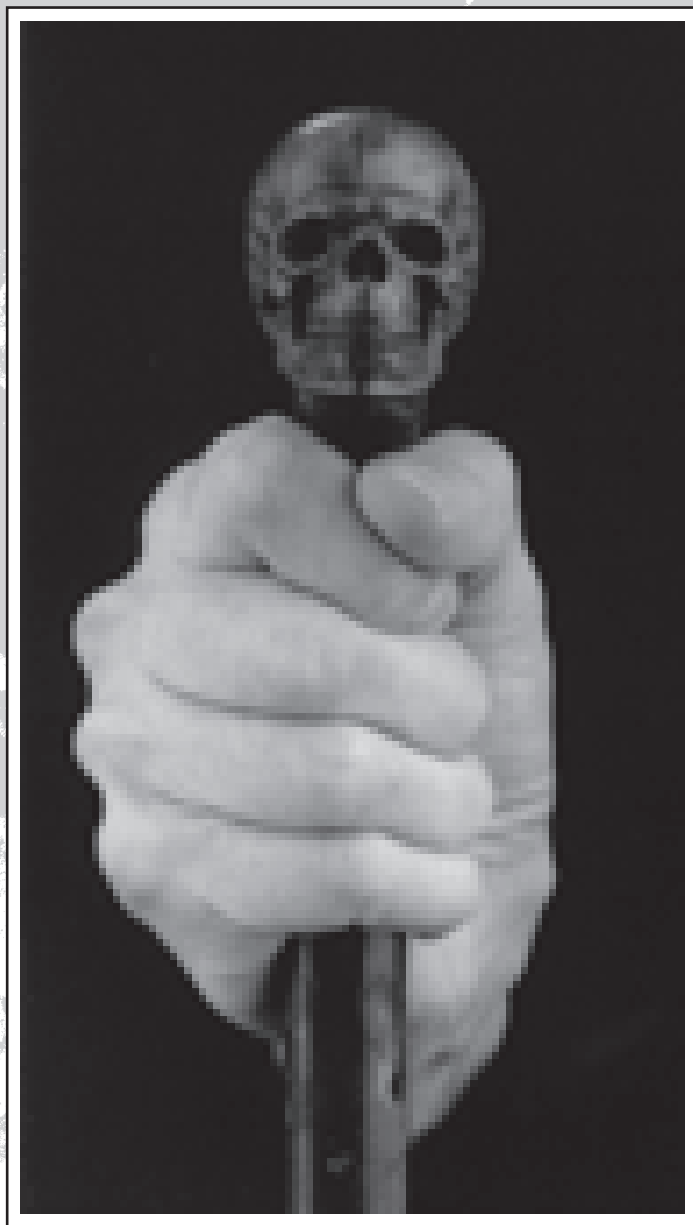
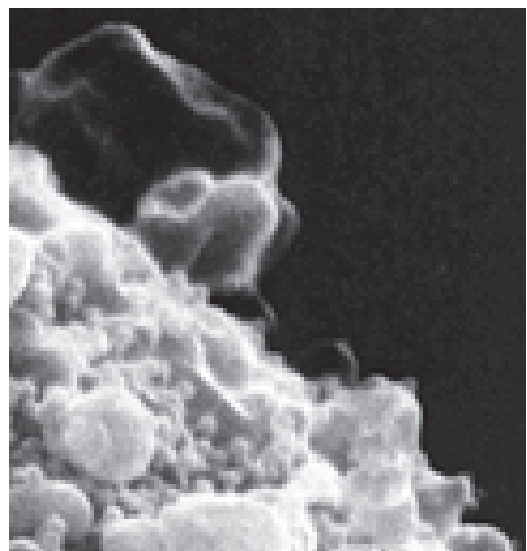
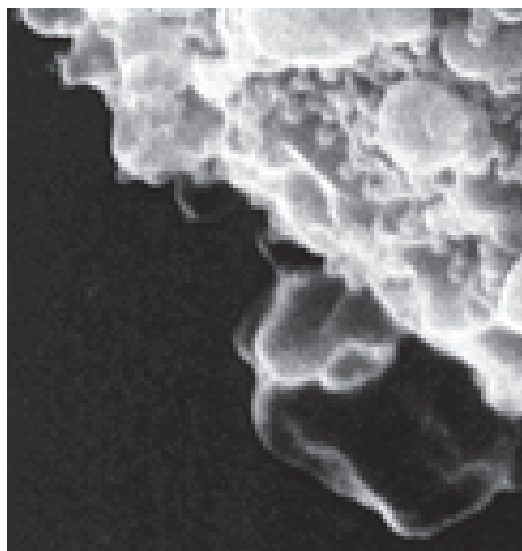


dossiê aids





MAURO PERGAMINIK MEICHES

Uma metáfora possível da morte?

Há muitas maneiras de pensar a arte e suas possíveis conexões com outros campos do saber. Mas, enquanto os saberes dialogam e inventam novas formas de convívio entre idéias, sua relação com os acontecimentos que assolam nosso cotidiano é, de maneira geral, mais problemática. As teorias, estas lentes pelas quais deciframos o mundo depois de experimentá-lo, parecem muitas vezes insuficientes para responder àquilo que palpita no âmago de nossas indagações. E, ainda assim, não prescindimos delas, pois ficaríamos irremediavelmente à deriva.

Irremediavelmente é palavra certa para descrever a relação de qualquer coisa com o universo da Aids. Ela pode servir também para designar as coisas do nosso universo sexual, uma vez que ele é irremediável. Sempre teremos de nos haver com ele! Sabemos,

MAURO PERGAMINIK MEICHES
é psicanalista
e doutorando em
Psicologia Clínica na
PUC-SP.



**Robert
Mapplethorpe,
Auto-retrato,
1980**

desde o início deste flagelo, de sua conexão com as práticas sexuais, da exacerbção que provoca em nossa insegurança ao transitarmos no meio constituído por elas. Como se não bastasse termos de lidar e entender minimamente as obscuridades em que nosso desejo habita.

Nem sempre é possível estabelecer entre a obra de um artista e sua morte uma relação direta. Quando se pode fazer um paralelo evidente, talvez a obra esteja pecando por excesso de confissão, ou simplesmente, de maneira direta, afronta-nos mais do que o esperado. Picasso fez um

auto-retrato pungente (1972) (1) quando sentia fortemente os sinais da idade que arruinavam paulatinamente suas funções vitais. Há mortes que se fazem anunciar e há aquelas súbitas, sem tempo para qualquer expressão. A morte anunciada, que se espera e se padece caprichosamente, tal como aquela por Aids, reverbera no imaginário social através da arte de maneira inescapável.

A conexão entre liberdade ou compulsão criativa que constitui o artista e o universo da sexualidade, que é paradigma, para a psicanálise, de toda possibilidade de

I Zervos XXXIII.



plasticidade, de elaboração das formas, merece ênfase especial. O artista, mais que por dever de ofício, por uma inevitabilidade mesmo, freqüenta esse universo; ele lida cotidianamente com a transformação da energia dita sexual para realizar seu trabalho. Não apenas ele, todos nós em diferentes graus empregamos essa mesma energia, em uma forma dessexualizada, capaz de conectar-se a outros fins que não aqueles primeiramente destinados a ela. Esta é a capacidade humana de sublimação, forjada nos interstícios poderosos da linguagem; somos seres de linguagem. Apenas

há ofícios nos quais o estado bruto das coisas parece retornar com uma freqüência que poucos agüentariam enfrentar numerosas vezes. Os instrumentos de linguagem afirmam-se e o embate que travam na linha de frente da arte é dos mais ferozes, longe daquilo que podemos observar como uma obra acabada, plácida ou incomodamente colocada em frente à nossa vista, dispondo-se para a contemplação.

A arte pode ser vista, a partir desta sumariíssima digressão, como resultado que camufla algo de uma mistura explosiva, inquieta, subvertedora por definição de

Auto-retrato, 1980

formas consagradas. Porém, há graus de camuflagem: muitas vezes discernimos bastante claramente o que está em jogo neste embate; é quando conseguimos nos inteirar não apenas de um resultado, mas de um processo que culminou naquilo que se apresenta. Outras vezes, um esmero, uma estilização intencional nos iludem, e saímos da contemplação (é bem este o caso aqui) sem nem desconfiar do que corre à solta às margens da obra.

A arte tende a inquietar-se, quando não se predispõe a repetir padrões estabelecidos; em sua vertente mais em sintonia com a contemporaneidade (qualquer que seja, em qualquer tempo), ela tende a demandar inquietações, encontrando-as ou pelos usos e costumes do mundo ou nas armadilhas de sua própria trama de linguagem. É quando saímos também desassossegados desse encontro; desassossego profícuo, pois nos leva a formular questões que dificilmente faríamos sem esta experiência. Nossa percepção se desconecta de uma trilha há muito conhecida e não consegue localizar-se de imediato em qualquer outra geografia; é um tempo de errância que se abre, tempo carregado de angústia muitas vezes, quando buscamos teorizar o que nos aconteceu para “retornar ao mundo”.

Porém, a teoria, como falamos no início, não dá conta de toda a história. Se conseguíssemos levar esta às últimas conseqüências, carregá-la integralmente na tradução daquilo que nos acontece, talvez a expansão dos nossos conhecimentos fosse multiplicada por mil. Mas ninguém possui tantos neurônios e a capacidade de esquecimento é fator relevante em nossa saúde mental.

Sexo é assunto que sempre esteve no limite entre o conhecido e o desconhecido de nossas experiências. Arte também. Quando se juntam, em uma obra de mestre, é claro, adquirem este poder provocador de transformar olhares, opiniões e costumes como talvez nenhuma outra mistura seja capaz. Se adicionarmos a esses elementos o assunto da morte, dessas que se anunciam com antecedência suficiente, o resultado que podemos esperar será certamente perturbador.

Para estabelecer a conexão entre arte e morte anunciada, entre sexualidade e linguagem, entre arte e Aids, vou me debruçar sobre as fotos de Robert Mapplethorpe, fotógrafo americano, que morreu desta doença em 1989. Sua morte desvela-se na série de auto-retratos que ilustram este artigo.

A primeira coisa que parece unânime na crítica a esta obra é a tensão contínua entre sua forma clássica e o conteúdo erótico. Mapplethorpe exacerba o formalismo de suas fotos até um ponto-limite. Há uma dissonância entre a imagem e seu acabamento, sempre perfeito, estudadíssimo, composto, belo. Este parece conter aquilo que exhibe, embora isso transborde do quadro inapelavelmente. Suas fotos soberbas, em sua maioria tiradas sobre um fundo escuro, mostram nus masculinos e femininos (principalmente os primeiros), nus infantis (o que lhe valeu severas reações públicas), pares sadomasoquistas em franca *performance* sexual, flores, retratos de personalidades, amigos, muitos amigos, entre outros temas.

A esta tensão entre a forma clássica, apolínea, e um conteúdo que, já se disse, beira o dionisíaco dos corpos interessados no transe sexual, ou das flores e vegetais que equivalem simbolicamente à falicidade do pênis, tal sua disposição nas fotos, vem se juntar uma questão que parece perpassar toda a obra do fotógrafo. Há uma tragicidade que não passa despercebida do espectador em hipótese alguma: naquilo que é uma maravilha de nitidez, enquadramento, atitude dos modelos fotografados, escolha dos cenários e da luz, percebemos uma interrogação sem resposta possível a respeito das matérias que constituem a vida em sua originariedade.

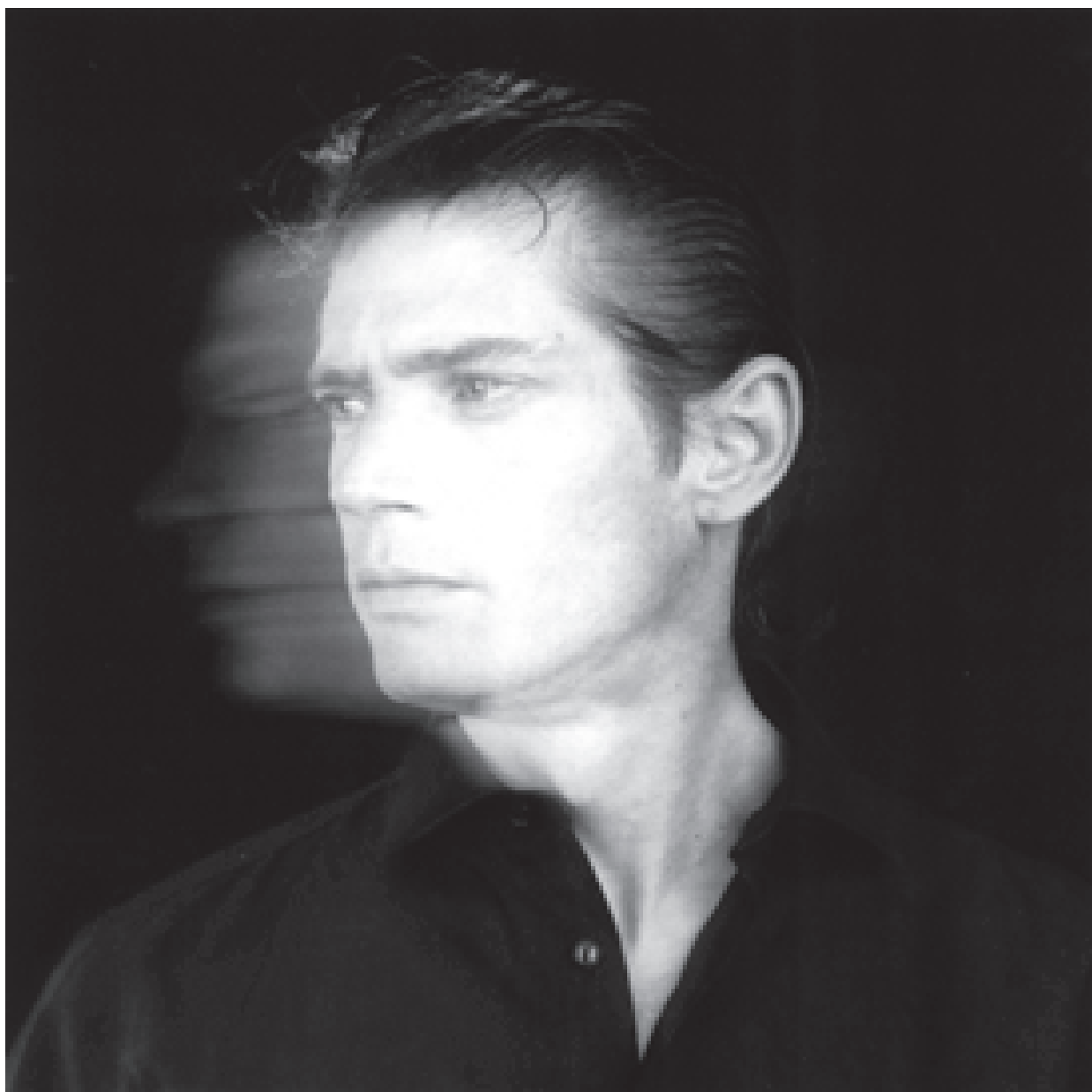
O fotógrafo consagra sua rendição ao dionisíaco ao mesmo tempo que se defende dele na elaboradíssima realização de suas fotos. Defende-se como é possível, buscando a salvação temporária na forma apolínea levada às últimas conseqüências. Disso resulta para o espectador uma tensão ao defrontar-se com a obra: é evidente a qualidade e o esmero de linguagem; é evidente também a revelação não consentida que ela

promove. Ela exhibe aquilo que sabemos existir, mas não fazemos muita questão de reconhecer a existência. Esta obra nos provoca em pontos sensíveis de nossa geografia de desejos; ela tangencia o continente reprimido de todos, mesmo que nosso querer mais pessoal não esteja fotografado naquilo que está diante de nós. Basta carregar um inconsciente por uma vida inteira para reconhecer imediatamente o que é a irrupção “dessas coisas” em outra pessoa que faz disso matéria pública. Sabemos também do resultado fatal desse embate

para a pessoa de Mapplethorpe: mas as coisas não poderiam ser diferentes. É ilusório pensar que elas são distintas para qualquer um de nós. Esse é um dos ensinamentos da tragédia.

Mapplethorpe parece a todo instante perguntar-se: o que é a vida? O que é a amizade? O que é homem e o que é mulher? Criança, então, o que seria? E sexo? Sexualidade? Essa lista inconclusa de assuntos irrespondíveis, ou pelo menos de assuntos que não admitem resposta única, indica aquilo que Susan Sontag disse a res-

Auto-retrato, 1985



2 Apud Richard Howard, "The Mapplethorpe Effect", in Richard Marshall, *Robert Mapplethorpe*, New York, Whitney Museum of American Art, 1988, p. 155.

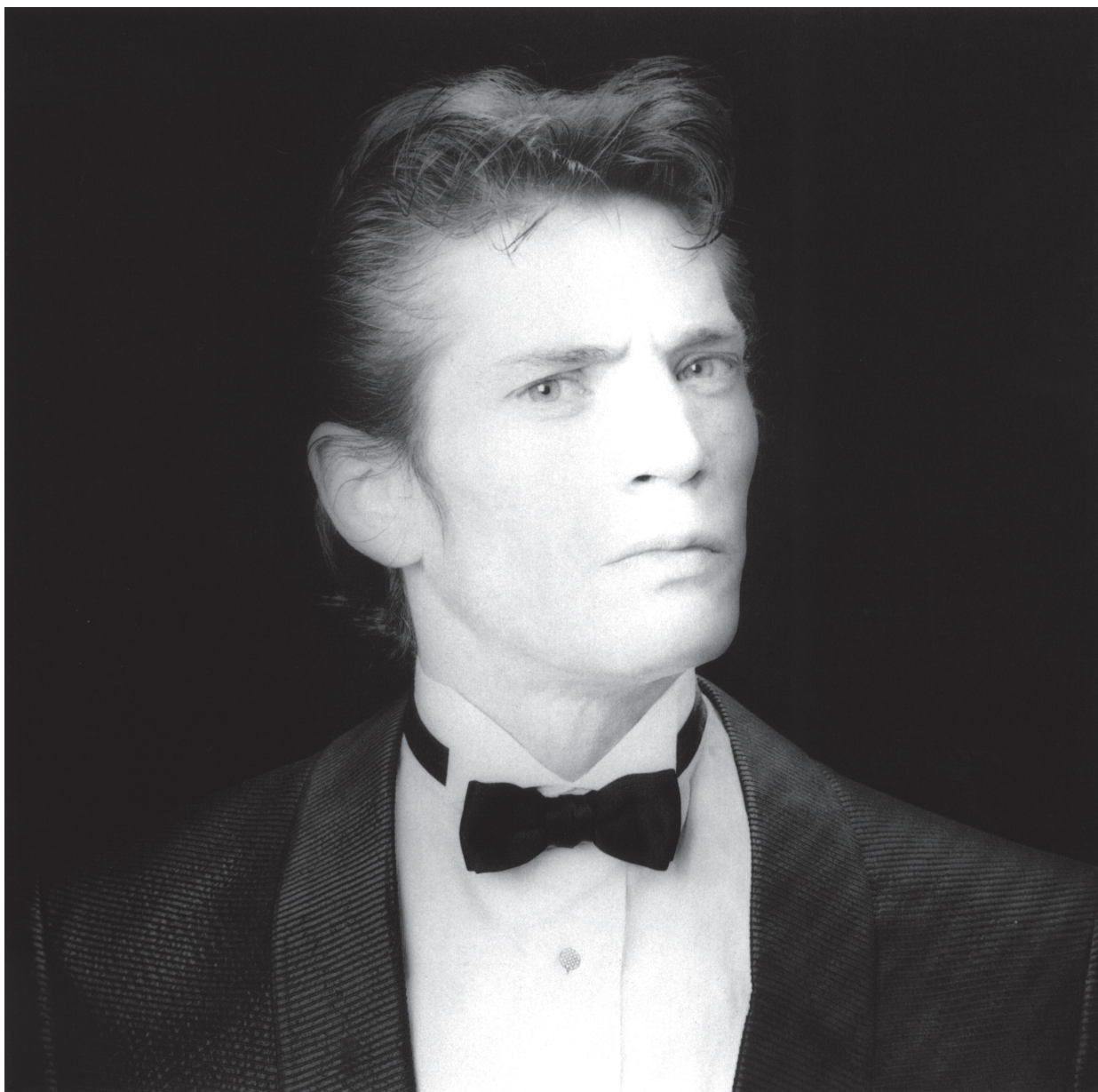
3 Apud Arthur C. Danto, *Playing with the Edge*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 92.

Auto-retrato, 1986

peito deste fotógrafo: que ele busca a "qüididade" da coisa. O que é cada coisa? Por que cada uma delas nos afronta com sua mera presença? Mapplethorpe estaria sempre se confrontando com a condição original de tudo. Porém, longe de procurar uma verdade única e definitiva, ainda segundo Sontag, ele buscaria a "versão mais forte" de cada coisa (2). Uma questão quase estilística, que se confirma nas declarações sadianas do artista a respeito do tríptico *Jim and Tom, Sausalito*, que mostra um homem urinando na boca de outro: "Pode

ser incrivelmente sensual urinar na boca de alguém. Pode ser incrivelmente sensual receber a urina. É questão de atingir um lugar mental determinado que é muito sofisticado". Na seqüência, ele declara que ninguém entende a sexualidade; ela versa sobre o desconhecido e por isso é tão excitante (3).

A clareza de seus trabalhos, a atitude de absoluta confiança que inspira em seus modelos, o que, pelas situações dadas, seria de uma dificuldade extrema, revertem para uma imagem fascinante. Tomemos



esta palavra em seu sentido original que advém de falo, daquilo que atrai e prende o olhar ao mesmo tempo que o afasta; somos culturalmente condicionados à repugnância. O fálico inicia um interesse que se tornará mais adiante uma investigação. É assim que procedemos em nossos impulsos epistemofílicos. Mapplethorpe parece retornar ao início desses movimentos, convidando-nos a conhecer o que a regra social varreu para debaixo do tapete, mas não apenas isso: o que merece repressão é só parte de seu trabalho; ele restaura também a agudeza do olhar, aquela que perdemos por excesso de civilização. Olhar demais para qualquer objeto também é condenável.

Clément Rosset (4) escreve que, quando temos a sensação absolutamente perceptível de encontrar o trágico, o acontecimento que merece de fato este nome já se passou. Estamos plenamente dentro dos efeitos de algo ocorrido, e nossa busca de inteligência, que parece caminhar em direção ao futuro, tomou o sentido do passado sem nenhuma condição de proceder de maneira diferente. Esse autor exemplifica isso com a peça de Sófocles, *Édipo-Rei*: quando o pano se levanta para começar o espetáculo, o trágico já aconteceu. Tudo o mais, que parece uma prospecção das causas da peste que assola Tebas, tudo que visa reparar um erro para construir um futuro, na verdade, toma a direção do passado. O texto inteiro constrói essa busca que acaba mal, no ponto essencialmente trágico do assassinato do pai e do incesto.

Quando pensamos na infecção de alguém por um vírus fatal, podemos conceber esse momento como sendo trágico por excelência, embora passe despercebido por um tempo. O que aí se inicia dará sinais mais à frente. Nesse instante avançado, uma busca será detonada para ver onde tudo começou. Isso não cura nada, mas parece que é demasiadamente humano procurar pela origem.

E quando a busca se inicia antes que a doença emita seus sinais? Seria um outro vírus a atuar, e que precisa de pesquisa para ser detectado e nomeado? Seria fácil transportar esse raciocínio para a obra de

Mapplethorpe, se com isso não pensássemos na causa de sua morte, e sim na causa de sua arte. Parece que outra infecção já havia se dado, quando aquela pelo HIV se manifestou. As perguntas irrespondíveis que ele formulava através da fotografia eram sintomas da infecção, aparentemente tão fatal e ameaçadora quanto a Aids.

Essa infecção, da qual padecemos todos, é aquela que nos acomete pela linguagem e suas formas. Por que aceitar a nomeação das coisas tal qual a aprendemos desde o nascimento? Por que achar o que achamos e expressar o que expressamos deste jeito que fazemos? Há ou não há outras possibilidades?

É evidente que, para um artista – alguém apenas mais em mal-estar com essas coisas que o mortal comum, que também, mais dia menos dia, sente-se aprisionado nessa teia e começa a perceber que é mais falado pelo que diz do que poderia supor a princípio –, isso é o moto daquilo que faz. E nada melhor para verificar esse desconforto, ou essas indagações, do que a presença de auto-retratos em tantas obras, ao longo de tantos séculos da história da arte. Eles estão presentes em Mapplethorpe também. Ao “quem eu sou?” acrescenta-se um “que faço eu daquilo que sou?”, com fortes reverberações para a definição da arte que sustenta essas perguntas. Através do artista, centro nevrálgico de interrogações, passa em desfile a humanidade inteira.

Começemos com um auto-retrato de 1980, onde ele aparece maquiado, vestindo uma pele, à maneira de *écharpe*. Esse não é o primeiro deles; outros anteriores foram feitos e vicejavam uma juventude nua, com mais corpo que os auto-retratos ulteriores. A maquiagem nos fala de um artifício, de um código transgredido, de uma ousadia. Maquiagem é coisa de mulher, especialmente esse tipo de maquiagem que Mapplethorpe enverga, à maneira de máscara. Por que o vestir é determinado pelo sexo?

Uma outra coisa pode ser dita da maquiagem e de toda cosmetologia quando encarada do ponto de vista do aperfeiçoamento da aparência. Ela se faz presente

4 Clément Rosset, *La Philosophie Tragique*, Paris, PUF, 1960.

para reparar uma falta, um erro, um desejo que supostamente causou dano a outrem. Sob a bela aparência, esconde-se um recôndito difícil, espinhoso, não exibível em hipótese alguma. A maquiagem restaura um estado de coisas anterior à falta cometida ou à falta percebida, ela engana verdadeiramente, isto é, convence. Pode eventualmente não convencer quem a vê, mas faz isso com quem a usa, que é o que importa no final das contas.

A maquiagem se sobrepõe à passagem do tempo. Nos fazemos pintar e fotografar como gostaríamos que nos vissem eternamente. Ela é talvez o melhor tratado sobre a mentira em que todos precisamos acreditar e não parece por acaso que ela comparece na obra de Mapplethorpe. Esse rosto maquiado aparece com o peito desnudo do fotógrafo nesse mesmo ano e um tanto de masculinidade faz contraponto a essa face tão construída e feminina. A androginia poderia ser o ponto inaugural onde começou a diferenciação entre os gêneros; voltar a ela seria retornar assintoticamente a um ponto jamais atingível.

Todas as fotos a que faremos referência destacam-se de um fundo negro, marca constante nesse trabalho. Em 1985, um auto-retrato “fugidio” mostra Mapplethorpe em um movimento de cabeça, e a imagem nos delinea este lapso onde parte do tempo já se esvaiu. O que é o tempo? Aqui, os sinais da outra doença, não aquela da linguagem, já iniciaram suas manifestações. A camisa é preta, a cara parece recém-banhada, cabelos molhados ou glostorados. Maquiagens masculinas. A morte perpassando o gênero, e junto com ele, o sexo, é sempre assunto que se sobrepõe a qualquer outro.

E começa a prevalecer de forma crescente. Em 1986, o auto-retrato traz o fotógrafo vestido de *smoking*, com marcas visíveis de um abatimento facial, um olhar inegavelmente tenso. O *smoking* preto ainda se destaca do fundo preto através de sua textura. A elegância faz paradoxo com a verdade do corpo bioló-

gico. De novo, o limite de um travestimento é experimentado, mas ele aqui se mostra bastante irônico. A ironia sedimenta um caminho metafórico ascendente que culminará na última imagem pessoal.

O lancinante auto-retrato de 1988, ano anterior ao de sua morte. Apenas dois anos depois, a marca da ruína é evidente. Ele segura um bastão encimado por uma caveira e o preto da roupa não se destaca mais do fundo da foto. O corpo desapareceu. A descorporificação é a morte em retrato. Ela difere da galeria de imortais que Mapplethorpe realizou, todas elas olímpicamente corpóreas; com esse movimento, metaforiza em imagem aquilo que jamais alguém conseguiu capturar.

A inutilidade de uma metaforização da morte é correlata àquela da arte. Não deixamos de morrer por isso. Evidentemente, o percurso dos auto-retratos não era intencional. Eles respondiam, desde o início desta obra, a uma pergunta insistente, que nunca cansamos de fazer a nós mesmos. Em todo caso, a leitura que ressignifica este caminho já encerrado pode se valer deles para constituir o caminho metafórico: ele era obrigatório, dele não havia como escapar. A infecção pela linguagem é, em vida, sempre mais poderosa. Pode-se dizer desta última imagem o que Richard Howard escreveu a respeito de *Ken Moody and Robert Sherman*, de 1984. Nessa foto, um homem negro e um branco, ambos de perfil e carecas, posam, um de olhos abertos, outro de olhos fechados. “Em sua maioria, as imagens de nus masculinos de Mapplethorpe estão isoladas, solitárias. Excepcionalmente o drama é oferecido em diálogo (um abraço, um agon entre formas branca e preta em paralelo)...” (5).

A forma agonística não desaparece no último auto-retrato. A luta pela vida deixa sua marca na foto da morte. A linguagem, ainda, se impõe ao Real. Que isso seja mera contingência, que saibamos que, dentro em breve, o jogo vai virar contra nós, ora, o que isso importa para a arte?

5 Richard Howard, op. cit., p. 158.

