

RICARDO MARI NETO

DAVID NEBREDA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Antonio Carlos Vargas
Sant'Anna

FLORIANÓPOLIS

2014

RICARDO MARI NETO

DAVID NEBREDA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

Orientador:

(Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna)
UDESC

Membro:

(Prof. Dr. Anita Prado Koneski)
UDESC

Membro:

(Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza)
UFPA

Florianópolis, 01 de dezembro de 2014.

...aos que se esquecem.

AGRADECIMENTOS

Aos que estão não em minha cabeça, mas em meu coração:

À minha mãe,

Ao Vargas,

À Anita Koneski,

À Noara Quintana,

Ao Giorgio Filomeno,

Ao Fernando Walendowsky,

Ao Ricardo Cavalheiro,

Ao Alberto Goulart,

Ao Lucas Guimarães,

Ao Thiago Vieira de Melo,

À Lindalva.

– Or, écoute. (...) Bouhours accuse Tacite de n'avoir pas la simplicité que réclame l'Histoire. M. Droz, un professeur, blâme Shakespeare pour son mélange du sérieux et du bouffon, Nisard, autre professeur, trouve qu'André Chénier est comme poète au-dessous du XVIIe siècle, Blair, Anglais, déplore dans Virgile le tableau des harpies. Marmontel gémit sur les licences d'Homère. Lamotte n'admet point l'immortalité de ses héros, Vida s'indigne de ses comparaisons. Enfin, tous les faiseurs de rhétoriques, de poétiques et d'esthétiques me paraissent des imbéciles!

– Tu exagères! dit Pécuchet.

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*

*Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache.
Nous sommes cons mais pas à ce point.*

Samuel Beckett, *Mercier et Camier*

RESUMO

MARI, Ricardo. *David Nebreda*, 2014. 228f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Área: Teoria e História da Arte) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2014.

Esta dissertação é um estudo dedicado, exclusivamente, a obra de David Nebreda de Nicolas, artista nascido na capital Madri, em 1 de agosto de 1952, cuja produção fotográfica, formada em sua totalidade por autorretratos, está intimamente relacionada à sua enfermidade, ou seja, esquizofrenia paranoide. Composta por dois longos ensaios, esta pesquisa se concentra, primeiramente, na relação entre os autorretratos e a esquizofrenia do artista. Desta feita, com base nos estudos acerca da esquizofrenia realizados por Ronald Laing, presentes em seu livro intitulado *Le moi divisé*, onde o autor lança mão das filosofias existencialista e fenomenológica para melhor compreender a questão esquizofrênica, depreendemos que, aquilo que David Nebreda reconhece como sendo o processo de regeneração de sua esquizofrenia, nada mais é do que um processo de desaparecimento por meio da produção de autorretratos, ou seja, Nebreda tem por objetivo desaparecer com o corpo próprio refletido nos espelhos que utiliza para a composição de suas fotografais, garantindo, de tal maneira, a plena realização de seu eu, mais ainda, a preservação de sua identidade. Em um segundo momento, fora desenvolvido um diálogo quase literário entre os autorretratos do artista e o conceito do Fora, de Maurice Blanchot. De acordo com Blanchot, o Fora é o desconhecido, o estrangeiro, o inalcançável que é a essência da arte, o que o artista, através da obra, almeja alcançar. A partir dos autorretratos de David Nebreda, reconhecida sua complexidade e potência, deduzimos que está o artista do lado de fora, ou seja, partira através do corpo próprio, que é a sua obra, em busca da origem e essência da arte. Porém, relacionar-se com o Fora é, também, perder o poder de dizer eu, é dar voz ao impessoal, é criar para si um corpo sem órgãos, corpo que resiste ao organismo e a sua

organização própria do eu que a tudo quer dominar. Nebreda, ao lançar-se ao lado de fora em busca da essência da arte, constrói para si um corpo sem órgãos por intermédio de seus autorretratos, ou ainda, um corpo sem órgãos-obra de arte.

Palavras-chaves: David Nebreda, esquizofrenia, Fora, corpo sem órgãos.

RÉSUMÉ

MARI, Ricardo. *David Nebreda*, 2014. 228f. Dissertation (Mestrado em Artes Visuais – Área: Teoria e História da Arte) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2014.

Cette dissertation est un étude consacrée exclusivement à l'oeuvre de David Nebreda de Nicolas, artiste né dans la capitale Madrid, le 1 août 1952, dont la production photographique, formé dans sa intégralité par autoportraits est étroitement liée à sa infirmité, à savoir, squizophrénie paranoïde. Constitué par deux longs essais cette recherche se concentre, premièrement, dans la relation entre les autoportraits et la squizophrénie de l'artiste. De cette façon, basé sur les études autor de la squizophrénie réalisée par Ronald Laing, présent dans son livre *Le moi divisé*, où l'auteur fait usage des philosophies existentialiste et phénoménologique pour mieux comprendre la question squizophrénique, nous en avons déduit que ce qui David Nebreda reconnaît comme le procès de régénération de sa squizophrénie n'est rien d'autre qu'un procès de disparition par la production d'autoportraits, à savoir, Nebreda a par objective disparaître avec le propre corps réfléchi dans les miroir qu'il utilise pour la composition de ses photographies, en assurant, de cette manière, la pleine réalisation de son moi, encore, la conservation de sa identité. Dans un deuxième moment, nous avons développé un dialogue presque littéraire entre les autoportraits de l'artiste et le concepte du *Dehors*, de Maurice Blanchot. D'accord avec Blanchot, le *Dehors* est l'inconnu, l'étranger, l'inaccessible qui est l'essence de l'art, ce qui l'artiste désire rattraper par la oeuvre. Par les autoportrait

de David Nebreda, reconnu as complexité et puissance, nous avons déduit que l'artiste est du côté de dehors, autrement dit, il est parti à travers du propre corps, qui est sa oeuvre, dans la recherche d'origine et essence de l'art. Cependant, se rapporter avec le Dehors est aussi perdre le pouvoir de dire moi, c'est donner voix à l'impersonnel, c'est créer pour soi-même un corps sans organes, un corps que résiste à l'organisme et à sa organisation propre du moi que tout veut contrôler. Nebreda, en précipitant au côté de dehors dans la recherche de l'essence de l'art, il construit pour soi-même un corps sans organes à travers de ses autoportraits, encore, un corps sans organes-oeuvre d'art.

Mots-clés: David Nebreda, squizophrénie, Dehors, corps sans organes.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** David Nebreda, *Sans titre (Esteril)*, 1989-1990..... 44
- Figura 2.** David Nebreda, *La cendre de la mère, le trou de la mère et la croix du fils*. Texte dans la photographie: *Estupido, mudo y esteril; estúpido esteril, como te reconoceremos?*. [Après les aiguilles, il fallait d'abord appliquer, le feu sur cette même zone et ensuite sur la tête. Ce fut alors qu'il fallut interrompre de nouveau toute activité photographique], 1997.....47
- Figura 3.** David Nebreda, *La derrota de David por los cuatro gigantes, por los cuatro espejos, por las cuatro caras nuevas que salen de cada una de las que mata. D.N.N. - Con su sangre*. Sangre sobre papel, 32cm x 25cm, 1998.....51
- Figura 4.** David Nebreda, *Sans titre*. Texte dans la photographie: *Me transformaré en uno de vosotros y le destruiré - D.N.N. El lo hace*, 1997.....53
- Figura 5.** David Nebreda, *La trinité des miroirs. Hicquadrumspeii*, 1989-1990.....55
- Figura 6.** Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Museo del Prado.....58
- Figura 7.** Rembrandt van Rijn, *Self-Portrait*, 1668. Wallraf das Museum.....59
- Figura 8.** Vincent van Gogh, *Self-Portrait with Grey Felt Hat*, 1887. VanGoghMuseum.....60
- Figura 9.** David Nebreda, *Putain de la régénération. Autoportrait crachant du sang et de l'eau. Nous recevons notre sang comme une onction*, 1999.....62
- Figura 10.** David Nebreda, *miroir, les excréments et les brûlures aux flancs*, 1989-1990.....68
- Figura 11.** David Nebreda, *Il reste peu de temps et l'agneau me*

<i>demande de plus en plus de sang</i> , 1989-1990.....	80
Figura 12. David Nebreda, <i>Celui qui naît avec des signes de sang et de feu</i> , 1989-1990.....	82
Figura 13 (díptico). David Nebreda, <i>Le miroir, la cendre, les excréments, l'alpha et l'oméga sur le front</i> , 1989-1990.....	84
Figura 14. Francis Bacon, <i>Three Studies for a Self-Portrait</i> , 1979-1980. The Estate of Francis Bacon.....	86
Figura 15. David Nebreda, <i>La découverte du véritable sens du miroir. Il ne sait plus où il est et où est est l'autre</i> , 1989-1990.....	90
Figura 16. David Nebreda, <i>Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau</i> , 1989-1990.....	91
Figura 17. David Nebreda, <i>L'ange de l'annonciation. Il signale les limites de la création originelle, de l'éducation propre et de la photographie</i> , 1997.....	93
Figura 18. Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907. MoMA.....	95
Figura 19. Man Ray, <i>La prière</i> , 1930. J. Paul Getty Museum.....	96
Figura 20. Salvador Dali, <i>Jeune vierge autosodomisée par les cornes des apropres chasteté</i> , 1954. Coleção Particular.....	97
Figura 21. David Nebreda, <i>Visage couvert d'excréments</i> . 1989-1990.....	103
Figura 22. David Nebreda, <i>Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribut étant alors accomplis</i> , 1989-1990.....	105
Figura 23. David Nebreda, <i>Les deux fils né est les deux à naître</i> , 1989-1990.....	109
Figura 24. Gustave Coubert, <i>L'origine du monde</i> , 1866. Musée d'Orsay.....	113

Figura 25. David Nebreda, <i>Visage couvert du sang plus pur. Il ne veut pas voir l'invasion de son cerveau. La fin d'une famille de malades</i>	115
Figura 26. Hieronymus Bosch, <i>Le Christ aux Limbes</i> , 1575. Indianapolis Museum of Art.....	117
Figura 27. Francisco Goya, <i>Elaquelarre, o El Gran Cabrón</i> , 1820-1823. Museo Nacional del Prado.....	123
Figura 28.a e 28b. David Nebreda, diptico, <i>Les excréments du fils se divisent en deux</i> , 1989-1990.....	125
Figura 29. Paul Cézanne, <i>Nature morte aux pommes et aux oranges</i> , 1899. Musée d'Orsay.....	126
Figura 30. Vincent Van Gogh, <i>Nature morte aux harengs</i> , 1866. Coleção Particular.....	127
Figura 31. Rembrandt Harmensz Van Rijn, <i>Le Bœuf écorché</i> , 1655. Musée du Louvre.....	128
Figura 32. Henri Matisse, <i>Odalisque au pantalon rouge</i> , 1921, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.....	129
Figura 33. Jean Rustin, <i>5 personnages</i> , 1990, Coleção particular.....	130
Figura 34. Antonin Artaud, <i>Couti l'anatomie</i> , 1945, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.....	131
Figura 35. David Nebreda, <i>Le fil de la mère</i> , 1989-1990.....	134
Figura 36. David Nebreda, <i>Sans titre. Texte de la photographie: Lo hago con mi excremento, mi orina y mi sangre. Las tres edades - 4 columnas. En silencio. Quater tinitas</i> , 1989-1990.....	137
Figura 37. Benjamin Abraham, <i>Lampião e seus cangaceiros degolados</i> , 1938, Piranhas, Alagoas, Brasil.....	138
Figura 38. David Nebreda, <i>Sem título</i> , 1983-1989.....	140

Figura 39. <i>Troisième opération à la main. Souvenir et cadeau pour la terre mère et pour son deuxième fruit et pour le reste de ses fruits</i> , 1989-1990.....	141
Figura 40. Jackson Pollock, <i>Convergence</i> , 1952, Albright-Knox Art Gallery.....	142
Figura 41. Adolf Wölflí, <i>Oemse' Toot. Unfall</i> , 1917, Museum of Fine Arts Bern.....	144
Figura 42. David Nebreda, <i>La chaussure de la mère morte</i> , 1989-1990.....	146
Figura 43. David Nebreda, <i>La trinité des miroirs</i> , 1989-1990.....	150
Figura 44. Vincent Van Gogh, <i>Tournesols dans un vase</i> , 1889, National Gallery de Londres.....	152
Figura 45. Matthias Grünewald, <i>Tentation de Saint Antoine</i> , 1512-1516, Musée d'Unterlinden Colmar.....	154
Figura 46. David Nebreda, <i>Premier certificat, 1972-1974</i> , 1989-1990.....	156
Figura 47. Pieter Brueghel, <i>La Tour de Babel</i> , 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienne.....	158
Figura 48. David Nebreda, <i>L'échele vers le ciel</i> , 1989-1990.....	159
Figura 49. David Nebreda, <i>Le nouveau nom de la mère honte. Texte dans la photographie: Sacrate Verguenza</i> , 1999.....	160
Figura 50. (díptico) David Nebreda, <i>Les blessures aux pieds sont déjà refermées</i> , 1989-1990.....	162
Figura 51. David Nebreda, <i>La vision du cadre</i> , 1989-1990.....	165
Figura 52. Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>La conversion de Saint Paul</i> , 1601, Santa Maria del Popolo.....	169
Figura 53. Georges de la Tour, <i>La Madeleine pénitente (au</i>	

<i>miroir</i>), 1635-1640, National Gallery of Art, Washington, USA.....	170
Figura 54. Doménikos Theotokópoulos El Greco, <i>La dormition de la Vierge</i> , 1567, Holy Cathedral of the Dormition of the Virgin, Hermoupolis, Greece.....	171
Figura 55. Jacopo Robusti Tintoretto, <i>La Cène</i> , 1594, Basilica di San Giorgio Maggiore, Venice.....	173
Figura 56. Vincent Van Gogh, <i>La nuit étoilée</i> , 1889, Museum of Modern Art, New York City.....	175
Figura 57. Joseph Mallord William Turner, <i>Tempête de neige - Hannibal traversant les Alpes!</i> , 1810-1812, Tate Gallery, Londres.....	176
Figura 58. David Nebreda, <i>Le soir. l'extase ou le repos espéré</i> , 1989-1990.....	178
Figura 59. David Nebreda, <i>L'aiguille de la mère</i> , 1989-1990.	185
Figura 60. René Magritte, <i>La reproduction interdite</i> , 1937, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.....	187
Figura 61. David Nebreda, <i>Les yeux et la peau de l'autre Texte dans le photographie: Estos son tus ojos/ Estas son tu piel y tus uñas/ Estos son los ojos del otro/ Estas son tu piel y tus uñas/ Este es un trozo de lana del colchon sobre el que nacisteis</i> , 1989-1990.....	190
Figura 62. Matthias Grünewald, <i>Le Christ outrage</i> , 1503-1504, Alte Pinakothek, Munich.....	191
Figura 63. David Nebreda, <i>Conversation sacrée</i> , 1989-1990.....	192
Figura 64. David Nebreda, <i>Les deux fils nés et les deux à naître</i> , 1989-1990.....	194
Figura 65. David Nebreda, <i>Il essaie de représenter la disparition</i> ,	

<i>mais il ne reussit qu'à faire disparaître sa tête</i> , 1989-1990.....	196
Figura 66. David Nebreda, <i>Le main brûlée</i> , 1989-1990.....	197
Figura 67. Théodore Géricault, <i>La folle monomane du jeu</i> , 1820, Louvre.....	198
Figura 69. David Nebreda, <i>23-6-89</i> , 1989-1990.....	206
Figura 70. David Nebreda, <i>Après deux jour, il se brûle de nouveau le torse</i> , 1989-1990.....	208
Figura 71. David Nebreda, <i>Le cadeau de la mère, le couteau nouveau portant mon nom</i> , 1989-1990.....	209
Figura 72. David Nebreda, <i>La vision du deuxième cadre</i> , 1989-1990.....	210
Figura 73. David Nebreda, <i>Celui qui attend</i> , 1997.....	212
Figura 74. David Nebreda, <i>Sans titre. Texte dans le photographie: David Nebreda de Nicolas - Nacido 1 agosto 1952 - He aqui esquizofrenia paranoide cronica. El sigue el orden. Hoy, 19 octubre 1997. Contra vertigo nada que decir</i> , 1997.....	214
Figura 75. David Nebreda, <i>Sans titre, Texte dans le photographie: Viola tres veces la madre, se viola a si mismo y ya no reconoce al espejo, puesto que el tampoco se reconoce. Los espejos se multiplican, el mismo es espejo y ese simulacro de regeneración lo tranquiliza. Autorretrato como trinidad castrada - esteril y padre de esteriles. D.N.N. - - Con su sangre</i> , 1999.....	216

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO33

DAVID NEBRED A E A ESQUIZOFRENIA:

**DA CABEÇA DE HIDRA À SUPERFÍCIE ESPECULAR
DE GUY DE MAUPASSANT OU COMO DESAPARECER
COM O CORPO PRÓPRIO45**

DAVID NEBRED A E O LADO DE FORA:

**DO INFERNO DE HADES À SUPERFÍCIE CELESTE DE
PIETER BRUEGHEL OU COMO CONSTRUIR PARA SI
UM CORPO SEM ÓRGÃOS111**

CONCLUSÃO221

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....223

INTRODUÇÃO

Sobre David Nebreda

David Nebreda de Nicolas nasceu na capital Madri, em 1º de agosto de 1952. O ano de 1972 é marcado pelo início de seus delírios e alucinações e, por conseguinte, pela descoberta de sua enfermidade, esquizofrenia paranoide, além de sua primeira internação forçada seguida das primeiras sessões de eletrochoques e choques insulínicos¹. Afora esta primeira internação, que se estenderia de junho a setembro daquele ano, David seria ainda confinado em três outras ocasiões, entre outubro de 1973 e janeiro de 1974, entre maio e agosto de 1974, em março de 1990 e em dezembro deste mesmo ano². Em decorrência de sua enfermidade, Nebreda adotaria um modo de vida baseado em silêncio, meditação e reclusão domiciliar, não se relacionando com o mundo exterior, tampouco com seus familiares³. Vivendo sob um rigoroso sistema de autocontrole, adotaria alguns princípios básicos de submissão voluntária e proibições pessoais, tais como recusa a tratamentos à base de drogas psicoterápicas, abstenção sexual e vegetarianismo, hábito este adquirido há mais de trinta anos⁴.

Sabe-se que David Nebreda se formou em Belas Artes ainda na década de 1970, porém, quanto a este dado, quase nada sabemos, tampouco parece o artista dar a isso qualquer importância. Quanto a produção de seus autorretratos, considera-se o artista autodidata, uma vez que desenvolvera toda uma técnica bastante particular de produção e concepção de

¹ NEBREDA, David. *Sur la révélation*. Trad. Sylvia Roubaud. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006, p. 67.

² *Ibid.*, p. 43 e 55.

³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴ NEBREDA, David. *Autoportraits*. Trad. Juan Alonso. Paris: Éditions Léo Scheer, 2000, p. 9.

imagens⁵. Vale lembrar, que apesar da enorme qualidade formal e compositiva de seus autorretratos, David Nebreda os produzira com equipamentos extremamente rudimentares, como uma velha câmera analógica com o fotômetro quebrado⁶. O artista possui ainda uma grande quantidade de desenhos sobre papel, que, conforme nos assegura, são representativos de seus mais intensos momentos de crise. Para a execução de seus desenhos, utiliza como pigmento o sangue dos ferimentos decorrentes de suas automutilações, além de excrementos e urina⁷. Em menor quantidade encontramos alguns deles feitos a lápis, os quais nos relevam um artista dotado de primoroso rigor técnico, com enorme conhecimento da anatomia humana. Quanto ao seu sistema de trabalho, David produz seus autorretratos em situação de completo isolamento, dispensando a ajuda de terceiros e mesmo a presença de testemunhas durante a sua execução⁸. Todos os seus trabalhos, tanto os seus autorretratos quanto os seus desenhos, foram concebidos em apenas dois cômodos de seu apartamento, os únicos em que David Nebreda se desloca. Ainda quanto as suas fotografias, assegura o artista que não há qualquer tipo de manipulação no processo de revelação das imagens, tampouco a utilização de filtros no processo de confecção das mesmas. A concepção de seus autorretratos é o resultado de um longo processo de reflexão, partindo o artista em direção a câmera somente após estar a composição da imagem completamente resolvida em sua cabeça. Para alcançar a imagem desejada, David Nebreda utiliza frequentemente dupla, tripla, quádrupla e até quántupla exposição, havendo, portanto, fotografias realizadas sob duração de mais de seis horas⁹. Todos os elementos que compõem os seus retratos são reais, não havendo qualquer tipo de maquiagem. O sangue, os excrementos, a urina, as cinzas, os restos de unhas, etc., são todos matérias provenientes do próprio corpo do artista¹⁰.

⁵ NEBREDÁ, David. *David Nebreda et le double photographique Entretien avec Catherine Millet*. In: *Sur David Nebreda*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2001, p. 13.

⁶ Id., 2006, p. 23.

⁷ Id., 2000, p. 13.

⁸ Id., 2006, p. 12.

⁹ Id., 2001, p. 23.

¹⁰ Id., 2000, p. 20.

Seus autorretratos se tornariam públicos por intermédio de um de seus poucos amigos, a quem os apresentaria quando de seu desejo de retornar ao mundo, de romper um isolamento de dezenas de anos em seu apartamento¹¹. Junto a conhecidos de Paris, este amigo organizaria uma pequena exposição de seus autorretratos na galeria Renos Xippas, no final de 1998, sob o título *Mois de la photographie: L'enfermement photographique* (Mês da fotografia: O confinamento fotográfico)¹². Tendo sua obra causado um grande alvoroço entre artistas e críticos daquele país, David se tornaria uma espécie de mito entre um grupo seleto de artistas franceses, assim como objeto de grande interesse de estudiosos das artes, incluindo Jean Baudrillard, que aos trabalhos do artista dispenderia um breve comentário em seu livro intitulado *L'Échange impossible*¹³ (O intercâmbio impossível), lançado poucos meses após àquela primeira exposição¹⁴. Conforme o próprio David Nebreda, sua obra está dividida em seis períodos, todos decorrentes de grandes alterações de seu estado mental. Entre 1983 e 1989, produz uma primeira série de autorretratos em preto e branco, os quais diz pertencer a um estrangeiro, um outro David Nebreda que o precedera, dado sentir-se incapaz de tecer quaisquer comentários a respeito de tais retratos, uma vez que de nada consegue se lembrar deste período. Entre 1989 e 1990, momento em que Nebreda, repentinamente, é acometido por uma crise de delírios paranoicos intensos, produz a sua primeira série de fotografias coloridas, representativas do período que considera ser o seu renascimento, uma vez que a partir desta época não mais reconheceria sua identidade. Em 1990, produz uma nova série de autorretratos coloridos, realizados após seu quarto confinamento em manicômio judiciário, cujo objetivo era o de protegê-lo da ameaça de uma quinta internação forçada, período em que perde totalmente o controle cerebral, o que o leva a abandonar toda e qualquer atividade. Entre 1992 e 1997, sob o encargo de seus parentes, em um estado de isolamento e quase paralisia física e mental, David se dedica de maneira sistemática a copiar desenhos de livros de geometria, retomando

¹¹ Id., 2006, p. 16.

¹² Id. 2000, p. 205.

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange impossible*. Paris: Éditions Galilée, 1999.

¹⁴ NEBREDAS, 2006, p. 16-17.

a fotografia somente em fins de 1997, pouco tempo após retomar o contato com o mundo exterior. Em 1999, o artista produz uma nova série fotográfica colorida, além de seis novos desenhos em resposta ao que consideraria uma reação de incompreensão por parte do público em relação a sua primeira exposição¹⁵. Entre 2000 e 2004, última leva de trabalhos de David até o momento, retorna às fotografias em preto e branco, autorretratos estes desenvolvidos a partir de uma profunda reflexão em torno de suas automutilações¹⁶.

A Éditions Léo Scheer, sediada em Paris, primeira editora a se ocupar da produção fotográfica de David Nebreda, publicaria quatro livros dedicados a obra do artista, dois deles abrangendo a totalidade de seus autorretratos, além daqueles desenhos produzidos em 1999: *Autoportraits* (Autorretratos) e *Chapitre sur les petits amputations* (Capítulos sobre as pequenas amputações). O primeiro livro, publicado em 2000, é composto pelos autorretratos produzidos entre 1983 e 1999, por seus desenhos em papel, passagens escritas pelo próprio artista a respeito de seu processo artístico, reflexões em torno de sua realidade esquizofrênica, além de notas autobiográficas. O segundo, publicado em 2004, é constituído pelas fotografias produzidas entre os anos de 2000 e 2004, textos críticos escritos pelo próprio David acerca da produção de seus autorretratos, além de reflexões filosóficas tratando de sua prática rotineira de automutilação. *Sur la révélation* (Sobre a revelação), publicado em 2006, compreendido pelo artista como seu último pronunciamento público, posto que Nebreda considera não ter mais nada a dizer, tampouco pretende retomar a prática fotográfica, é uma espécie de livro autobiográfico, no qual o artista discorre minuciosamente sobre todo o desenrolar de seu processo esquizofrênico, fornece-nos dados substanciais acerca do sistema de trabalho por ele adotado para a composição de seus autorretratos, além de reflexões filosóficas acerca de questões relativas à moral, à relação entre realidade e verdade e à relação entre bem e mal, lançando mão, para tanto, de uma vasta bibliografia cultivada ao longo de toda sua vida, com destaque para os pensadores e doutrinários da fé cristã. Um quarto

¹⁵ Id., 2000, p. 9.

¹⁶ NEBREDA, David. *Chapitre sur les petits amputations*. Trad. Sylvia Roubaud e Éric Vuillard. Paris: Éditions Léo Scheer, 2004, passim.

livro, de 2001, o segundo lançado pela Éditions Léo Scheer, intitulado *Sur David Nebreda* (Sobre David Nebreda), traz uma entrevista com David Nebreda, um post-scriptum assinado pelo artista, assim como nove outros ensaios críticos desenvolvidos por pesquisadores e críticos de arte. Este último volume está organizado com os seguintes títulos: *David Nebreda et le double photographique Entretien avec Catherine Millet* (David Nebreda e o duplo fotográfico, Entrevista com Catherine Millet); *Au-delà du néant par Gilles de Staal* (Além do nada, por Gilles de Staal); *Situation de David Nebreda par Jean Arrouye* (Situação de David Nebreda, por Jean Arrouye); *Les corps des ressuscités par Cécile Zervudacki* (Os corpos ressuscitados, por Cécile Zervudacki); *Voyez, ceci est mon sangue (ou la Passion selon D. N. N.) par Jacob Rogozinski* (Vejam, este é meu sangue (ou a Paixão segundo D. N. N.), por Jacob Rogozinski); *L'homme à la caméra. Narcisse s'invente par Francis Marmande* (O homem em frente a câmera. Narciso se inventa, por Francis Marmande); *Nebreda: le trou de sa tête par Jean-Paul Curnier* (Nebreda: o buraco de sua cabeça, por Jean-Paul Curnier); *David Nebreda, le rédempteur adorable par Michel Surya* (David Nebreda, o redentor adorável, por Michel Surya); *Post-scriptum par David Nebreda* (Post-scriptum por David Nebreda).

Sobre a dissertação

Este trabalho está dividido em quatro partes: uma introdução, um primeiro capítulo intitulado *David Nebreda e a esquizofrenia: da cabeça de Hidra à superfície especular de Guy de Maupassant ou Como desaparecer com o corpo próprio*, um segundo capítulo, *David Nebreda e o lado de fora: do inferno de Hades à superfície celeste de Pieter Brueghel ou Como construir para si um corpo sem órgãos*, e uma breve conclusão. Ambos os capítulos foram escritos à maneira ensaística, formato este que, a princípio, apesar de metodologicamente pouco convencional para os padrões de uma dissertação de mestrado em Teoria e História da Arte, haja vista o seu caráter menos científico e mais informal, permitiu-nos desenvolver textos mais criativos

e poéticos, com uma linguagem mais fluída e dinâmica, que se aproxima, sem qualquer prejuízo ao aspecto didático que exige toda dissertação, da escrita literária que muito nos agrada, liberdade esta que nos concedemos a fim de potencializar tanto as relações entre a teoria, basicamente filosófica, e os autorretratos de David Nebreda, assim como entre estes e as próprias referências artísticas, literárias, cinematográficas e poéticas que trazemos para os textos. Ambos os capítulos destacam-se pela abordagem fenomenológica dos autorretratos de David Nebreda, posto que os textos foram construídos a partir de experiências pessoais e intuitivas decorrentes de um embate direto com as imagens, a começar por um longo processo contemplativo e reflexivo que nos demandou muito tempo diante das mesmas, dadas as idiosincrasias próprias da obra de Nebreda, a complexidade formal e conceitual de suas imagens, além da indistinção, como o podemos ver em sua breve biografia, entre a sua obra fotográfica e a sua vida, ou ainda, entre o conteúdo dos seus trabalhos e a sua realidade enquanto esquizofrênico. Porém, não menos podemos considerar tais ensaios pós-estruturalistas, dada certa “promiscuidade” constitutiva própria destes textos, uma vez que não estabelecemos quaisquer fronteiras entre a produção autorretratística de David Nebreda, os seus escritos autobiográficos, as suas reflexões teóricas, a realidade ficcional dos textos literários utilizados, os roteiros dos filmes de que tratamos e o conteúdo filosófico que nos serviram de base teórica. Desta forma, buscamos estabelecer relações entre os autorretratos de Nebreda e as mais diversas áreas do saber, em uma investigação quase enciclopédica, pois assim nos pareceu, antes de tudo, exigir a própria obra do artista, uma produção labiríntica, cheia de curvas e meandros, de difícil apreensão, compreensão e, principalmente, enquadramento conceitual, que ora nos arrasta para o seu interior ora nos repele lançando-nos em uma realidade repleta de incertezas.

O primeiro capítulo, *David Nebreda e a esquizofrenia...*, como o próprio título já o deixa evidente, concentra-se na relação entre a enfermidade do artista e a sua produção fotográfica. Em vista da importância deste assunto para o próprio Nebreda, que não apenas o põe em destaque em suas fotografias, mas também em seus escritos autobiográficos e em suas reflexões teóricas acerca do tema, decidimos estudar mais profundamente o que

caracteriza a esquizofrenia para melhor compreendermos o porquê desta ampla produção de autorretratos que a toma por mote, qual o objetivo de David ao registrar todo o seu processo esquizofrênico e o que ele alcança com esta vasta produção imagética; produção esta que, basta nos determos em uma única de suas imagens para o deduzirmos, além de lhe exigir muito física e mentalmente, lhe impõe altos riscos de vida, dado o seu excessivo emagrecimento e as exaustivas mutilações que se auto inflige. Toda a escrita deste ensaio, assim como os seus desdobramentos, que, a partir das leituras dos autorretratos de Nebreda, nos conduziram à outras áreas do saber, tal como o cinema e a literatura, está pautada nos estudos sobre a esquizofrenia que realizamos com base na obra do psiquiatra Ronald Laing, intitulada *Le moi divisé* (O eu dividido), de 1960, autor este que se dedicara a estudar a esquizofrenia a partir do existencialismo e da fenomenologia, chegando mesmo a ser considerado por muitos de seus contemporâneos um anti-psiquiatra, tendo seus estudos influenciado enormemente Gilles Deleuze e Félix Guattari para a fundamentação teórica da esquizoanálise, assim como de seu livro *O Anti-Édipo*. Segundo Ronald Laing, o esquizofrênico é alguém desesperado porque ontologicamente inseguro, uma vez que teme a todo instante ter a sua identidade por um terceiro eventual destruída. Desta feita, a fim de proteger sua identidade, assim como proteger-se do mundo, o esquizofrênico desenvolve um complexo sistema de falso-eu que junto ao corpo o representa diante das supostas ameaças externas, restando ao seu verdadeiro eu interior afastar-se da realidade isolando-se em um mundo imaginário e fantasmático que, não raras vezes, o conduz a catatonia. A partir dos ensinamentos de Ronald Laing e da observação das fotografias de David Nebreda, deduzimos que aquilo que o artista representa em suas imagens é o seu sistema de falso-eu figurado no corpo autorretratado, o qual aprisiona junto ao espelho com o intuito de dar fim a esta dupla realidade que caracteriza a sua esquizofrenia, para que o seu processo de regeneração por intermédio da construção de autorretratos se efetive.

Já o segundo capítulo, *David Nebreda e o lado de fora...*, possivelmente mais literário e filosófico do que o primeiro, é composto de um longo e denso ensaio que se concentra na relação entre os autorretratos de David Nebreda e o conceito do

Fora, de Maurice Blanchot. Mais especificamente, em tal ensaio nos dedicamos a construir o conceito do Fora, que não é bem um conceito, mas um conjunto de práticas, a partir da obra de Nebreda e por meio desta, assim como através da literatura, do cinema, da música, da poesia, etc. Lançar-se ao Fora, ou ainda, ao lado de fora, o fazem os artistas e os escritores em busca das essências, da origem que há por detrás das coisas e dos seres. No caso do artista, tal origem é a própria arte, assim como para o poeta a essência da poesia. Porém, isso que se faz origem, isso que é essencial, está oculto, pois é o próprio desconhecido que nunca se dá, jamais se pode chegar a ele, mas a isso se deve dedicar se se quer construir obra de arte, uma vez que é isso o que move o artista e o poeta, é isso o que torna possível a realização da obra. É a partir da obra que se adentra o lado de fora, pois é a obra que convida o artista a se lançar ao desconhecido, e, se David Nebreda faz do corpo próprio a sua obra, é por meio deste que parte em busca da origem e da essência da arte, tornando-se aquele corpo autorretratado um corpo essencial, que faz ecoar a origem da arte. Estar do lado de fora é ainda perder o poder de dizer eu, uma passagem do eu pronominal ao ele impessoal, é dar voz ao outro, ao desconhecido, ao demiurgo para que a obra possa se realizar plenamente, pois lançar-se a este exterior é engajar-se em algo universal, é fazer da paisagem tornada pintura a origem de toda paisagem, é autorretratar o corpo próprio, como o faz David Nebreda, para torna-lo responsável por todos os corpos do mundo. Mas desfazer-se do eu, dessubjetivar, é ainda criar para si um corpo sem órgãos, é resistir a organização dos órgãos para então atuar no mundo, experimentá-lo enquanto Fora, pois, conforme o próprio Blanchot, o Fora enquanto o outro do mundo não se realiza senão no próprio mundo, uma vez que imanente ao mundo. David Nebreda constrói para si um corpo sem órgãos por meio de seus autorretratos, lança-se ao lado de fora através da criação artística para ressignificar o corpo próprio, torna-lo essencial, corpo sem órgãos-obra de arte.

Conforme o exposto acima, ainda que de modo bastante breve, a considerar a grande extensão dos capítulos, com esta pesquisa tentamos resolver duas questões que nos foram suscitadas pelo próprio conjunto da obra do artista, qual seja: a relação entre a esquizofrenia de David Nebreda e os seus autorretratos, assim como entre a produção destes e o

lado de fora, o desconhecido. As razões que nos motivaram a escrever este trabalho estão relacionadas, primeiramente, a nossa afinidade com a obra do artista, a admiração que temos por sua intrigante e complexa produção, além do reconhecimento da potência e grandiosidade de seus autorretratos; em segundo lugar, porque reparamos haver uma certa carência de estudos sobre a produção fotográfica de Nebreda que não se limita apenas ao Brasil, país onde o artista é praticamente um desconhecido, mas que se estende, também, para à Europa, e até mesmo à própria Espanha, fato este que viemos a descobrir durante o período em que nos dedicamos ao levantamento bibliográfico para esta pesquisa, uma vez que quase nada encontramos escrito sobre a obra de David. Vale lembrar que, apesar de termos em mãos o livro *Sur David Nebreda*, composto por um compilado de ensaios críticos dedicados a obra de Nebreda, nos servimos apenas daquela entrevista cedida pelo artista a Catherine Millet, intitulada *David Nebreda et le double photographique*, entrevista esta que consideramos apontar questões importantes para uma melhor compreensão de sua produção, inclusive não abordadas pelo próprio Nebreda em sua autobiografia. Ainda quanto aos ensaios que compõem este livro, com exceção de *Les corps des ressuscités*, redigido por Cécile Zervudacki, em que a autora realiza uma excelente abordagem acerca questão sagrada presente na obra de David Nebreda, nos pareceram em sua maioria excessivamente superficiais, não havendo qualquer aprofundamento dos temas abordados pelos autores; inclusive, ao ensaio *Situation de David Nebreda*, de Jean Arrouye, manifesto aqui todo o meu repúdio, pois qualquer comparação entre David Nebreda e os artistas Dieter Appelt, Arno Minkkinen, John Coplans, ou Joel-Peter Witkin, os quais, essencialmente no que diz respeito a este último, aprecio e admiro, parece-me desproporcional e descabida, posto que as inquietações que movem estes artistas a produzirem suas fotografias são de natureza completamente distintas daquelas que o autor aponta como sendo lugar comum entre eles, principalmente no que diz respeito às questões relativas a morte. Enfim, o trabalho que se segue tem por objetivo lançar novos olhares para esta magnífica produção autorretratística nebrediana, encontrar um pouco de poesia naqueles autorretratos de horror.

ESTERIL



DAVID NEBRED A A ESQUIZOFRENIA
DA CABEÇA DE HIDRA À SUPERFÍCIE
ESPECULAR DE GUY DE MAUPASSANT OU
COMO DESAPARECER COM O CORPO PRÓPRIO

Je me souviens du premier que j'ai vu mourir (...). Le jour baissait (...). Quelque chose est apparu sur la couverture étalée. Une peau gris-noir collée sur des os: la figure. Deux batons violets dépassaient de la chemise: les jambés. Il ne disait rien (...). Les deux bâtons tenaient debout. Il nous tournait le dos. Il s'est baissé et on a vu une large fente noire entre deux os. Un jet de merde liquide est parti vers nous (...). Puis il était tombé (...). C'était par la merde qu'on avait su qu'il était vivant (...)¹.

Robert Antelme, *L'Espèce humaine*

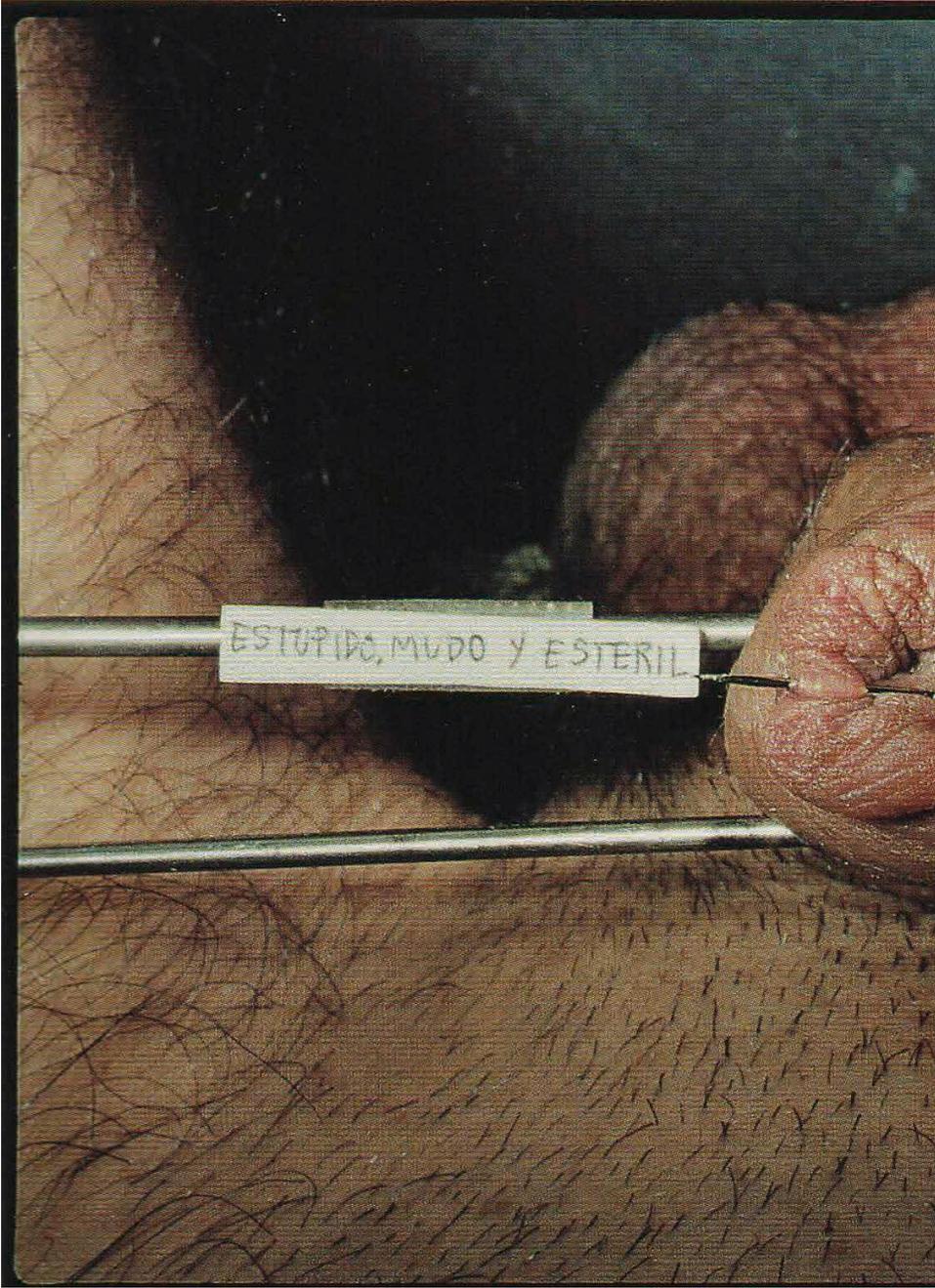
Um corpo que mais parece saído daquelas ainda habitadas casas dos mortos² cuja memória as impedem de ruir. Uma ausência de corpo em uma ausência especular, que diz: “esteril”³. “Estúpido, mudo y esteril; estúpido esteril, como te reconoceremos?”⁴, indaga o artista este corpo cujo eu parece ter-

¹ Eu me lembro do primeiro que vi morrer (...). O dia caía (...). Algo apareceu por detrás da cobertura estendida. Uma pele cinza escura colada sobre os ossos: a figura (...). Dois bastões violetas projetavam-se da camisola: as pernas. Ele não dizia nada (...). Os dois bastões tensionavam-se em pé. Ele nos voltava as costas. Abaixou-se e vimos uma larga fenda escura entre dois ossos. Um jato de merda líquida partiu em nossa direção (...). A seguir ele tombara (...). Foi pela merda que soubéramos que ele estava vivo (...). ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard, 2011, p. 35-36, tradução nossa.

² Termo utilizado para referir-se as habitações de forçados em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

³ Figura 1. *Sem título (Estéril)*, 1989-1990. Fonte: NEBRED A, David. *Autoportraits*. Trad. Juan Alonso. Paris: Editions Léo Scheer, 2000, p. 47.

⁴ Figura 2. *As cinzas da mãe, o buraco da mãe e a cruz do filho*. Texto na fotografia: *Estúpido, mudo e esteril; estúpido esteril, como te*



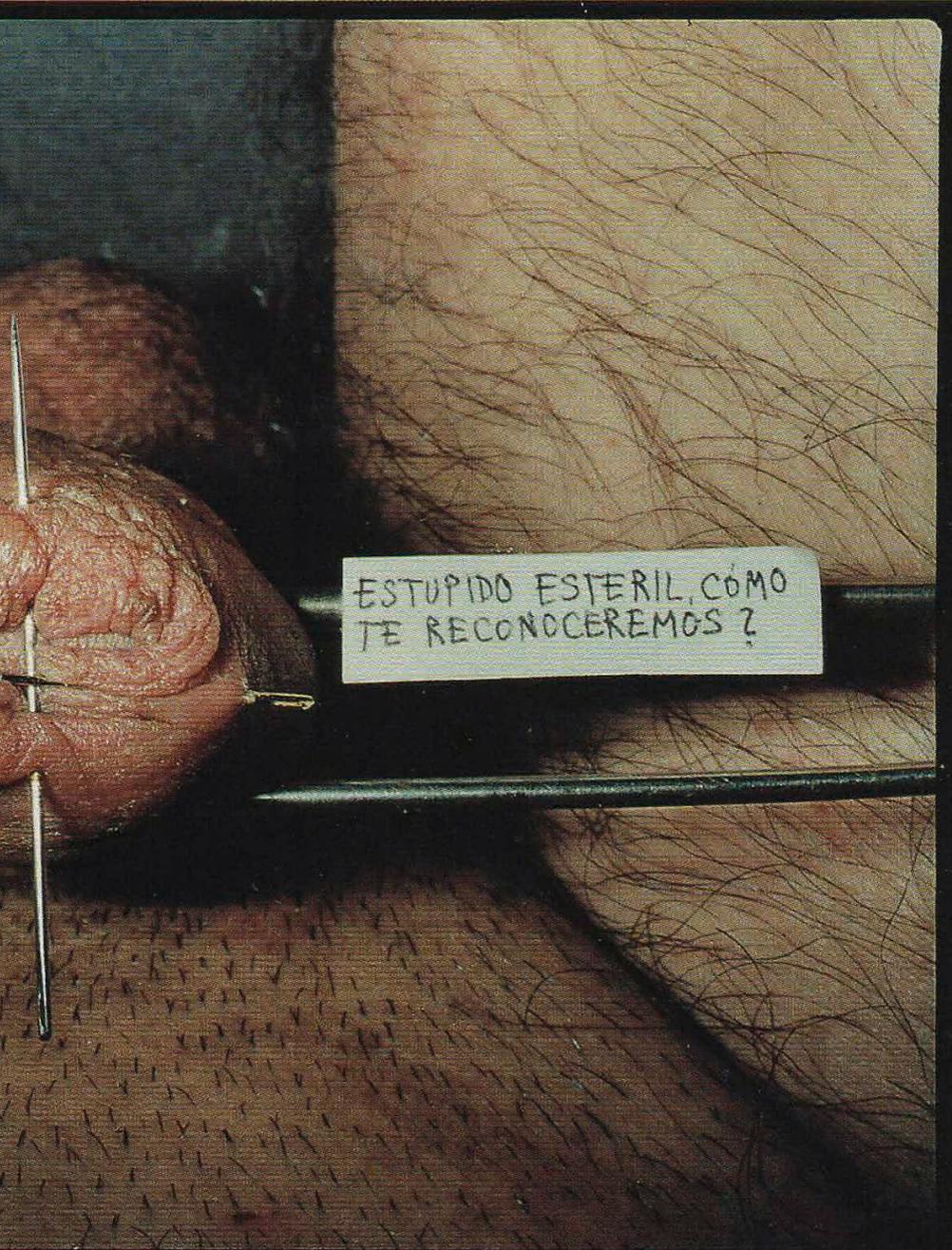


Figura 2. David Nebreda, *La cencre de la mère, le trou de la mère et la croix du fils*. Texte dans la photographie: *Estupido, mudo y esteril; estupido esteril, como te reconoceremos?*. [Après les aiguilles, il fallait d'abord appliquer le feu sur cette même zone et ensuite sur la tête. Ce fut alors qu'il fallut interrompre de nouveau toute activité photographique], 1997.

lhe sido furtado, este eu que encerrando-se em si mesmo oferta ao mundo seu ente mais próximo mutilado e aparentemente desencarnado. Assim como Antelme reconheceu vivo um seu companheiro de desgraça numa enfermaria de Buchenwald⁵, pela merda que lança em silêncio o último grito, um corpo que se lhe apresentava antes como uma renúncia, como um frágil conjunto de metáforas e metonímias, também David Nebreda, no seio de uma habitação qualquer de Madrid, parece não de outra maneira reconhecer-se: “*le sang me constitue - les excréments me manifestent - la douleur (le renoncement) démontre - le silence justifie - le repas rassure - la mère maintient - l'ordre, la lumière et le temps délimitent*”⁶.

Mas foi Primo Levi quem melhor descreveu a condição de um homem ou uma mulher desprovido de um corpo. Logo após o prefácio de seu livro mais celebrado, *Si c'est un homme*, em que narra sua vida de homem desgraçado, forçado em Fossoli⁷ e Auschwitz⁸, confrontamo-nos com um poema que condensa todo sentimento daquele livro. Os versos são duros, de uma dor insuportável, quase um mandamento. Levi intenta recriar com este canto de horror o corpo próprio que outrora lhe tomaram, mas este corpo é um homem sujo e mudo, uma mulher cuja vaidade lhe fora tirada, anônima e sem memória, vazia e fria “como um sapo no inverno”⁹. O que resta a Levi, fracassada sua efêmera empreitada em construir o corpo próprio com o qual se identificar, é mesmo praguejar o mundo que o desencarnara e o impediu de reencarnar: “que seus filhos desviem o rosto

reconheceremos? [Após as agulhas, precisava então aplicar fogo sobre esta mesma zona e a seguir sobre a cabeça. Foi preciso interromper novamente toda atividade fotográfica. 1997. Fonte: Ibid, p. 121.

⁵ Buchenwald, antigo campo de concentração nazista localizado no atual estado da Turíngia, no leste da Alemanha.

⁶ O sangue me constitui – os excrementos me manifestam – a dor (a renúncia) demonstra – o silêncio justifica – a comida tranquiliza – a mãe mantém – a ordem, a luz e os tempos delimitam. NEBREDÁ, 2000, p. 166, tradução nossa.

⁷ Fossoli, antigo campo de concentração nazista localizado na atual comuna italiana de Carpi, na região Emília-Romanha.

⁸ Auschwitz-Birkenau, antigo complexo de campos de concentração nazista localizado no sul da Polónia.

⁹ LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris: Édition Julliard, 1987, p. 9.

para não vê-los”¹⁰. Também David Nebreda fracassara em sua persistente busca do corpo próprio. Em um de seus desenhos mais obscuro, este louco teatro do desespero humano, traçado com o sangue de feridas auto infligidas, o artista nos anuncia sua derrota diante de toda sorte de aberrações – crianças doentes, velhos bexigentos, anjos que se estrangulam, demônios apolíneos, mortos de toda espécie –, seu inferno particular; um comboio de terríveis cabeças que saltam da Caixa de Pandora que é seu cérebro mesmo, não restando sequer a esperança: “*La derrota de David por los cuatro gigantes, por los cuatro espejos, por las cuatro caras nuevas que salen de cada una de las que mata*”¹¹. E numa espécie de devir-cósmico, um devir-mundo, um vir-a-ser descontrolado e desesperado, lança a humanidade uma imagem que, assim como o fez Levi, também não pode ser outra coisa que não uma praga, convida-nos a adentrar o quarto escuro de seu eu desencarnado expondo suas feridas mais profundas com monstros feitos de merda e uma frase aterradora que desarrumaria qualquer um que por ela se deixasse capturar: “*Me transformaré en uno de vosotros y le destruiré*”¹².

*Vous qui vivez en toute quiétude
 Bien au chaud dans vos maisons,
 Vous qui trouvez le soir en rentrant
 La table mise et des visages amis,
 Considérez si c'est un homme
 Que celui qui peine dans la boue,
 Qui ne connaît pas de repos,
 Qui se bat pour un quignon de pain,
 Qui meurt pour un oui pour un non.
 Considérez si c'est une femme
 Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux
 Et jusqu'à la force de se souvenir,
 Les yeux vides et le sein froid
 Comme une grenouille en hiver.*

¹⁰ Ibid., loc.cit.

¹¹ Figura 3. *A derrota de David pelos quatro gigantes, pelos quatro espelhos, pelas quatro caras novos que saem de cada uma das que mata*, 1998. Fonte: NEBREDA, 2000, p. 151.

¹² Figura 4. *Sem título*. Texto na fotografia: *Me transformarei em um de vocês e os destruirei - D.N.N. Ele o faz*, 1997. Fonte: Ibid, p. 117.



D.N.N.-
- CON SU SANGRE

LA DERROTA DE DAVID
POR LOS CUATRO GIGANTES
POR LOS CUATRO ESPEJOS, POR LAS CUATRO CARAS
NUEVAS QUE SALEN DE CAPAUNA PELAS QUE MATA

Figura 3. David Nebreda, *La derrota de David por los cuatro gigantes, por los cuatro espejos, por las cuatro caras nuevas que salen de cada una de las que mata. D.N.N. - Con su sangre. Sang sur papier*, 32cm x 25cm, 1998.





Figura 4. David Nebreda, *Sans titre*. *Texte dans la photographie: Me transformaré en uno de vosotros y le destruiré - D.N.N. El lo hace, 1997.*

*N'oubliez pas que cela fut,
 Son, ne l'oubliez pas:
 Gravez ces mots dans votre coeur.
 Pensez-y chez vous, dans la rue,
 En vous couchant, en vous levant;
 Répétez-les à vos enfants.
 Ou que votre maison s'écroule,
 Que la maladie vous accable,
 Que vos enfants se détournent de vous.*¹³

*La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei*¹⁴, traz consigo um diagnóstico: esquizofrenia paranoide. O autorretrato é impecável, honesto e sem meandros tal qual este frágil corpo-cadáver que se nos apresenta com a alma despregada. Um olhar de Medusa em uma cabeça esquizofrênica e tricéfala de Hidra de Lerna, que evita a mirada petrificante assim como o fez Perseu para se proteger da perigosa Górgona que viria decapitar. Atena, tendo-lhe Perseu entregue aquela cabeça assassina, a aprisionaria em seu Égide a fim de fazer retornar os maus espíritos; já David Nebreda, em seu processo de desaparecimento, *“une idée de disparition en vue de la création, de l’assimilation d’une double réalité qui m’a été imposée”*¹⁵, fixa em seu autorretrato suas cabeças de Hidra, cria com o corpo próprio um duplo fotográfico para acalmar essa dupla realidade composta dos

¹³ Vocês que vivem seguros/ No calor de suas casas./ Vocês que, voltando à noite./ Encontram a mesa/ posta e rostos amigos./ Considerem se isto é um homem/ Que padece no meio do barro./ Que não conhece o repouso./ Que luta por um pedaço de pão./ Que morre por um sim ou por um não./ Considere se isto é uma mulher./ Que perdeu seu nome e seus cabelos/ E até a força para se lembrar./ Os olhos vazios e os seios frios./ Como um sapo no inverno./ Não esqueçam que isso se passou./ Eu lhes mando estas palavras./ Gravem estas palavras em seus corações./ Estando em casa, andando na rua./ Ao se deitarem, ao se levantarem;/ Repitam-nas a seus filhos./ Ou então que sua casa se desmorone./ Que a doença os torne inválidos./ Que seus filhos desviem o rosto para não vê-los. LEVI, 1987, p. 9, tradução nossa.

¹⁴ Figura 5. *A trindade dos espelhos. Esta praça (quadro) de esperança*, 1989-1990. NEBREDÁ, 2000, p. 80.

¹⁵ Uma ideia de desaparecimento por meio da criação, a assimilação de uma dupla realidade que me foi imposta. NEBREDÁ, David. *David Nebreda et le double photographique Entretien avec Catherine Millet*. In: *Sur David Nebreda*. Paris: Editions Léo Scheer, 2001, p. 14, tradução nossa.

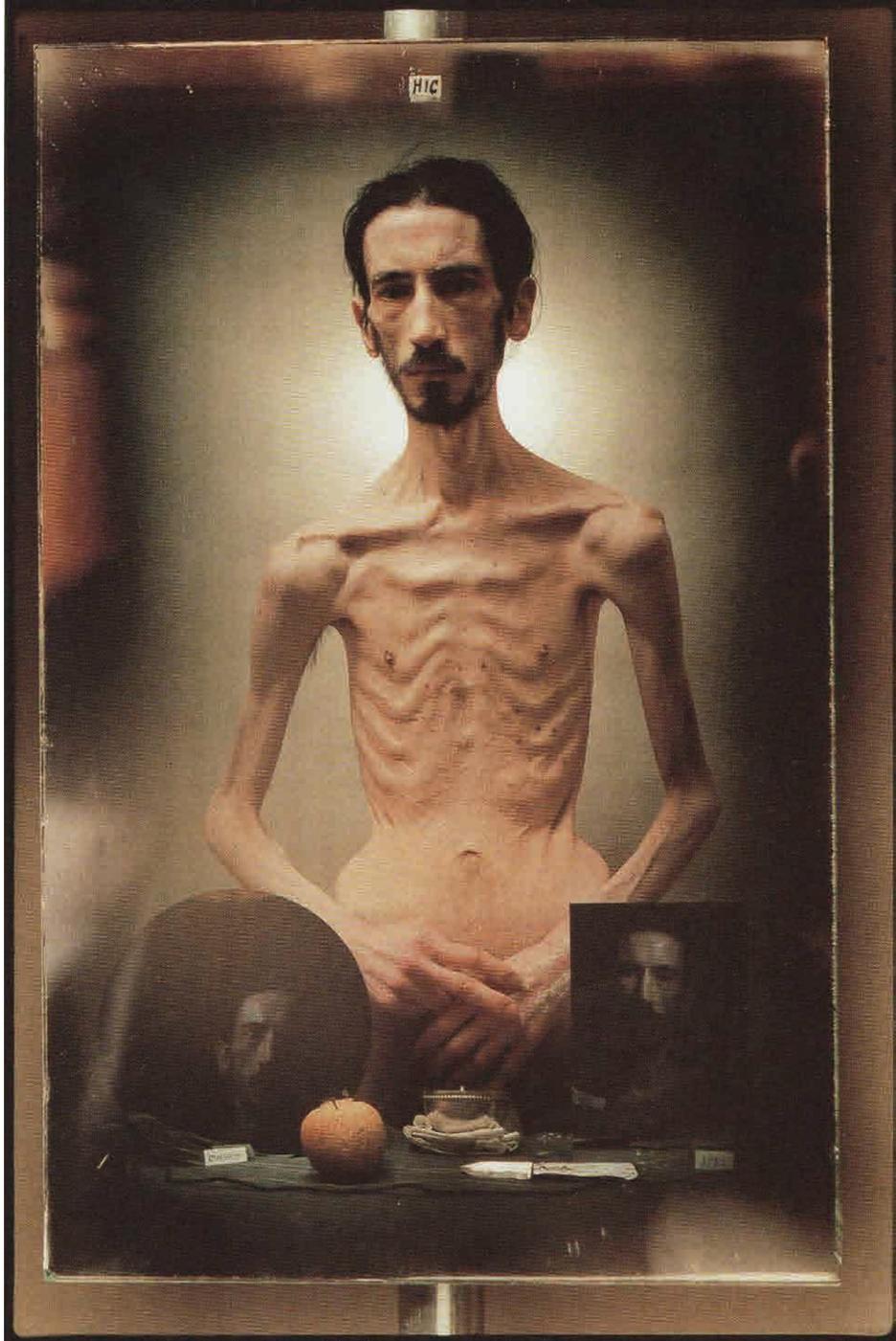


Figura 5. David Nebreda, *La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei*, 1989-1990.

outros eus que o querem dominar. Esta praça de esperança em forma de autorretrato, um corpo especular e ausente que não reflete Narciso, mas antes o processo de regeneração de um eu tragado por uma cabeça policéfala. Se a obra revela alguma coisa, porque ela revela alguma coisa, essa coisa não pode ser um corpo, senão sua ausência, uma intimidade, uma subjetividade em um complexo sistema de outros eus. Mas David Nebreda falaria melhor do que nós sobre este processo ao definir o que é um autorretrato:

L'autoportrait est un exercice de réflexion et d'organisation interne, beaucoup plus qu'un exercice de représentation (qui donnera, en tout cas, le résidu). L'autoportrait ne peut être ni biographique ni artistique, ni cathartique ni complice; il ne peut être l'oeuvre de plusieurs (pas même au niveau de la simple réalisation pratique) ni pour plusieurs, mais d'un seul et pour un seul. Le corps autoportraiture est un cerveau autoportraiture, un corps transformé en cerveau d'une espèce, d'une grave responsabilité; ce cerveau ne doit jamais être un corps gesticulant, ni érotique, ni nerveux, ni improvisé, ni esthétique, ni gratuit. Il ne peut être occasionnel mais doit être régulier. (...) Il ne peut être propre mais il doit être sale, parce que son oui est sali par la sueur quotidienne; il est, en réalité, une sécrétion, un reste, et son non est la propreté de l'os¹⁶.

¹⁶ O autorretrato é um exercício de reflexão e organização interna, muito antes que um exercício de representação (que dará, em todo caso, o resíduo). O autorretrato não pode ser nem biográfico nem artístico, nem catártico nem cúmplice; ele não pode ser obra de vários (nem mesmo ao nível da simples realização prática) nem para vários, mas de apenas um e para um. O corpo autorretratado é um cérebro autorretratado, um corpo transformado em cérebro de uma espécie, com uma enorme responsabilidade; esse cérebro não deve ser nunca um corpo gesticulante, nem erótico, nem nervoso, nem improvisado, nem estético, nem gratuito. (...) Ele não deve ser *limpo*, mas antes *sujo*, porque o seu *sim* está sujo pelo suor cotidiano; Ele é, em realidade, uma secreção, um resto, e o seu *não* é a limpeza dos ossos. NEBREDAS, David. *Sur la révélation*. Trad. Sylvia Roubaud. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006, p. 29.

Mas não é assim que todo bom autorretrato, ou seja lá a obra de arte que for, vem ao mundo? Não conjura contra o mundo e por meio da representação o cérebro convulsionário desses artistas visionários e portadores de suas verdades inauditas, cuja limpeza dos ossos fazem seu ser vir à superfície numa espécie de responsabilidade perante o mundo, sempre sujo, sujo como deve ser? “Nunca ninguém escreveu ou pintou, esculpiu, construiu, inventou, a não ser para sair do inferno”¹⁷, já dizia Artaud. David Nebreda de Nicolas se autorretrata para sair de seu inferno de Hidra, e expõe-se então sujo e mutilado como qualquer um que à queda mais profunda insiste em resistir; e Velázquez, o pintor de um “rei degenerado, infantes doentes, idiotas, anões, enfermos, palhaços monstruosos vestidos como príncipes”¹⁸, não pintara com outro propósito aquele seu autorretrato intitulado *Las Meninas*¹⁹, aquele terrível labirinto de espelhos sem entrada e sem saída que nos revela o gênio atormentado que havia em seu cérebro. Não se pode mesmo esperar que os autorretratos contem alguma história, não é disso que se trata, que sejam um fazer autobiográfico, como tão bem advertiu Nebreda. Rembrandt já havia perdido sua amada Saskia, assim como toda sua fortuna, um pobre velho cujas obras eram agora rejeitadas por aqueles mesmos que o enriquecera, porém em seu autorretrato de 1668²⁰ não o vemos circunspecto ou desolado como poderiam esperar seus biógrafos, mas sorrindo, um sorriso de velhaco numa cara empastada e uma certeza: “eu sou de uma inteligência e perspicácia que não são deste mundo”²¹. “Não, Sócrates não tinha este olhar, somente o desgraçado Nietzsche [sic] teve talvez este olhar capaz de desnudar a alma, de libertar o corpo da alma, de pôr a nu o corpo do homem, fora dos subterfúgios do espírito”, falou Artaud daquele olhar de “filósofo, carniceiro e

¹⁷ ARTAUD, Antonin. *Van Goh, o suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 61.

¹⁸ FAURE, Élie. *Histoire de l'art: l'art moderne*. Paris: Les Editions G. Crès & Cie, 1920, p. 129.

¹⁹ Figura 6. VELÁZQUEZ, Diogo. *As Meninas*, 1656. Fonte: www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/oimg/0/

²⁰ Figura 7. VAN RIJIN, Rembrandt. *Autorretrato*, 1668. Fonte: <http://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/rembrandt-harmenz-van-rijn-self-portrait-c-1668/the-highlight/>

²¹ Frase por nós atribuída a Rembrandt.



Figura 6. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Museo del Prado.



Figura 7. Rembrandt van Rijn, *Self-Portrait*, 1668. Wallraf das Museum.



Figura 8. Vincent van Gogh, *Self-Portrait with Grey Felt Hat*, 1887. Van Gogh Museum.

açougueiro”²² do velho Van Gogh naquele seu autorretrato com chapéu de feltro²³, que mais poderia ser um manifesto contra toda autobiografia, o negar da História mesma para ali se fundar um mundo. David Nebreda concebe seus autorretratos antes como um ato de resistência que como uma comunicação ou informação de qualquer coisa que se pareça com autobiografia, como bem queria Deleuze ou como antes quis Malraux quando encontrou seu conceito de obra de arte: “*c’est la seule chose que résiste à la mort*”²⁴; e é esta uma resistência ao seu ser esquizofrênico, ao seu inferno cotidiano, a sua morte diante destas suas outras cabeças que a todo tempo o querem devorar, o processo regenerativo de um esquizofrênico em forma de autorretrato – *Putas da regeneração*²⁵. Vivem estes artistas em um inferno, porque são homens simples!, dançam “o sabá numa clareira rubra, em meio a velhas e crianças”²⁶, e da matéria morta criam obras de arte, como inescrupulosamente falou Henry Miller:

Côte à côte avec la race humaine, coule une autre race d’individus, les inhumains, la race des artistes qui, aiguillonnés par des impulsions inconnues, prennent la masse amorphe de l’humanité et, par la fièvre et le ferment qu’ils lui infusent, changent cette pâte détrempée en pain et le pain en vin et le vin en chansons. De ce compost mort et de ces scories inertes ils font lever un chant qui contamine. Je vois cette autre race d’individus mettre l’univers à sac, tourner tout sens dessus dessous, leurs pieds toujours pataugeant dans le sang et les larmes, leurs mains toujours vides, toujours essayant de saisir, d’agripper l’au-delà, le dieu hors

²² Terminologias utilizadas por Artaud. ARTAUD, Antonin. Op. cit.

²³ Figura 8. GOGH, Van. *Autorretrato com chapéus de feltro cinza*, 1887. Fonte: <http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0016V1962>

²⁴ É a única coisa que resiste à morte. Frase em que Gilles Deleuze retoma André Malraux em sua conferência intitulada *Création Artistique*, que teve lugar na Fémis, École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son, em 17 de março de 1987, tradução nossa.

²⁵ Figura 9. *Putas da regeneração. Autorretrato cuspiendo sangue e água. Nós recebemos nosso sangue como uma unção*, 1999. NEBREDAS, 2000, p. 135.

²⁶ RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. In: *Prosa Poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007, p. 137.

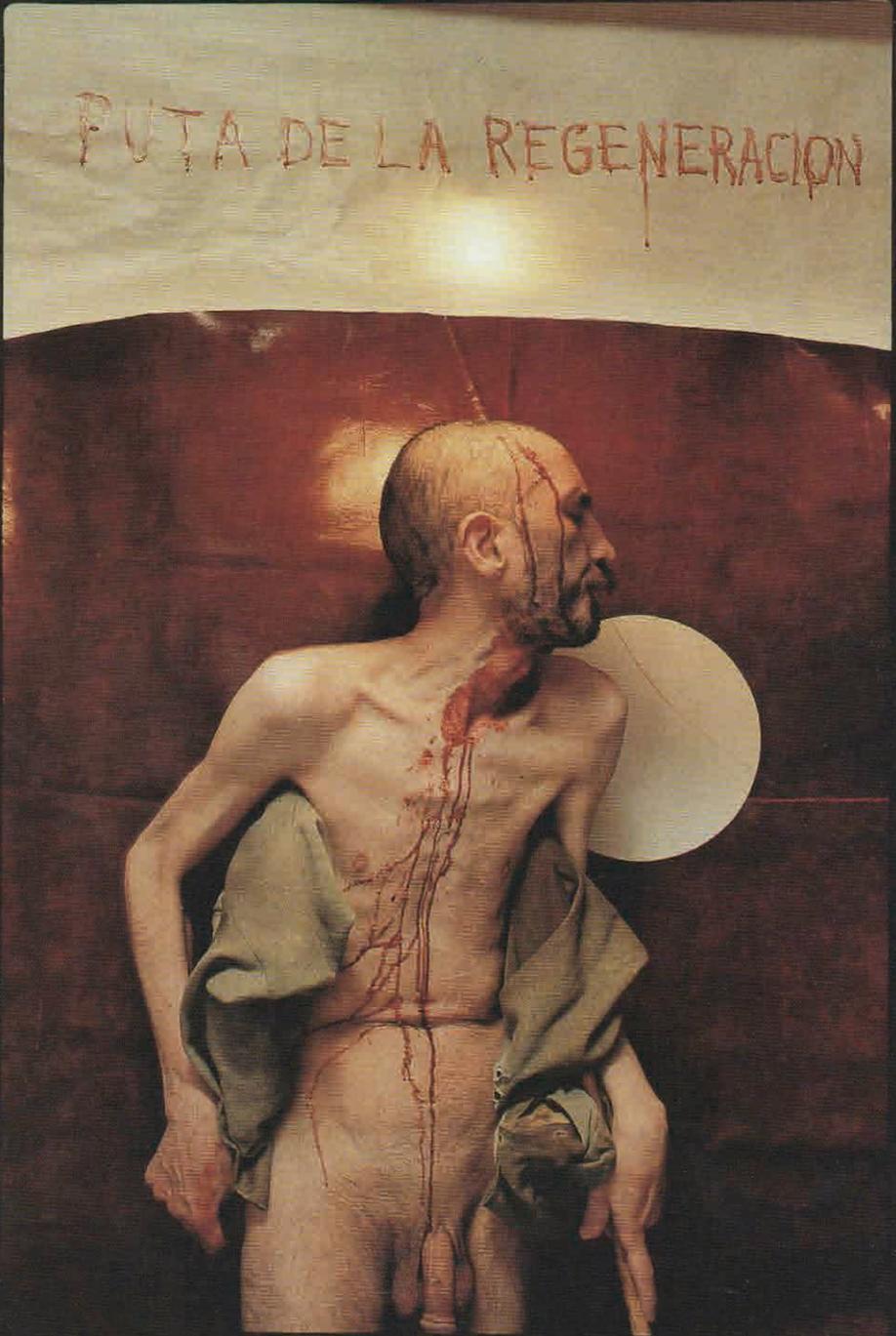


Figura 9. David Nebreda, *Putain de la régénération*. Autoportrait crachant du sang et de l'eau. Nous recevons notre sang comme une onction, 1999.

d'atteinte: massacrant tout à leur portée afin de calmer le monstre qui ronge leurs parties vitales. Je vois que lorsqu'ils s'arrachent les cheveux de l'effort de comprendre, de saisir l'à-jamais inaccessible, je vois que lorsqu'ils mugissent comme des bêtes affolées et qu'ils éventrent de leurs griffes et de leurs cornes, je vois que c'est bien ainsi, et qu'il n'y a pas d'autre voie. Un homme qui appartient à cette race doit se dresser sur les sommets, le charabia à la bouche, et se déchirer les entrailles. C'est bien et c'es juste, parce qu'il le faut! Et tout ce qui reste en dehors de ce spectacle effrayant, tout ce qui est moins terrifiant, moins épouvantable, moins fou, moins délirant, moins contaminant, n'est pas de l'art. Tout le reste est contrefaçon. Le reste est humain. Le reste appartient à la vie et à l'absence de vie²⁷.

Mas que coisa é esta a esquizofrenia de que tanto se falou até aqui de modo sempre impreciso? A importância de a conceituarmos é evidente, em primeiro lugar por que sem muito esforço se percebe que alguma coisa ali não vai bem, que os autorretratos de Nebreda só podem ser o trabalho de um louco, não obstante exista toda sorte de loucura; segundo por que o próprio artista, apesar de sua formação em Belas Artes e do seu

²⁷ Lado a lado com a raça humana corre outra raça de seres, os inumanos, a raça de artistas que, incitados por desconhecidos impulsos, tomam a massa sem vida da humanidade e, pela febre e pelo fermento com que a impregnam, transformam a massa úmida em pão, e pão em vinho, e o vinho em canção. Do composto morto e da escória inerte criam uma canção que contagia. Vejo esta outra raça de indivíduos esquadrinhando o universo, virando tudo de cabeça pra baixo, e os pés sempre se movendo em sangue e lágrima, as mãos sempre vazias, sempre se estendendo na tentativa de agarrar o além, o deus inatingível: matando tudo ao seu alcance a fim de acalmar o monstro que lhe corrói as entranhas. Os vejo quando arrancam os cabelos em seu esforço para compreender, para apreender o que é eternamente inalcançável, os vejo quando bradam como bestas enlouquecidas e se precipitam dando chifradas, vejo que está tudo bem e que não há outro caminho. E tudo quanto fique aquém desse aterrorizador espetáculo, tudo quanto seja menos sobressaltante, menos terrificante, menos louco, menos delirante, menos contagiante, não é arte. Esse resto é falsificação. Esse resto é humano. Pertence a vida e à ausência de vida. MILLER, Henry. *Tropique de Cancer*. Paris: Gallimard, 1972, p. 86, tradução nossa.

grande conhecimento da história da arte, considera a produção de suas imagens antes como um processo de regeneração de uma cabeça esquizofrênica que como obra de arte propriamente dita. Então, o que é, afinal, o esquizofrênico, o que é o esquizoide? Ronald Laing, o anti-psiquiatra mais revolucionário²⁸, como o chamava Deleuze, foi certamente quem melhor o definiu:

Le terme schizoïde s'applique à un individu dont la totalité de l'expérience a subi un double éclatement. I y a, d'une part, rupture dans ses rapports avec le monde qui l'entoure et, d'autre part, rupture de ses rapports avec lui-même. Un tel individu n'est pas capable de se sentir en harmonie avec les autres ou "chez lui" dans le monde, mais au contraire il éprouve un sentiment de solitude et d'isolement désespérants. Qui plus est, il ne se sent pas lui-même comme une personne entière mais divisée ou "éclatée", comme un esprit attaché à un corps par un lien plus ou moins fragile, comme deux êtres (ou plus) distincts, etc²⁹.

O esquizofrênico está desesperado, carece de toda esperança, ou o esquizofrênico está ontologicamente desesperado, ou ainda, a esquizofrenia é um desespero. Mas

²⁸ Tal é a maneira com que Gilles Deleuze se refere a Ronald Laing em sua obra intitulada *O Anti-Édipo*. DELEUZE, Gilles. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 478.

²⁹ O termo esquizoide se aplica a um indivíduo cuja totalidade de sua experiência se submeteu a uma dupla ruptura. Há, de um lado, uma ruptura em suas relações com o mundo que o rodeia e, de outro, uma ruptura em suas relações consigo mesmo. Um tal indivíduo não é capaz de se sentir em harmonia com os outros ou "como se em sua casa" no mundo, senão o contrário, ele experimenta um sentimento de solidão e isolamento desesperantes. Além do mais, ele não sente a si mesmo como uma pessoa inteira, mas antes dividida ou fraturada, como um espírito preso a um corpo por um laço mais ou menos tênue, como dois (ou mais) seres distintos, etc. LAING, Ronald D. *Le moi divisé. De la santé mentale à la folie*. Trad. Claude Elsen. Paris: Éditions Stock, 1979, p. 15, tradução nossa.

antes de continuarmos com Ronald Laing, deixemos Ronald Laing permanecendo em Ronald Laing, sigamos um pouco mais, pois nada melhor do que estar em companhia de *The Servant*³⁰. Um filme série B, não fosse o diretor Joseph Losey. Um fracasso de bilheteria, um excelente filme impopular, pois o herói é a loucura, e os coadjuvantes, os anti-heróis, se é que os podemos assim chamar, os loucos. Há quem possa ver na figura do criado, magnificamente interpretado por Dirk Bogarde, a personificação do mal, o dissimulado com intenções escusas, qualquer coisa diante da qual não se pode passar sem sair ileso, o que seria para o filme um prejuízo. O cenário em que a trama se desenrola é basicamente a casa. Nada pode valer mais ao esquizofrênico do que a casa; talvez o quarto. Por entre os cômodos circula toda sorte de louco, e Sir Tony é o esquizofrênico. Contarei a história por alto. O aristocrata Tony se muda para Londres. Como ainda é solteiro precisará de um criado; Barrett. Após uma breve entrevista, em que Barrett demonstra um prodigioso conhecimento de sua profissão, o criado é contratado. Tony e sua noiva Suzan teriam seu primeiro jantar a sós e sua primeira noite de amor na nova casa não fossem as interrupções sempre inoportunas de Barrett. Frustrada a núpcia, o casal tem uma breve discussão e, para surpresa da noiva, Tony parte em defesa do criado. A partir deste momento, Suzan, avessa a presença de Barrett, insistirá a todo tempo para que o patrão o demita, ela o detesta. Vera, a irmã de Barrett, chega à casa como nova criada. Barrett parte só à Manchester em visita a mãe doente. Tony e Vera têm um rápido romance durante a ausência de Barrett. Tony e Suzan passam uma ótima tarde no parque e Tony parece arrependido da noite que tivera com Vera. Ao retornarem do passeio, o casal flagra Barrett e Vera no quarto de Tony. É então revelado que Barrett e Vera não são irmãos, mas noivos. Os criados são despedidos e Suzan, traída, abandona Tony que cai definitivamente no alcoolismo. Tony se vê só, e passa a vagar pelas noites de um bar a outro, carente tanto de Suzan quanto de Vera, mas também de Barrett. Ausentes os criados, a casa se torna a mais completa ruína. Tony e Barrett se encontram em um café e o criado recebe seu emprego de volta após se desculpar. É o início da decadência de Tony. A casa se deteriora, Tony está

³⁰ *The Servant* (O Criado), filme realizado na Inglaterra e lançado em 6 de setembro de 1963 no Festival de Veneza, sob direção de Joseph Losey.

falido, enquanto Barrett dorme até tarde. Brigas seguidas de reconciliações entre patrão e criado se tornam rotineiras. Em uma destas brigas, após o criado anunciar sua partida da casa, observamos uma inversão de papéis entre patrão e criado: Barrett aceita as desculpas de Tony, mas sob a condição de o patrão lhe servir conhaque, e Tony o faz. Tony está muito doente, cada vez mais isolado, encerrado em si mesmo, profundamente angustiado. Para se distraírem, patrão e criado passam a jogar jogos infantis. Vera reaparece, pede o emprego de volta, mas Barrett a coloca para fora. Tony bebe compulsivamente, encontrando-se já com dificuldade para se expressar (catatonia). O filme termina com uma festa organizada por Barrett. A película bem poderia ser um conto de Allan Poe, porém, ao contrário das obras do americano, não há na de Losey qualquer mistério.

Tony está a todo momento representando um novo papel, todos sem muita profundidade, comportamento típico do esquizoide. O nobre solteirão bem sucedido e com empreendimentos no Brasil, o homem culto, orgulhoso e um tanto afetado, a criança mimada pelo criado que mexe os dedinhos dos pés mergulhados na água quente, o noivo fiel e dedicado, o patrão arrogante e autoritário, o *bon-vivant* preguiçoso e alcóolatra, o libertino infiel e conquistador de criadas, o desempregado acomodado e falido, o esquizofrênico paranoico e catatônico (não!, aqui ele não está jogando), o filho indefeso amparado pela mãe meretriz, e assim por diante; para cada reivindicação do mundo, constrói-se uma nova personagem, brilhantismo próprio de um Joseph Losey. Tony, assim como o esquizofrênico de Ronald Laing, ou ainda, assim como todo esquizofrênico, é alguém que em sua base existencial se encontra ontologicamente inseguro. O indivíduo que está inseguro de si só o pode estar quanto a sua identidade e autonomia, quanto ao seu eu, e Tony, senão para preservá-los, por que para o esquizofrênico o outro sempre o quer despersonalizar, lança-se no mundo sob a mediação deste incrível elenco que o protege de não-ser. Enquanto o indivíduo ontologicamente seguro segue seus agenciamentos cotidianos resoluto de sua realidade e identidade, o esquizofrênico experimenta as circunstâncias mais ordinárias da vida mais irreal do que real, literalmente mais morto do que vivo. Debilmente distinto do resto do mundo, sua realidade e identidade estão a todo tempo sendo postas em questão por um

mundo que as quer destruir. Um tal indivíduo, cuja conservação da identidade exige excessiva vigilância, tem seu eu voltado cada vez mais para si mesmo, divorcia-se do próprio corpo para manter-se vivo, carecendo, conseqüentemente, de sua própria experiência continua no tempo e no espaço³¹.

É necessário ter um firme sentido de sua realidade autônoma para se relacionar com outros seres humanos enquanto ser humano. E ninguém pode estar mais angustiado do que o esquizofrênico, pois não há inferno maior do que ter a realidade sempre em seu encaço, onde toda e qualquer relação com o outro o ameaça com a perda de sua própria identidade, o ameaça com não-ser. A certa altura de *The Servant*, já tendo a casa se transformado em um hospício, nosso louco aristocrata joga com o criado Barrett o pique-esconde – extraordinária atmosfera esquizofrênica. Tony se esconde dentro da banheira, por detrás das cortinas, enquanto o criado o persegue pelos corredores com anúncios atemorizadores de que está se aproximando, tomando como única pista a que lhe é dada pelo olfato: “*Where is your lair this time? (...). I can smell de rat (...), i can smell the rat (...)*”³². Quem mais senão o esquizofrênico vive como um rato em sua própria toca? O desgraçado Barrett se aproxima calmamente (Barrett é de uma simpatia incomparável!), segue seu faro de felino predador a passos lentos – por que não há maior inimigo do suspense que a ligeireza! –, e ao abrir de um só golpe as cortinas, vemos um homem que mais se parece com uma criança esquecida pela mãe na água já fria, dominado pela mais profunda angústia, desesperado diante do olhar deste outro que lhe quer tirar a vida, tomar-lhe a única coisa que lhe resta, o que lhe assegura a existência: sua identidade, seu eu. Tony é o retrato mais perfeito do esquizofrênico de que fala Ronald Laing. Se até então poder-se-ia tomar Tony por um suposto esquizoide, um homem que ladeia o precipício que o separa da psicose, da esquizofrenia propriamente dita, sem ter ainda rompido definitivamente com o mundo, a partir desta cena contemplamos sua queda no mais profundo abismo, sua viagem interminável, só com passagem de ida. Conseqüentemente, e Tony é um excelente exemplo disso, um homem desta natureza

³¹ LAING, 1979, p. 49-55.

³² Onde está a sua toca desta vez? (...). Eu posso sentir cheiro de rato (...), eu posso sentir cheiro de rato (...). *The Servant*, 1963, tradução nossa.

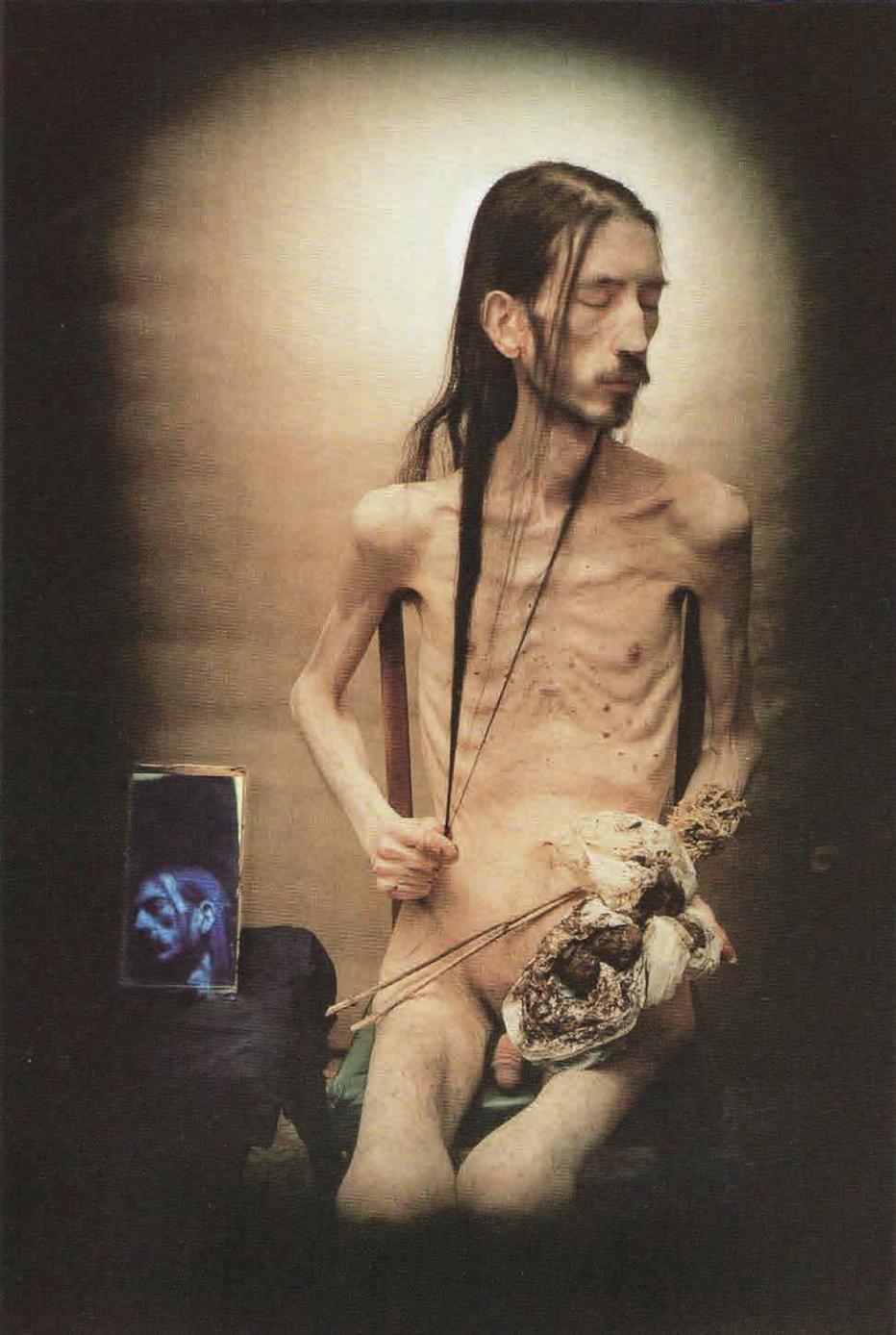


Figura 10. Davi Nebreda, *miroir, les excréments et les brûlures aux flancs*, 1989-1990.

passará a experimentar seus agenciamentos cotidianos mais ordinários sob uma dupla ruptura. Primeiramente há uma ruptura em seu ser, em que seu eu, desesperado diante dos olhos do mundo que o parecem querer devorar, e com o intuito de proteger sua identidade e autonomia, retira-se sobre si mesmo cedendo o corpo a um complexo sistema de falso-eu que passará a mediar suas relações com o mundo, assim como o fazem as personagens de Tony ou aquela cabeça de Hidra que Nebreda insiste em frear a marcha aprisionando-as em seus retratos, tal como em *Le miroir, les excréments et les brûlures aux flancs*³³. Divorciado o eu do corpo, este eu que passa a ver agora mediada suas relações com o outro pelo falso-eu, o esquizofrênico cai na mais profunda solidão, pois seu eu está encerrado em si mesmo, e Tony se isola, rompe com o mundo, ruptura esta que tão bem Losey simbolizara na imagem daquela casa que parece viva, que engole os personagens, que se deteriora assim como o eu e o corpo do esquizofrênico, assim como o eu e o corpo de David naquelas pinturas de horror.

O esquizofrênico está então dividido entre um eu e um corpo, ou, se de outro modo, possui o esquizofrênico o eu dividido, restando um eu interior que funda um mundo próprio, e um sistema de falso-eu que figura o corpo aos olhos do mundo. O que deveria ser uma relação direta e natural com o mundo do tipo [(eu/corpo) \Rightarrow outro], no caso do esquizofrênico se dá de outra maneira, [eu \Rightarrow (corpo) – outro], ou ainda, [eu \Rightarrow (falso-eu/corpo) – outro]. Não de outro modo poderia o esquizofrênico experimentar seu eu senão divorciado do próprio corpo: “*Il sent son corps plus comme un objet parmi d’autres objets dans le monde que comme le noyau de son être. Au lieu d’être ce noyau du véritable moi, le corps est senti comme le noyau d’un faux moi*”³⁴. Este eu desencarnado, divorciado do próprio corpo, encontra-se então privado das relações físicas e afetivas com outros indivíduos, uma vez que as ações e os agenciamentos cotidianos do corpo passam a ser controlados pelo sistema de

³³ Figura 10. *Espelho, excrementos e as queimaduras no flanco*, 1989-1990. NEBREDÁ, 2000, p. 72.

³⁴ Ele sente seu corpo antes como um objeto dentre outros objetos no mundo que como o miolo de seu ser. Em vez de medula de seu verdadeiro eu, o corpo é antes sentido como medula de um falso-eu. LAING, 1979, p. 90, tradução nossa.

falso-eu, restando ao eu interior as funções de observação, controle e crítica das ações do falso-eu³⁵. Mas esse encerrar-se sobre si mesmo que caracteriza o eu do esquizofrênico, esta sua ruptura com o elemento objetivo, tenha ela a natureza que for, certamente botará um qualquer homem em desarranjo, e Kafka já o previra: “você pode se conter diante dos sofrimentos do mundo – é algo que tem liberdade de fazer e corresponde à sua natureza, mas talvez seja esse autocontrole o único sofrimento que você poderia evitar”³⁶. Ao romper assim com o mundo, o esquizofrênico se isola, vive em um microcosmos, um mundo particular e autista incapaz de se enriquecer com as experiências exteriores, um mundo que, ao contrário do que anseia o esquizofrênico, está cada vez mais empobrecido, até o ponto em que o indivíduo sinta que nada mais é do que um vazio. Em sua busca a transcender o mundo exterior por meio de uma fantasiosa relação consigo mesmo – esse esforço dirigido a preservação de seu eu e de sua identidade, evitando desta maneira ser exposto e descoberto pelo olhar do outro – nada mais é do que uma transcendência mesma no seu próprio vazio, uma completa ruína. Sobre as consequências de uma tal relação com o mundo e com o outro, diria Laing:

Si la totalité de l'être individuel ne peut être défendue, l'individu recule ses lignes de défense jusqu'à ce qu'il se retranche dans une citadelle central. Il est prêt à sacrifier tout ce qu'il est, sauf son 'moi'. Mais le paradoxe tragique est que, plus le moi est défendu de cette manière, plus il est détruit. L'apparente destruction, l'apparente dissolution finales du moi dans les états schizophréniques ne sont pas le résultat d'une attaque extérieure par un ennemi réel ou supposé mais des dégradations causées par les manoeuvres défensives intérieures elles-mêmes³⁷.

³⁵ Id., loc. cit.

³⁶ KAFKA, Franz. *Aforismos reunidos*. Introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 106.

³⁷ Se a totalidade do ser individual não pode ser defendida, o indivíduo recua suas linhas defesa até retirar-se a um baluarte central. Ele está disposto a sacrificar tudo o que ele é, salvo seu ‘eu’. Mas o trágico paradoxo consiste

“Se é verdade, como foi dito pelo bispo irlandês Berkeley, que ser é ser percebido (*esse est percipi*), seria possível escapar à percepção? Como tornar-se imperceptível?”³⁸ Boa questão a ser posta a um esquizofrênico. Uma resposta possível, talvez um pouco rude, porque um tal sujeito que lhe dirigisse tais palavras certamente em sua cabeça o queria matar, seria então: “– Não sem razão são tais palavras as de um bispo que, assim como os psicanalistas, que nada mais são do que padres, não vão lá muito bem da cabeça. Porque ser é não ser percebido (*esse est nōn percipi*), eis aí uma boa maneira de desaparecer. E antes que o mande aos diabos, vá assistir *Film*³⁹, de Samuel Beckett⁴⁰. Buster Keaton, tal e qual o esquizofrênico, sente realmente algo de insuportável no fato de ser percebido. Quando entra no perigo do *percipi*, ou seja, quando a câmera excede o ponto a partir do qual se torna consciente de estar sendo percebido, desespera e de pronto tenta se esconder, seja com a própria mão ou voltando o rosto para o outro lado. Para o esquizofrênico, incorrer no perigo do *percipi*, não apenas é deixar-se desnudar por um terceiro, mas também pelas coisas e, inclusive, por ele mesmo. Porque ser percebido é antes perceber (*percipere*) estar sendo percebido, percepção de percepção, assim como aquela lata de sardinha que, em um qualquer dia de pesca com seu amigo, o *petit Jean*, Lacan⁴¹ a percebeu estar ela o percebendo. E a Buster Keaton cabe então extinguir a dupla percepção expulsando do quarto tanto o gato quanto o cachorro, a cobrir o peixe e o pássaro, a fechar a janela,

em que, quanto mais o eu se defende desta maneira, mais ele é destruído. A aparente destruição e dissolução finais do eu nestes estados esquizofrênicos, não são o resultado de ataques externos por um inimigo real ou suposto, mas às degradações causadas pelas mesmas manobras defensivas internas. LAING, 1979, p. 103, tradução nossa.

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 36.

³⁹ *Film*, filme realizado nos EUA e lançado em 4 de setembro de 1965 no Festival de Veneza, escrito por Samuel Beckett e dirigido por Alan Schneider e Samuel Beckett.

⁴⁰ Frase por nós atribuída ao esquizofrênico.

⁴¹ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro II. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 97. Excerto: “Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora”.

a rasgar o retrato e a velar o espelho, este último um poder de morte, e já David Nebreda bem os velara em sua casa desde muito tempo: “*je ne me suis pas regardé dans un miroir depuis plus de dix ans, et je ne désire pas le faire*”⁴². Buster Keaton destrói assim toda uma realidade circundante, restando-lhe apenas o presente, “sob a forma de um quarto hermeticamente fechado do qual desapareceu qualquer ideia de espaço e de tempo, qualquer imagem divina, humana, animal ou de coisa”⁴³ – uma esquizofrenia. O personagem adormece em uma cadeira de balanço e a câmera-percepção, que inadvertidamente investira a todo momento em sua captura, o surpreende. E quem o percebe é o próprio Buster Keaton, agora câmera-percepção, é ele que se percebe percebido sentado naquela cadeira, percepção de percepção, percepção de afecção, ou ainda, percepção de si por si⁴⁴; o esquizofrênico percebendo pelos olhos do mundo ser seu eu pelo mundo percebido, um desespero, e o personagem morre, ou retira-se para um mundo de fantasias não menos perigoso. Investir contra a percepção (*esse est nōn percipi*) é então deixar de ser, ou ainda, tornar-se imperceptível é um deixar de ser, uma degradação causada pelas próprias manobras defensivas do esquizofrênico, como falara Laing.

E assim como Buster Keaton, também Tony morre. O final de *The Servent* revela o trabalho de um gênio, o cenário da mais pura desesperança humana capturada por lentes de 35 mm, uma extraordinária atmosfera esquizofrênica que somente Losey a poderia edificar. O filme termina em festa, uma festa organizada por um louco, Barrett, para uma matilha de loucos – *la grande finale*, um espetáculo! Suzan, a noiva de Tony, até então uma personagem menor, “esquizofreniza-se” diante de nossos olhos, e vemos ali uma guerra interna travada entre seu eu e seu falso-eu, a resistência de seu eu diante da sedução de Barrett que aos olhos da moça o quer matar, e seu conseqüente retirar-se sobre si mesmo diante deste temor, porém, não sem antes ceder seu corpo ao sistema de falso-eu que a Barrett não impõe resistência; ela o beija. Tony entra em estado de catatonia,

⁴² Eu não me olho em um espelho há dez anos, e não desejo fazê-lo novamente. NEBREDA, 2006, p. 15, tradução nossa.

⁴³ DELEUZE, 2001, p. 38.

⁴⁴ *Ibid*, loc. cit.

uma completa esquizofrenia, um típico caso da mais perfeita dissociação do próprio corpo, a morte do esquizofrênico que nada mais é do que a perda total de sua relação com o mundo, um retirar-se para um mundo de fantasias, um mundo imaginário no qual o esquizofrênico reina, é onipotente, um Deus de si mesmo para si mesmo, um novo mundo no qual mantém o controle de sua realidade vazia e fantasmaticizada baixo a percepção alheia. Num tal mundo tudo torna-se possível ao esquizofrênico, e quaisquer que sejam os fracassos do sistema de falso-eu, o eu se vê descomprometido, mantendo assim afastado todo perigo ao qual incorre sua identidade e autonomia como naqueles momentos temerosos de contato com um terceiro eventual. Há uma boa observação de Sartre acerca desta opção por um mundo de fantasia, esse mundo imaginário próprio do esquizofrênico: “preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo enquanto imagem à mediocridade presente apesar de seu caráter irreal. É também adotar sentimentos e um comportamento ‘imaginários’, por causa de seu caráter imaginário”⁴⁵. O esquizofrênico não foge assim somente do conteúdo do real, mas da própria forma do real, do seu caráter de presença, da inescotabilidade das percepções do mundo. Mas viver em um tal mundo imaginário e de fantasias, é também uma forma de autodestruição, pois afastar-se do elemento objetivo, dos percalços e encantos da vida – porque é junto ao mundo e ao outro que nossa identidade se constrói –, é a maneira mais perfeita de voltar-se vazio e irreal, e o esquizofrênico vê-se morto, desumanizado, esgotado, definitivamente desprovido de um eu. David Nebreda retorna de sua própria morte, sua ruína de sete anos de catatonia, momento em que seu cérebro fora invadido pelo mundo, chegando mesmo a sepultar suas fotografias num gesto único de último suspiro: *“cet enterrement a eu lieu au moment de ce que j’appelle l’invasion de mon cerveau, quand s’est ouvert le trou dans ma tête. Tout s’est alors effacé. J’ai abandonné la photographie et j’ai vu qu’une sorte de fin était très proche. J’ai donc tenté de donner une sorte d’éternité à ces photos, la meilleure garanti possible d’éternité”*⁴⁶. O

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 193.

⁴⁶ Este sepultamento teve lugar em um momento que chamo de invasão de meu cérebro, quando se abriu um buraco em minha cabeça. Tudo então se apagou. Eu abandonei a fotografia e vi que algo parecido com um fim

esquizofrênico está assim desesperado, com um eu que adentra um seu próprio buraco, tal qual aqueles buracos justos no qual enfiamos a cabeça e do qual não conseguimos tirar por que agora já as orelhas nos impedem. E este quarto escuro em que o eu do esquizofrênico “repousa” bem poderia ser uma conjunção do quarto do Fausto com aquele de Fernando Pessoa, um verdadeiro desencontro de mundos, eis aí uma ótima imagem!

Lástima! Ainda estou encalhado nesta cela?
 Maldito buraco abafado na parede,
 Onde mesmo a boa luz do céu
 Penetra, opaca, por vidraças pintadas!
 Oprimido por toda esta montanha de livros
 Corroída por vermes, coberta de pó
 E a parede forrada, até o topo da cimeira,
 Com papel embolorado,
 Entulhada de frascos, latas por todo lado,
 Instrumentos amontoados,
 Entupida de trastes e conselhos dos
 antepassados.
 Este é o teu mundo, isso é um mundo!

E ainda perguntas por que teu coração
 Se comprime assim no peito?
 Por que uma dor inexplicável
 Inibe toda a tua força de vontade?
 Em vez de toda natureza viva
 Em que Deus criou os homens,
 Cercam-te fumaça, bolor,
 Esqueletos de animais e pés mortos⁴⁷.

 Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.
 Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo

estava próximo. Foi então que eu tentei dar qualquer coisa que se parecesse com uma eternidade a estas fotos, a melhor garantia possível de eternidade. NEBREDA, 2006, p. 14.

⁴⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. [*Urfaust*] *Fausto zero*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 19.

que ninguém sabe quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
 Dais para o mistério de uma rua cruzada
 constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os
 pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa,
 desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras
 e dos seres,
 Com a morte a pôr umidade nas paredes e
 cabelos brancos nos homens,
 Com o destino a conduzir a carroça de tudo
 pela estrada de nada.
 Eu hoje estou vencido como se soubesse a
 verdade.
 Estou hoje lúcido, como se estivesse para
 morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e
 este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma
 partida apitada
 De dentro de minha cabeça,
 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger
 dos ossos na ida.
 Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
 A Tabacaria do outro lado da rua, como coisa
 real por fora,
 E a sensação de que tudo é sonho como coisa
 real por dentro⁴⁸.

Mas porque uma tal infâmia, esta calúnia repetida
 tantas vezes ao longo do texto: o esquizofrênico está desesperado,
 a esquizofrenia é um desespero? Poder-se-ia pensar aqui até
 mesmo o contrário, ou seja, que essa completa dissociação do eu
 com o mundo, essa mais perfeita ruptura do ser em um eu interior
 e um sistema de falso-eu, ou ainda, esse completo divórcio entre
 o eu e o corpo seria não menos que um contentamento, antes uma
 alegria que um desespero, pois de uma tal maneira alcançara o
 esquizofrênico o seu objetivo, já que agora não haveria rastro
 de gente ameaçando sua identidade de fantasma. Porém,

⁴⁸ PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 9.

conforme Kierkegaard⁴⁹, é a concepção do eu que ali não vai bem na cabeça de um tal alienado, e o esquizofrênico desespera, pois que uma tal existência fantasmática e imaginária, uma tal existência formigante, é a existência mesma em desespero, ou ainda, é uma doença mortal. O homem, de acordo com o teólogo dinamarquês, é espírito, e este último o eu. O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheia a si, mas consigo própria. Antes que na relação propriamente dita, consiste o eu no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. De tal maneira não é o eu a relação em si, mas o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida⁵⁰. Somente conhecendo a si própria torna-se essa relação um terceiro termo positivo e, então, temos o eu, o espírito, uma síntese. Desesperar é, conseqüentemente, a discordância interna de uma síntese cuja relação dialética diz respeito a si própria. Não sendo o desespero outra coisa que uma categoria do eu, do espírito, que no homem diz respeito a sua eternidade, quem desespera não pode sequer morrer, eis então o desespero como uma doença até a morte. “Assim como um punhal não serve para matar pensamentos, assim também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é o seu próprio sustentáculo”⁵¹. Desta maneira a vida não permite qualquer esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto a vida é uma esperança, confia-se nela, porém, quando torna-se a vida uma desesperança, tem-se confiança na morte. Assim o desesperado morre sua própria morte, ou ainda, vive-a um só instante, vive-a eternamente⁵².

Assim é o desespero, essa enfermidade do eu, a “Doença Mortal”. O desesperado é um doente de morte. Mais do que em nenhuma outra enfermidade, é o mais nobre do eu que nele é atacado pelo mal; mas o homem não pode

⁴⁹ KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010, passim.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31

⁵² *Ibid.*, loc. cit.

morrer dela. A morte, não é neste caso o termo da enfermidade: é um termo interminável. Salvar-nos dessa doença, nem a morte o pode, pois aqui a doença, com o seu sofrimento e... a morte, é não poder morrer⁵³.

Se junto à Kierkegaard perscrutarmos ainda os diversos fatores desta síntese que é o eu, descobrimos que o esquizofrênico é um indivíduo desesperado da infinidade e, também, do possível; se de outro modo, poder-se-ia dizer que um tal indivíduo desespera tanto da carência de finito quanto da carência de necessidade. O eu é uma síntese consciente de finito que delimita e de infinito que ilimita. O desespero advém quando um dos fatores da dialética desta síntese do eu não cessa de ser o seu contrário. O desespero que se perde no infinito, tal qual o do esquizofrênico, é portanto um desespero imaginário, informe. O imaginário, por outro lado, depende da imaginação, que é o agente da infinitização, e da imaginação dependem o sentimento, o conhecimento e a vontade. Quando uma destas atividades da imaginação infinitiza-se, o eu infinitiza-se e, conseqüentemente, todo o eu perde-se no imaginário. Um tal desesperado leva assim uma existência imaginária, infinitizando-se ou isolando-se no abstrato, sempre privado do seu eu, do qual consegue afastar-se cada vez mais, assim como o esquizofrênico afasta-se do seu eu, seu eu interior, ao retirar-se do mundo real para um seu mundo fantasmático⁵⁴. Por meio do imaginário é então o homem transportado ao infinito, afastando-se de si próprio e desviando-se de regressar a si próprio. Mas é ainda o eu uma síntese de possível e de necessidade; e assim como em face do infinito o finito limita, igualmente o possível é retido pela necessidade. O eu é necessidade, porque é ele próprio, e possível, porque deve realizar-se. Como síntese de finito e de infinito, o eu é dado, existe; para se transformar projeta-se sobre a imaginação que lhe revela o infinito do possível. Perder-se no possível, ou ainda, repelir a necessidade, eis o desespero do possível. Este eu torna-se então uma abstração no possível, é tragado pelo abismo no infinito, perde-se no possível, visto que nenhuma realidade se

⁵³ Ibid, p. 34.

⁵⁴ Ibid, p. 45-49.

forma. “Mal o instante revela um possível que logo outro surge, e estas fantasmagorias acabam por desfilarem com tal rapidez que tudo nos parece possível, e atingimos então esse instante extremos do eu, no qual este não é mais do que uma miragem”⁵⁵. Um tal eu, assim como o eu do esquizofrênico, carece então de real, de necessidade, está infinitizado, perdido no imaginário, em seu desespero.

Aquele indivíduo “normal”, cuja relação com o mundo seguia a fórmula já anteriormente apresentada, do tipo [(eu/corpo) \Rightarrow mundo], fora substituída, no caso do esquizofrênico, pela fórmula [eu \Rightarrow (falso-eu/corpo) – outro]. Mas ainda há o desespero, e o esquizofrênico encontra-se, definitivamente, então, da seguinte maneira: {[desesperado, desencarnado (eu) irreal, infinitizado] \Rightarrow (falso-eu/corpo) – outro}⁵⁶. David Nebreda está então desesperado, porque esquizofrênico e, conseqüentemente, duas daqueles relações que compõem as sínteses de seu eu, cujos fatores são finito/infinito, necessidade/possível, não vão lá muito bem. Viver sob o reino de um mundo particular e fantasmático, consequência “natural” e esquizofrênica da divisão do eu, é infinitizar-se, é viver em um mundo imaginário, onde a imaginação não encontra o limite do finito e da necessidade, estes dois fatores que botam o homem no mundo; é seguir em um mundo imaginário que toca as bordas do possível, que o empurra para muito além do que o é para um indivíduo que segue bem com a vida. O que deveria delimitar o eu do esquizofrênico, o finito e a necessidade necessários para ser o esquizofrênico ele próprio no mundo, perde-se no infinito do possível, não cessa de ser o seu contrário e, não comportando tal destino o mundo real, despoja-se o esquizofrênico deste mundo e do próprio corpo, torna-se um fantasma em seu próprio mundo

⁵⁵ Ibid, p. 53.

⁵⁶ Vale aqui retomar os sentidos de cada fórmula. No primeiro caso o eu está encarnado e, conseqüentemente, suas relações com o mundo são diretas e saudáveis. No segundo caso, representamos o eu desencarnado, o eu do esquizofrênico, cuja relação com o mundo passa a ser controlada por um sistema de falso-eu que se apropria do corpo, restando um eu interior e isolado. Já na terceira fórmula, complementamos a segunda fórmula com os ensinamentos de Kierkegaard acerca do desespero. Deste modo, tentamos aqui potencializar a ruptura do esquizofrênico com o mundo e, para tanto, envolvemos o eu interiorizado com os adjetivos que intensificam esta ruptura.

interior que, por sinal, muito lhe apraz, pois de tal maneira sua identidade e autonomia encontram-se em bom estado, seguras diante do outro. E bem falara Kierkegaard que o desesperado não pode morrer. Para se poder morrer deve o homem realizar-se, realizar-se plenamente, e realizar-se plenamente é seguir no mundo real seguro de seu espírito, vive-lo em espírito e com um corpo, já que é através deste último que o mundo nos vem e a ele alcançamos. O homem só pode morrer quando em acordo com a eternidade de seu espírito, de seu eu, e o contrário é a impossibilidade de morrer, ou morrer a própria morte, ou morrer eternamente em um mundo imaginário. E a morte é ainda qualquer coisa cujo domínio é o da fé, seja lá a fé que “lhe” convir, e sem fé não se morre, porque o espírito, o eu, a síntese, só se constrói, ou ainda, só se acessa por intermédio da crença que nele se tem, pois a abstração da relação dialética da síntese que é o eu somente pode ser edificada por outra abstração, e assim o eu devém. Lacan falaria melhor do que nós sobre isso: *“La mort... est du domaine de la foi. Vous avez bien raison de croire que vous allez mourir, bien sûr. Ça vous soutient! Si vous n’y croyez pas, est-ce que vous pourriez supporter la vie que vous avez? Si on n’était pas solidement appuyé sur cette certitude que ça finira... est-ce que vous pourriez supporter cette histoire?”*⁵⁷ Mas o esquizofrênico não quer morrer, David Nebreda não quer morrer, ou ainda, o esquizofrênico não pode morrer, pois como morrer se com um espírito que precisa ainda se realizar e sem um corpo para se acabar, porque morrer é a conjunção destas duas coisas, e morrer de tal maneira é atentar contra a eternidade do espírito, contra o sustentáculo da existência, o que se torna irrealizável; e aquele corpo-cadáver dos retratos de Nebreda, tais como *Il reste peu de temps et l’agneau me demande de plus en plus de sang*⁵⁸ e *Celui qui naît avec des signes de sang et*

⁵⁷ A morte... é domínio da fé. Vocês têm boas razões para crer que irão morrer, supostamente. Isso lhes conforta! Porque se vocês nisso não acreditam, como poderão vocês suportar a vida que têm. Se nós não estivéssemos solidamente apoiados sobre a certeza de que tudo isso acabará... como poderiam vocês suportar esta história? Este texto fora retirado da conferência que dera Jacques Lacan ao grande público da *Université de Louvain*, em 13 outubro de 1972. A transcrição do texto pode ser encontrada em *Quarto* (suplemento belga intitulado *La lettre mensuelle de l’École de la cause freudienne*), 1981, nº 3, p. 5-20, tradução nossa.

⁵⁸ Figura 11. *Resta pouco tempo, e o cordeiro me pede cada vez mais sangue*. NEBREDADA, 2000, p. 52.



Figura 11. Davi Nebreda, *Il reste peu de temps et l'agneau me demande de plus em plus de sang*, 1989-1990.

*de feu*⁵⁹, são a maior prova de que de desespero não se morre, que morrer de desespero é morrer a própria morte eternamente. Antes quer o esquizofrênico viver, encontrar-se com o mundo real, quer ser um eu pleno, e David constrói autorretratos para ser espírito e corpo, pois aquele corpo que fotografa não é o seu, mas antes um qualquer ponto no mundo habitado por um sistema de falso-eu, habitado por seus fantasmas. E para ter um corpo é preciso então se realizar antes como espírito, e seus retratos só falam de espírito, não falam de outra coisa que não de seu eu, assim como Artaud não canta, não dança, não faz poesia e nem teatro senão para falar de espírito, porque para estes malfeitores é só o espírito que importa, e para falar de espírito nada melhor do que fazer obra de arte.

Chers Amis,

*Ce que vous avez pris pour mes oeuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas. Que mon mal depuis lors ait reculé ou avancé, la question pour moi n'est pas là, elle est dans la douleur et la sidération persistente de mon esprit.*⁶⁰

*L'esprit ancré,
vissé en moi
par la poussée
psycho-lubrique
du ciel
est celui qui pense
toute tentation
tout désir,
toute inhibition.*

⁵⁹ Figura 12. *Aquele que nasce com os sinais de sangue e de fogo*, 1989-1990. Ibid, p. 64.

⁶⁰ Caros amigos, estas que vocês tomaram por minhas obras, não eram mais que os resíduos de mim mesmo, estes restos da alma que os homens normais não acolhem. Que meu mal desde então tenha recuado ou avançado, a questão para mim não está aí, mas sim na dor e na consternação persistente de meu espírito. ARTAUD, Antonin. *Le pense-nerf*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 163, tradução nossa.



Figura 12. David Nebreda, *Celui qui naît avec des signes de sang et de feu*, 1989-1990.

*o dedi
a dada orzoura
o dou zoura
a dada skizi*

*o kaya
o kaya pontoura
o ponoura
a pena
poni⁶¹*

*Le miroir, la cendre, les excréments, l'alpha et l'oméga sur le front*⁶² é o mais perfeito autorretrato em forma de díptico, pois de uma dignidade e simplicidade poucas vezes vistas. Um intrigante processo de desapareção por meio da criação de obra de arte, um díptico tão belo e fantasmagórico quanto aquele tríptico que Francis Bacon pintara entre 1979 e 1980, intitulado *Três estudos para um autorretrato*⁶³, que se não o fora pintado para desaparecer, bem que o parece. O díptico de David é certamente a obra de um homem desesperado, ou antes, como falaria Kierkegaard⁶⁴ a respeito da criação dos sempre desesperados poetas e artistas, “os quais conferem sempre às suas criações essa idealidade demoníaca”⁶⁵, é a obra na qual quem fala é o próprio desespero, a loucura, aqui uma esquizofrenia. Não raro encontramos de forma literal nos escritos e nos retratos de David sua vontade de desaparecer, desaparecer para nascer, desaparecer para ser, desaparecer para aparecer; e desaparecer é dar cabo de uma cabeça esquizofrênica de Medusa e Hidra policéfala, o que antes chamara Ronald Laing de sistema de falso-eu, aquelas personagens que se lançam sobre corpo encarcerando

⁶¹ O espírito escora-se./ atraca-se em mim/ pelo impulso/ psico-lúbrico/ do céu/ é aquele que pensa/ toda a tentação/ todo o desejo/ toda a inibição/ o dedi/ a dada orzoura/ o dou zoura/ a dada skizi/ o kaya/ o kaya pontoura/ o ponoura/ a pena/ poni. ARTAUD, Antonin. *Artaud le Môme*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1123, tradução nossa.

⁶² Figura 13. *O espelho, a cinza, os excrementos, o alfa e o ômega sobre a testa*, 1989-1990. NEBREDA, 2000, p. 68.

⁶³ Figura 14. BACON, Francis. *Três estudos para um autorretrato*, 1979-1980. Fonte: <http://makingarthappen.com/2013/01/12/francis-bacon-5-decadas/>

⁶⁴ KIERKEGAARD, 2010, p. 46-47

⁶⁵ Ibid. p. 95.



Figura 13 (díptico). David Nebreda, *Le miroir, la cendre, les excréments, l'alpha et l'oméga sur le front*, 1989-1990.





Figura 14. Francis Bacon, *Three Studies for a Self-Portrait*, 1979-1980. The Estate of Francis Bacon.

o eu, impedindo-o de realizar-se plenamente. E como tão bem nos ensinara Allan Poe com aquele seu conto *O Retrato Oval*, para desaparecer não há melhor maneira do que por meio da criação artística, e David faz de sua empresa a desgraça daquele pintor do qual Poe nos contara a história, que não percebia que a tinta que espalhava sobre a tela era retirada das faces da jovem amada que retratava. Dada a última pincelada, o último retoque em seu lábio, “o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto ainda a contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: ‘Isto é na verdade a própria vida. Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta!’”⁶⁶ Morrer para poder viver, o alfa e o ômega, eis o projeto de desaparecimento do nosso artista. Naquela irrepreensível e franca superfície do díptico temos dois David, o alfa e o ômega bem carimbados em sua testa, a primeira e a última letras do alfabeto grego ou, se nos reportarmos ao Apocalipse 1:8, Jesus Cristo: “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso”⁶⁷. O alfa como representação do princípio, o Jesus Cristo crucificado, o início enquanto processo de regeneração de uma cabeça esquizofrênica, um corpo morto, ausente e especular aprisionado junto ao espelho, sujo pelas cinzas e excrementos como todo corpo deve ser quando dele se faz autorretrato, pois este corpo é um cérebro, já dizia David, uma responsabilidade, e neste díptico um cérebro emporcalhado por este fantasma que junto ao espelho David Nebreda acabara de fazer acabar. Já a direita o ômega, o Jesus Cristo ressurreto, o retorno do messias David, o ressurgimento de um homem em cujas faces ficaram as feridas de sua passagem pelo inferno que nada mais é que sua cabeça mesma – um inferno permanente –, o David que o David quer ser, firme de sua identidade e autonomia, com um eu realizando-se plenamente. David Nebreda conhece bem a profundidade que há na superfície do espelho, assim como tão bem a conhecia Fernando Pessoa: “Ver as coisas até o fundo.../ Mas e se as coisas não tiverem fundo?/ Ah, que bela é a superfície! / Talvez a superfície seja a essência/ E o mais que a superfície seja o mais que tudo / E o mais que tudo não é nada/

⁶⁶ POE, Edgar Allan. *O Retrato Oval*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007, p. 23

⁶⁷ BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2005.

Ó face do mundo, só tu, de todas as faces,/ És a própria alma que refletes”⁶⁸.

Se é que a aproximação vale aqui de alguma coisa, assim como dissera Rimbaud que “os gauleses foram os mais ineptos esfoladores de animais e queimadores de ervas [sic] de seu tempo”⁶⁹, proporcionalmente e inversamente talvez tenham sido os espanhóis os mais hábeis exploradores e fazedores de espelhos. Desde Velázquez, Goya, Gris, Dalí, Picasso, o espelho sempre aparece, mesmo que de forma não literal, sempre aparentando refletir alguma outra coisa que não a que se põe a frente, ou a fazendo desaparecer, e aquele olho lacerado que Buñuel e Dalí laceraram em 1929, em *Un chien andalou*⁷⁰, aquela maldita aflição, também não pode ser outra coisa que não uma imagem especular. Talvez seja antes coisa de toureiros, estes construtores de espelhos de que fala Leiris, que ao construí-los incorporam a morte à vida, a torna voluptuosa quando da suave condução do touro nas dobras de sua capa, que agenciam estes “fatos que podemos tomar por lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo, que portanto nos alcançam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão”⁷¹. David Nebreda herdara a pele de touro e o conhecimento do espelho, e fitar-se diante de um já não o faz há anos; e sua destreza na utilização dessa perigosa superfície o podemos bem observar em três de suas imagens que parecem se complementar, uma espécie de roteiro de seu processo de regeneração, ou ainda, de sua desapareição: *La découverte du véritable sens du miroir. Il ne sait plus où il est et où est l'autre*⁷², *Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau*⁷³ e *L'ange de l'annonciation*.

⁶⁸ PESSOA, Fernando. *Alvaro de Campos: Livro de Versos*. Lisboa: Estampa, 1993.

⁶⁹ RIMBAUD, 2007, p. 135.

⁷⁰ *Un chien andalou* (Um cão andaluz), filme realizado na França e lançado em 6 de junho de 1929, escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí e dirigido por Luis Buñuel.

⁷¹ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 75.

⁷² Figura 15. *A descoberta do verdadeiro sentido do espelho. Ele não sabe mais onde ele está ou onde está o outro*, 1989-1990. NEBREDÁ, 2000, p. 51.

⁷³ Figura 16. *O espelho, o velho e o novo. A mensagem, o venho e o novo*,

*Il signale les limites de la création originelle, de l'éducation propre et de la photographie*⁷⁴. David quer retornar de seu inferno, pois já fatigado de viver infinitizado e desesperado em seu mundo imaginário, com um eu desencarnado, divorciado do próprio corpo, que se encontra privado, diante do controle do sistema de falso-eu, das relações físicas e afetivas com o mundo real. Na primeira foto David descobre o espelho, tateia o próprio corpo sem saber quem reflete, se um corpo e um eu realizado em sua identidade ou se um corpo controlado por um sistema de falso-eu, seus fantasmas. A seguir, descoberto o poder de desaparecimento do espelho, como Guy de Maupassant descobrira naquele em que fazia sua barba, constrói David uma imagem de terror, em que o velho, o eu que carrega consigo sua identidade, está representado numa chapa pintada com merda e pau no melhor estilo de uma bandeira de pirata que encontramos nos livros de contos de fadas, enquanto o outro, ou seja, o fantasma que David quer destruir encontra-se sujo por cinzas numa clara representação da morte: o reflexo de um corpo, um corpo-cadáver e ausente aprisionado ao espelho. Mas ainda há uma terceira e última imagem, o anjo da anunciação, o arcanjo Gabriel anunciando à Virgem Maria que ela seria a mãe do Salvador, que acabara de receber em suas entranhas a criança Filho de Deus. Neste autorretrato está David Nebreda crucificado, ou melhor, crucifica o artista a imagem do que quer deixar de ser, um corpo morto e sem vida, fantasmaticado, do qual o eu se retira para um mundo imaginário e infinito, o reflexo de uma esquizofrenia paranoica que tanta destruição lhe impõe, o monstro que lhe corrói as vísceras e que o impede de realizar-se plenamente. Encontramos ainda dois cartazes escritos com excrementos e com os dizeres *primer dia* (primeiro dia) e *sexto dia* (sexto dia), além de outras duas frases que representam com precisão de que modo se faz um martírio, *padre cuchillo* (pai faca) e *madre cuchilla* (mãe lâmina). Certamente uma brilhante maneira de representar a criação do mundo por Deus, que para Nebreda nada mais é do que seu processo de desaparecimento, sua regeneração por meio do sacrifício, o trabalho de seis dias consecutivos de aprisionamento de sua cabeça esquizofrênica

1989-1990. Ibid, p. 75.

⁷⁴ Figura 17. *O anjo da anunciação. Ele observa os limites da criação original, da educação limpa e da fotografia*, 1989-1990. Ibid, p. 127.

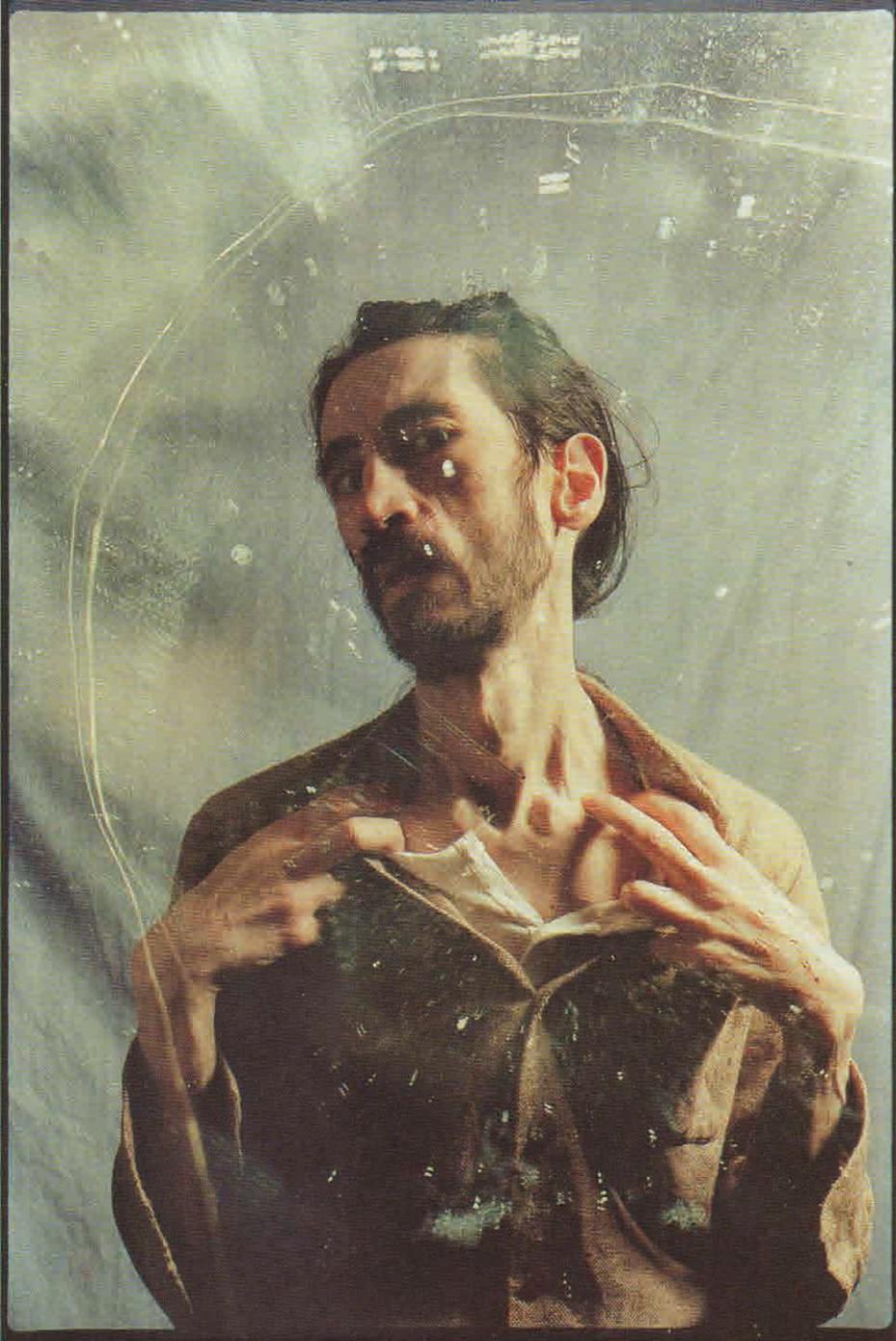


Figura 15. David Nebreda, *La découverte du véritable sens du miroir. Il ne sait plus où il est et où est l'autre*, 1989-1990.



Figura 16. David Nebreda, *Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau*, 1989-1990.

PRIMER
DIA

PADRE
CUCHILLO



Figura 17. David Nebreda, *L'ange de l'annonciation*. Il signale les limites de la création originelle, de l'éducation propre et de la photographie, 1997.

junto a um espelho em pedaços (prender para destruir), um método rigoroso de ocultação do próprio corpo por detrás da superfície refletora de Maupassant, e a conseqüente criação de um novo mundo, um mundo que desconhece desde a sua adolescência, quando de seus primeiros surtos esquizofrênicos, um mundo no qual seu eu esposa o próprio corpo, um mundo no qual sua identidade possa junto ao corpo realizar-se plenamente – seu merecido descanso no sétimo dia. Diante do conjunto de imagens do artistas poucas conclusões podemos tirar sobre os resultados de seu procedimento, se David Nebreda consegue ou não regenerar-se, se as imagens que cria deram ou não conta de sua recuperação. O que sabemos é que realmente, como Maupassant, David Nebreda compreendeu bem as qualidades do espelho e as utilizou de uma tal maneira que me foge aqui um precedente.

Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi; et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille. Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet⁷⁵.

⁷⁵ Então, eu fingia parecer escrever, para o enganar, pois ele também me vigiava; e de repente, eu senti... tinha a certeza de que estava lendo por cima de meu ombro, que estava lá, roçando minha orelha. Levantei-me, as mãos estendidas, e me voltei tão depressa que quase cheguei a cair. Bem?... estava claro como se fosse um dia pleno, e eu não me via em meu espelho!... Estava vazio, claro, profundo, cheio de luz! Minha imagem não estava refletida nele... e eu estava em frente a ele, eu! Eu via o grande e límpido espelho de alto a baixo. E eu o olhava com os olhos apavorados; eu não ousava mais avançar, não me arrisquei a fazer um sequer movimento, sentindo com precisão que ele estava ali, mas que novamente me escapara, ele cujo corpo imperceptível absorvera meu reflexo. DE MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*.



Figura 18. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1911-12. MoMA.



Figura 19. Man Ray, *La prière*, 1930. J. Paul Getty Museum.

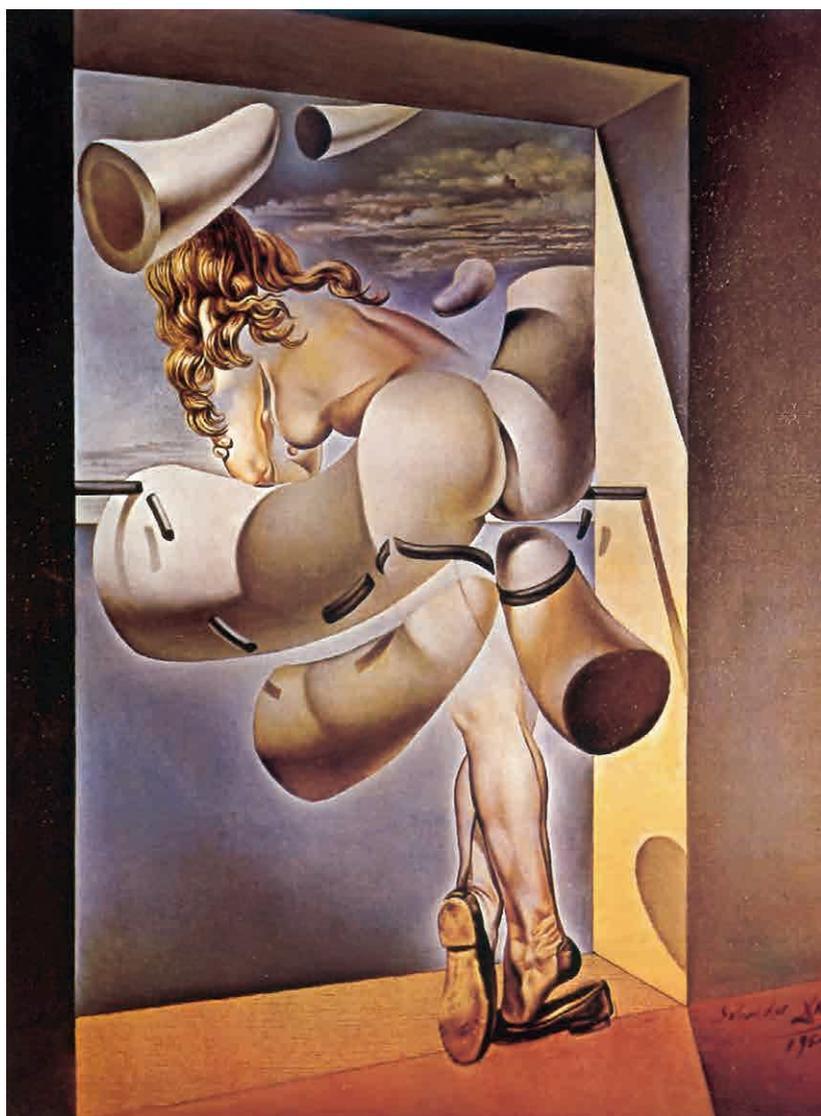


Figura 20. Salvador Dalí, *Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*, 1954. Coleção Particular.

O corpo foi certamente o objeto de maior interesse por parte dos artistas ao longo dos séculos. Nada mais natural, dado ser o corpo o que temos de mais próximo, o portador de nossa identidade, com o qual o homem se apresenta perante o mundo, com o qual aciona o mundo e por meio do qual o edifica; e ao percorrermos a história da arte observamos uma enorme e diversificada apreensão e interpretação deste nosso ente mais próximo, porém, sem muitas fugas às tradicionais formas de representa-lo. Não se pode esquecer, porém, que alguns artistas (e não foram poucos!), como por exemplo Brueghel, o Velho e mesmo Boch, que tanto inspiraram os surrealistas, já haviam desconstruído há séculos atrás as premissas básicas de composição do corpo que se estendera até sua época e que continuariam a estabelecer os critérios de composição ainda por muitos anos. Mas fora somente no século XX, principalmente entre os anos de 1960 e 1970, que uma quase completa ruptura com as tradicionais leituras do corpo se fez presente, momento este em que o corpo ganha enorme materialidade, corporifica-se, pois deixa de ser um simples objeto representado pelos pincéis do artista para devir, para se tornar o corpo real que é, agora apresentado diretamente ao mundo. Os dadaístas e os cubistas, assim como também os surrealistas, já haviam iniciado, ainda que por meio da representação, as transformações pelas quais passaria o corpo no caminhar do século passado, bastando nos reportarmos a *Les Demoiselles d'Avignon*⁷⁶ que Picasso pintara em 1907, *La prière*⁷⁷ que Man Ray fotografaria em 1930, ou a *Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*⁷⁸, pintada por Dali em 1954, para nos assegurarmos disso. Chega-se às décadas de 1960 e 1970 com a turma da performance e da *body-art*, momento em que o corpo salta definitivamente da tela dos artistas e passa a se apresentar ao mundo sem intermediações, um corpo finalmente texturizado de real e pelo real, de carne e osso, que quer contato, que

Paris: Éditions Paul Ollendorff, 1887, p. 61-62, tradução nossa.

⁷⁶ Figura 18. PICASSO, Pablo *As donzelas de Avignon*, 1907. Fonte: <http://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>

⁷⁷ Figura 19. RAY, Man. *A súplica*, 1930. Fonte: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=53241>

⁷⁸ Figura 20. DALI, Salvador. *Jovem virgem auto sodomizada pelos cornos de sua própria castidade*, 1954. Fonte: <http://davidabiker.fr/souvenirdal/>

quer agenciar o mundo e nele criar descontinuidades e novos encontros. Artistas tais como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, o Grupo Rex, Marina Abramovic, Joseph Beuys, o grupo Fluxus, George Maciunas, Vito Acconci, Bruce Nauman, encontram um vasto terreno até então inexplorado para suas performatizações, com suas intervenções diretas tanto no espaço público quanto interior da galeria ou das universidades. David Nebreda era estudante de artes plásticas nesta época, e não resta aqui qualquer dúvida de que entrara em contato com as produções dos artistas deste período, e ninguém que viesse a trabalhar com questões relativas ao corpo ficaria ileso às influências deste período. Sobre os trabalhos do pouco feminista grupo de artistas Acionistas Vienenses, cujos principais integrantes eram Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, David chegara mesmo a dar o seu julgamento quando entrevistado por Catherine Millet, entrevista esta que leva o título *David Nebreda et le double photographique*:

Je les connais, mais ils ne m'intéressent pas. Ce usage plastique et conscient de leur corps ne m'intéresse pas. Le corps n'est pas autre chose que l'homme même, et l'homme, en tant qu'objet limite par excellence, n'admet qu'un compromis limite. Cette activité des actionistes, tous ces actes avec des substances semblent-il interdites, ou plutôt tous ces jeux, me paraissent frivoles, superficiels. Les excréments et le sang sont des substances très sérieuses, elles ne se prêtent pas au jeu; dans certaines circonstances, elles sont utilisées de manière inévitables. Je les ai très souvent utilisées dans des circonstances mentales très précises, par rapport auxquelles le mot art n'a pas de sens. Parfois, j'ai appris des photographies de moi où l'on me voit avec mon sang et mes excréments, mais la plupart du temps, il n'y a eu aucun enregistrement photographique. Je pense que plus le contact avec le monde est important, moins leur utilisation est nécessaire, encore moins leur utilisation artistique. Cela reste cependant, dans ces circonstances concrètes, une activité limite et nécessaire. Dans d'autres circonstances, c'est une activité frivole et

*ridicule qui n'a aucun sens*⁷⁹.

Talvez a diferença entre David Nebreda e os artistas das décadas de 1960 e 1970, principalmente aqueles da *body-art*, esteja no fato de suas preocupações serem de outra natureza. David manda o corpo aos diabos, pois o que este um representa é o outro, um fantasma, e por isso o faz desaparecer junto ao espelho, assim como em um voltar de cabeça desaparece aquele um fantasma que de quando em quando vem nos lembrar de que continua por ali. Antes um eu e um espírito que um corpo, é disso que fala o David, antes uma identidade e um cérebro que uma mera representação de corpo, e com aqueles seus autorretratos constrói não menos que um imperioso manifesto de ontologia, uma inquietação tão sem limites quanto a de Artaud, este seu parente mais próximo: “*là où d'autres proposent des oeuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon sprit. (...) Je ne conçois pas d'oeuvre comme détachée de la vie. (...) Chacune de mes oeuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi*”⁸⁰. Sem muito esforço se percebe que seus laços de sangue estão

⁷⁹ Eu os conheço, mas eles não me interessam. Esta utilização plástica e consciente de seus corpos não me interessa. O corpo não é outra coisa que o homem mesmo, e o homem, enquanto que objeto limite por excelência, admite apenas um compromisso limite. Aquela atividade dos acionistas, todos estes atos com substancias que parecem proibidas, ou antes todos estes jogos, parecem-me frívolos, superficiais. Os excrementos e o sangue são substâncias muito sérias, que não se prestam para jogos; em certas circunstâncias, elas são utilizados de maneira inevitável. Eu as tenho utilizado com frequência em circunstâncias mentais muito precisas, em que a palavra arte perde todo sentido. Por vezes posso ser visto nas fotografias com o meu sangue e os meus excrementos, mas na maior parte do tempo não houveram quaisquer registro fotográfico. Eu penso ser o contato com o mundo importante, pois há menos necessidade de utilizá-los, menos ainda artisticamente. Desta forma, são estas substancias utilizadas em circunstâncias concretas, em uma atividade limite e necessária. Em outras circunstâncias, torna-se uma atividade frívola e ridícula, que não tem qualquer sentido. NEBREDÁ, 2001, p. 19-20, tradução nossa.

⁸⁰ Ali onde outros propõem obras, eu não pretendo outra coisa que mostrar meu espírito. (...) Eu não concebo obra como destacada da vida. (...) Cada uma de minhas obras, cada um de meus próprios planos, cada uma das florescências glaciais de minha alma interior baba sobre mim. ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 105, tradução nossa.

mais fortemente vinculados é com o Barroco que com a arte de nosso tempo, que David é um dos sucessores legítimos daquele período de nossa história tão bem figurado pelos artistas daquela sua terra de touro, aqueles bruxos espanhóis que em suas pinturas representaram antes que um parvo corpo o interior de um homem, o seu espírito atormentado pela desrazão, a sua desesperança diante de um fim sempre porvir, o desespero diante do Tribunal da Santa Inquisição e da tentação da fogueira, da virulenta peste negra e do eterno inferno cristão. Nebreda herdara essa pele de touro, o domínio do espelho e a profundidade permeada de meandros do Barroco espanhol, e assim como a alma de Artaud baba florescências glaciais sobre seu corpo, assim o espírito de David Nebreda evacua sobre sua cabeça e lhe lacera o corpo como em *Visage couvert d'excréments*⁸¹ e *29.7.89. Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribut étant alors accomplis*⁸². Ali quem fala é o seu espírito, o seu eu, e são os excrementos sobre a cabeça e os escritos sobre a pele que o manifesta, que nos faz ver que aquele corpo lhe está ausente, desaparecera, e sobre isso já falara mesmo David: “*le sang me constitue – les excréments me manifestent – la douleur (le renoncement) démontre*”⁸³. Lispector e seu alter ego G. H.⁸⁴ comeriam barata quando da perda de sua individualidade, quando de seu desencontro com o mundo ou seu encontro com o desconhecido do não-ser, ou ainda, quando faziam faxina; já David Nebreda, tendo perdido o corpo próprio, come merda e pinta paisagens sobre a pele, e assim oculta o corpo-cadáver do outro em seu processo de regeneração e desaparecimento por meio da produção de obra de arte, sepulta o corpo-cadáver por debaixo do esterco e da escritura, e não faz menos que poesia, pois escrever é um ato de morte, e disso bem falara Clarice, Blanchot, Rimbaud e Baudelaire em seus poemas. David Nebreda, com seus autorretratos, esse duplo fotográfico,

⁸¹ Figura 21. *Rosto coberto por excrementos*, 1989-1990. NEBREDÁ, op. cit., p. 70.

⁸² Figura 22. *29.7.89. Após oito sessões de incisões sobre o peito e os ombros, ele espera uma certa tranquilidade, a homenagem e o tributo sendo então cumpridos*, 1989-1990. Ibid., p. 57.

⁸³ O sangue me constitui – os excrementos me manifestam – a dor (a renúncia) demonstra. Ibid., p. 166.

⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, passim.



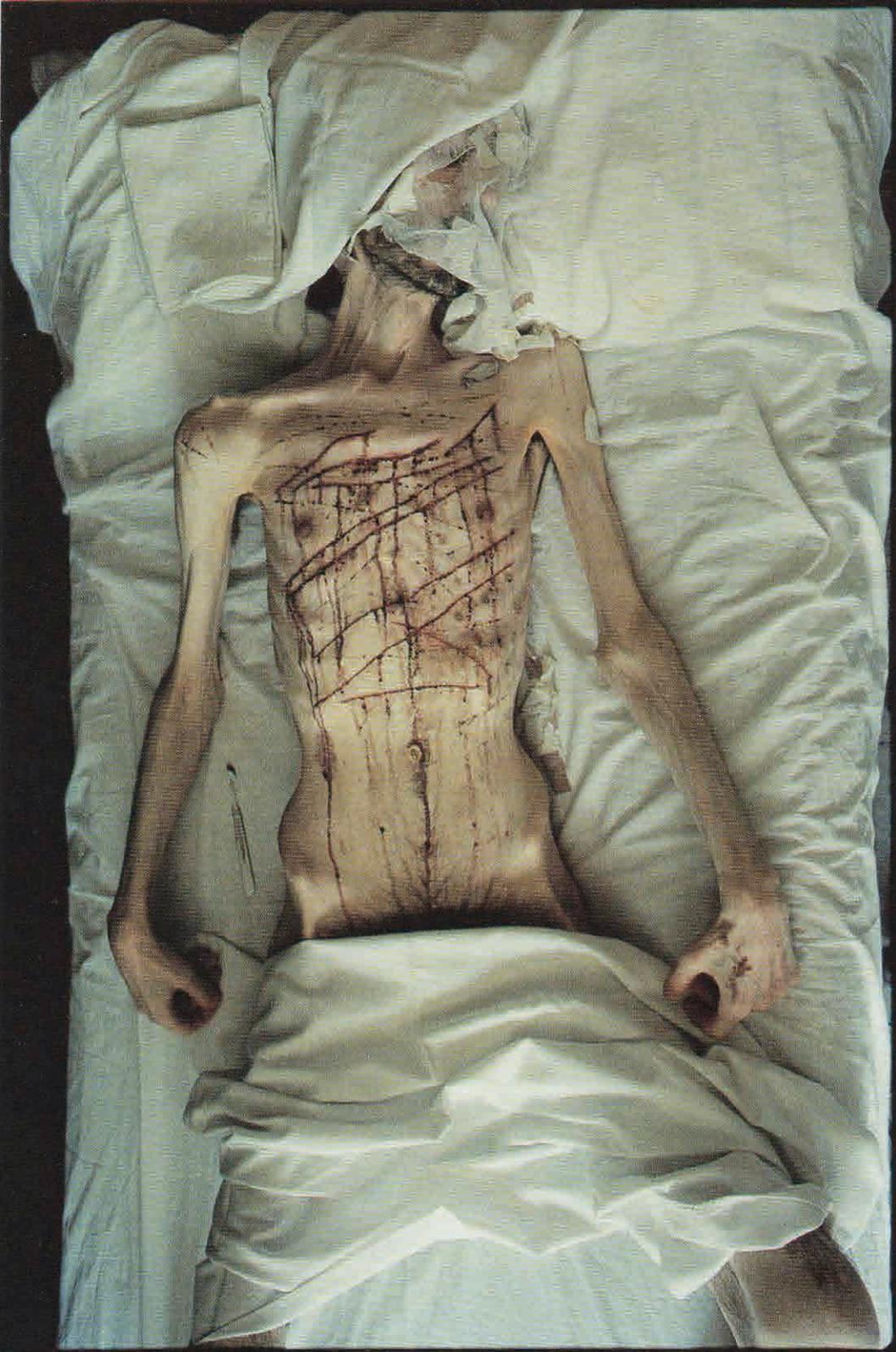


Figura 22. David Nebreda, *Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribut étant alors accomplis*, 1989-1990.

põe fim ao corpo – este estúpido, estéril e irreconhecível –, está farto deste corpo com o qual não se realiza, com o qual não é plenamente, com o qual luta o eu interior não raras vezes chegando a catatonia. “*Pour lancer ce cri je me vide*”⁸⁵: é disso que fala David, desaparecer para refazer um novo corpo, desaparecer para atuar e assim flutuar, como o fizera Artaud:

*Qui suis-je?
D’où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m’oublier*⁸⁶.

David Nebreda de Nicolas faz obra de gênio porque verdadeiro artista, lança-se por intermedio da arte em um mundo de fantasma, um mundo desconhecido, e pela arte retorna à própria arte para fazer autorretratos, assim como, segundo Deleuze, deveriam fazer os filósofos, sair ao mundo permanecendo dentro da filosofia, e a filosofia retornar pela própria filosofia, assim como fazem os poetas. É isso o que nos bota em júbilo e adoração quando diante dos autorretratos de David, que faz antes um trabalho sobre ontologia, cuja totalidade de sua obra só fala de espíritos, de eu e de corpos

⁸⁵ Para lançar este grito me esvazio. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre de Séraphin*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 595, tradução nossa.

⁸⁶ Quem sou?/ De onde venho?/ Eu sou o Antonin Artaud/ e basta dizê-lo,/ como sei dizê-lo,/ imediatamente/ vereis o meu corpo atuar/ voar em estilhaços/ e se refazer/ sob dez mil aspectos/ notórios/ um novo corpo/ onde não podereis/ jamais/ esquecer-me. ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1663, tradução nossa.

que desaparecem, corpos ausentes e fantasmaticizados pregados à superfície do espelho. David bem poderia dizer: “– Onde procuras corpos, achas caramujos passeando sobre as rachaduras da terra sertaneja de baleia⁸⁷, ou quem sabe nas areias do deserto por onde pisara Rimbaud⁸⁸. E invoca eu e espírito porque invocar este corpo-cadáver é encontrar nada, como nada era para o forçado invocar o próprio corpo, do qual se retirava para suportar sua existência de holocausto - “como os que invocam espíritos invocam espíritos/ invoco a mim mesmo e não encontro nada”⁸⁹. As primeiras impressões se desfazem, e as agressivas fotos de horror tornam-se belas intensidades, belas agressões aos olhos, talvez como aos ouvidos das funcionárias do Hospital Colonial de Barbacena intenta agredir aquele belo sambinha da ainda mais bela e esquizofrênica mulata Sueli – que bem poderia ser uma versão mais jovem da louca por jogos de Gericault, que David defuma e aprisiona ao seu lado em um de seus infinitos espelhos⁹⁰ –, que em 1979 Helvético Ratton nos deu o prazer de escutar em seu excelente filme-documentário *Em nome da razão*⁹¹:

Ô seu Manuel tenha compaixão,
Tira nós todas dessa prisão,
Estamos todas de azulão,
Lavando o pátio de pé no chão.
Lá vem a bóia do pessoal,
Arroz cru e feijão sem sal,
E mais atrás vem o macarrão,
Parece cola de colar balão.
E mais atrás vem a sobremesa,

⁸⁷ Baleia é a cadela que aparece no livro *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, romance publicado em 1938 pela editora José Olympio.

⁸⁸ A referência feita a Rimbaud ilustra o momento de sua vida em que o poeta abandona a poesia para se aventurar na África, período em que se torna mercenário: “(...) deixarei a Europa. A brisa marinha há-de crestar os meus pulmões; climas perdidos curtirão minha pele”. RIMBAUD, 2007, p. 137.

⁸⁹ PESSOA, 2006, p. 13.

⁹⁰ Figura 23. *Os dois filhos nascidos e os dois a nascer*, 1989-1990. NEBREDA, 2000, p. 61

⁹¹ *Em nome da razão*, filme documentário realizado no Hospital Colonial de Barbacena, em Minas Gerais, lançado em 1979 sob direção de Helvético Ratton.

Banana podre em cima da mesa,
E mais atrás vêm as funcionárias,
Que são as putas mais ordinárias.

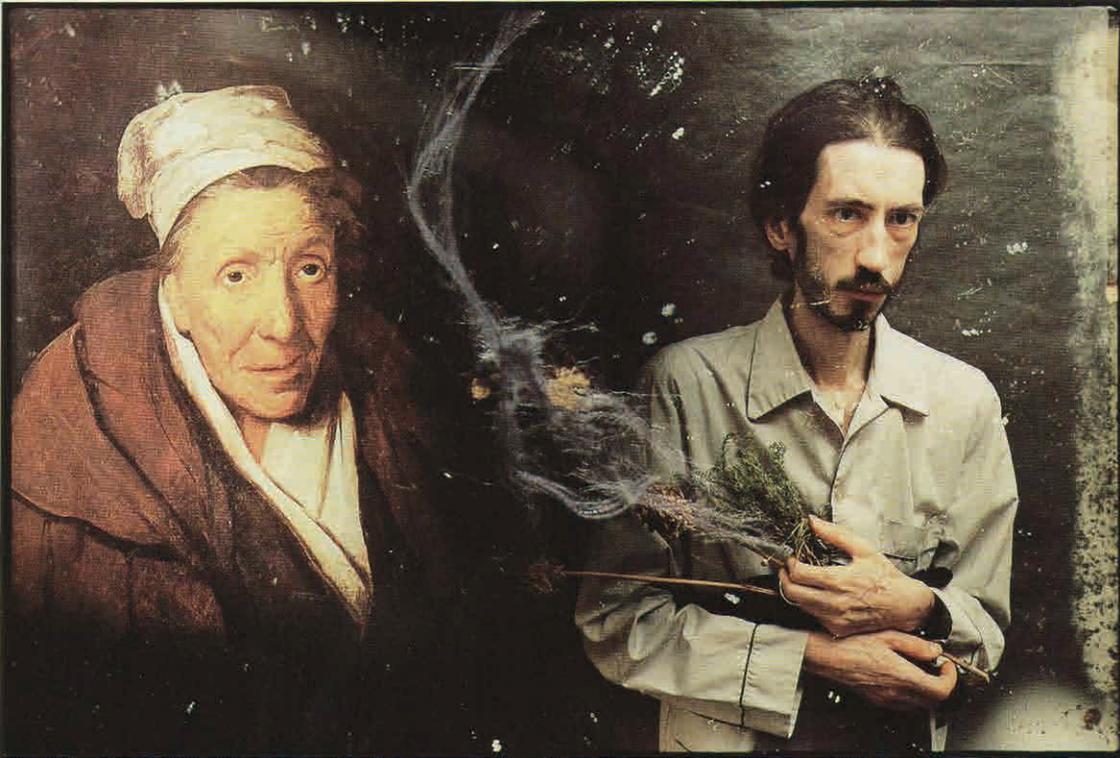


Figura 23. David Nebreda, *Les deux fils nés est les deux à naître*, 1989-1990.

DAVID NEBRED A E O LADO DE FORA

DO INFERNO DE HADES À SUPERFÍCIE CELESTE DE PIETER BRUEGHEL OU COMO CONSTRUIR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS

Não queria brincar. O que queria era encontrar no mundo real a imagem sem substância que a sua alma tão constantemente baralhava. Não sabia onde a descobriria, nem como; mas um pressentimento o advertia sempre que essa imagem, sem nenhum ato aparente seu, lhe viria ao encontro. Haviam de se encontrar sem alvoroço, como se já conhecessem um ao outro e tivessem marcado uma entrevista num daqueles portões ou noutra lugar mais secreto. Estariam sós, cercados pela treva e pelo silêncio; e nesse momento de suprema ternura ele seria transfigurado. Dissolver-se-ia dentro de qualquer coisa impalpável, sob os olhos dela. E depois então, num momento, se transfiguraria¹.

James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*

Um devir intensivo, e mesmo um esforço. Stephen Dedalus² parece enfeitiçado por aquele imperfeito e enigmático Canto das Sereias do qual nos fala Blanchot, canto imaginário cujo encantamento somente à Ulisses³, e não ao capitão Ahab⁴,

¹ JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 74.

² Personagem principal e alter-ego de James Joyce no romance *Retrato do artista quando jovem*, cuja primeira edição data de 29 de dezembro de 1916. O romance narra os rituais de passagem de Stephen Dedalus para a fase adulta, incluindo o abandono da família, dos amigos e de seu país de origem Irlanda para ir viver no continente europeu.

³ Personagem do poema épico grego *Iliada*, de Homero. HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Benvirá, 2003.

⁴ Personagem do romance *Moby Dick*, de Herman Melville. MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Jean Giono, Lucien Jacques e Joan Smith Paris:

coube resistir. Canto defeituoso feito esta imagem sem substância do mundo real que captura James Joyce, seu defeito está em abrir o mundo às origens próprias de todo canto, às “verdadeiras fontes e verdadeiras felicidades do canto. (...) conduzir o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato”⁵. Lançar-se assim a remar – “Às vezes acometia-o uma febre que o levava a errar sozinho, à noite, ao longo da avenida silenciosa. A paz dos jardins e as benevolentes luzes nas janelas derramavam terna influência dentro de seu coração sem sossego”⁶ –, à revelia partir em sedução ao encontro deste canto sempre por vir, cuja perfídia de Ulisses com ouvidos tapados o impedira de escutar esse desespero próximo ao deslumbramento que é o canto cotidiano mesmo dos homens entoados pelas sereias – eis então o seu defeito! –, como essa imagem com a qual marcara o jovem Dedalus um encontro junto a um qualquer lugar em que toda imagem real desaparece para reaparecer em sua realidade plena, é já a navegação própria deste outro tempo que é o da narrativa, este outro tempo que é o da arte, e seja ela a de um Pieter Brueghel, O Velho, a de um Rembrandt ou a de um Gustave Courbet com sua *L’Origine du monde*⁷, o movimento sem objetivo e sem destino do canto real ao canto imaginário, lá onde do tombadilho o capitão Ahab se perderia na imagem da cachalote que lhe tomara o sono e a perna, o espaço sem lugar da metamorfose em que o ajuizado pescador de baleias penetrara sem resistência para desaparecer nas profundezas do mar, confundir-se com este mar, seu mergulho interminável. Lenz⁸ passeia pelas montanhas nevadas como quem caminha sobre a própria cabeça ou como se a demência, montada nos seus cavalos, estivesse em seu encalço. E este horror que não podem os homens suportar se lhe abre como um nada o qual adentra por uma angustia quase jubilosa, e Lenz agora é Dedalus, cercado pela treva e pelo silêncio da imensidão sem horizonte que

Gallimard Folio, 1996.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3.

⁶ JOYCE, 2007, p. 74.

⁷ Figura 24. COURBET, Gustave. *A origem do mundo*, 1866. Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406.

⁸ Personagem do romance homônimo *Lenz*, de Georg Büchner. BÜCHNER, Georg. *Lenz*. In: *Oeuvres Complètes. Inédits et Lettres*. Paris: Seuil, 1988.

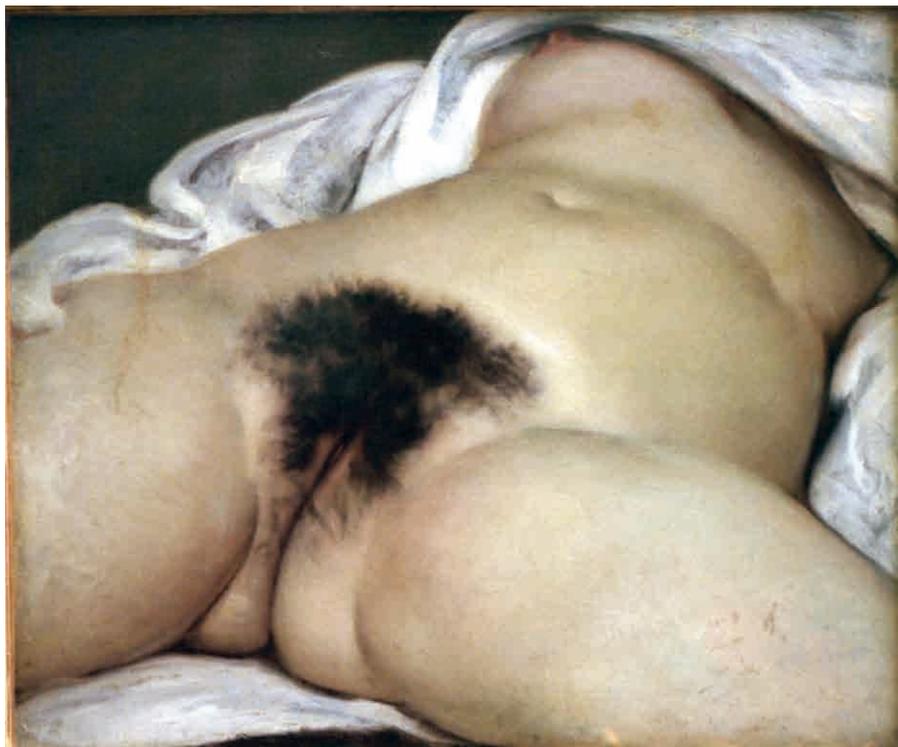


Figura 24. Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866. Musée d'Orsay.

penetrou e se perdeu (um *percepto*⁹), ou é Ahab, o estouvado e impetuoso capitão que se embaraçara à imagem da Moby Dick; imagem de infinito ou as vozes que alteiam sua alma de errante – “*les voix se réveillaint sur les rochers, (...) un grondement formidable, avec les accents d’une sorte de chant d’allégresse sauvage qu’elles auraient voulu dédier à la terre*”¹⁰ –, e Lenz se esforça um pouco mais, devém sabe-se lá que coisa de mistério da natureza, um (*afecto*¹¹), esparrama-se sobre a terra para receber à superfície do corpo o canto primitivo do universo; momento de ternura e desrazão, um vir a ser o mundo inteiro, uma passagem ao outro de todos os mundos, e nosso herói se transfiguraria, tornara-se outro, para de mais nada se lembrar: “*il trouvait pénible de ne pas pouvoir marcher sur la tête. (...) il cherchait quelque chose, quelque chose comme des rêves perdus, mais il ne trouvait rien. (...) pensant qu’il allait aspirer en lui la bourrasque, tout éteindre en lui-même, puis s’étendait, et son corps recouvrait la terre, s’enfouissait dans l’univers, et c’était une jouissance qui lui faisait mal; (...) une angoisse indicible le prit dans ce néant, il était dans le vide*”¹². É o lado de fora, ou uma qualquer sorte de loucura, porque um encontro à devir de tal natureza – seja com a verdadeira violência do mar ou com a verdadeira cachalote de Ahab, seja com a verdade terrível da natureza em Lenz, ou mesmo com Leopold Bloom o qual

⁹ “(...) os perceptos são as paisagens não humanas da natureza”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 200.

¹⁰ (...) as vozes despertavam sobre os rochedos, (...) um rugido formidável, com os acentos de uma espécie de canto de alegria selvagem que pareciam dedicados à terra (tradução nossa). BÜCHNER, Lenz. In: *Oeuvres Complètes. Inédits et Lettres*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 1988, p.171, tradução nossa.

¹¹ “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem”. DELEUZE, op. cit., loc. cit.

¹² (...) era-lhe desagradável não poder caminhar sobre a própria cabeça. (...) procurava qualquer coisa, como quem procura sonhos perdidos, mas não encontrava nada. (...) sentia atrair a si a tempestade, apagar todas as coisas dentro de si; em seguida estendia-se na terra, e com seu corpo a recobria, cavava uma passagem no universo, sentia então uma volúpia que acabava por ser dolorosa; (...) uma angustia indizível o tomou em meio a este nada, encontrava-se no vazio (tradução nossa). BÜCHNER, op. cit., p. 171-172, tradução nossa.



Figura 25. David Nebreda, *Visage couvert du sang plus pur. Il ne veut pas voir l'invasion de son cerveau. La fin d'une famille de malades*, 1989-1900.

Stephen Dedalus devém naquela loucura das 24hs de Ulisses¹³ –, essa espécie de suicídio do sujeito, cujo desaparecer é fazer reaparecer algo maior – e isso é uma potência de vida!; e isso é a beleza de um morrer tranquilamente! – é já se deixar enfeitiçar e se transfigurar pelo Canto das Sereias deste desconhecido do outro lado, esse mistério que há por detrás das coisas e dos seres e em meio ao qual aquele que se exilou erra indefinidamente sobre desertos, terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre fora, como aquele abismo do qual nos falara Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: “*COMME SI/ Une insinuation/ au silence/ dans quelque proche/ voltige/ simple/ enroullée avec ironie/ ou/ le mystère/ précipité/ hurlé/ tourbillon d'hilarité et d'horreur/ autour du gouffre/ sans le joncher/ ni fuir/ et en berce le vierge indice/ COMME SI/ plume solitaire éperdue/ sauf*”¹⁴. E este precipício ao redor do qual se pode dançar – e não é isso a dança, um não fugir sem, tampouco, se fixar? –, poucos o cantaram com maior honestidade e intensidade que David Nebreda, pois o rastro em sangue deixado pelas pegadas do maldito e triste sapateiro de Jerusalém¹⁵ em sua testa naquele inquietante autorretrato intitulado *Visage couvert du sang plus pur. Il ne veut pas voir l'invasion de son cerveau. La fin d'une famille de malades*¹⁶, este vestígio de Ahasverus que com tamanho feitiço trovara Castro Alves em

¹³ *Ulisses* é o mais famoso livro de James Joyce, cuja primeira publicação data de 2 de fevereiro de 1922. O romance é uma adaptação da *Odisseia* de Homero, cuja viagem de Odisseu é vivida por Leopold Bloom em um intervalo de tempo de 24hs. JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

¹⁴ COMO SE/ Uma insinuação/ ao silêncio/ em algo próximo/ esvoaça/ simples/ envolta com ironia/ ou/ o mistério/ precipitado/ uivado/ turbilhão de hilaridade e horror/ ao redor do abismo/ sem nele se fixar/ nem fugir/ a embalar todo o indício virgem/ COMO SE/ pluma solitária perdida/ salvo (tradução nossa). MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993, p. 16-17, tradução nossa.

¹⁵ Referência ao mito medieval de Ahasverus, o Judeu Errante que zombara de Jesus Cristo durante a Via Crucis e que por este seria condenado a vagar eternamente pelo mundo em busca de descanso e perdão.

¹⁶ Figura 25. *Rosto coberto com o sangue mais puro. Ele não quer ver a invasão de seu cérebro. O fim de uma família de doentes*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, David. *Autoportraits*. Trad. Juan Alonso. Paris: Éditions Léo Scheer, 2000, p. 79.



Figura 26. Hieronymus Bosch, *Le Christ aux Limbes*, 1575. Indianapolis Museum of Art.

Mocidade e Morte¹⁷, bem que poderiam ser os versos do poema mais perfeito e desastroso a respeito deste Fora interminável. Porque aquele olhar de touro abatido não é certamente um qualquer olhar, ninguém tem este olhar de Medusa, ninguém pode suportar este olhar petrificante de Medusa! Olhar que nos invade e nos arrebatava com a dor de um rebento, olhar de cérebro invadido pelo limbo de Bosch – *Le Christ aux Limbes*¹⁸ – ou em meio ao qual se dança o encantado sabá das bruxas de Goya – *El aquelarre, o El Gran Cabrón*¹⁹ –, olhar que desvela um corpo alquebrado e mutilado que desafortunadamente nos quer ocultar aquele roto e desarrumado paletó, porque ali há um corpo mais real do que o corpo real próprio de David Nebreda o qual não vemos, corpo verdadeiro e universal por que do lado de fora, cujo cheiro do sangue e da merda de *Les excréments du fils se divisent en deux*²⁰ o podemos sentir sem muito esforço, e quem não o percebe certamente ou está cego ou sofre de anosmia, ou talvez mesmo não vai lá muito bem da cabeça. Porque não é isso o que nos põe em encantamento e jubilação quando diante de uma qualquer boa obra de arte? Não se lança o artista ao outro do mundo, ao Fora? Não devém sabe-se lá o quê de insuportável à razão quando diante deste desconhecido, esse outro lado das coisas e dos seres que uma vez trazido ao mundo sob a pretensa forma de uma imagem faz de toda coisa tornada pintura, coisa em estado bruto, estado puro? Como não sentir o gosto das maçãs e das laranjas reais de Cézanne – *Nature morte aux pommes et aux oranges*²¹ –, o cheiro dos arenques fritos de Van Gogh – *Nature morte aux harengs*²² –, ou mesmo da carne e das

¹⁷ Poema do livro *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves. ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

¹⁸ Figura 26. BOSCH, Hieronymus. *Cristo no Limbo*, 1575. Fonte: <http://www.imamuseum.org/collections/artwork/christ-limbo-bosch-hieronymus>.

¹⁹ Figura 27. GOYA, Francisco. *O Culto das Bruxas, ou O Grande Bode*, 1820-1823. Fonte: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/>.

²⁰ Figura 28. *Os excrementos do filho se dividem em dois*, 1989-1990. Fonte: NEBREDADA, 2000, p. 78.

²¹ Figura 29. CÉZANNE, Paul. *Natureza morta com maçãs e laranjas*, 1895-1900. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Paul_C%C3%A9zanne_179.jpg

²² Figura 30. VAN GOGH, Vincent. *Natureza morta com arenques*, 1866. Fonte: <http://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-with-bloaters->

vísceras do boi abatido por Rembrandt – *Le Bœuf écorché*²³? Como não experimentar o desejo, alegrar-se com a falta de pudor e, como se recebido um golpe na cabeça, desnortear-se com o excesso de humanidade do que chama Courbet de *L'Origine du monde* quando diante de *Odalisque au pantalon rouge*²⁴, de Matisse? E Jean Rustin não fizera outra coisa em suas pinturas, pois não se pode permanecer diante de *5 personnages*²⁵ sem experimentar a loucura, os lamentos do corpo ou a dor do abandono, sem que sejamos invadidos pela triste desesperança de nossa humanidade: “*Pour moi le corps mis en scène, théâtralisé par l'espace vide et clos du tableau, est l'image qui me permet d'exprimer avec violence et de la façon la plus directe, les sentiments et les désirs conscients et inconscients qui m'habitent et que je ne saurais traduire autrement que par ces images*”²⁶. David Nebreda, como esses homens da boa pintura, esses bruxos que com desumano domínio das cores desnudam a vida, enobrecem a morte, faz obra de arte como Artaud escreve poesia, porque Artaud trouxera o Fora à vida por meio de sua criação literária e mesmo daqueles desenhos que mais se parecem a loucas conexões neurais – o *Couti l'anatomie*²⁷: “*Ce dessin représente l'effort que je tente en ce moment pour refaire corps avec l'os des musiques de l'âme telle que gisant dans la pandore boîte*”²⁸ –, e não suportava arte ou poesia que não emanasse esse

1886-1#supersized-artistPaintings-206977

²³ Figura 31. VAN RIJN, Rembrandt Harmensz. *O boi esfolado*, 1655. Fonte: http://www.rembrandtpainting.net/rmbrndt_1655-1669/ox.html

²⁴ Figura 32. MATISSE, Henri. *Odalisca com calça vermelha*, 1921. Fonte: <http://paintingdb.com/s/10290/>

²⁵ Figura 33. RUSTIN, Jean. *5 personagens*, 1990. Fonte: http://media.mutualart.com/Images/201003/03/0001/809209/129115639985360182_8fad7b68-7905-47f4-bfb8-fe3f4880cc28_53220.Jpeg

²⁶ Para mim, o corpo em cena, teatralizado pelo espaço vazio e confinado do quadro, é a imagem que me permite exprimir com violência e da maneira mais direta os sentimentos e os desejos conscientes e inconscientes que me habitam, os quais eu não seria capaz de traduzir senão por essas imagens (tradução nossa). RUSTIN, Jean. *A corps perdu*. Fonte: <http://www.rustin.be/rustin/textes/65-jean-rustin-a-corps-perdu>, tradução nossa.

²⁷ Figura 34. ARTAUD, Antonin. *Couti a anatomia*, 1945. Fonte: <http://dantebea.files.wordpress.com/2013/12/antonin-artaud-couti-lanatomie-1945-via-50wattts-com.jpg>

²⁸ Esse desenho representa o esforço que tenho feito nesse momento para refazer o corpo com o osso das músicas da alma tal que jacente na caixa de

mistério, que não fosse uma emanção, música atômica, sinfonia de ossos, uma intensidade, e isso é ainda *Pour em finir avec le jugement de dieu*²⁹:

*Là où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort.*

*C'est que pour ne pas faire caca,
il lui aurait fallu consentir
à ne pas être,
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre
l'être,
c'est-à-dire à mourir vivant.*

*(...)
Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
mais pour vivre,
il faut être quelqu'un,
pour être quelqu'un,
il faut avoir un os,
ne pas avoir peur de montrer l'os,
et de perdre la viande en passant.*

*L'homme a toujours mieux aimé la viande
que la terre des os.
C'est qu'il n'y avait que de la terre et du bois
d'os,
et il lui a fallu gagner sa viande,
il n'y avait que du fer et du feu
et pas de merde,
et l'homme a eu peur de perdre la merde
ou plutôt il a désiré la merde
et, pour cela, sacrifié le sang.*

Pour avoir de la merde,

pandora. ARTAUD, Antonin. *Commentaires de dessus: Dépendre corps – l'amour unique*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1035, tradução nossa.

²⁹ Para acabar com o julgamento de Deus. ARTAUD, Antonin. *Pour em finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1645, tradução nossa.

*c'est-à-dire de la viande,
là où il n'y avait que du sang
et de la ferraille d'ossements
et où il n'y avait pas à gagner d'être
mais où il n'y avait qu'à perdre la vie.*

(...)

Et d'où vient cette abjection de saleté?

*De ce que le monde n'est pas encore constitué,
ou de ce que l'homme n'a qu'une petite idée du
monde
et qu'il veut éternellement la garder?*

*Cela vient de ce que l'homme,
un beau jour,
a arrêté*

l'idée du monde.

*Deux routes s'offraient à lui:
celle de l'infini dehors,
celle de l'infime dedans.*

*Et il a choisi l'infime dedans.
Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland.*

*Et dieu, dieu lui-même a pressé le
mouvement³⁰.*

³⁰ Ali onde cheira a merda/ cheira a ser./ O homem poderia muito bem não cagar,/ não abrir a bolsa anal,/ mas escolheu cagar/ como teria escolhido viver/ em vez de aceitar viver morto.// É que para não fazer cocô,/ teria que aceitar/ não ser,/ mas não pôde decidir perder/ o ser,/ isto é, morrer vivendo.// Para existir basta se abandonar ao ser,/ mas para viver,/ tem que ser alguém,/ para ser alguém,/ tem que ter um osso,/ não ter medo de mostrar o osso,/ e nem ter medo de perder a carne.// O homem sempre gostou mais da carne/ do que da terra dos ossos./ É que só tinha a terra e o osso,/ e ele teve que ganhar a carne,/ só tinha o ferro e o fogo/ e nada de merda,/ e o homem teve medo de perder a merda/ ou na verdade ele desejou a merda/ e, para isso, sacrificou o sangue.// Para ter merda,/ isto é, carne,/ lá onde só tinha sangue/ e ferro-velho de ossos/ e onde não tinha o que ganhar/ mas só o que perder, a vida.// E de onde vem essa imunda abjeção?// Do homem não ter ainda se constituído,/ ou do homem só ter uma pequena ideia do mundo/ e querer eternamente guardá-la?// Isso vem do fato de que o homem,/ um belo dia,/ parou/ a ideia do mundo.// Dois caminhos se ofereciam:/ o do infinito de fora;/ o do ínfimo de dentro.// E ele escolheu o ínfimo de dentro./ Aí onde





Figura 27. Francisco Goya, *El aquelarre, o El Gran Cabrón*, 1820-1823. Museo Nacional del Prado.



Figura 28.a e 28b (diptico). David Nebreda, *Les excréments du fils se divisent en deux*, 1989-1990.



Figura 29. Paul Cézanne, *Nature morte aux pommes et aux oranges*, 1899. Musée d'Orsay.



Figura 30. Vincent Van Gogh, *Nature morte aux harengs*, 1866. Coleção Particular.

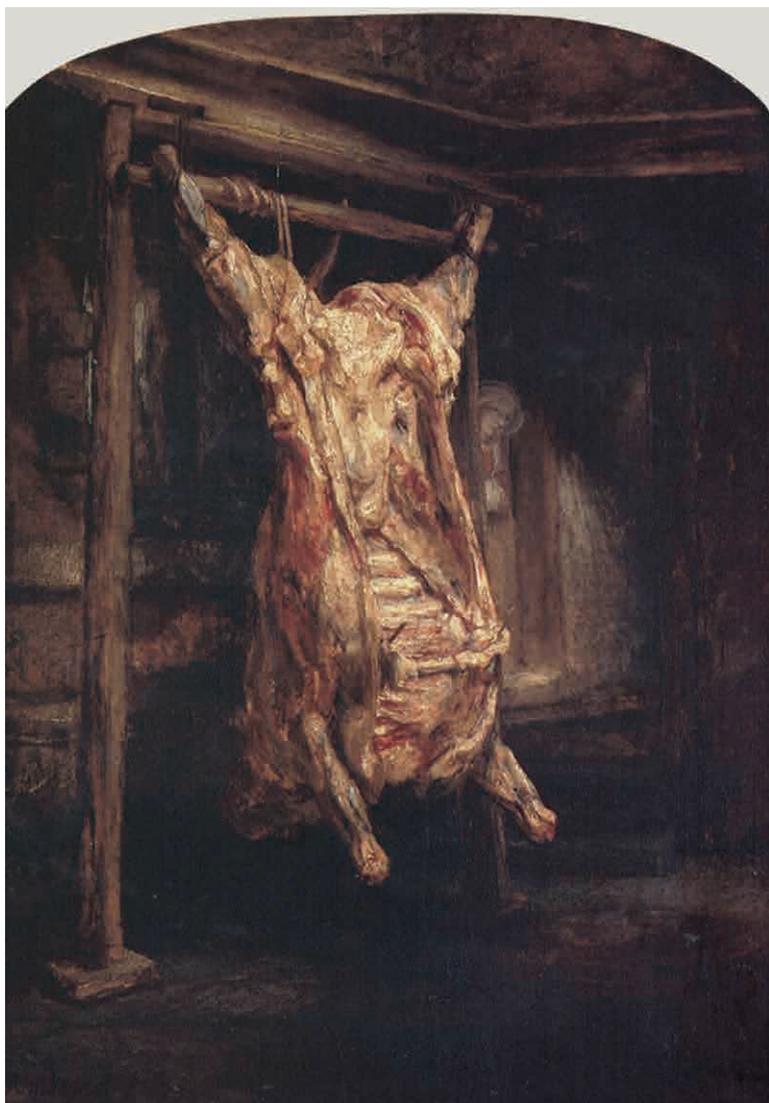


Figura 31. Rembrandt Harmensz Van Rijn, *Le Bœuf écorché*, 1655, Louvre.



Figura 32. Henri Matisse, *Odalisque au pantalon rouge*, 1921, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.



Figura 33. Jean Rustin, *5 personages*, 1990, Coleção particular.

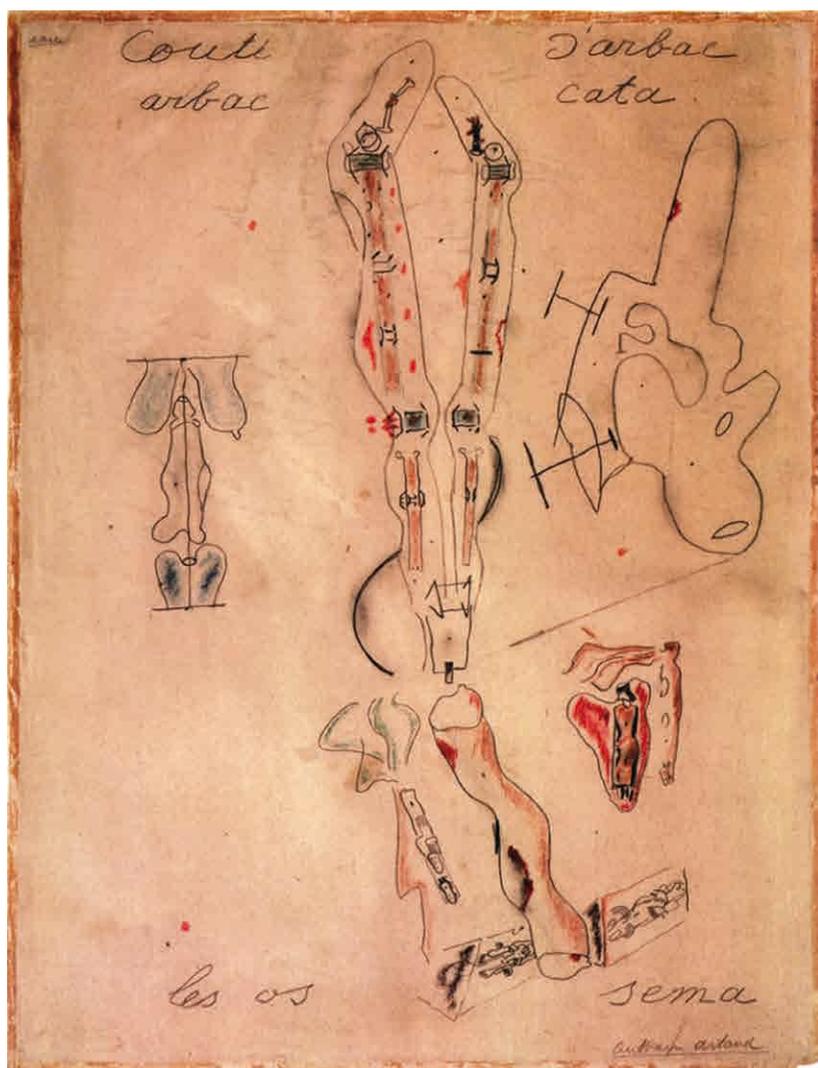


Figura 34. Antonin Artaud, *Couti l'anatomie*, 1945, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Georg Büchner, como Kafka, Beckett ou Hofmannsthal, esses homens de uma “literatura menor”³¹, foi um daqueles escritores que nos revelou que há um lado de fora. Mas há também uma linha, e ela está por toda parte. Lenz, nosso esquizofrênico e aspirante a bispo, quando diante daquelas agradáveis e eternas vozes do outro lado, constrói sua própria linha entre o mundo e o lado de fora, um fio esticado até o ponto de ruptura, o limite sedutor da janela do presbitério que o convida a se lançar do seu quarto de segundo piso ao pátio, e ele o faz – “*il y avait en lui un vide afreux, il n’éprouvait plus d’angoisse, plus de désir; l’existence pour lui était un fardeau inévitable. - - Ainsi laissa-t-il dès lors aller sa vie*”³². Pode ser ainda aquela linha “maldita” que de chofre esgota toda linguagem, a linha devastadora que se estende com a fala do copista Bartleby, que cria dobras dentro da cabeça do patrão aniquilando sua lógica desavisada de homem de leis, linha que atinge o irremissível formando blocos inarticulados ou que engana os sentidos ou o atravessa como uma flecha macunaímica, linha cuja fórmula modesta mas infalível de um “*Je préférerais pas*”³³, que inadvertidamente empregara o escrivão aqui e acolá, torce a língua dos outros por não deixar nada subsistir atrás de si. A linha de Woyzeck³⁴, aquele pobre diabo comedor de ervilhas. A linha em espirros que subitamente se estende com o mijo deste hábil barbeiro, cobaia das ciências, parvo soldado e tolo amante; linha da loucura ou o chamado intempestivo da natureza a mijar, e Woyzeck mija, mija um seu

só pode espremer/ o rato,/ a língua,/ o ânus/ ou a glande.//E deus, o próprio deus, espremeu o movimento. Ibid., p. 1644-1645, tradução nossa.

³¹ Referência ao livro *Kafka: para uma literatura menor*, publicado originalmente em 1975, por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Resumidamente, para os autores em questão, fazer uma literatura menor é criar uma nova linguagem dentro da própria linguagem, uma linguagem estrangeira, a linguagem de um povo maior. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, passim.

³² Havia nele um vazio atroz, uma completa ausência de angustia e de desejo; a existência lhe era um fardo inevitável. Assim deixava ele desde então seguir sua vida (tradução nossa). BÜCHNER, 1988, p. 192.

³³ MELVILLE, Herman. *Bartleby, le scribe*. Trad. Pierre Leyris. Paris: Gallimard Folio, 1996, passim.

³⁴ Personagem do romance homônimo *Woyzeck*, de Georg Büchner. BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. In: *Oeuvres Complètes. Inédits et Lettres*. Paris: Seuil, 1988.

universo de terror e a miséria humana, mijá seu mundo povoado por vozes e imagens de um desconhecido que sua cabeça faz girar feito um peão. Woyzeck mijá sobre a cabeça de Büchner e sobre a nossa de leitor. Woyzeck mijá o livro inteiro, Woyzeck mijá o mundo inteiro: “DOCTEUR: *J’ai tout vu, Woyzeck; tu as pissé dans la rue, pissé contre le mur comme un chien. (...) WOYZECK, sur un ton de confiance: Docteur, avez-vous déjà vu des signes de la nature double? Quand le soleil est en plein midi et que c’est comme si le monde prenait feu, alors une voix terrible m’a déjà parlé! (...) je suis un pauvre diable...*”³⁵ A linha que percorrerá o caixeiro-viajante Gregor Samsa³⁶ ou Kafka durante aquela outra noite da qual acordara de sonhos intranquilos, ou a linha tiquetaqueante que perfizera os ponteiros de seu despertador das quatro da madrugada às seis e meia da manhã, linha inaudível em tique-taque que impede os homens de despertar, tampouco repousar, que os atraem para esta outra noite de sonhos assim como o calor das lâmpadas incandescentes atraem as mariposas: um piar doloroso, ou uma metamorfose. Pode ser ainda a linha tênue sobre a qual passeia Macabéa³⁷ pela vida, a linha da indigência que reproduz a palavra Coca-Cola em sua garrafa, linha mísera e raquítica acompanhada de cachorro-quente, ou a linha que contorna a estrela da Mercedes-Benz que um dia a faria finalmente brilhar aos olhos do mundo, linha “onde o pensamento enfrenta algo como a louçura e a vida, algo como a morte”³⁸, já nos dissera Deleuze; ou ainda as linhas que percebe o próprio Deleuze para além do saber e das relações de poder, a resistência do pensamento do Fora em Foucault, um indeterminado povoado por devires: “pode ser a terrível linha

³⁵ DOUTOR: Eu vi tudo, Woyzeck; tu mijaste na rua, mijaste contra o muro feito um cachorro. (...) WOYZECK, em tom de confiança: Doutor, o senhor já viu os sinais da natureza dupla? Quando o sol está em pleno meio-dia e é como se o mundo pegava fogo, então uma voz terrível já falou comigo! (...) eu sou um pobre diabo... Ibid., p. 249-251, tradução nossa (tentamos manter a fala pouco rebuscada de Woyzeck).

³⁶ Personagem principal da novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, publicado originalmente em 1912. KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁷ Personagem principal do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicado originalmente em 1977. LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 136.

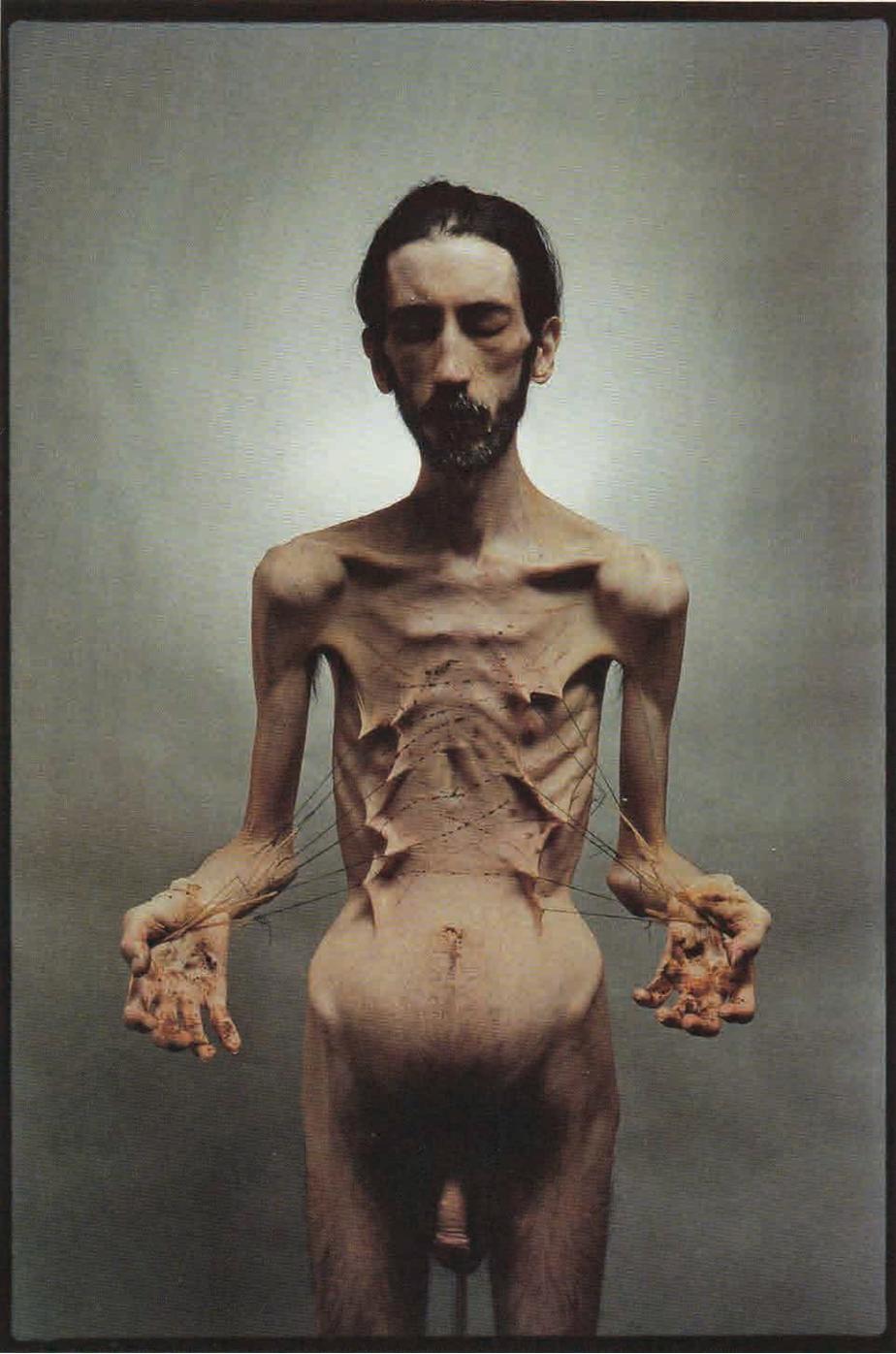


Figura 35. David Nebreda, *Le fil de la mère*, 1989-1990.

baleeira da qual nos fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. (...) a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh³⁹. A literatura, a arte e a vida as constroem e as fazem ruir em todo lugar, linha sobre linha, uma trama; para cada momento de vertigem e desrazão uma linha, e caminhar sobre ela não é o mesmo que caminhar sobre algo abstrato, tampouco se forma aí qualquer coisa que se pareça a um contorno, há apenas a linha, linha do Fora, ou antes, o próprio Fora. E creia Deleuze, eis aqui uma bela imagem: que “cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força”⁴⁰. E Deleuze bem que nos parece falar de *Le fil de la mère*⁴¹ – “un fil continu relie la douleur infligée au nom de la vérité”⁴², ou “on n’a jamais eu une connaissance claire des limites entre l’hallucination et l’expérience délirante”⁴³ –, este maldito e odioso autorretrato em cujas linhas miseráveis do Fora cavalga David Nebreda feito um fantasma montado à esquizofrenia ou àquele Grande Bode infinito pintado com mijo, merda e sangue em seu autorretrato *Sans titre*⁴⁴. Linha da violência que leva o pensamento a pensar, que o surra e o tensiona ao limite do insuportável, que lança a arte em terrenos estranhos mesmos ao domínio estritamente estético como a literatura de Beckett ou de Artaud contorce a linguagem para atingir a não-linguagem, um gaguejar: “*Sans littérature, j’ai vu la figure de Van Gogh, rouge de sang dans l’éclatement des ses paysages, venir à moi, / kohan/ taver/ tensur/ purtan*”⁴⁵. E

³⁹ Ibid., p. 137.

⁴⁰ Ibid., loc. cit.

⁴¹ Figura 35. *O fio da mãe*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 59.

⁴² Um fio continuo liga a dor infligida ao nome da verdade. NEBREDÁ, David. *Sur la révélation*. Trad. Sylvia Roubaud. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006, p. 73, tradução nossa.

⁴³ A gente nunca teve um conhecimento claro dos limites entre a alucinação e a experiência delirante. NEBREDÁ, David. *Post-Scriptum*. In: *Sur David Nebreda*. Paris: Editions Léo Scheer, 2001, p. 159, tradução nossa.

⁴⁴ Figura 36. Sem título Texto na imagem: O faço com meu excremento, minha urina e meu sangue. As três idades - quatro colunas. Em silêncio. Quater trinitas, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 93.

⁴⁵ Sem literatura, eu vi a figura de Van Gogh, vermelho de sangue no explodir de suas paisagens, vir a mim, / **kohan/ taver/ tensur/ purtan** (tradução nossa). ARTAUD, Antonin. *Van Gogh le suicide de la société*. In: *Oeuvres*.

LO HAGO CON
ORINA Y



LAS TRE
EN SILEN

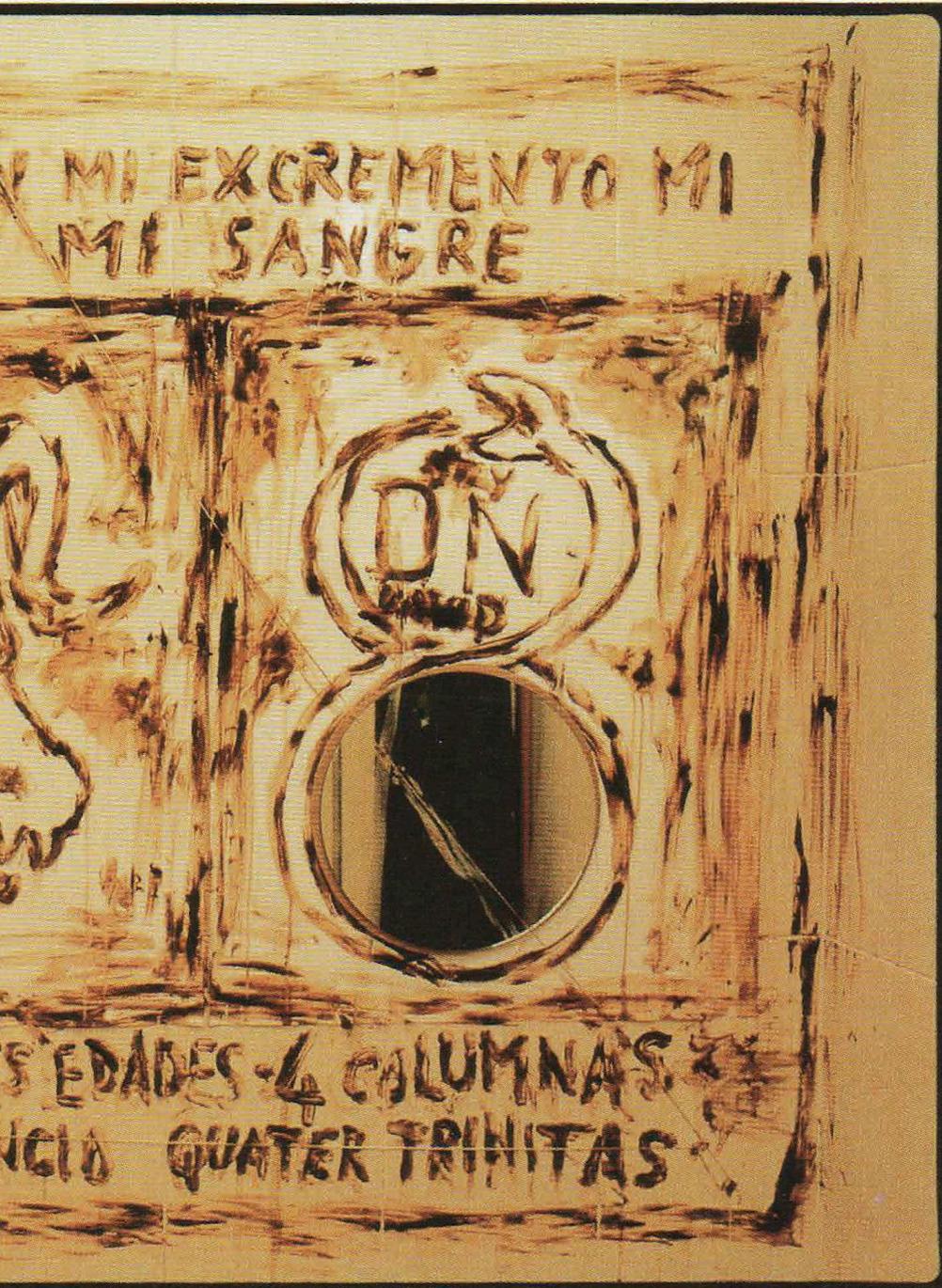


Figura 36. David Nebreda, *Sans titre*. *Texte de la photographie: Lo hago con mi excremento, mi orina y mi sangre. Las tres edades - 4 columnas. En silencio. Quater tinitas, 1989-1990.*



Figura 37. Benjamin Abraham, *Lampião e seus cangaceiros degolados*, 1938, Piranhas, Alagoas, Brasil.

como um toureiro andaluz, que em sua dança funesta diante dos olhos em brasa do animal enfurecido traz todo o desejo da morte e da vida às dobras da capa empunhada pela mula, David Nebreda traz todo o mistério do desconhecido que adentrara à superfície do corpo próprio – eis a beleza e a potência da obra de Nebreda, eis o que nela nos extenua! –, porque aquela linha miserável e ininterrupta que constrói com as próprias mãos de marionetista ou de ventríloquo não fala de outra coisa que deste Fora interminável, essa linha assassina que na cabeça de um grilheta aparta o homem extraordinário do ordinário, a frincha louca que se estende do machado de Raskólnikov⁴⁶ à cabeça da agiota gorda, ou ainda a linha que percorre em feixes de luz a peixeira de Virgulino⁴⁷, o Rei do Cangaço, ou aquela que o degola para em um altar⁴⁸ o lançar à eternidade, esse nosso pequeno Deus pagão brasileiro. Linhas dos devires intensivos e das forças selvagens, linha da loucura e da morte, cuja violenta contingência invade o peito e o flanco de Nebreda à golpes de lâminas de barbear Wilkinson Sword ou à golpes de bisturi – *Sans titre*⁴⁹ ou *Troisième opération à la main. Souvenir et cadeau pour la terre mère et pour son deuxième fruit et pour le reste de ses fruits*.⁵⁰ –, um escrevinhar sobre a pele de touro

Paris: Gallimard, 2004, p. 1456, tradução nossa.

⁴⁶ Referência a Rodion Românovitch Raskólnikov, personagem principal do livro *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski, publicado originalmente em 1866. O personagem divide os homens em extraordinários e ordinários, e com isso justifica a crueldade. DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

⁴⁷ Referência ao cangaceiro brasileiro Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, nascido em 4 de junho de 1898, em Serra Talhada, Pernambuco, e assassinado em 28 de julho de 1938, em Poço Redondo, Sergipe, durante uma emboscada policial arquitetada pelo Tenente João Bezerra e pelo Sargento Aniceto Rodrigues da Silva, resultando na morte de todo o bando do cangaceiro e na degolação de todos os líderes. Os detalhes de sua vida e façanhas são encontrados no livro *Lampião e a Sociologia do Cangaço*, de Rodrigues de Carvalho, publicado em 1977.

⁴⁸ Figura 37. ABRAHAM, Benjamin. *Lampião e seus cangaceiros degolados*, 1938, Piranhas, Alagoas, Brasil. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Virgulino_Ferreira_da_Silva.

⁴⁹ Figura 38. *Sem título*, 1983-1989. NEBREDÁ, 2000, p. 39.

⁵⁰ Figura 39. *Terceira operação na mão. Lembrança e presente para a mãe terra, para o seu segundo fruto e o resto de seus frutos*, 1989-1990. Ibid, p. 48.

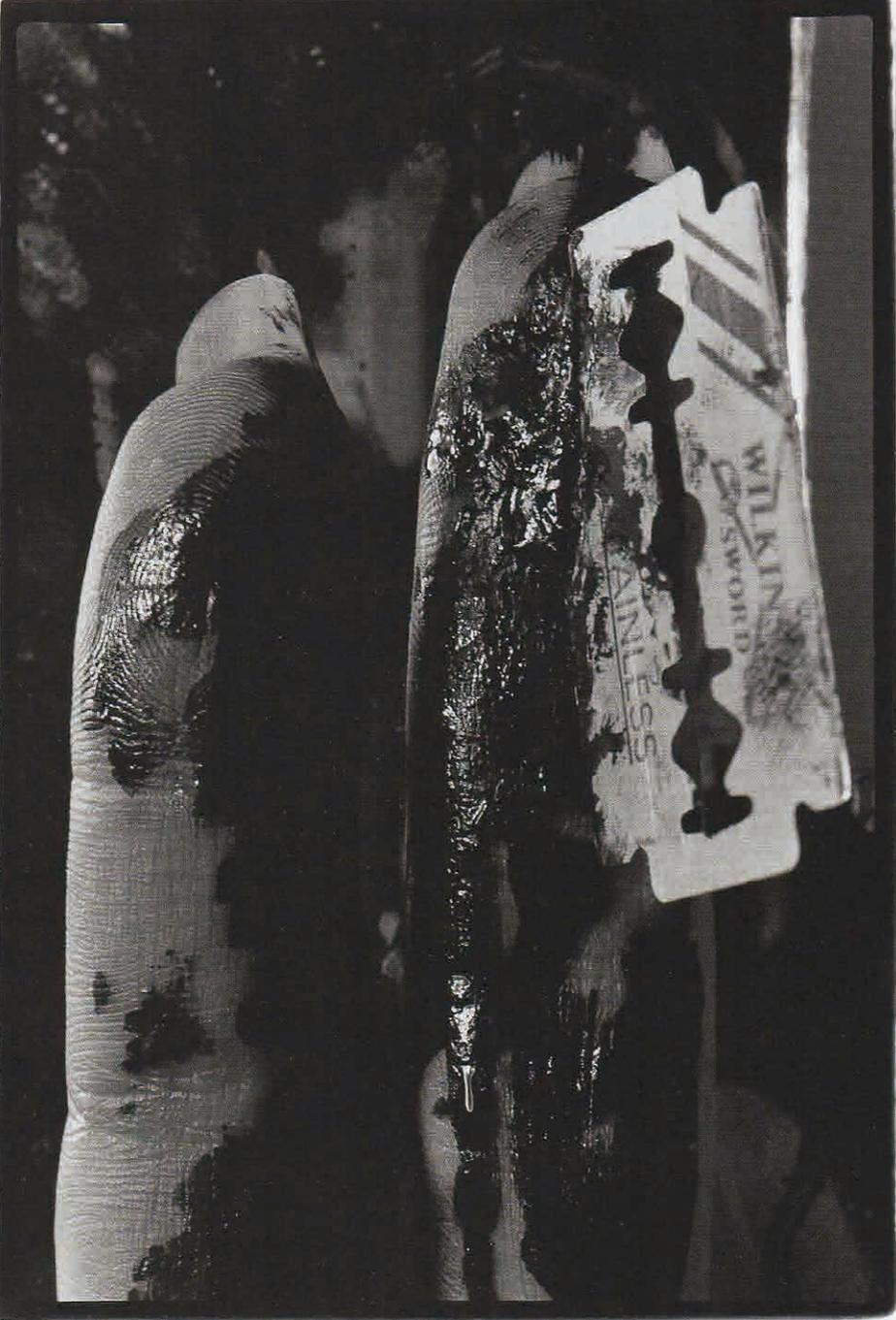


Figura 38. David Nebreda, *Sem título*, 1983-1989.



Figura 39. *Troisième opération à la main. Souvenir et cadeau pour la terre mère et pour son deuxième fruit et pour le reste de ses fruits, 1989-1990.*



Figura 40. Jackson Pollock, *Convergence*, 1952, Albright-Knox Art Gallery.

dilacerada ou uma qualquer natureza de ziguezaguear labiríntico e sem repouso para ali emancipar um corpo da escritura, corpo-poema ou corpo-fabulação, corpo-infinito, e isso é para si fundar um mundo. É este Fora um incessante, surge de repente e a todo momento, iminência incansável, um convite a devir, que reclama nossa errância como este apelo irrecusável de T. S. Eliot que, se a aproximação aqui encontrar o que a sustente, bem poderia ser a insinuação daquele Canto das Serias do outro lado, esse canto belo e imperfeito por que demasiadamente humano, canto que quem o escutou naufragou, deixou-se perder em suas agradáveis e misteriosas notas de infinito:

Sigamos então, tu e eu,
 Enquanto o poente no céu se estende
 Como um paciente anestesiado sobre a mesa;
 Sigamos por certas ruas quase ermas,
 Através dos sussurrantes refúgios
 De noites indormidas em hotéis baratos,
 Ao lado de botequins onde a serragem
 Às conchas das ostras se entrelaça:
 Ruas que se alongam como um tedioso
 argumento
 Cujo insidioso intento
 É atrair-te a uma angustiante questão...
 Oh, não perguntes: “Qual?”
 Sigamos a cumprir nossa visita.
 (...)
 Ouvi cantar as sereias, umas para as outras.

Não creio que um dia elas cantem para mim.
 Vi-as cavalgando rumo ao largo,
 A pentear as brancas crinas das ondas que
 refluem
 Quando o vento um claro-escuro abre nas águas.
 Tardamos nas câmaras do mar
 Junto às ondinas com sua grinalda de algas
 rubras e castanhas

Até sermos acordados por vozes humanas. E nos
 afogarmos⁵¹.

⁵¹ ELIOT, T. S. Poesia. *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 69.

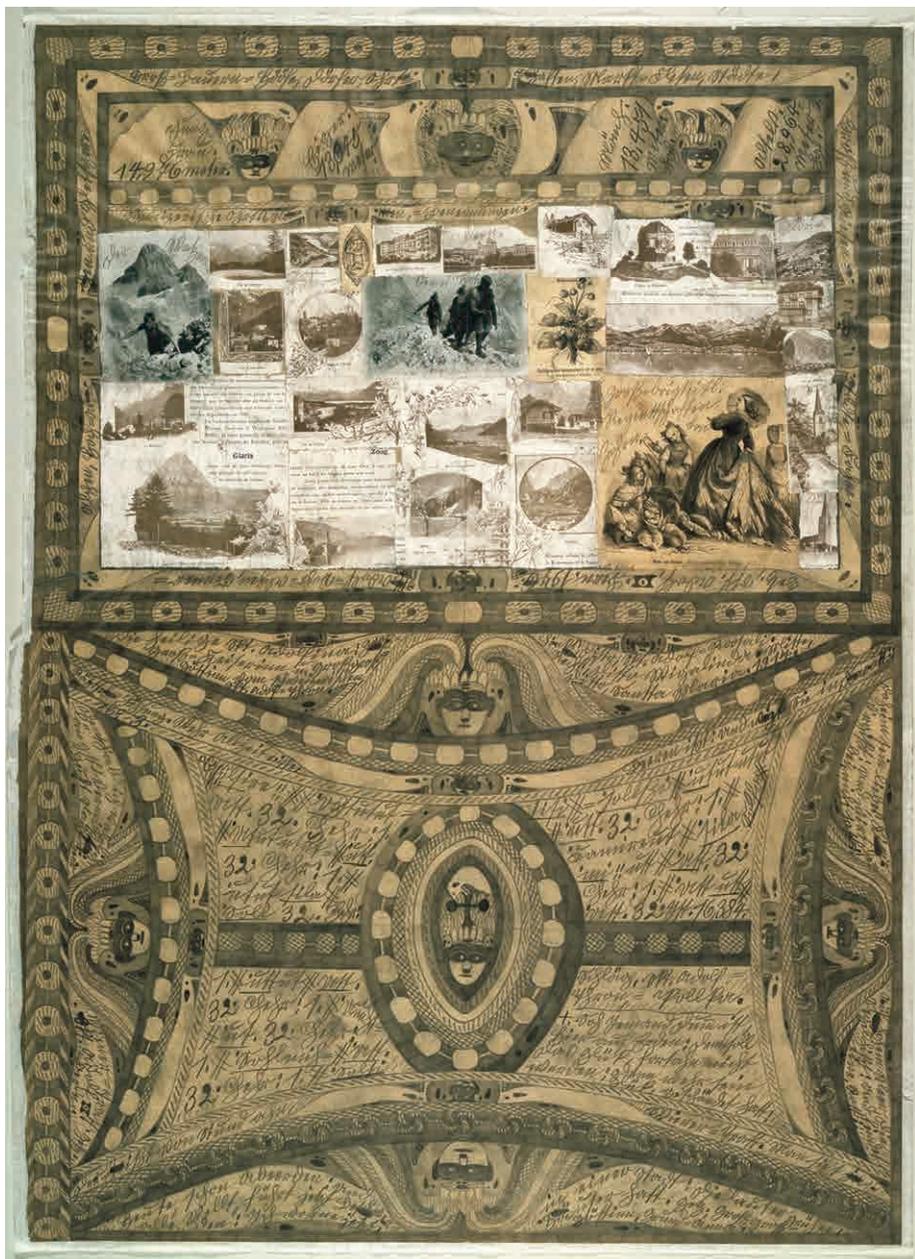


Figura 41. Adolf Wölfl, *Oemse' Toot. Unfall*, 1917, Museum of Fine Arts Bern.

Um movimento de superfície, ou antes, que se realiza na superfície – e seja ele realizado sobre as convulsivas superfícies de um Jackson Pollock, como o fizera em seu *Convergence*⁵², seja sobre aquelas labirínticas e inaudíveis partituras em forma de desenho do velho Adolf Wölfli, esta canção que nos constrange à escuta em *Oemse' Toot. Unfall*⁵³; seja sobre a pele madrilenha de touro dilacerado, sobre este corpo enigmático e esquizofrênico que David Nebreda o autorretratara em *La chaussure de la mère morte*⁵⁴, seja sobre a tela de projeção de qualquer cinema desde que os filmes em cartaz sejam ou *Claro*⁵⁵ ou *Fitzcarraldo*⁵⁶ ou *Un Amleto di meno*⁵⁷, de Glauber Rocha, Werner Herzog e Carmelo Bene, respectivamente –, eis então o mistério e a beleza deste Fora interminável. Mas é preciso fazermos aqui uma pausa, é preciso resistir ao lado de fora, nos determos um pouco do lado de cá, pois prosseguir com esta “aparente abstração” que não cessa de ascender aproxima-nos demasiadamente da noite e do sonho, e sonhar com muita força, como o quer que o façamos qualquer boa obra arte ou qualquer boa literatura, qualquer bom encontro com a vida, todos os povos o disseram, pode mesmo botar um homem fora de seu arranjo, talvez como desarranjara-se nosso capitão Ahab, ou mesmo Nietzsche⁵⁸. Resistir a se

⁵² Figura 40. POLLOCK, Jackson. *Convergência*, 1952. Fonte: <http://www.jackson-pollock.org/convergence.Jsp#prettyPhoto>.

⁵³ Figura 41. WÖFLI, Adolf. *Ceifador Alguém. Acidente*, 1917. Fonte: <http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=17&sublevel=0>.

⁵⁴ Figura 42. *O sapato da mãe morta*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 55.

⁵⁵ *Claro*, filme do diretor brasileiro Glauber Rocha, rodado em Roma, na Itália, e lançado em 20 de novembro de 1975, no festival Cinématographique International de Paris.

⁵⁶ *Fitzcarraldo*, filme realizado em parceria entre Alemanha e Peru, filmado na floresta amazônica brasileira e peruana e lançado no dia 4 de março de 1982 na Alemanha ocidental, sob direção de Werner Herzog.

⁵⁷ *Un Amleto di meno*, filme italiano cujo diretor Carmelo Bene faz uma releitura das obras de William Shakespeare e Jules Laforgue, lançado no ano de 1972.

⁵⁸ Referência a perda das faculdades mentais do filósofo e filólogo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (15 de Outubro de 1844 – Weimar, 25 de Agosto de 1900). Nietzsche teria presenciado o açoitamento de um cavalo por um charreteiro na comuna italiana de Turim e, segundo alguns de seus biógrafos, teria o filósofo sofrido um colapso mental devido a cena que lhe causara horror.

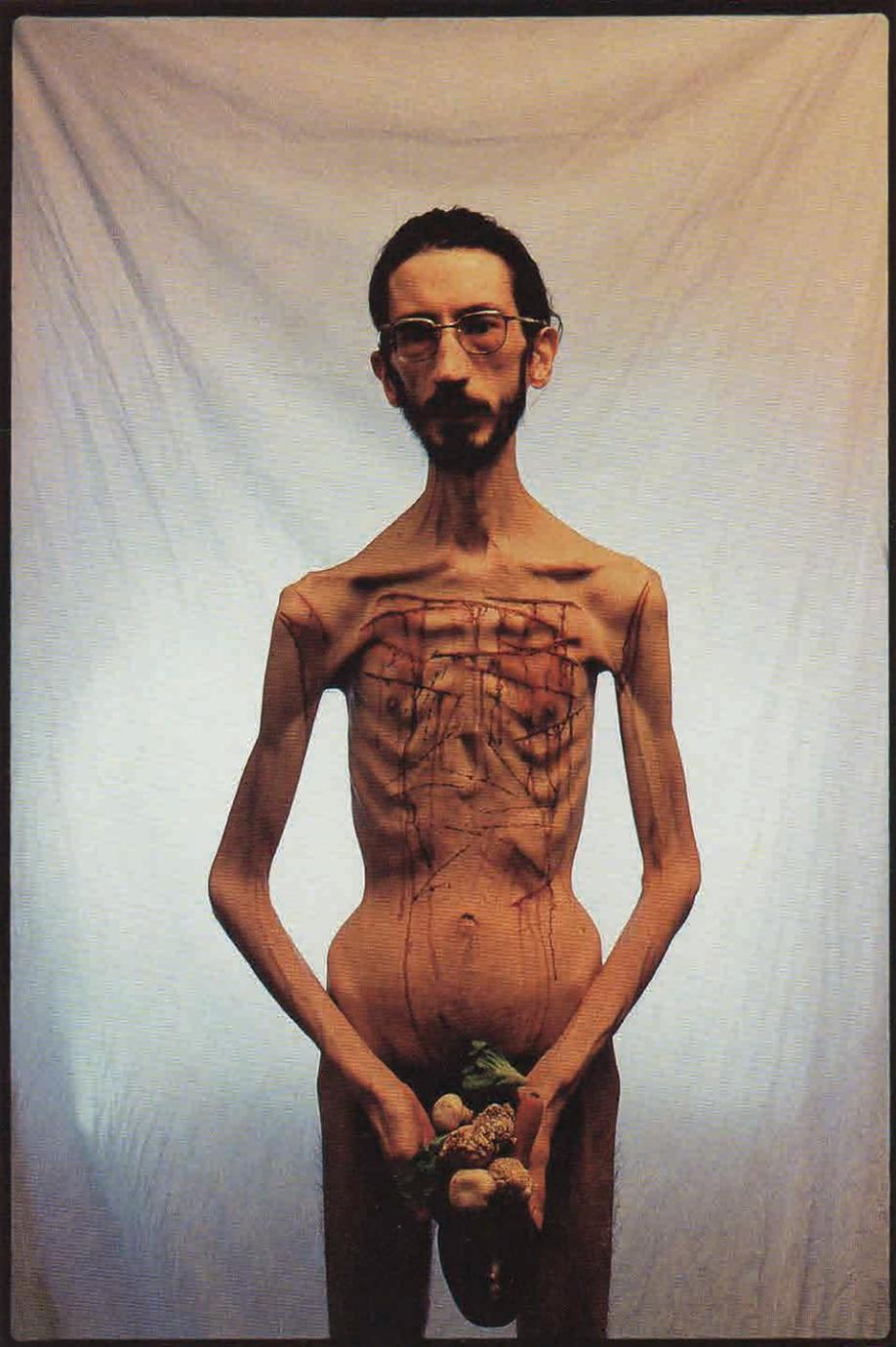


Figura 42..David Nebreda, *La chaussure de la mère morte*, 1989-1990.

perder nestas imagens, porém, antes que uma boa saúde é um ato de violência, ou ainda uma traição, cuja vizinha de janela covardia nos faz pensar que falta-nos mesmo um pouco de ética, palavra esta cara à Aristóteles⁵⁹, de quem a tomamos de empréstimo. Enfim, sigamos nosso curso, pois há de se chegar a algum lugar – talvez sejamos aqui Homero, e invejamos o caçador de baleias. Tapemos por alguns instantes nossas orelhas, ou as deixemos cair como Beckett – “da queda das minhas orelhas não ouvi nada”⁶⁰ –, cessemos de escutar o murmúrio destes malfetores, estes artistas da arte bruta, arte selvagem, arte turbilhão, cujo traço inteiro intento é atrair-nos a uma espécie de errância sobre desertos, como aquele labirinto em linha reta cuja causa da perdição do rei da Babilônia nos contara Borges em *Os dois Reis e os dois Labirintos*⁶¹; uma deriva em meio a imensidão informe de um mundo aterrador porque transbordante de vida – e é isso um poder de morte! –, um alegre infinito em que se morre silenciosamente ou o qual se adentra para viver a eternidade – uma salvação! Cantam estes artistas a vida com gritos surdos, e com seu canto primitivo dignificam a morte, os povos, a terra, os espíritos, a natureza ou mesmo uma vaca ou um percevejo, um piolho ou uma pulga, pois isso tudo pode valer a pena; idealizam a Beleza com a mesma fúria e dignidade com que a tomam como homicidas e a assassinam, sempre em busca de algo maior, sempre em busca de um inatingível – esta bela festa dos deuses ou dos homens-bestas sedentos de vida –, e isso pode suceder: “Outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim – aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos. Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – Achei-a amarga. – E injuriei-a”⁶². Enfim, eis um pouco do que fala a boa arte, a

⁵⁹ Referência ao livro *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles (Estagira, 384 a.C. — Atenas, 322 a.C.). Para o autor, toda racionalidade prática é teleológica, ou seja, orienta-se para um fim. Em seu livro, à Ética cabe determinar a *eudaimonia*, ou seja, a finalidade suprema (felicidade). Tal felicidade seria alcançada somente por aquele que tivesse uma vida virtuosa, ou seja, uma vida dotada de prudência.

⁶⁰ BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 46.

⁶¹ BORGES, Jorge Luis. *Os dois Reis e os dois Labirintos*. In: *O Aleph*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 122-123.

⁶² RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. In: *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 133.

obra destes homens valentes e rústicos, estes artistas inteligentes e estes poetas visionários cujo canto tanto encantara Artaud durante a vida – porque Artaud soube escutar! –, e dos quais melhor do que nós pôde este amigo do bom doutor Ferdière⁶³ lhes tomar e dar as palavras:

J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science et de la perte et de l'écrit. Les perdus ne le savent pas, ils bêlent ou bramant de douleur et d'horreur⁶⁴.

Je veux que les poèmes de François Villon, de Charles Baudelaire, d'Edgar Poe ou de Gérard de Nerval deviennent vrais, et que la vie sorte des livres, des revues, des théâtres ou des messes qui la retiennent et la crucifient pour la capter, et passe sur le plan de cette interne magie de corps⁶⁵.

⁶³ Gaston Ferdière (1907 – 1990), psiquiatra e médico francês, manteve com Antonin Artaud larga correspondência entre os anos 1943 e 1946, período em que se ocupara de Artaud no asilo de alienados de Rodez. Em suas cartas, Artaud não raro critica os métodos ortodoxos do médico em seu tratamento, principalmente o uso de eletrochoques.

⁶⁴ Eu amo os poemas dos famintos, dos doentes, dos párias, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, e os poemas dos supliciados da linguagem que se perdem em seus escritos, e não daqueles que se fingem perdidos para melhor exibir sua consciência e sua ciência da perda e da escrita. Os perdidos não o sabem, eles balem ou bramem de dor e de horror (tradução nossa). ARTAUD, Antonin. *Lettres de Rodez à Henri Parisot [Rodez, 22 septembre 1945]*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1014, tradução nossa.

⁶⁵ Eu quero que os poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, d'Edgar Poe ou de Gérard de Nerval tornem-se verdadeiros, e que a vida saia dos livros, das revistas, dos teatros ou das missas que a reprimem e a crucificam a fim de captura-la; que a vida passe sobre o plano desta interna magia que é corpo (tradução nossa). ARTAUD, Antonin. *Lettres de*

Mas, afinal, o que exatamente é esta coisa o Fora que vimos até aqui se abrir a tantos de nossos personagens? E que infâmia é esta dizer que David Nebreda está do lado de fora, ou ainda, que traz o Fora à superfície do corpo, o que pode isso significar? É preciso dar a isso tudo alguma resposta, é evidente que o devemos fazer, do contrário podem as coisas escapar à mão. Porém, como parar agora? Talvez tenhamos calculado mal, já que o Fora, antes mesmo que um conceito puro a ser definido ao modo de Immanuel Kant⁶⁶ ou de Hans Kelsen⁶⁷, é uma prática, ou ainda um conjunto de práticas. Talvez tenha ainda sido isso tudo um nosso charme, necessitávamos de um pouco de tempo, queríamos refletir um pouco mais, falar de outras coisas; falar de obras de arte e de artista é sempre um grande prazer..., sabe-se lá. Devemos seguir com Nebreda, nos parece o mais razoável a se fazer, hão as coisas de se dar, elas sempre se acham por aí.

O autorretrato é noturno, de um silêncio quase tumular, quase sagrado, *La trinité des miroirs*⁶⁸, título pouco familiar ou demasiadamente rigoroso para assim se referir a um corpo-cadáver portando três encarniçados estilhaços de espelho. Alguma coisa passa por ali, alguma coisa deriva em meio ao imperturbável conjunto do ossuário, como se fosse possível ao *apeiron* de Anaximandro de Mileto⁶⁹ – o indeterminado,

Rodez à Henri Parisot [Rodez, 6 octobre 1945]. In: Oeuvres. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1019, tradução nossa.

⁶⁶ Referência à obra *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant (Königsberg, 22 de abril de 1724 – Königsberg, 12 de fevereiro de 1804), cuja primeira edição data de 1781, havendo ainda uma segunda edição revisada e publicada em 1787. Nesta obra, o autor distingue dois tipos de saber: o conhecimento empírico, que depende das percepções dos sentidos, ou seja, posteriores a percepção; e o conhecimento puro, que independe das percepções dos sentidos, sendo então a priori e universal.

⁶⁷ Referência à obra *Teoria Pura do Direito*, de Hans Kelsen (Praga, 11 de outubro de 1881 – Berkeley, 19 de abril de 1973), publicada primeiramente no ano de 1934. O autor se propõe a desenvolver uma teoria científica do Direito, em que a ciência jurídica se ocuparia apenas das normas jurídicas positivadas. Seu objetivo é descartar qualquer tipo de subjetividade quando da interpretação da lei, o que aproximaria seus resultados dos ideais científicos da escola positivista, ou seja, objetividade e exatidão.

⁶⁸ Figura 43. *A trindade dos espelhos*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 56.

⁶⁹ Anaximandro de Mileto (610 a.C. – 547 a.C.) foi um geógrafo, matemático, astrônomo, político e filósofo pré-Socrático. Foi discípulo de Tales, seguindo



Figura 43. David Nebreda, *La trinité des miroirs*, 1989-1990.

o indefinido, o inexaurível que é “o princípio e o elemento primordial das coisas”⁷⁰, onde as coisas não são ainda – tornar-se então substância fluída e correr como a verdade de Artaud pela superfície do corpo ou deste autorretrato de horror. O retrato está pregado à parede, carece de moldura, pende frouxamente para a direita, torto é a melhor palavra, de qualquer modo lhe falta em si mesmo a higiene afetada e tão estimada pelos idólatras dos museus de arte moderna e contemporânea, essa imundice toda...; talvez acertara a posição. Contemplar, contemplar, contemplar... O faço a dias, e não encontro nada... O que encontrar? Que diabos! Que infortúnio! Como isso tudo é obscuro, difícil, arredio! Como fixar David Nebreda? Antes que sujo de sangue, mijo e excrementos parece até sujo de graxa! Aliás, tudo isso escorrega... Deleuze certamente tinha razão quando dissera que todo ser contempla, melhor ainda uma vaca e uma pedra, salvo os homens e os cachorros⁷¹. Tal uma de nossas misérias, talvez mesmo já sabida por Florbela Espanca: “É pensando nos homens que eu perdoe ao tigre as garras que dilaceram”⁷². Mas David ainda está ali, o podemos ver caminhar em nossa direção, maltrapilho como todo messias respeitável e venerável, resistindo à loucura e à morte como um dia resistira o nobre Emmanuel Levinas⁷³ à perda da fé nos homens e na

a escola jônica. Teria escrito uma obra intitulada *Sobre a Natureza*, contudo, tal obra desaparecera.

⁷⁰ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. – 6ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 80.

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Sauf les hommes et les chiens*. 07 nov. 1995. Artigo escrito pelo filósofo Giorgio Agamben e publicado pelo jornal *Libération*, em que se despede do amigo e filósofo Gilles Deleuze, lembrando o último curso que assistira deste último durante a primavera de 1987, em Saint-Denis. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/1995/11/07/sauf-les-hommes-et-les-chiens_150475>.

⁷² ESPANCA, Florbela. *Citações e Pensamentos de Florbela Espanca*. Org. Paulo Neves da Silva. Alfragide: Casa das Letras, 2011, p. 23.

⁷³ Referência a própria biografia do filósofo Emmanuel Levinas (Kaunas, 30 de novembro de 1906 — Paris, 25 de dezembro de 1995). Filósofo judeu, Levinas fora capturado e feito prisioneiro pelo exército nazista em 1939, sendo enviado a um campo de concentração localizado em Hanôver, no qual teria permanecido por cinco anos. Durante o período de cativeiro escreveria grande parte de sua obra *De l'Existence à l'Existant* (Da existência ao



Figura 44. Vincent Van Gogh, *Tournesols dans un vase*, 1889, National Gallery de Londres.

Torá. E feito um dos encarnados *Tournesols dans un vase*⁷⁴, de Van Gogh, tal e qual aquelas aberrações do sombrio santuário *Tentation de Saint Antoine*⁷⁵, de Matthias Grünewald, David Nebreda parece irromper a tela numa explosão, evadir-se para fora do retrato, um famigerado peregrino Antônio Conselheiro⁷⁶ carregando na trindade de espelhos verdades inteligíveis apenas àqueles que padeceram em corpo e espírito da violência de nossa miséria, essa nossa desprezível incompreensão, e isso também foi Canudos!; ou ainda um qualquer profeta desarrazoado disposto a seguir aquelas palavras de ordem que um dia guiara o elevado e valente Moises à libertação de sua gente lançada em desgraça, essa mais perfeita imagem de uma resistência à abominação que a história pôde testemunhar: “E tu, levanta a tua vara, estende a mão sobre o mar e divide-o, para que os filhos de Israel caminhem pelo meio do mar em seco”⁷⁷. Mas há ainda um outro autorretrato, não exatamente outro; o mesmo. Talvez seja mesmo outro, quem sabe outro do mesmo, outro *La trinité des miroirs*. Enfim, é este um o do livro, posto sobre a mesa. A imagem assim em repouso é de uma beleza atroz, selvagem, excessivamente humana; desumana, hedionda, terrivelmente hedionda! Aquilo que antes parecia uma gruta, uma caverna estreita de cujo interior saíra David para eclodir a superfície do retrato, tornou-se então uma espécie de toca sagrada à sua medida, como aquelas covas no fundo das quais depositavam os povos antigos seus homens de grandes feitos e junto a eles toda a

existente), que viria a ser publicada em 1947. Segundo a crítica especializada, sua obra mais importante é *Totalité et Infini* (Totalidade e Infinito), publicada em 1961.

⁷⁴ Figura 44. VAN GOGH, Vincent. *Girassóis em um vaso*, 1889. Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#mediaviewer/File:Vincent_Willem_van_Gogh_127.jpg

⁷⁵ Figura 45. GRÜNEWALD, Matthias. *Tentação de Santo Antônio*, 1512-1516. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Matthias_Gr%C3%BCnewald#mediaviewer/File:Grunewald_Isenheim3.jpg

⁷⁶ Referência a Antônio Vicente Mendes Maciel, vulgo Antônio Conselheiro, nascido em 13 de março de 1930, em Quixeramobim, Ceará, e assassinado 22 de setembro de 1897, em Canudos, Bahia. Conselheiro fora um líder religioso que se estabelecera no Arraial de Canudos após longa peregrinação pelo nordeste, tendo ali sido assassinado junto a milhares de seus seguidores. Os detalhes de sua vida, assim como da Guerra de Canudos, estão relatados no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902.

⁷⁷ Êxodo 14:16. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulus, 2005.



Figura 45. Matthias Grünewald, *Tentation de Saint Antoine*, 1512-1516, Musée d'Unterlinden Colmar.



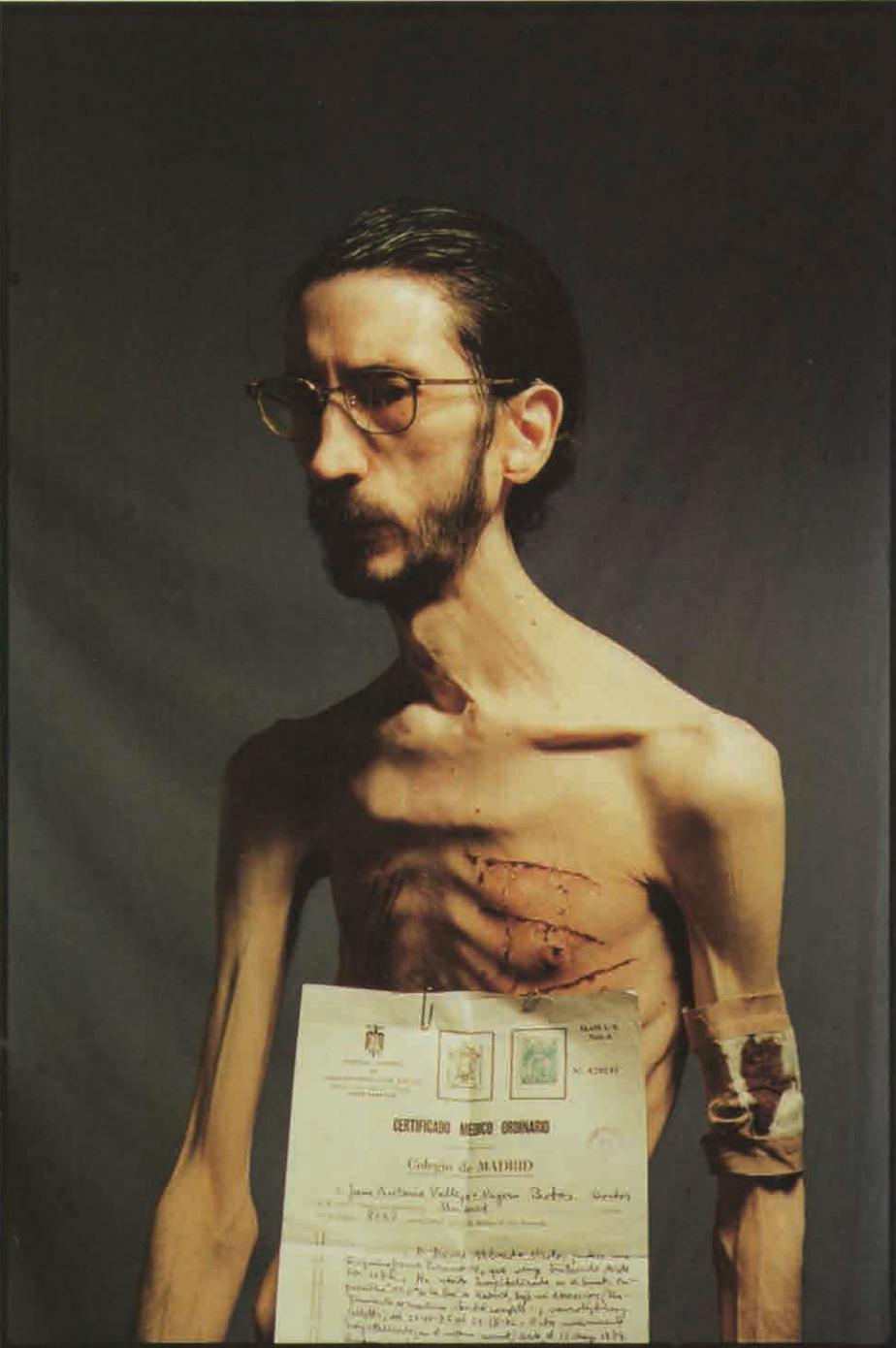


Figura 46. David Nebreda, *Premier certificat*, 1972-1974, 1989-1990.

esperança e os mistérios de uma civilização que se edificara para a eternidade. O cadáver, a mortalha, as três ofertas aos deuses e a luminosidade dramática do Barroco que tudo constringe, porém nada desvela. Um tempo faraônico, que remonta àqueles ilustrados corpos embalsamados, múmias ou obras de artes de um Egito perdido, sob a luminosidade da Contrarreforma e do Tribunal da Santa Inquisição espanhola, certamente uma fórmula estranha para assim se alcançar qualquer coisa que se pareça à eternidade⁷⁸, à salvação, ou mesmo à uma modesta graça. David Nebreda começara, provavelmente por volta de 1972 – *Premier certificat, 1972-1974*⁷⁹ –, a construção de sua própria cova sagrada ou praça subterrânea como quem quisesse construir os degraus de *La Tour de Babel*⁸⁰ de Brueghel com lâminas de barbear, agulhas e bisturis – *L'échele vers le ciel*⁸¹ –, e aquelas máculas tributadas a base de ferrete que todos os seus autorretratos nos faz ver, esse horror que nos esfola os olhos, marcas que em vergonha lançava o criminoso – *Le nouveau nom de la mère honte*⁸² –, que a São Francisco de Assis fizera sentir as dores do crucificado – *Les blessures aux pieds sont déjà refermées*⁸³ –, nada mais testemunham que o sacrifício que exige toda grandiosa construção, toda obra de arte, e isso já nos fora dito por aquele bicho escavador que ninguém ousa dizer o que seja de *Le Terrier*, de Kafka: “*C’est donc avec le front que j’ai damé la terre, des milliers de fois, pendant des jours et des nuits, j’étais heureux lorsque je frappais ainsi jusqu’à avoir la tête*

⁷⁸ Referência a resposta dada pelo artista à Catherine Millet, quando indagado sobre o enterramento de seus primeiros autorretratos: “Este enterro está relacionado ao momento disso que chamo a invasão de meu cérebro, quando se abriu um buraco em minha cabeça. Tudo então desapareceu. Abandonei a fotografia e vi que algo como um fim estava muito próximo. Tentei, então, dar qualquer coisa de eternidade a estas fotos, a melhor garantia possível de eternidade”. NEBREDÁ, 2001, p. 14, tradução nossa.

⁷⁹ Figura 46. *Primeiro certificado, 1972-1974*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 49.

⁸⁰ Figura 47. BRUEGHEL, Pieter. *A Torre de Babel*, 1563. Fonte: [http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_\(tableaux\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_(tableaux))

⁸¹ Figura 48. *A escada para o céu*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, op. cit., p. 63.

⁸² Figura 49. *O novo nome da mãe vergonha*. Texto na fotografia: *Sagrada Vergonha*, 1999. Ibid, p. 125.

⁸³ Figura 50. *As feridas nos pés já estão tornando a fechar*, 1989-1990. Ibid, p. 71.



Figura 47. Pieter Bruegel, *La Tour de Babel*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Figura 48. David Nebreda, *L'échelle vers le ciel*, 1989-1990.

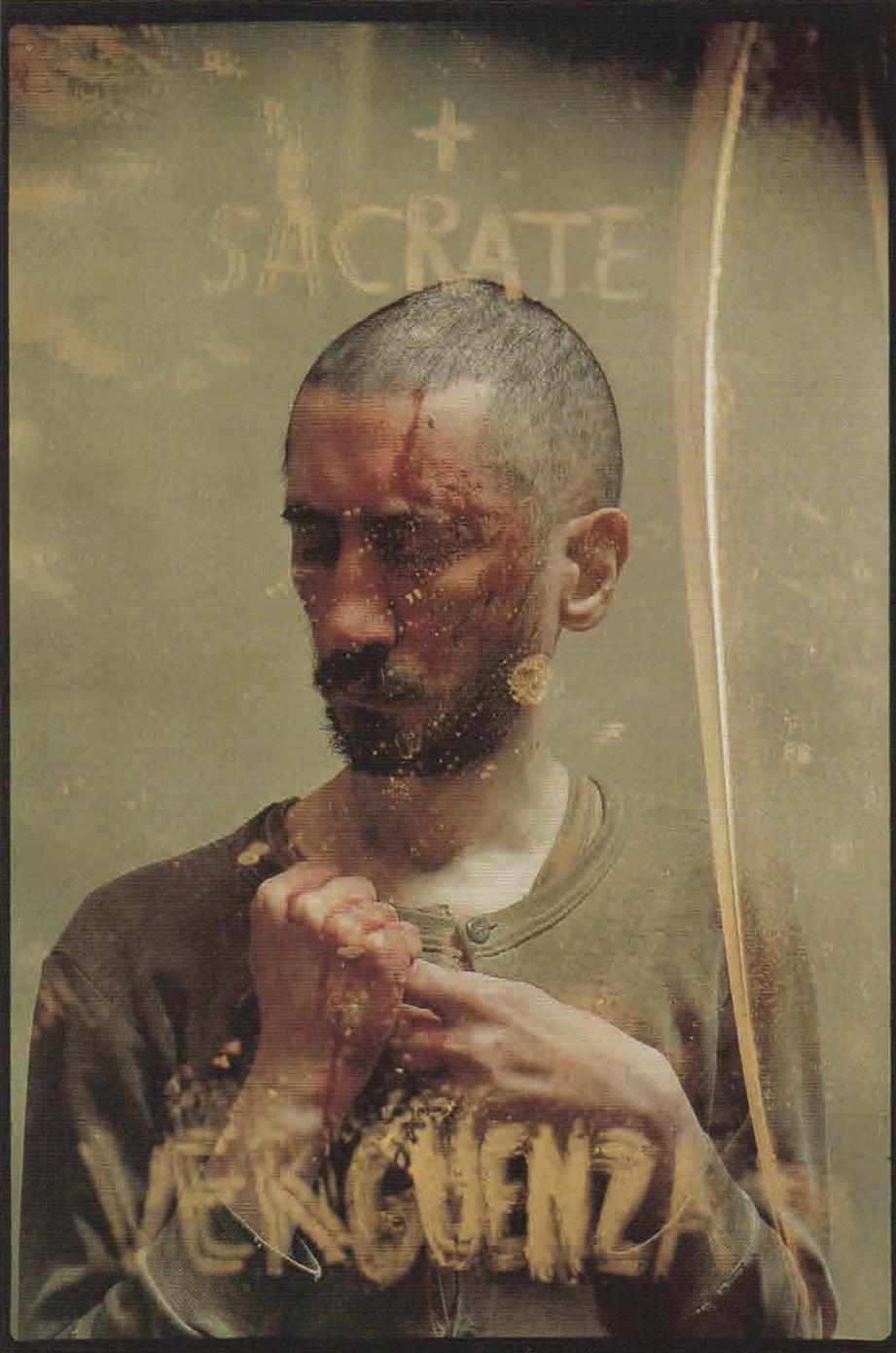


Figura 49. David Nebreda, *Le nouveau nom de la mère honte*. Texte dans la photographie: *Sacrate Verguenza*, 1999.

en sang, car cela prouvait que la paroi commençait à devenir solide, et j'ai de la sorte, on me le concédera, bien mérité ma place forte."⁸⁴; ou ainda constrói David a sua própria toca como o gato esgaravatador que é em *La vision du cadre*⁸⁵, este mais perfeito autorretrato de um devir-gato, quisera Deleuze tê-lo visto. Um corpo informe, inumanamente arqueado porque gato, depauperado tal qual o de um forçado, cujo rabo de felino, esse adorno misterioso cujo vaivém é a prova irrefutável de que os gatos são animais sagrados, o fora decepado para melhor se fazer ver o cú, e se é verdade o que disseram Deleuze e Guattari, se é verdade que “o presidente Schreber⁸⁶ tem os raios do sol no cú, Ânus solar”⁸⁷, evidentemente David Nebreda não os traz em outro lugar, mas isso é bom, isso consola, isso é ter um mundo.

A cavação fora eficaz, fizera-se então precipício solar, cuja fonte luminescente, essa abertura em azuis e amarelos celestes que cintilam sobre a superfície do panejamento amarrotado, luz tenebrista que não simboliza outra coisa que uma noite profunda, atrai David Nebreda para sua intimidade vazia. David conhece bem o abismo que se esconde por detrás da luz, domina sua escuridão como poucos de seus contemporâneos (se é que os tem...), contorce seus raios como o bom trapezista ou o bom ginasta a lógica da física (talvez faça isso a música a todo momento...), e se a edifica com tal perfeição, com tamanha indecência, é porque buscara inspiração nos grandes mestres da pintura⁸⁸, em gênios como Caravaggio – a luz mortal

⁸⁴ Com a testa, então, coroei a terra milhares de vezes, durante dias e noites, e estava feliz enquanto a golpeava, até ter a testa em sangue, pois isso provava que a parede começava a tornar-se sólida e, desse modo, como é preciso me conceder, fiquei merecendo a minha fortaleza. KAFKA, Franz. *Le Terrier*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: L'Herne, 2009, p. 15, tradução nossa.

⁸⁵ Figura 51. *A visão do quadro*, 1989-1990. Fonte: NEBREDADA, 2000, p. 74.

⁸⁶ “Daniel Paul Schreber (1842-1911), autor de *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranker* (1903); edição brasileira: Memórias de um doente dos nervos, tradução de Marilene Carone, São Paulo, Paz e Terra, 1995”. Nota tirada do livro *O Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 11.

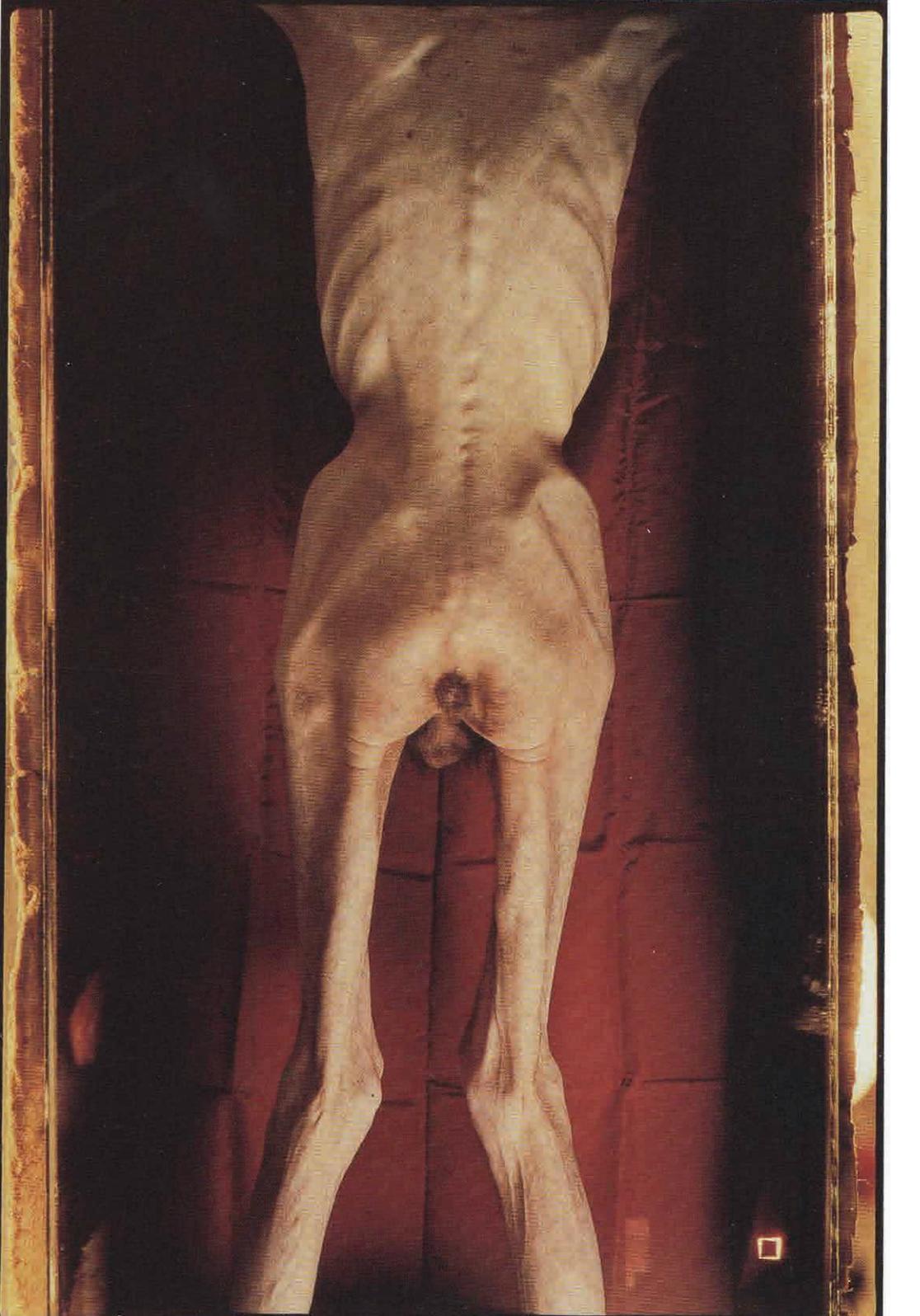
⁸⁷ *Ibid.*, loc. cit.

⁸⁸ Aqui nos reportamos ao que o próprio artista respondeu a entrevistadora Catherine Millet quando indagado sobre a assimilação da história da arte para a produção de seus autorretratos: “A história da arte é uma referência



Figura 50. (díptico) David Nebreda, *Les blessures aux pieds sont déjà refermées*, 1989-1990.





e arrebatadora de *La conversion de Saint Paul*⁸⁹ –, Georges de La Tour – a luz noturna e gordurosa que besunta *La Madeleine pénitente (au miroir)*⁹⁰ –, El Greco – luz tornada ouro, luz de alquimista, luz de *La dormition de la Vierge*⁹¹ –, ou ainda Tintoretto – luz de fumaça grossa, tempestade de neve, luz que defuma, luz de *La Cène*⁹² –, esses homens benditos cujas pontas dos pincéis fizera de toda claridade uma ausência de luz, um negrume, uma treva. *La trinité des miroir* é a queda vertiginosa nessa treva, é a queda de David em sua própria construção, abismo solar, toca sagrada, cova, câmara ou fosso infinito, ou ainda, é o adentrar a *outra noite* de Blanchot, essa noite sem saída e sem intimidade que se abre para o Fora. E David Nebreda cai, despenca em direção àquela fonte luminosa tornada *outra* noite assim mesmo como Orfeu ao escuro reino da morte, trono de Hades, descera em busca da amada Eurídice duas vezes perdida, Eurídice duas vezes morta. E, se conforme Blanchot, quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre, e Eurídice o extremo que para Orfeu a arte pode atingir – “(...) ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como *outra noite*”⁹³ –,

constante. Ela oferece algumas possibilidades para a construção de fantasmas e de quimeras. Não apenas para construí-los, mas também para identifica-los. Assim percebo a história da arte, e considero que é um privilégio conseguir, a princípio, construí-los e, por conseguinte, identifica-los e identificar-me com eles”. NEBREDAS, 2001, p. 18, tradução nossa.

⁸⁹ Figura 52. CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *A Conversão de São Paulo*, 1601. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Caravaggio_-_La_conversione_di_San_Paolo.jpg

⁹⁰ Figura 53. DE LA TOUR, Georges. *Madalena penitente (em frente ao espelho)*, 1635-1640. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Georges_de_La_Tour_-_The_Repentant_Magdalen_-_Google_Art_Project.jpg

⁹¹ Figura 54. EL GRECO, Doménikos Theotokópoulos. *A Morte da Virgem*, 1567. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Dormition_El_Greco.jpg

⁹² Figura 55. TINTORETTO, Jacopo Robusti. *A Ceia*, 1594. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg

⁹³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 186.

esse extremo que é a essência e a origem de toda arte, isso que está oculto, que nunca se dá, isso que é, também em sua busca descera David Nebreda às profundezas do descomedido mas de outro modo que não pelo canto, essa é a obra de Orfeu, mas pelo corpo próprio, esse corpo enigmático e esquizofrênico que é a sua obra, quem sabe mesmo seja esse o seu canto, porque é pelo corpo e somente por meio deste que David adentra a *outra noite*, parte em direção à “sua” Eurídice, em direção à essência da arte, ao que está fora. Ou ainda, é através de sua construção noturna, sua toca sagrada ou fosso iluminado aberto pela potência da arte – isso está por toda parte, por toda sua obra, em toda boa obra de arte: construções de covas sagradas em escadarias celestes, ou mesmo de linhas coléricas sobre o corpo; um traço-reboco de Van Gogh em *La nuit étoilée*⁹⁴, ou um traço-tormenta de William Turner em *Tempête de neige - Hannibal traversant les Alpes*⁹⁵ –, que David adentra a *outra noite*, lança-se ao lado de fora para ali se deixar guiar por Eurídice, tornando-se aquele intrigante corpo-cadáver a expressão daquilo a que aspira toda boa obra de arte e todo bom artista, toda boa poesia e todo bom poeta: atingir a essência da noite, a origem da arte, tocar esse ponto profundo e obscuro para o qual tendem a arte, o desejo, a morte: o inalcançável, o indeterminado, um desconhecido. É a obra que assim o exige, é essa uma sua exigência, a sua necessidade e o seu sacrifício, a sua urgência; é David Nebreda seduzido e coagido, pelo Canto das Sereias próprio da obra, a correr o risco a que incorrera Orfeu, porque só devindo o maior dos poetas, o argonauta cuja lira silenciara as sereias, tranquilizara os tripulantes, é que se pode transportar, ainda que sem o saber (quem o poderia?) ao desconhecido. É isso o que torna a obra de David Nebreda grandiosa, que dá espessura as suas imagens e ao corpo próprio: lançar-se ao desconhecido, ao Fora, para ressignificar esse corpo tauromáquico, torna-lo corpo essencial, corpo infinito, corpo tornado obra de arte. E se David Nebreda atinge a essência da noite pelo corpo, que

⁹⁴ Figura 56. VAN GOGH, Vincent. *A noite estrelada*, 1889. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg/1280px-Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg

⁹⁵ Figura 57. TURNER, Joseph Mallord William. *Tempestade de neve - Hannibal atravessando os Alpes*, 1810-1812. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff4/Joseph_Mallord_William_Turner_081.jpg

em si mesmo é a essência de sua criação, *Thomas l'Obscur*⁹⁶ àquele espaço noturno se embrenhara não de outro modo. Fora primeiramente com seu *Thomas l'Obscur* que nos dera Maurice Blanchot a dimensão do que significa o adentrar a *outra noite*, essa noite vazia, sem intimidade e sem saída que nada tem de acolhedora, pois é antes de tudo uma violência, o espaço dos devires intensivos e das forças selvagens, um deserto em meio ao qual se erra indefinidamente, pois está-se sobre ela como está-se exilado, sempre do lado de fora. *Thomas s'assit et regarda la mer*⁹⁷, assim se inicia o romance, a história e o massacre desse anti-herói cujo epíteto faz jus a um descendente de Heráclito⁹⁸, ou ainda, é essa profunda contemplação, esse *voyeurisme* vazio de alguém tomado pela angústia, o prenúncio daquilo a que não se pode resistir: à vinda da noite, aqui tornada profundidade marinha, e isso pode suceder. E Thomas desce a esta ausência de mar ou presença avassaladora que seu corpo absorve e o arrasta violentamente. Uma fusão desproporcional, uma qualquer sorte de desejo extra-humano, um devir-mar monstruoso e violento que já a Ahab não coubera resistir, ou ainda uma natação, e Thomas nada:

Il poursuivait, en nageant, une sort de rêverie dans laquelle il se confondait avec mer. L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise. Et même,

⁹⁶ *Thomas l'Obscur* é o primeiro romance de Maurice Blanchot, cuja primeira versão fora publicada no ano de 1941, havendo ainda uma segunda versão lançada em 1950. Neste romance, Blanchot antecipa grande parte da teoria a qual se dedicaria em livros posteriores, tal como *L'Espace littéraire* (1955), *Le Livre à venir* (1959), *L'Entretien infini* (1969), *L'Écriture du désastre* (1980), *De Kafka à Kafka* (1981), entre outros.

⁹⁷ Thomas sentou-se e contemplou o mar. BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris: Éditions Gallimard, 1986, p. 9, tradução nossa.

⁹⁸ Referência a Heráclito de Éfeso (Éfeso, aprox. 535 a.C. – 475 a.C.), filósofo pré-socrático considerado o pai da dialética. A alcunha “Obscuro” deveu-se ao estilo obscurantista do filósofo, cuja estrutura das sentenças de sua obra *Sobre a Natureza*, segundo Diógenes Laércio, historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos, aproximava-se da estrutura das sentenças oraculares.



Figura 52. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La conversion de Saint Paul*, 1601, Santa Maria del Popolo.



Figura 53. Georges de la Tour, *La Madeleine pénitente (au miroir)*, 1635-1640, National Gallery of Art, Washington, USA.



Figura 54. Doménikos Theotokópoulos El Greco, *La dormition de la Vierge*, 1567, Holy Cathedral of the Dormition of the Virgin, Hermoupolis, Greece.





Figura 55. Jacopo Robusti Tintoretto, *La Cène*, 1594, Basilica di San Giorgio Maggiore, Venice

lorsque cette mer idéale qu'il devenait toujours plus intimement fur devenue à son tour la vraie mer où il était comme noyé, il ne fut pas aussi ému qu'il aurait dû l'être: il y avait sans doute quelque chose d'insupportable à nager ainsi à l'aventure con un corps que lui servait uniquement à penser qu'il negeait, mais il éprouvait aussi un soulagement, comme s'il eût enfim découvert la clé de la situation et que tout se fût borné pour lui à continuer avec une absence d'organisme dans une absence de mer son voyage interminable. (...) C'eût été certes le moment de s'arrêter, mais un espoir lui restait, il nagea encore comme si au sein de son intimité restaurée il eût découvert une possibilité nouvelle. Il nageait, monstre privé de nageoires. Sous le microscope géant, il se faisait amas entreprenant de cils et de vibrations. La tentation prit un caractère tout à fait insolite, lorsque de la goutte d'eau il chercha à se glisser dans une région vague et pourtant infiniment précise, quelque chose comme un lieu sacré, à lui-même si bien approprié qu'il lui suffisait d'être là, pour être; c'était comme un creux imaginaire où il s'enfonçait parce qu'avant qu'il y fût, son empreinte y était déjà marquée. Il fit donc un dernier effort pour s'engager totalement. Cela fut facile, il ne rencontra aucun obstacle, il se rejoignait, il se confondait avec soi en s'installant dans ce lieu où nul autre ne pouvait pénétrer.⁹⁹

⁹⁹ Enquanto nadava, abandonava-se a uma espécie de sonho no qual se confundia com o mar. A embriaguez de sair de si, de deslizar-se no vazio, de dispersar-se no pensamento da água, lhe permitia ouvir toda inquietude. E inclusive quando aquele mar ideal com o qual se fundia cada vez mais intimamente se converteu por sua vez no verdadeiro mar no qual ele estava como afogado, não se sobressaltou como deveria de ser: havia sem dúvida algo de insuportável em nadar assim, à aventura, com um corpo que lhe servia unicamente para pensar que nadava; mas experimentava também um alívio, como se houvesse descoberto, por fim, o código da situação e não tivesse mais que continuar, com uma ausência de organismo numa ausência de mar, sua viagem interminável. (...) Aquele poderia ter sido, todavia, o momento de deter-se; mas lhe sobressaltava uma esperança e nadou como se no coração de sua intimidade houvesse descoberto uma possibilidade nova. Nadava, monstro privado de nadadeiras. Sob o microscópio gigante tornava-se uma massa decidida, com pestanas e vibrações. A tentação tomou um caráter completamente insólito quando tratou de deslizar da gota d'água a uma região vaga, porém infinitamente precisa, algo como um lugar sagrado,



Figura 56. Vincent Van Gogh, *La nuit étoilée*, 1889, Museum of Modern Art, New York City.



Figura 57. Joseph Mallord William Turner, *Tempête de neige - Hannibal traversant les Alpes!*, 1810-1812, Tate Gallery, Londres.

A armadilha da *outra noite* é a primeira noite em que se pode penetrar, ou ainda, conforme Blanchot, “na primeira noite, parece que, ao avançar-se, encontrar-se-á a verdade da noite, que se caminhará, ao ir-se mais adiante, na direção de algo essencial”¹⁰⁰, na direção daquele ponto profundo que faz ecoar toda origem das coisas, toda essência da arte e toda essência do mundo, o que está fora – “e isso é justamente na medida em que a primeira noite pertence ao mundo e, pelo mundo, à verdade do dia”¹⁰¹. *Le soir. l’extase ou le repos espéré*¹⁰²: estranha imagem, não menos a frase que lhe dá o título, parece até a repetição do que acabara de dizer Blanchot, parece mesmo que Nebreda...; tampouco nos diz nada, certamente coisa do acaso, pois David não o sabe, ninguém o pode saber, a isso não se pode chegar, isso se dá à revelia, nisso se está, isso é, diabos! Poder-se-ia dizer que essa primeira noite tornou-se aquela tarde fria de *Maître et Serviteur*¹⁰³, de Léon Tolstoï, em que o rico comerciante, o exitoso homem de negócios, Vassili Andréitch Brekhounov, vira-se cercado pelo deserto branco, perdera-se em meio a tempestade de neve russa. Não podendo acreditar que alguém como ele pudesse morrer de tal sorte – “*N’est-ce pas un rêve?...*”¹⁰⁴ –, orgulhoso, decidido e empreendedor, monta em seu cavalo, abandona o trenó e seu servidor, o mujique Nikita, que, embora já quase congelado, parecia nenhuma cerimônia fazer em morrer: “*Quitter les lieux où l’on a vécu, la vie*

tão apropriado para ele que bastava estar ali para existir; aquele era como um eco imaginário onde se afundava, porque antes de ter estado ali já levava sua impressão. Fez um último esforço para introduzir-se totalmente, a coisa foi fácil, não havia nenhum obstáculo. Instalava-se naquele lugar onde ninguém mais senão ele podia acessar, reencontrava-se consigo mesmo. BLANCHOT, 1986, p. 11-12, tradução nossa.

¹⁰⁰ BLANCHOT, 2011, p. 183.

¹⁰¹ Ibid., p. 183.

¹⁰² Figura 58. *A noite. O êxtase ou o repouso esperado*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 66.

¹⁰³ *Maître et Serviteur* (Senhor e Servo) é uma novela do romancista russo Léon Tolstoï, cuja aparição data de 1895, quando de sua publicação na revista russa *Le Messager du Nord et le Posrednik* (A Mensagem do Norte e o Posrednik), sob o título *La Tourmente de neige* (A Tempestade de neve).

¹⁰⁴ ‘Não é isso um sonho?’... TOLSTOÏ, Léon. *Maître et Serviteur*. 1985. Trad. Ely Halpérine-Kaminsky. Disponível em: <<http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tolstoi - Maitre et serviteur.pdf>>. Ibid., p. 67, tradução nossa.



Figura 58. David Nebreda, *Le soir. l'extase ou le repos espéré*, 1989-1990.

à laquelle on est habitué? *Qu'y faire? Il faudra s'habituer à une nouvelle vie.*”¹⁰⁵. Mas Andréitch obedece à fatalidade do círculo próprio da noite, essa fatalidade que se lhe aproxima como a morte, e, tendo partido ao acaso, em busca do vilarejo próximo a partir do qual seguira viagem, perdido já o cavalo que desaparecera na escuridão, também por acaso retorna até o trenó, onde Nikita, vestido como todo mujique miserável, a pouca roupa e os sapatos furados, recebia o vento frio da nevasca como quem recebesse o sopro da morte: “– *Je me m... m... meurs, dit Nikita avec effort et d'une voix saccadée. (...) – Je sens la mort venir*”¹⁰⁶. Vassili Andréitch ficou meio minuto parado, imóvel e calado; depois, com a mesma determinação de um aperto de mão à conclusão de um negócio vantajoso, deitou-se em cima do mujique, cobrindo-o não só com a sua peliça, mas com todo o seu corpo quente e afogueado: “– *Ah! tu vois bien! Et toi qui parles de mourir! Ne bouge pas, réchauffe-toi!... Voilà comme je suis... dit Vassili Andréitch, sans achever*”¹⁰⁷; quando de súbito algo se passou. Para seu grande espanto, não pôde mais continuar, porque as lágrimas lhe assomaram aos olhos e a mandíbula inferior começou a tilintar miúdo. Mas essa debilidade não só lhe era desagradável, como lhe proporcionava uma voluptuosidade singular, nunca antes experimentada: “– *Voilà comme je suis!*” se répéta-t-il avec une sorte de *fierté attendrie*”¹⁰⁸. Esforçou-se para compartilhar com o mujique esse estado de espírito que o enchia de júbilo: “– *Nikita! dit-il. (...) – Je suis bien, j'ai chaud, entendit-il de dessous lui. (...) – C'est comme cela, frère. J'ai failli me perdre. Toi, tu serais mort de froid, et moi aussi...*”¹⁰⁹, balbuciava Andréitch, alegre em saber do amigo. Mas, nesse momento, seu queixo voltou a

¹⁰⁵ ‘Deixar os lugares onde vivemos, a vida a qual estamos habituados? O que fazer? É preciso se habituar a uma nova vida’. Ibid., p. 61, tradução nossa.

¹⁰⁶ – Es-tou mor-morrendo, disse Nikita com esforço, a vós em solavanco. (...) Eu sinto a morte vir. Ibid., p. 70, tradução nossa.

¹⁰⁷ – Ah, viu só! E tu falavas em morrer! Não te mexas, aquece-te!... Veja bem como estou... disse Vassili Andréitch sem terminar. Ibid., p. 71, tradução nossa.

¹⁰⁸ ‘Então é assim que eu sou! Repetia-se com uma espécie de solene emoção. Ibid., loc. cit., tradução nossa.

¹⁰⁹ “– Nikita! disse ele. (...) – Eu estou bem, estou quente, ouviu debaixo dele. (...) – Pois é, meu irmão. Eu quase me perdi. E tu estarias morto de frio, e eu também...” Ibid., loc. cit., tradução nossa.

tremer, os olhos voltaram a se encher de lágrimas, e já agora o direito de falar também lhe havia sido furtado: “*Allons, ça ne fait rien, pensa-t-il. Je sais bien ce que je sais*”¹¹⁰. Mas Vassili Andréitch estava contente, porque Alguém veio buscá-lo, compreendeu que aquilo era a morte, o Esperado, Aquele mesmo que o chamara e lhe ordenara deitar-se sobre Nikita. E nesse instante, prestes a adentrar um sono profundo, “*il se rappelle que Nikita est sous lui, qu’il s’est réchauffé et qu’il est vivant, et il lui semble qu’il est Nikita, que Nikita est lui, et que sa vie n’est pas en lui-même, mais en Nikita. Il prête l’oreille et il entend la respiration de Nikita et même un faible ronflement. (...) – Nikita est vivant, je suis donc vivant aussi! se dit-il avec triomphe*”¹¹¹. No dia seguinte, os aldeões encontraram-no morto, abraçado a Nikita, que continuaria vivo por mais vinte anos, primeiro como trabalhador rural, e, na velhice, como vigia noturno. Eis então a primeira noite, essa noite acolhedora em cuja intimidade se deita Vassili Andréitch Brekhounov para morrer. Essa noite é ainda um recurso do dia, um presente do mundo, o belo limite que se deve cumprir, o momento da consumação, a perfeição. Nela encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento; nela, como se ela tivesse uma intimidade – como se, estar sobre ela, fosse estar do “lado de dentro”, uma sua verdade –, repousa-se pelo sono e pela morte: dorme-se nela sem o saber, morre-se nela o morrer verdadeiro, um morrer no mundo, do mundo e para o mundo, pois assim quiseram os homens. Morrer nessa noite é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser, é fazer do não ser o meu poder, é superar-me ao passar para o mundo dos outros¹¹² – “Eu

¹¹⁰ ‘Ora, não faz mal’, pensou ele. ‘Eu mesmo sei de mim o que sei’. Ibid., loc. cit., tradução nossa.

¹¹¹ (...) ele se lembra que Nikita está debaixo dele, que ele se aqueceu e que está vivo, e lhe pareceu que ele era Nikita e Nikita era ele, e que a sua própria vida não estava dentro de si, mas dentro de Nikita. Força o ouvido e ouve a respiração e até o leve ressonar de Nikita. (...) – Nikita está vivo, e isso quer dizer que eu também estou vivo, disse para si mesmo, triunfante. Ibid., p. 74, tradução nossa.

¹¹² “Assim é, pelo menos, se outrem forma um todo, uma totalidade possível. Se o todo não é um, o movimento que vai de mim para os outros nunca retorna a mim, permanece como o chamado interrompido do círculo, e resulta ainda que esse movimento não vai sequer de mim para os outros, que não se me responde porque eu não chamo, porque de mim nada se origina”. Nota tirada do livro *O espaço literário*, de Maurice Blanchot. BLANCHOT, 2011, p. 178.

sou, eu sou somente porque fiz do meu não ser o meu poder, porque posso não ser”¹¹³ –, é fazer do tempo uma totalidade, esse salto mágico pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente – movimento que desfaz o agora, que o dissolve, que o salta –, essa marcha bela e sempre noturna que dá sentido à morte humana, que a impregna de humanidade. Vassili Andréitch deita-se na noite jubilosamente – “*‘Je viens! je viens!’ répond tout son être avec un joyeux attendrissement*”¹¹⁴ –, respeita o seu limite circular permanecendo nela, não a teme como deveria de ser, dobra o corpo robusto sobre ela para em sua vaga poder morrer. Porém, ao deitar-se na noite, é sobre Nikita que ele se deita, como se esta noite fosse ainda a esperança e o futuro de um rosto humano, uma forma humana, o muji que Nikita no qual deseja viver, “como se nós só pudéssemos morrer remetendo a nossa morte a outrem, a todos os outros, a fim de guardar neles o fundo gelado do futuro”¹¹⁵.

É preciso romper o círculo próprio da primeira noite ao qual Vassili Andréitch está preso, cujo limite respeita para sobre Nikita deitar-se para morrer, para que advenha o deserto da *outra noite*, para que se alcance o lado de fora. Poder-se-ia dizer que esta *outra noite* tornou-se aquela noite tenebrosa e subterrânea de *Thomas l’Obscur*, de Maurice Blanchot, em que Thomas, após o seu mergulho interminável durante o dia, o jantar desastroso com a família, além da sua experiência única como leitor assíduo, dominado e massacrado pela palavra Eu, escutara um gato meio cego falar, noite em que escutara a si mesmo falar como um gato meio cego, noite em que devém gato. Thomas estava em seu quarto, levantou-se de sua cama e desceu as escadas sem fazer barulho. Percebeu a presença de um gato meio cego que, vendo a noite mudar de forma, desce atrás daquela noite que se lhe era oculta pela mesma escada que descera Thomas, agora tornada túnel profundo. Thomas passa a escutar o gato miar, dirigir-se à noite com um murmúrio rouco, uma voz incompreensível própria do ídolo no qual havia se convertido: “*Que se passe-t-il? (...) Les esprits avec lesquels je suis*

¹¹³ Ibid., p. 179.

¹¹⁴ ‘Eu vou! Eu vou!’ respondia todo o seu ser com um alegre enternecimento. TOLSTOÏ, 1985, p. 74, tradução nossa.

¹¹⁵ BLANCHOT, 2011, p. 181.

d'ordinaire en communication, (...) tous ont disparu. Où suis-je maintenant? Si j'inspecte avec ma patte doucement, je ne trouve rien. Nulle part, il n'y a rien. (...) je suis environné d'un vide spécial qui me repousse et que je ne saurais traverser. Où suis-je donc? Malheur sur moi"¹¹⁶. Tagarela ainda alguma coisa aqui e acolá, sem mais reconhecer-se a si mesmo. Os pensamentos tornaram-se lhe inúteis, tal qual os grunhidos que insistiam em sair de sua boca: "*J'entends une voix monstrueuse par laquelle je dis ce que je dis sans que j'en sache un seul mot. (...) L'horreur seule me penetre*". (...) *Déjà je suis plus obscur que les ténèbres. Je suis la nuit de la nuit*"¹¹⁷. Por um momento ouve um ruído, um ruído noturno que até então desconhecia, um resplendor que parece saído de seu próprio corpo e que o rodeia como um outro corpo, um corpo de homem do qual já não pode se desvencilhar, pois a este corpo falta o rabo: "*depuis que j'ai perdu la queue toute droite qui me servait de gouvernail dans le monde, je ne suis manifestement plus moi-même*"¹¹⁸. Percebe-se observado pelos olhos de uma cabeça que não cessa de crescer, e isso lhe causa uma enorme angústia. Porém, por um momento, tem a terrível impressão de que aqueles olhos não o veem, e que aquela cabeça não é uma outra cabeça senão a sua própria: "*Je suis mort, mort. Cette tête, ma tête, ne me voit même pas, parce que je suis anéanti. Car c'est moi qui me regarde et qui ne me distingue pas*"¹¹⁹. E nesse instante, de súbito descobrimos que quem estivera até então miando como um gato, grunhindo como um tagarela para a noite, não fora outro senão Thomas – "*O chat supérieur que je suis devenu un instant pour constater mon*

¹¹⁶ O que aconteceu? (...) Os espíritos com os quais ordinariamente me comunico, (...) desapareceram. Onde estou, agora? Por mais que eu inspecione suavemente com a minha pata, não encontro nada. Nada em parte alguma. (...) me encontro rodeado por um vazio especial que me repele e que não posso atravessar. Onde estou, então? Desgraçado de mim. BLANCHOT, 1986, p. 34-35, tradução nossa.

¹¹⁷ Ouço uma voz monstruosa pela qual digo o que digo sem que eu compreenda uma única palavra. (...) Somente o horror me penetra. Agora sou mais obscuro que as trevas. Eu sou a noite da noite. Ibid., p. 35, tradução nossa.

¹¹⁸ após haver perdido o rabo ereto e que me servia de leme no mundo, não sou manifestamente eu mesmo. Ibid., p. 37, tradução nossa.

¹¹⁹ Eu estou morto, morto. Esta cabeça, minha cabeça, não pode me ver porque estou aniquilado. Pois sou quem me olha, do qual não me distingo. Ibid., loc. cit., tradução nossa.

décès (...). Je jette un dernier coup d'oeil sur cette vallée qui va se refermer et où je vois un homme (...). Ce qu'on appelle l'au-delà est fini pour moi"¹²⁰ –, que Thomas tornara-se gato, um devir monstruoso que lhe arqueia as costas, o lança de joelhos ao chão para como o gato que se tornara esgaravatar a terra, construir a própria toca. Terminada as sete covas, algo estranho se passa. Thomas se lança dentro dela com uma enorme pedra presa ao pescoço, mas choca-se com um corpo mil vezes mais duro que a terra, o corpo mesmo do coveiro-gato já dentro da tumba que havia cavado. Parecia um morto absurdo que quisera enterrar seu corpo em um outro morto que o havia precedido, e, dado que idêntico a ele, tornava intolerável a ambiguidade da morte e da vida de Thomas: *"Dans cette nuit subterrestre où il était descendu avec les chats et les rêves des chats, un sosie, entouré de bandelettes, les sens fermés de sept sceaux, l'esprit absent, occupait sa place, et ce sosie était le seul avec qui il ne pût transiger, puisqu'il était le même que lui, réalisé dans le vide absolu*"¹²¹. Thomas estava preso ao nada por sua própria imagem, estava morto e ao mesmo tempo fora da realidade da morte, via sua própria imagem em uma ausência total de imagem, a imagem mesma de um morto privado completamente da realidade da morte. Porém, em meio a esse horror, jubilosamente lhe invadia a sensação de encontra-se no coração das coisas, inclusive no interior daquela terra que imaginava tê-la cavado. Levantou-se e passou a caminhar, *"seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée*"¹²², adentrou as últimas sobras da noite sem hesitar, seguiu-as *"sans rien perdre de sa gloire (...), allant, sous la chute des étoiles, d'un pas égal, du même pas qui, pour les hommes qui ne sont pas enveloppés d'un suaire, marque*

¹²⁰ Oh, gato superior no qual me converti por um instante para constatar o meu óbito (...). Lanço um último olhar por este vale que vai se fechar e onde vejo um homem (...). O que chamam o mais além, terminou para mim. Ibid., loc. cit., tradução nossa.

¹²¹ Nesta noite subterrânea em que descera com os gatos e com os sonhos dos gatos, um sócia, envolto em bandagens, os sentidos tapados com sete selos e o espírito ausente, ocupava o seu lugar; e este sócia era o único com o qual não podia transigir, porque era ele mesmo, personificado no mais absoluto vazio. Ibid., p. 39, tradução nossa.

¹²² único Lázaro verdadeiro cuja morte mesma havia sido ressuscitada. Ibid., p. 42, tradução nossa.

l'ascension vers le point le plus précieux de la vie"¹²³. É isso a outra noite, é quando o animal ouve o outro animal, é a fatalidade do devir sabe-se lá o quê de mistério, quem sabe gato, para que o outro surja, essa presença estrangeira que se dá na mais profunda das ausências, pois imaginária, pois do lado de fora. Essa *outra noite* é sempre outra, nela, está-se sempre do lado de fora, é ela a invasão do exterior. Essa noite é sem intimidade, não acolhe, nunca se abre, tampouco se fecha nunca, é o inacessível da noite, "porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela é perder para sempre a possibilidade de sair dela"¹²⁴. Na primeira noite tudo desaparece, mas quando tudo desapareceu na primeira noite, tudo desapareceu aparece; é a *outra noite* o aparecimento do tudo desapareceu, "é o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia"¹²⁵..., mas somente alusão, pois a *outra noite* nada tem de aterrador ou de extraordinário, nada que se confunda a fantasmagorias, nada em comum com os êxtases, "é apenas um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de grãos de areia do silêncio"¹²⁶. Caminhar na primeira noite, essa noite em que se pode penetrar, que se abre à *outra noite* como aparecimento do tudo desapareceu, não é, entretanto, um movimento fácil, mas antes um terrível movimento de construção, o trabalho diurno próprio da primeira noite, um tal movimento que evoca o trabalho noturno de David Nebreda em *L'aiguille de la mère*¹²⁷, essa outra toca iluminada construída por esse outro gato esgaravatador, arqueado e flechado pela mãe morta; a construção daquela praça subterrânea que a todo momento parece prestes a ser invadida por alguma coisa monstruosa que é o próprio roedor de Kafka pressentindo-se a si mesmo na lonjura;

¹²³ sem nada perder de sua glória, andando sob a queda das estrelas, com um passo mesurado, com o mesmo passo que, para os homens que não estão envoltos em um sudário, marca a ascensão para o ponto mais precioso da vida. Ibid., loc cit., tradução nossa.

¹²⁴ Ibid., p. 178.

¹²⁵ Ibid., p. 177.

¹²⁶ Ibid., p. 183.

¹²⁷ Figura 59. *A agulha da mãe*, 1989-1990. Fonte: NEBREDA, 2000, p. 73.



Figura 59. David Nebreda, *L'aiguille de la mère*, 1989-1990.

ou ainda, pode ser isso aquele mergulho interminável de Thomas durante o final da tarde, cujo mar fizera-se também toca infinita, cavidade aquática, uma espécie de abrigo aterrorizante em meio ao qual deseja permanecer, no interior do qual encontra-se “consigo mesmo”. Quanto mais a toca parece solidificada, quanto mais fortificada essa intimidade própria da primeira noite, mais essa intimidade se torna estranheza ameaçadora, pois, aquele que, entrando na primeira noite pela construção da toca, aquele que intrepidamente busca caminhar para sua intimidade mais profunda, para o âmago da noite, num dado momento ouve a *outra noite*, ouve-se a si mesmo, ouve a aproximação de sua própria presença, e, se pudesse encontrar-se em sua presença, o que encontraria é a sua própria ausência, sua própria imagem já desfeita, é ele mesmo mas transformado no outro, que não reconheceria, que jamais encontraria, pois é isso um desconhecido, isso que pintara René Magritte em *La reproduction interdite*¹²⁸, esse outro do mesmo que nunca se dá, mas “que nos pega, nos abala, nos encanta, roubando-nos a nós mesmos”¹²⁹. E, se a primeira noite reserva ainda um rosto próximo, uma forma humana, o rosto de Nikita no qual Vassili Andréitch se deita para morrer, a *outra noite* é o rosto do outro, rosto do estrangeiro, rosto do demiurgo¹³⁰, um rosto desconhecido no qual Thomas não se encontra, pois a *outra noite* é sempre o outro, e aquele que a ouve torna-se outro, um outro que me ultrapassa absolutamente, que está na outra margem, “não tem comigo uma pátria comum e não pode de forma alguma posicionar-se em um mesmo conceito, num mesmo conjunto, constituir um todo ou juntar-se ao indivíduo que eu sou. (...) O Estrangeiro que vem de outro lugar e nunca está onde estamos, não pertence a nosso horizonte e não aparece em nenhum horizonte representável, (...) o que se desvia de todo o visível e

¹²⁸ Figura 60. MAGRITTE, René. *A reprodução proibida*, 1937. Fonte: <http://www.renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp#prettyPhoto>

¹²⁹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*, vol. 01. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010, p. 97.

¹³⁰ Segundo consta no Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano, demiurgo significa “O artífice do mundo. Essa palavra tem origem em *Timeu*, de Platão; nessa obra, a causa criadora do mundo é atribuída a uma divindade artífice que cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de ‘matriz do mundo’”. ABBAGNANO, 2012, p. 276.



Figura 60. René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.

de todo invisível¹³¹, o fascínio do lado de fora, ou ainda, e isso é bem possível, Thomas já nos certificara do horror que pode isso vir a ser, é isso uma relação com o monstro, o monstro acéfalo do qual fala Georges Bataille em *La conjuration sacrée*:

L'homme est cependant demeuré libre de ne plus répondre à aucune nécessité: il est libre de ressembler à tout ce qui n'est pas lui dans l'univers. Il peut écarter la pensée que c'est lui ou Dieu qui empêche le reste des choses d'être absurde.

L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison.

Il a trouvé au delà de lui-même non Dieu qui est la prohibition du crime, mais un être qui ignore la prohibition. Au delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu'il est sans tête, qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime: il tient une arme de fer dans sa main gauche, des flammes semblables à un sacré-cœur dans sa main droite. Il réunit dans une même éruption, la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi: son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre¹³².

¹³¹ BLANCHOT, 2010, p. 99.

¹³² O homem, entretanto, permaneceu livre para não mais responder a nenhuma necessidade: ele está livre para se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo. Ele pode afastar o pensamento de que é ele ou Deus que impede o resto das coisas de ser absurdo./ O homem escapou de sua cabeça como o condenado da prisão./ Encontrou para além dele mesmo não Deus, que é a proibição do crime, mas um ser que ignora a proibição. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque está sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Ele reúne em uma mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Tampouco é um deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, isso quer dizer, monstro. BATAILLE, Georges. *La conjuration sacrée*. *Revue*

E se David Nebreda, pela construção da toca sagrada, adentrara a *outra noite* em busca de sua Eurídice, se descera em seu devir-Orfeu em direção àquele ponto profundo para o qual tende a origem e a essência da arte, a origem do canto dos homens que se esconde por detrás daquele imperfeito e enigmático Canto das Sereias, também em um dado momento ouviu a si mesmo, ouviu “o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como uma imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro”¹³³. *Les yeux et la peau de l'autre* – “*Estos son tus ojos/ Estas son tu piel y tus uñas/ Estos son los ojos del otro/ Estas son tu piel y tus uñas/ Este es un trozo de lana del colchon sobre el que nacisteis*¹³⁴” –, esse retrato agourento e incompreensível que mais se parece a um trabalho de bruxaria, o rosto do outro no qual David Nebreda não se encontra, é a mais intrigante e impossível representação do advir do vazio de que nos fala Blanchot, daquele defunto no qual quisera Thomas se enterrar quando à *outra noite* descera na companhia dos gatos, ou mesmo das vozes terríveis que escutara Woyzeck enquanto seu mundo pegava fogo. Uma espécie de oferenda ao *Gran Cabrón* de Goya construída sobre uma outra violência intitulada *Le Christ outragé*¹³⁵, de Matthias Grünewald, ou ainda uma qualquer sorte de macumba cujo feitiço só poderia recair sobre aquele mesmo que fizera a oferta, e isso é a invasão do temor, do tremor, é isso uma angústia: a imagem de um rosto desconhecido cuja presença se faz ausência aterrorizante, uma qualquer sorte de loucura produzida com estilhaço de espelho, pedras, unhas, cinzas, fibras de colchão e palitos de dentes que escapa a toda compreensão, que violenta toda reflexão, toda razão e a própria representação, pois “*Estos son los ojos del otro*”, olhos do estrangeiro, do

Acéphale, vol. 1. Paris: Impressions G. L. M, 24 de junho de 1936, p. 2-5, tradução nossa.

¹³³ BLANCHOT, 2011, p. 184.

¹³⁴ Figura 61. *Os olhos e a pele do outro*. Texto na imagem: *Estes são os teus olhos. Estas são tua pele e tuas unhas. Estes são os olhos do outro. Estas são tua pele e tuas unhas. Este é um pedaço de lã do colchão sobre o qual nasceste*, 1989-1990. Fonte: NEBREDÁ, 2000, p. 60.

¹³⁵ Figura 62. GRÜNEWALD, Matthias. *O Cristo ultrajado*, 1503-1504. Fonte: <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/matthias-grunewald.html>



Figura 61. David Nebreda, *Les yeux et la peau de l'autre* Texte dans le photographie: *Estos son tus ojos/ Estas son tu piel y tus uñas/ Estos son los ojos del otro/ Estas son tu piel y tus uñas/ Este es un trozo de lana del colchon sobre el que nacisteis*, 1989-1990.



Figura 62. Matthias Grünewald, *Le Christ outrage*, 1503-1504, Alte Pinakothek, Munich.



Figura 63. David Nebreda, *Conversation sacrée*, 1989-1990.

demiurgo, o aparecimento do tudo desapareceu, olhos do oculto do lado de fora. Mas ainda, permanecer do lado de fora, transformar-se nesse outro que não se pode acessar, estabelecer com isso que está oculto uma conversa infinita tal qual consigo mesmo o fizera Cartola cantarolando Candeia¹³⁶ em seus tropeços na vida, em sua busca incansável pela essência de si mesmo, a essência do sol, dos rios, dos pássaros, seus devires inauditos, é fazer da própria voz uma voz anônima, é dar voz ao outro, uma passagem do “Eu penso” cartesiano a um “Ele pensa” impessoal, é perder o poder de dizer eu para deixar falar o monstro acéfalo de Bataille através da obra, é isso a própria voz do monstro acéfalo de Bataille, esse mestre estrangeiro em torno do qual erra David Nebreda em um diálogo infinito naquele seu retrato mais sagrado intitulado *Conversation sacrée*¹³⁷: um centro inalcançável, representado por um borrão desconhecido pintado com merda, mijo e sangue, ao redor do qual perambula sobre o triângulo uma ausência de rosto, um outro David Nebreda impessoal e anônimo que se perdeu em sua própria caminhada, em sua descida através do corpo próprio, sua obra monstruosa, ao escuro reino de Hades, à essência do mundo e à essência da arte, em busca de sua Eurídice dissimulada. É a tarefa própria do artista, tarefa do escritor, lançar-se ao outro do mundo para dar voz ao desconhecido através da obra, atingir o impessoal para que a obra venha a ser, para que a obra torne-se essencial, faça ressoar a origem que se esconde por detrás das coisas e dos seres, o murmúrio próprio do exterior. Uma voz anônima que, emitida de algum lugar da linguagem em O inominável, de Samuel

¹³⁶ Referência a canção *Preciso me encontrar*, do cantor, compositor e mestre de samba Candeia (Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1935 – Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1978). O samba ficaria mais conhecido na voz do cantor e compositor Cartola (Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1908 – Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1980), que o gravaria em 1976, pelo selo Discos Marcus Pereira, em seu segundo álbum de estúdio intitulado Cartola II. Diz a letra: “Deixe-me ir, preciso andar/ Vou por aí a procurar/ Sorrir pra não chorar// Quero assistir o sol nascer/ Ver as águas dos rios correr/ Ouvir os pássaros cantar/ Eu quero nascer, quero viver// Deixe-me ir, preciso andar/ Vou por aí a procurar/ Sorrir pra não chorar/ Se alguém por mim perguntar/ Diga que eu só vou voltar/ Depois que me encontrar// Quero assistir o sol nascer/ Ver as águas dos rios correr/ Ouvir os pássaros cantar/ Eu quero nascer/ Quero viver”.

¹³⁷ Figura 63. *Conversação sagrada*, 1989-1990. Fonte: NEBREDA, 2000, p. 90.

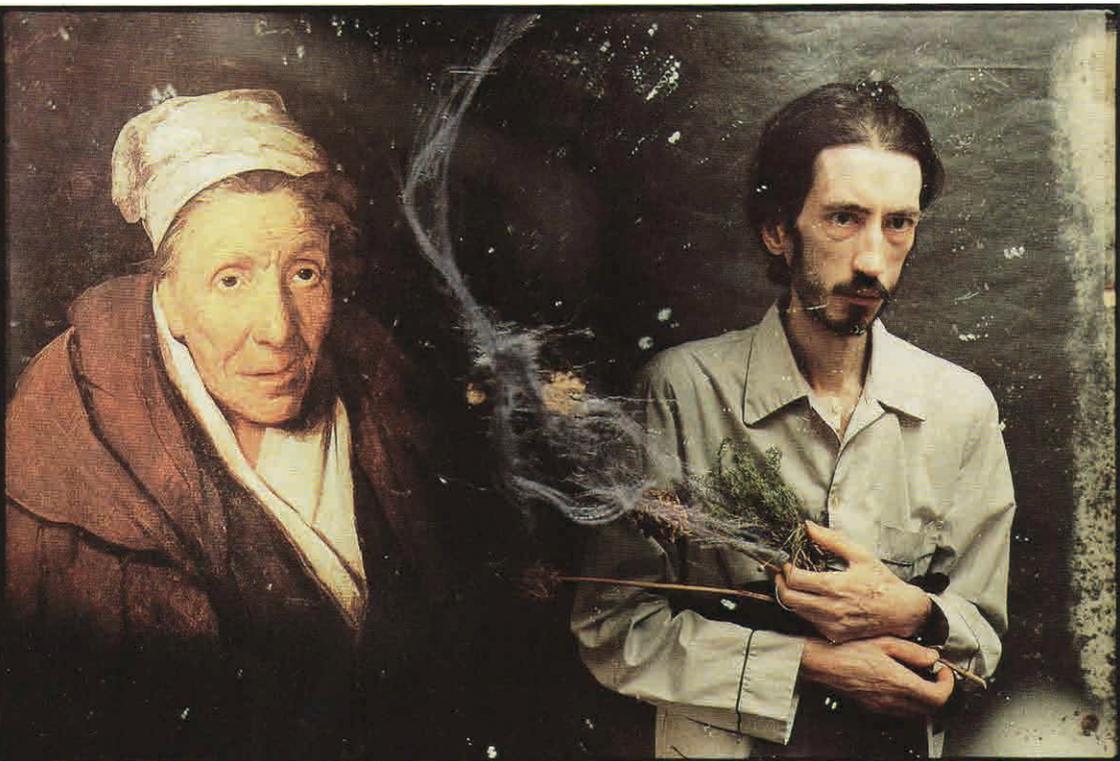


Figura 64. David Nebreda, *Les deux fils nés et les deux à naître*, 1989-1990.

Beckett, dá voz ao outro, ao mestre, através daquele não-corpo dessubjetivado, corpo deformado, imóvel porque pregado ao chão, sem nariz, sem pálpebras, sem orelhas, sem sexo, que chora por nada e por ninguém, um excesso de *eus* tagarelado pelo “personagem” que desmonta a linguagem para que o ser da linguagem surja, para que o desconhecido que se oculta por detrás da fala ganhe espessura, porque em Beckett a linguagem quer ser, porque Beckett cava na linguagem buraco atrás de buraco, até que aquilo que se põe à espreita por detrás comece a atravessar, e seja isso alguma coisa ou nada: “Não me farei mais perguntas. Não se trata antes do lugar onde você termina por se dissipar? (...) O outro vem direto sobre mim. (...) ele me traz presentes e não ousa dá-los. Leva-os de volta, ou bem os deixa cair e desaparecem. (...) Por mais que não me mexa, é ele o deus. E o outro. Emprestei-lhe olhos suplicantes (...). Ele não me olha, não me conhece, não lhe falta nada”¹³⁸. É isso ainda devir, porque ao artista e ao escritor é necessário devir, devir qualquer coisa que não artista ou escritor, mas devir-Orfeu, devir-toupeira que esburaca a terra incessantemente, devir-gato, também esgaravador, como David Nebreda, Thomas ou Blanchot, devir para emprestar olhos suplicantes aquilo a que não se pode chegar, dar-lhe voz, passar do eu pronominal ao ele impessoal, como o fizera Nebreda em *Les deux fils nés et les deux à naître*¹³⁹, *Il essaie de représenter la disparition, mais il ne réussit qu’à faire disparaître sa tête*¹⁴⁰, ou ainda *Le main brûlée*¹⁴¹, esses autorretratos em que o artista não se reconhece, pois anônimo e sem rosto, estrangeiro, monstro acéfalo de Bataille – “*J’ai même des difficultés à m’exprimer à la première personne. (...) J’observais et j’étudiais l’étranger qui apparaissait en lui*”¹⁴² –,

¹³⁸ BECKETT, 2009, p. 31-40.

¹³⁹ Figura 64. *Os dois filhos nascidos e os dois para nascer*, 1989-1990. Fonte: NEBREDA, 2000, p. 61.

¹⁴⁰ Figura 65. *Ele tenta representar a desapareição, mas ele não consegue senão fazer desaparecer sua cabeça*, 1989-1990. Fonte: Ibid., p. 67.

¹⁴¹ Figura 66. *As mãos queimadas*, 1989-1990. Fonte: Ibid., p. 81.

¹⁴² Vale lembrar que David Nebreda jamais se refere por eu, mas apenas por ele, nós e eles impessoais, e isso podemos observar nos próprios títulos de suas obras. “Eu mesmo tenho dificuldades em me exprimir na primeira pessoa. (...) Eu observava e estudava o estrangeiro que aparecia nele” (nessa última frase, David refere-se a sua própria imagem refletida no espelho, objeto que utiliza para estudar o outro que há nele). NEBREDA, 2001, p.



Figura 65. David Nebreda, *Il essaie de représenter la disparition, mais il ne reussit qu'à faire disparaître sa tête*, 1989-1990.

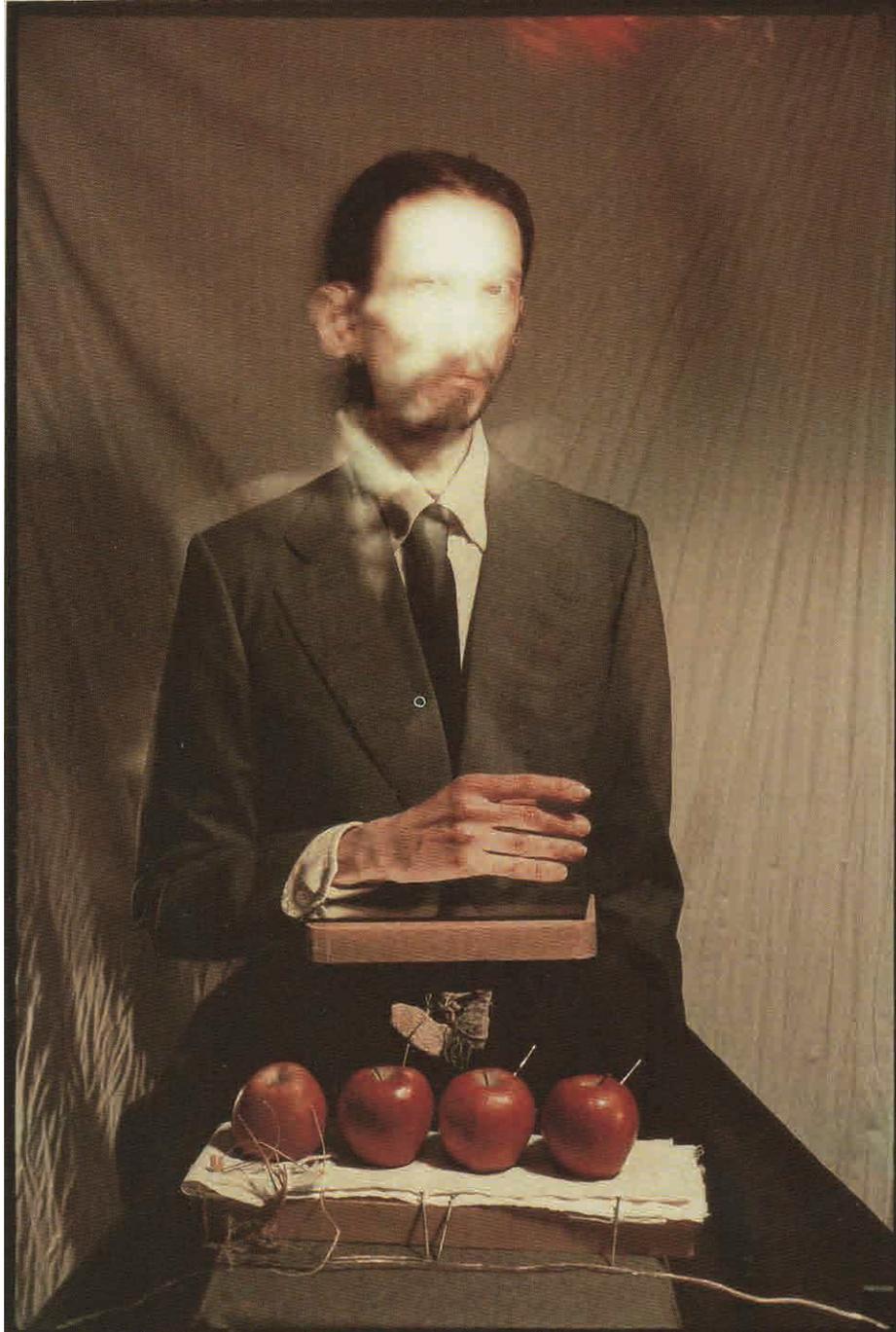


Figura 66. David Nebreda, *Le main brûlée*, 1989-1990.



Figura 67. Théodore Géricault, *La folle monomane du jeu*, 1820, Louvre.

autorretratos em que Nebreda, devindo sabe-se lá que coisa de insuportável a razão, sabe-se lá dessa vez que coisa de animal, dá voz ao outro, e no caso do primeiro autorretrato, dá voz a loucura que está em qualquer lugar que não na cara de *La folle monomane du jeu*¹⁴³, de Théodore Géricault, que como Eurídice faz-se véu, dissimula, pois essa loucura vem do exterior, essa loucura está do lado de fora, é o desconhecido dobrado para dentro do mundo. Deleuze e Guattari diriam ainda serem tais devires um devir-animal, porque fazer obra de arte, tal como escrever, essa coisa que fazem os feiticeiros, é um devir, é deixar-se atravessar por estranhos devires, que não são devires-artistas ou devires-escritores, mas antes devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.: “O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito”¹⁴⁴. Mas devir o animal tampouco nos diz nada, pois ninguém se torna um lobo, um piolho, um elefante ou um rato, assim como Thomas não se transforma em um gato, tampouco Nebreda, porque devir é antes de tudo se deixar afetar por uma lobiferação, uma piolhiferação, manada de elefantes, proliferação de ratos, “pois não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do Fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?”¹⁴⁵ Certamente uma coisa e outra, e isso é tudo. Nietzsche o soubera, porque Nietzsche sente-se responsável não “pelo” cavalo que morre diante da brutalidade do charreteiro bêbado que o chicoteia, mas “perante” os cavalos que morrem “e que lhe dão o incrível sentimento de uma Natureza desconhecida”¹⁴⁶, uma *afecção*, um *afecto*, esses devires não humanos aos quais estão os homens sujeitos, “não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, mas antes a efetuação de uma potência de matilha”¹⁴⁷, a efetuação da

14-15, tradução nossa.

¹⁴³ Figura 67. GÉRICULT, Théodore. *A louca maniaca por jogos*, 1820. Fonte: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=129>.

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008b, p. 21.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁷ *Ibid.*, loc. cit.

potência do Fora, “que subleva e faz vacilar o eu”¹⁴⁸, que desmonta o estar do sujeito, arranca-lhe a cabeça, um outro David Nebreda, monstro acéfalo e estéril, um horror anatomicamente perfeito, imperfeito, um desenho *Sans titre*¹⁴⁹. É a responsabilidade de Artaud perante os analfabetos – “*C’est pour les analphabètes que j’écris*”¹⁵⁰ –, pois para Artaud, escrever é devir, um devir-animal, escrever “para” é escrever em “atenção a”, no “lugar de”, é dar voz ao outro, escrever em atenção a matilha, em atenção a multiplicidade, em atenção ao Fora, é devir analfabeto para escrever no lugar de todos os analfabetos, no lugar das feras, em atenção a todos os idiotas que morrem, é lançar-se ao Fora para alcançar a origem do canto gago e sem língua dos analfabetos, a origem do canto das bestas que bramem de horror, atingir a essência do canto dos selvagens, canto dos loucos, dos bruxos, o grito dos idiotas que desaparecem, dos idiotas que tombam¹⁵¹. “Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino?”¹⁵² É isso certamente coisa de poeta, é evidente que isso é Rimbaud, coisa de David Nebreda, a tarefa própria do artista, esses homens que se arrebetam para alcançar a origem e a essência da arte, esses feiticeiros fascinados pela multiplicidade da matilha, atravessados pelos devires inauditos e pelas forças selvagens do exterior, que se lançam a escrever poemas como quem se lança à um poema universal, à origem de toda poesia, que constroem corpos-cadáveres para torná-los responsáveis pelo meu corpo, por todos os corpos vivos do mundo, por todos os corpos que morrem. É o que fala Ossip Mandelstam sobre a criação literária, sobre o ato de escrever – talvez seja isso, também, o que André Bazin espera que faça o cinema: “*Le cinéma substitue à notre*

¹⁴⁸ Ibid., loc. cit..

¹⁴⁹ Figura 68. *Sem título. Autorretrato prévio a castração*, 1987-1988. Fonte: NEBREDAS, 2000, p. 146.

¹⁵⁰ ARTAUD, Antonin. *Préambule*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 21.

¹⁵¹ L'ABECEDAIRE de Gilles Deleuze. Direção de Pierre-andré Boutang. Intérpretes: Gilles Deleuze e Claire Parnet. Música: Ulrich Lask. Paris, França: Sodaperaga, 1996. (455 min.), DVD, son., color.

¹⁵² DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 21.

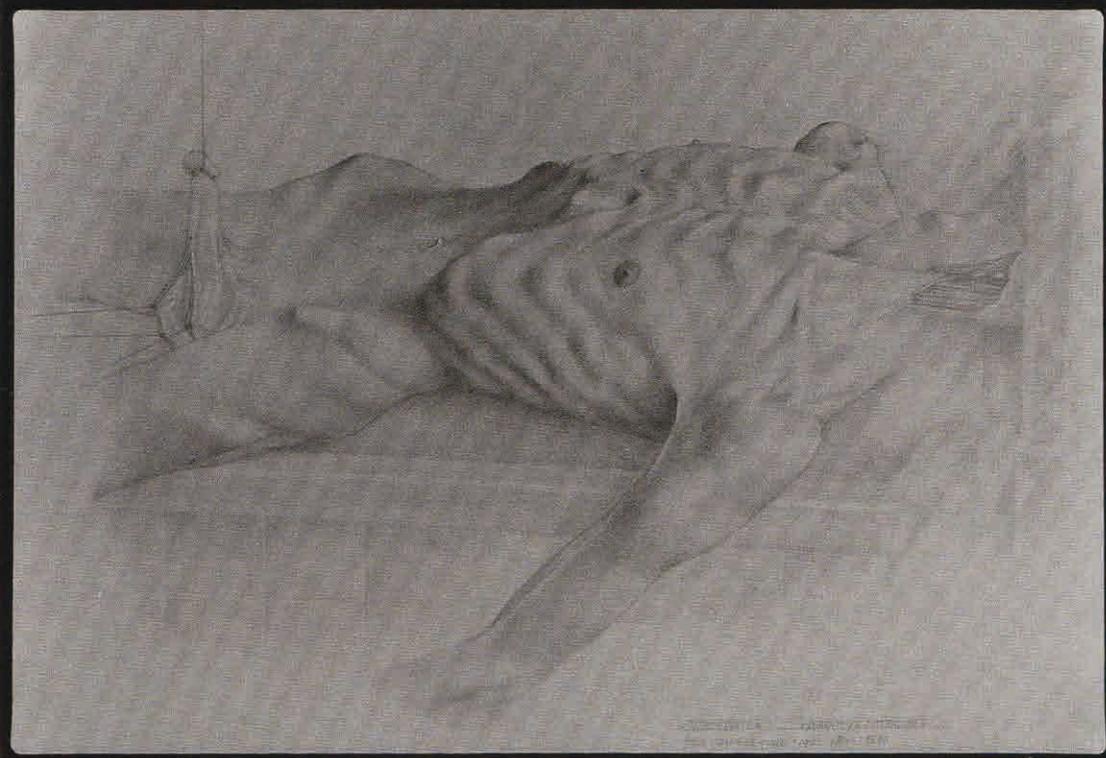


Figura 68. David Nebreda, *Sans titre. Autoportrait préalable à la castration*, 1987-1988. Crayon sur le papier, 32cm x 25cm.

regard un monde qui s'accorde à nos désirs"¹⁵³ –, pois escrever é devir, escrever é lançar-se ao lado de fora, é levar a linguagem a gaguejar, é mandar aos diabos as historinhas privadas e os arquivos familiares para engajar-se em algo maior, dar voz ao desconhecido, ao demiurgo, ao monstro acéfalo, para então falar em atenção a todos homens, no lugar de todos os homens, e isso é um humanismo, o humanismo do exterior:

Je désire non pas parler de moi, mais épier le siècle, le bruit et la germination du temps. Ma mémoire est hostile à tout ce qui est personnel. Si cela dépendait de moi, je ne ferais que grimace au souvenir du passé. Je n'ai jamais pu comprendre les Tolstoï et les Aksakov, les petits-fils Bagrov, amoureux des archives familiales avec leurs épopées de souvenirs domestiques. Je le répète, ma mémoire est non pas d'amour mais d'hostilité, et elle travaille non à reproduire, mais à écarter le passé. Pour un intellectuel de médiocre origine, la mémoire est inutile, il lui suffit de parler des livres qu'il a lus, et sa biographie est faite. Là où, chez les générations heureuses, l'épopée parle en hexamètres et en chronique, chez moi se tient un signe de béance, et entre moi et le siècle gît un abîme, un fossé rempli du temps qui bruit, l'endroit réservé à la famille et aux archives domestiques. Que voulait dire ma famille? Je ne sais. Elle était bègue de naissance et cependant, elle avait quelque chose à dire. Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier, et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par

¹⁵³ O cinema substitui nosso olhar por um mundo mais de acordo com os nossos desejos. Passagem retirada do filme *Le Mepris* (O Desprezo), de 1963, de Jean-Luc Godard, e atribuída pelo cineasta ao crítico francês de cinema André Bazin. Porém, de outro modo a encontramos no artigo *Sur un art ignoré* (Sobre uma arte ignorada), de Michel Moure, publicado em agosto de 1959 na edição de nº 98 da revista *Cahiers du Cinéma: Le cinema est un regard que se substitue au nôtre pour nos donner un monde accordé à nos désirs* (O cinema é um olhar que se substitui ao nosso a fim de nos revelar um mundo mais de acordo com os nossos desejos), tradução nossa.

*l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue*¹⁵⁴.

David Nebreda está fascinado pela matilha, é evidente que a matilha o atrai, devém o seu animal para construir tocas sagradas e autorretratos, reconstruir o corpo próprio, torna-lo essencial, ou ainda, através da obra David Nebreda dobra o Fora para dentro do mundo para em seu interior permanecer – “Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade”¹⁵⁵ –; atinge a origem e a essência da arte, a origem do canto dos homens, essa perfídia chamada Eurídice, esse “ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”¹⁵⁶, por intermédio do corpo próprio que, já invadido pela vaga do impessoal, penetrado pela tormenta anônima cuja exigência é própria da obra, impede-o agora de dizer “meu corpo”, porque o que resta é “um corpo”, esse artigo indefinido a que nada falta, pois um coletivismo, um povo, uma país, um continente, um mundo, um corpo. Mas esse Fora reserva ainda um outro mistério, ou melhor, pode ser isso o cessar de todo o mistério do lado de fora.

¹⁵⁴ Desejo não falar de mim, mas espiar o século, o barulho e a germinação do tempo. Minha memória é hostil a tudo isso que é pessoal. Se dependesse de mim, não faria senão careta à lembrança do passado. Nunca pude compreender os Tolstoï e os Aksakov, os netos Bagrov, apaixonados pelos arquivos familiares, com suas epopeias de lembranças domésticas. Eu repito: minha memória não é amor, mas hostilidade, e ela trabalha não para reproduzir, mas para afastar o passado. Para um intelectual de origem medíocre, a memória é inútil, basta-lhe falar dos livros que leu, e sua biografia está feita. Ali, onde, para as gerações felizes, a epopeia fala através de hexâmetros e de crônicas, para mim há um sinal escancarado, e entre mim e o século jaz um abismo, um fosso repleto de tempo que brame, o lugar reservado à família e aos arquivos domésticos. O que queria dizer minha família? Eu não sei. Era gaga de nascença e, no entanto, tinha algo a dizer. Sobre mim e muitos de meus contemporâneos, pesa a gagueira de nascença. Aprendemos não a falar, mas a balbuciar, e foi senão que escutando o barulho crescente do século, e uma vez embranquecidos pela espuma de sua crista, que adquirimos uma linguagem. MANDELSTAM, Ossip. *Le bruit du temps*. Paris: l'Age d'Homme, 1972, p. 77, tradução nossa.

¹⁵⁵ BLANCHOT, 2011, p. 49.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

Porquanto que, se a arte está vinculada ao que se situa fora do mundo, se exprime a profundidade desse Fora sem intimidade e sem repouso, se descreve a situação daquele que se perdeu, que já não pode dizer eu, alma errante no deserto, “isso não significa que a arte afirma um outro mundo, embora seja verdade que ela tem sua origem, não num outro mundo, mas no outro de todo o mundo”¹⁵⁷. Eis o mistério e a beleza do pensamento de Blanchot, eis então o mistério e a beleza desse Fora interminável. Não um transcendente ao mundo, algo que transcende ao eu, como quisera Platão, mas uma transcendência ao mundo que se realiza não em outro lugar senão no próprio mundo, nada além de um movimento de superfície, nada que um imanente ao mundo, porque o Fora é a Imanência, um plano de imanência que se estende sobre o mundo e pelo mundo, pois erra-se do lado de fora tal qual Ahab em meio a imensidade marinha como que sobre a Moby Dick, Adolf Wölfli em meio as superfícies de seus desenhos como que sobre as vibrações de notas musicais, Fabiano, Baleia, Sinhá Vitória, o Menino mais velho e o Menino mais novo (para que um nome?) em meio ao deserto nordestino como que sobre o sol que o seca, ou mesmo Rimbaud em meio ao deserto africano como que sobre o mundo inteiro, pois é ali que a Rimbaud se dá o desejo e a fascinação pela matilha do exterior, seu devir-animal, devir-negro, devir-selvagem, é ali que se lhe abre a origem do poema, a origem da arte, o bramir das bestas, do “Beuzebu que é o diabo, mas o diabo como senhor das moscas”¹⁵⁸, sempre uma matilha, o grito dos idiotas que morrem, o deserto do Fora: “A brisa marinha há-de crestar os meus pulmões; climas perdidos curtirão minha pele. (...) Vamos! A marcha, o fardo, o deserto, o tédio, e a fúria. A quem vender-me? Que animal é preciso adorar? Que santa imagem atacaremos? (...) – Sobre que sangue prosseguir? (...) É verdade, meus olhos estão fechados para a vossa luz. Sou um bicho, um negro. Mas posso ser salvo”¹⁵⁹. É necessário devir-gato, devir-baleia branca, ser afetado, estar fascinado pela multiplicidade, fascinado pela matilha, dessubjetivar, para que a obra se abre ao Fora em uma violenta fusão entre o interior e o exterior, para que se crie um plano de imanência que, conforme Deleuze e Guattari: “não é

¹⁵⁷ Ibid., p. 75.

¹⁵⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 20.

¹⁵⁹ RIMBAUD, 2007, p. 137-141.

interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram”¹⁶⁰, porque interior e exterior se encontram agora na superfície, na superfície do mundo e na superfície da obra, na superfície do corpo-cadáver de David Nebreda, tudo sobre a pele. Paul Valéry já há tempos o soubera isso que dispensa os fantasmas, pois não há nisso qualquer mistério, já que isso é o mundo, um agenciamento na vida, um bom encontro, uma alegria até: *“Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau. (...) Et puis moelle, cerveau, tout ce qu’il faut pour sentir, pâtir, penser..., être profond: Tout vient de là... (...) Eh bien, ce sont des inventions de la peau!... Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme”*¹⁶¹. É isso o que nos põe em encantamento, o que nos fascina, nos enche de jubilo e de admiração quando diante da obra de David Nebreda, o que violenta nossa maldita razão que a tudo quer agarrar, porque David Nebreda constrói labirintos a se percorrer e se perder, escadarias celestes a subir e descer, nos transporta em seu devir-Orfeu, em companhia de Eurídice e dos gatos, ao desconhecido inferno de Hades para em seguida nos arrebatara à superfície celeste que quisera os descendentes de Noé alcançar – aqueles malfeitores da língua e benfeitores da Torre de Brueghel –, à superfície de seu corpo sem órgãos, porque David Nebreda constrói para si um corpo sem órgãos, corpo do lado de fora porque já do eu se desfizera como dos órgãos, corpo-pele, corpo-louco de Antonin Artaud, e o resto que vá aos diabos, pois isso é excesso de arte!: *“Car liez-moi si vous voulez,/ mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe./ Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,/ alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté./ Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers/ comme dans délire des bals*

¹⁶⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008a, p. 18.

¹⁶¹ O que há de mais profundo no homem é a pele. (...) Depois, moela, cérebro, tudo isso que preciso para sentir, sofrer, pensar..., ser profundo: Tudo vem daí... (...) Pois bem, são as invenções da pele!... Nós tentamos em vão nos escavar, doutor, nós somos... ectoderme. VALÉRY, Paul. *L’idée fixe ou deux hommes à la mer: Oeuvres*, Tomo II. Paris: Gallimard, p. 215-216.



Figura 69. David Nebreda, 23-6-89, 1989-1990.

musette/ et cet envers sera son véritable endroit”¹⁶². “Como criar para si um corpo sem órgãos?”, indagam Deleuze e Guattari em seu *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, e a tal inquietação responde sem muito esforço David Nebreda com qualquer de seus autorretratos, seja com 23-6-89¹⁶³, seja com *Après deux jour, il se brûle de nouveau le torse*¹⁶⁴, seja com *Le cadeau de la mère, le couteau nouveau portant mon nom*¹⁶⁵, com *La vision du deuxième cadre*¹⁶⁶, *Celui qui attend*¹⁶⁷, *Sans titre*¹⁶⁸, ou mesmo com aquele excesso de eus beckettiano pintados com sangue, mijo e merda em outro de seus convulsivos desenhos *Sans titre*¹⁶⁹. Um corpo que já se cansara do eu, dos órgãos, e quer licenciá-los, tornar-se pele, substituir as reminiscências pelo esquecimento, os arquivos domésticos pelo barulho crescente do século (Ossip Mandelstam), a interpretação pela experimentação, os fantasmas pela vida, deixar-se povoar por intensidades, cores e sons, por multiplicidades, pelas forças selvagens, pela matilha; eis o corpo que David Nebreda empreende através do corpo próprio, eis o corpo que cria para si através da arte, “corpo sem órgãos-obra de arte” “(e quando você se torna cão não vai perguntar se o cão com o qual você brinca é um sonho ou uma

¹⁶² Porque atem-me se quiserem,/ mas nada há de mais inútil que um órgão./ Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,/ então o terão libertado de todos os seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade./ Então aprenderá a dançar às avessas/ como no delírio das danças populares/ e este avesso será o seu verdadeiro lugar. ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1654.

¹⁶³ Figura 69. 23-6-89, 1989-1990. Fonte: NEBREDAS, 2000,, p. 53.

¹⁶⁴ Figura 70. *Après deux jours, elle queima-se novamente no torso*, 1989-1990. Fonte: *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁵ Figura 71. *O presente da mãe, a nova faca com o meu nome*, 1989-1990. Fonte: *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁶ Figura 72. *A visão do segundo quadro*, 1989-1990. Fonte: *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁷ Figura 73. *Aquele que espera*, 1997. Fonte: *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁸ Figura 74. *Sem título*, Texto na fotografia: *David Nebreda de Nicolas - Nascido 1 agosto 1952 - Eis aqui esquizofrenia paranóide crônica. Ele segue a ordem. Hoje, 19 outubro 1997. Contra vertigem nada que dizer*, 1997. Fonte: *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁹ Figura 75. *Sem título*. Texto na fotografia: *Viola três vezes a mãe, viola a si mesmo e já não se reconhece no espelho, posto que ele tampouco se reconhece. O espelhos se multiplicam, ele mesmo é o espelho e esse simulacro de regeneração o tranquiliza. Autorretrato como trindade castrada - estéril e pai dos estêreis. D.N.N. - - Com seu sangue*, 1999. Fonte: *Ibid.*, p. 154.



Figura 70. David Nebreda, *Après deux jour, il se brûle de nouveau le torse*, 1989-1990.

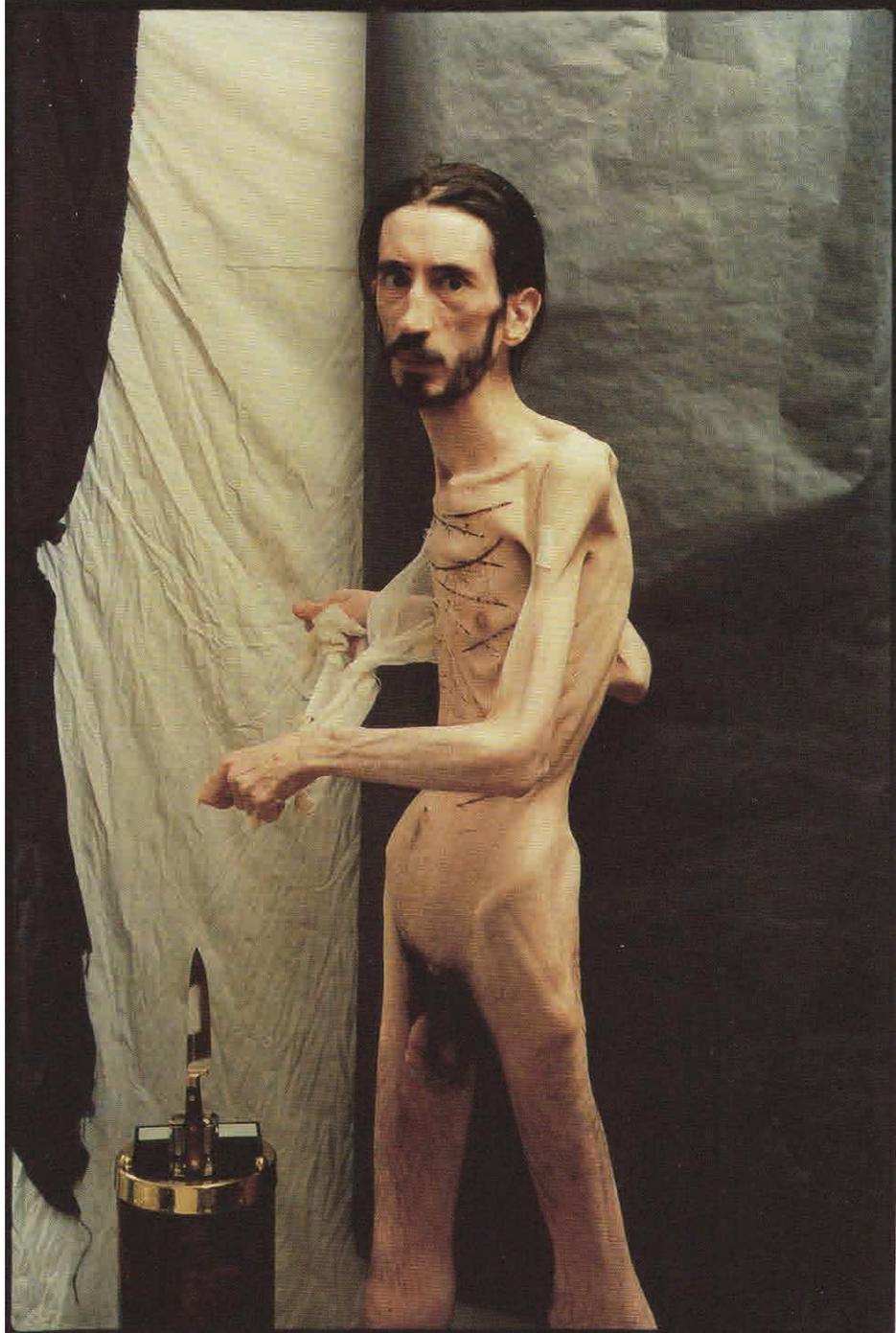


Figura 71. David Nebreda, *Le cadeau de la mère, le couteau nouveau portant mon nom*, 1989-1990.

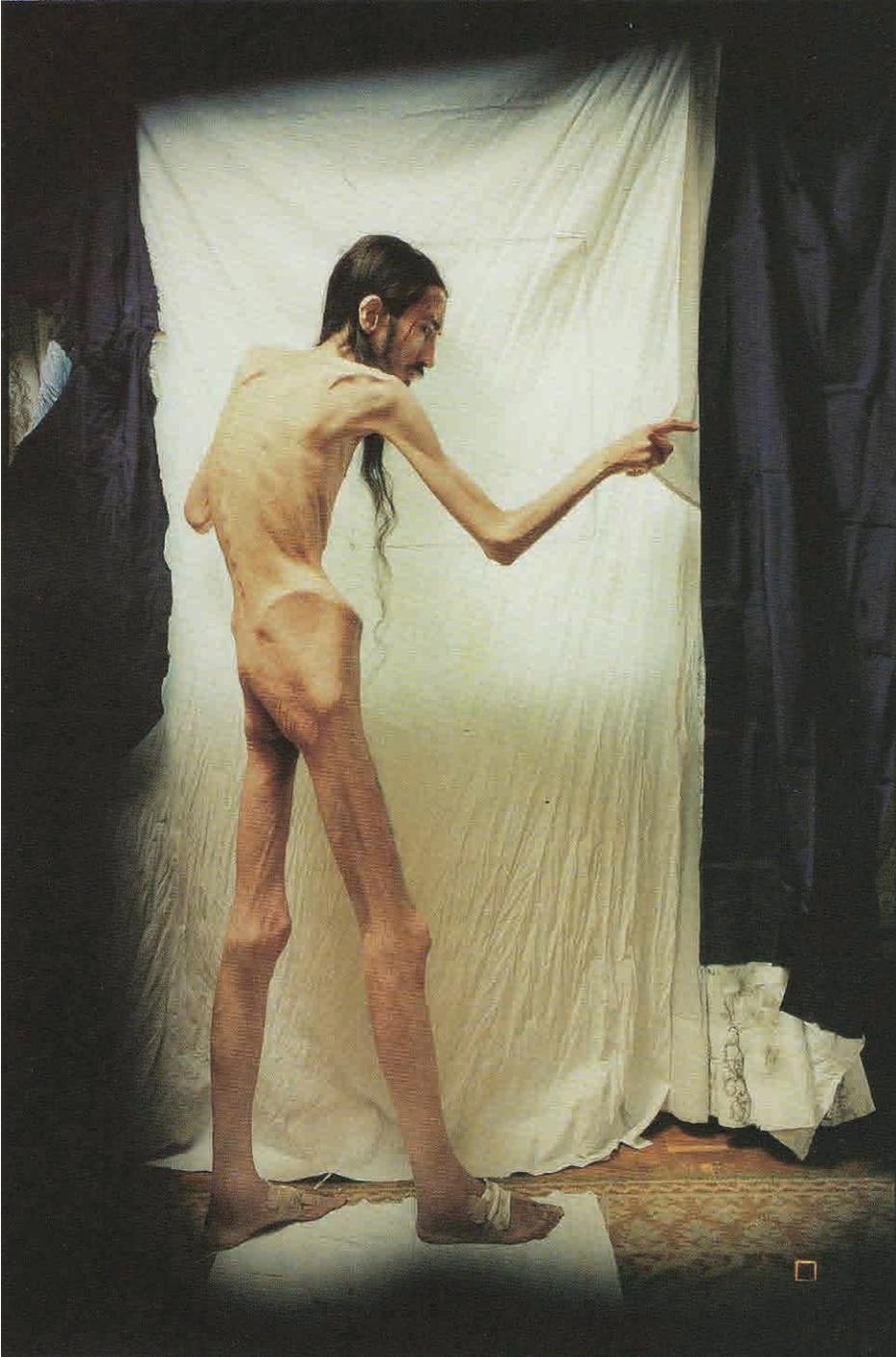


Figura 72. David Nebreda, *La vision du deuxième cadre*, 1989-1990.

realidade, e se é ‘a puta da sua mãe’, ou outra coisa ainda)”¹⁷⁰. Um corpo que quer livrar-se do juízo de Deus, divorciar-se dos órgãos, da organização do organismo que tudo sujeita compondo o eu, para ver-se afetar pelos devires, atuar em devires-animal, devires-molecular, dessubjetivar para então flutuar em meio ao Fora, porque o corpo sem órgãos é um corpo do lado de fora, corpo imanente, corpo desconhecido ao qual “não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. (...) não ‘meu’ corpo sem órgãos, mas ‘eu’ sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiaries”¹⁷¹. David Nebreda cria para si um corpo sem órgãos, constrói seu plano de imanência, funde a obra, que não outra coisa que o corpo próprio, corpo-cadáver, ao Fora (não seria o corpo-cadáver já uma dessubjetivação, essa exigência própria da arte?), dobra o Fora sobre a superfície do autorretrato, sobre a pele de touro na forma de linhas dilacerantes (“Não tenho mais qualquer segredo, por ter perdido o rosto, forma e matéria. Não sou mais do que uma linha”¹⁷²), linhas-poéticas em sangue, linhas de fuga, linhas de errância, cartográficas, linhas abstratas que se fazem uma resistência, um manifesto poético contra a organização do organismo, porque é necessário desfazer-se do eu para como Lenz ou Gregor Samsa ouvir as vozes do outro lado, habitar as linhas, é necessário licenciar-se dos órgãos para deixar-se invadir por estas linhas selvagens, linhas dos devires intensivos, com cores e sons, porque só assim se pode “chegar” ao corpo sem órgãos, corpo que se quer deixar atravessar pelos *affectos*, delirar em meio aos *perceptos*, ser penetrado por fluxos desconhecidos, pela matilha, pelas multiplicidades, a fim de alcançar aquele ponto profundo para o qual tende a origem e a essência do Canto das Sereias, pois um corpo-obra de arte, corpo de David Nebreda, corpo de Antonin Artaud, livre do julgamento de “*dieu et de son être: SATAN*”¹⁷³:

¹⁷⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 25.

¹⁷¹ Ibid., p. 9-24.

¹⁷² DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., p. 73.

¹⁷³ de deus e de seu ser: SATAN. ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1655,

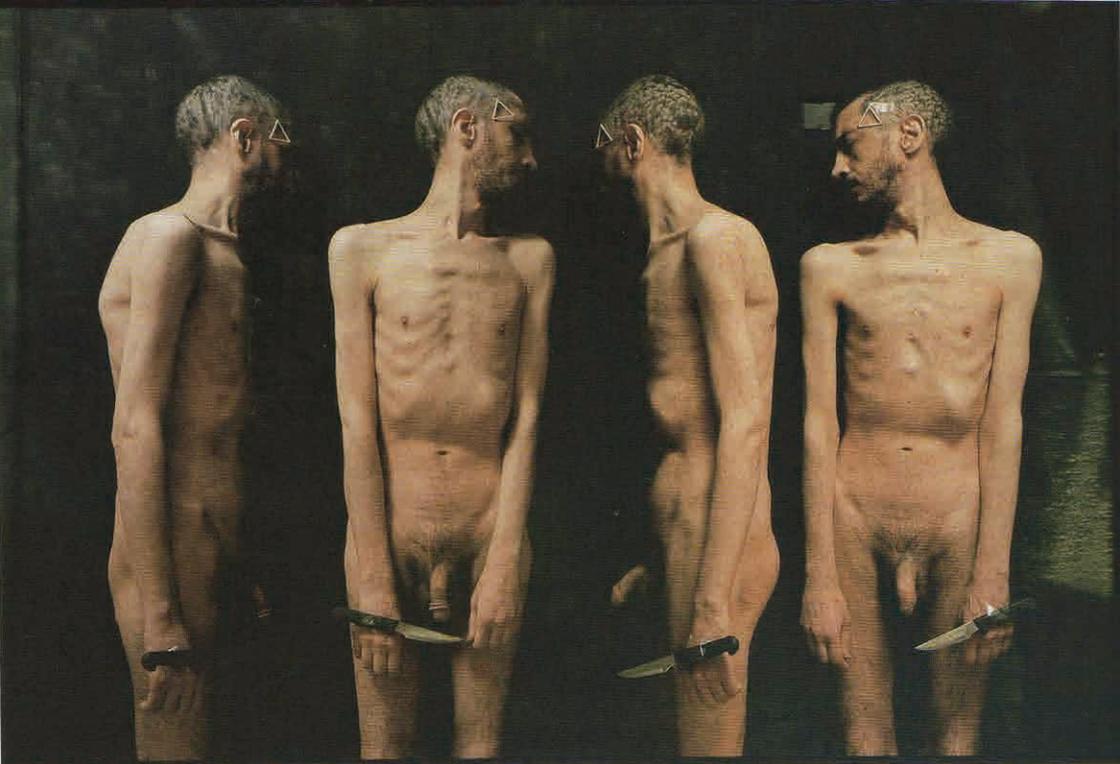


Figura 73. David Nebreda, *Celui qui attend*, 1997.

*Entre le corps et le corps il n'y a rien,
rien que moi.
Ce n'est pas un état,
pas un objet,
pas un esprit,
pas un fait,
encore moins le vide d'un être,
absolument rien d'un esprit, ni de l'esprit,
pas un corps,
c'est l'intransplantable moi.
Mais pas un moi,
je n'en ai pas.
Je n'ai pas de moi, mais il n'y a que moi et
personne,
pas de rencontre possible avec l'autre,
ce que je suis est sans différenciation ni
opposition possible,
c'est l'intrusion absolue de mon corps,
partout¹⁷⁴.*

– *Que voulez-vous dire, Monsieur Artaud?*

– *Je veux dire que j'ai trouvé le moyen d'en finir
une foi pour toutes avec ce singe
et que si personne ne croit plus en dieu tout le
monde croit de plus en plus dans l'homme.*

*Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se
décider à émasculer.*

– *Comment cela?*

*Comment cela?
De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes
fou, mais fous à lier.*

– *En le faisant passer une fois de plus mais la
dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire*

tradução nossa.

¹⁷⁴ Entre o corpo e o corpo não há nada,/ nada além de mim./ Esse não é um estado,/ não é um objeto,/ não é um espírito,/ não é um fato,/ ainda menos o vazio de um ser,/ absolutamente nada de um espírito, nem espírito,/ nem um corpo,/ é o intransponível eu./ Mas não um eu,/ eu não o tenho./ Eu não tenho eu, pois só há eu e ninguém./ sem reencontro possível com o outro,/ esse que sou é sem diferenciação, nem oposição possível,/ é esta intrusão absoluta de meu corpo, por toda parte. ARTAUD, Antonin. *Suppôts et supplications: Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1383-1384.



Figura 74. David Nebreda., *Sans titre*. *Texte dans le photographie: David Nebreda de Nicolas - Nacido 1 agosto 1952 - He aqui esquizofrenia paranoide cronica. El sigue el orden. Hoy, 19 octubre 1997. Contra vertigo nada que decir, 1997.*

son anatomie.

Je dis, pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à la mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le dégage mortellement, dieu,

*et avec dieu
ses organes¹⁷⁵.*

Ao artista é necessário devir, devir-animal, é evidente que isso deve se dar, pois não há criação sem devir, tampouco devir sem criação, pois criar “é tempo de morrer”, e disso ninguém ousa duvidar. David Nebreda devém o seu animal, gato, toupeira, Orfeu, Thomas, Blanchot (esse o maior deles), mas não Brekhounov, sabe-se lá; quem sabe mesmo o animal que se tornara Fernando Pessoa para escrever Não sei quem sou, que alma tenho¹⁷⁶, esse outro selvagem fascinado pela matilha do Fora; dobra o Fora sobre a superfície do corpo e constrói para si um corpo-casca de ovo, corpo-ectodérmico, corpo-procariótico,

¹⁷⁵ – O que você quer dizer, senhor Artaud?! – Quero dizer que encontrei um meio para acabar de uma vez por todas com esse macaco/ e que se ninguém mais acredita em deus, todo mundo acredita mais e mais no homem.// Ora, é o homem que precisa agora decidir a se emascular.// Como isso?/ Como isso?/ De qualquer lado que o tomamos, você está louco, louco a valer.// – Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia./ Eu digo, para refazer sua anatomia./ O homem é enfermo porque é mal construído./ Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse *animalúculo* que o corrói mortalmente,/ deus/ e juntamente com deus/ os seus órgãos. ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 1654, tradução nossa.

¹⁷⁶ “Não sei quem sou, que alma tenho./ Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)/ Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repúdio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho./ Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas./ Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu posição”. PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 93.

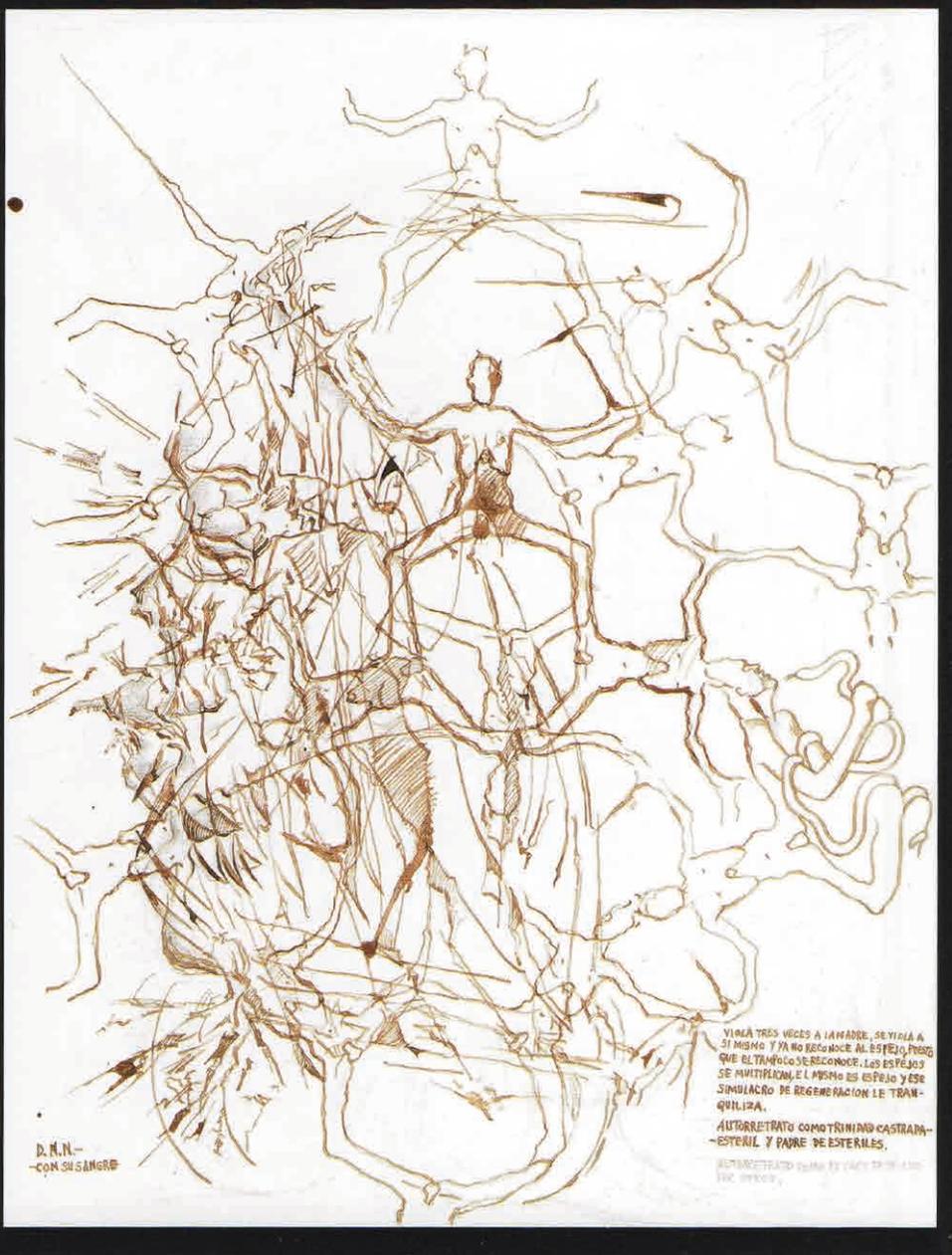


Figura 75. David Nebreda, *Sans titre, Texte dans le photographie: Viola tres veces la madre, se viola a si mismo y ya no reconoce al espejo, puesto que el tampoco se reconoce. Los espejos se multiplican, el mismo es espejo y ese simulacro de regeneración lo tranquiliza. Autorretrato como trinidad castrada - esteril y padre de esteriles. D.N.N. - - Con su sangre, 1999.*

corpo sem órgãos – “de todo modo você faz um, (...) ele espera por você (...). Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas (Fora)”¹⁷⁷ –, mas isso porque antes escutara o sussurro daquele ponto em que a obra se torna essencial, o chamado do Canto das Sereias que seu corpo torna essencial, “corpo sem órgãos-obra de arte”, sua mais complexa e intrigante criação. Obviamente que não se trata disso de um chamado qualquer, tampouco se dá a qualquer um, pois coisa de artista, o chamado próprio da arte, que coage aqueles poucos que a ela se dedicam a errar sobre desertos, afogar-se em meio a tormentas, queimar, quebrar, despedaçar-se, tornar-se raça inferior – “É de todo evidente que sempre fui de raça inferior. (...) Minha raça jamais se rebelou, senão para pilhar: como os lobos ao animal que não mataram”¹⁷⁸ –, devir-animal para resistir a organização do organismo, ao seu poder de captura e aniquilamento próprio do eu do qual se deve divorciar, pois criar “é tempo de morrer”, é dessubjetivar, tempo de lançar os órgãos ao rumo das coisas para sentir ecoar a origem e a essência da arte, o mistério que há por detrás das coisas e dos seres, tempo de resistir ao julgamento de deus e às sistematizações da vida que daí advém (não há bom artista que não as despreze!), resistir às suas instituições, ao Estado, à igreja, à política do grande pai, à sagrada família, etc. Já soubemos o que pensa André Malraux sobre a arte – “*l’art c’est la seule chose que résiste à la mort*” –, e André Malraux provavelmente tinha razão, pois a arte é um ato de resistência, tal como o que se produz em vista dela o é, tal como o corpo sem órgãos de David Nebreda o é (Também esse uma resistência a esquizofrenia? Tudo é possível, sem dúvida), porque é preciso resistir para se chegar à origem do canto do lado de fora, à essência da arte, é preciso resistir à organização dos órgãos que ao mundo nos quer fixar, resistir para que se possa então flutuar como Artaud, errar sobre o plano de imanência como Lenz, afogar-se como o capitão Ahab na imensidade marinha do Fora, adentrar como Nebreda o inferno de Hades em busca de sua Eurídice dissimulada, em busca de seu corpo sem órgãos-obra de arte, etc. Mas isso provavelmente não se dá sem grande alegria, sem grande encantamento – “posto que o CsO [não] é

¹⁷⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 9.

¹⁷⁸ RIMBAUD, 2007, p. 135.

também pleno de alegria, de êxtase, de dança?”¹⁷⁹ –, pois criar para si um corpo sem órgãos é antes de tudo deixar-se afetar pela vida, pela beleza da vida, é construir seu próprio *self-enjoyment*, Viver, posto que tal Viver é já a própria arte, já um estranho devir, já uma jubilosa resistência, resistência à abominação, como o faz David Nebreda, como o fizera Gilles Deleuze, esse homem contente, esse bruxo da filosofia:

Au printemps 1987, j'ai suivi les derniers cours de Deleuze à Saint-Denis et je n'oublierai jamais ce que cette voix m'apporta de générosité et de liberté. Vingt ans plus tôt, au cours d'un été pour moi tout aussi décisif, je suivais le séminaire de Heidegger. Un abîme sépare ces deux philosophes, sans doute les plus grands de notre siècle. Les deux ont pensé avec un courage extrême l'existence, à partir de la facticité, et l'homme en tant que cet être qui n'est que ses manières d'être. Mais la tonalité fondamentale de Heidegger est celle d'une angoisse tendue et presque métallique, où toute propriété et tout instant se contractent et deviennent tâche à accomplir. Rien, au contraire, n'exprime mieux la tonalité fondamentale de Deleuze que cette sensation qu'il aimait appeler avec un mot anglais: self-enjoyment. Le 17 mars, d'après mes notes, pour expliquer ce concept, il commença par exposer la théorie plotinienne de la contemplation. «Tout être contemple», disait-il en citant librement de mémoire, tout être est une contemplation, oui même les animaux, mêmes les plantes (sauf les hommes et les chiens, ajouta-t-il, qui sont des animaux tristes, sans joie). Vous direz que je plaisante, que c'est une plaisanterie. Oui, mais même les plaisanteries sont des contemplations... Tout contemple, la fleur, la vache contemplent plus que le philosophe. Et, en contemplant, il se remplissent d'eux-mêmes et se réjouissent. Qu'est-ce qu'ils contemplent? Ils contemplent leurs propres réquisits. La pierre contemple le silicium et le calcaire, la vache contemple le carbone, l'azote et les sels. C'est cela le self-enjoyment. Ce n'est pas le petit plaisir d'être soi, l'égoïsme, c'est cette

¹⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 11.

*contraction des éléments, cette contemplation des réquisits propres qui produit la joie, la naïve confiance que ça va durer, sans laquelle on ne pourrait pas vivre, car le coeur s'arrêterait. Nous sommes des petites joies: être content de soi, c'est trouver en soi-même la force de résister à l'abomination. Ici mes notes s'arrêtent et c'est ainsi que je veux me souvenir de Gilles Deleuze. La grande philosophie de ce siècle sombre, qui avait commencé par l'angoisse, s'achève sur la joie*¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Na primavera de 1987, segui os últimos cursos de Deleuze em Sait-Denis, e jamais me esquecerei o que aquela voz me trouxe de generosidade e liberdade. Vinte anos atrás, durante um verão para mim igual decisivo, seguia o seminário de Heidegger. Um abismo separa estes dois filósofos, sem dúvida os maiores de nosso século. Ambos pensaram com uma coragem extrema a existência, a partir da facticidade, e o homem enquanto ser que não é senão suas maneiras de ser. Mas a tonalidade fundamental de Heidegger é aquela de uma angústia tensa e quase metálica, em que toda propriedade e todo instante se contraem e tornam-se tarefa a cumprir. Nada, ao contrário, expressa melhor a tonalidade de Deleuze do que esta sensação que ele gostava de chamar com uma palavra inglesa: *self-enjoyment*. Em 17 de março, de acordo com minhas notas, para explicar este conceito, ele começou por expor a teoria plotiniana da contemplação. “Todo ser contempla, dizia citando livremente de cabeça, todo ser é uma contemplação, mesmo os animais, mesmo as plantas (salvo os homens e os cachorros – agregou –, que são animais tristes, sem alegria). Vocês dirão que troço, que é uma troça. Sim, mas mesmo as troças são contemplações... Tudo contempla, a flor, a vaca contempla mais que o filósofo. E, contemplando, eles se enchem deles mesmos, e se alegram. O que é que contemplam? Eles contemplam seus próprios requisitos. A pedra contempla o silício e o calcário, a vaca contempla o carbono, o nitrogênio e os sais. É isso o *self-enjoyment*. Não o pequeno prazer de si mesmo, o egoísmo, mas essa contração dos elementos, esta contemplação dos requisitos próprios que produz a alegria, a ingênua confiança de que algo vai durar, sem a qual não poderíamos viver, pois o coração pararia de bater. Somos pequenas alegrias: estar contente de si é encontrar a força para resistir a abominação”. Aqui minhas notas terminam, e é assim que quero lembrar de Gilles Deleuze. A grande filosofia desse século sombrio, que havia começado com a angústia, termina com alegria. AGAMBEN, Giorgio. *Sauf les hommes et les chiens*. 1995. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/1995/11/07/sauf-les-hommes-et-les-chiens_150475>

CONCLUSÃO

David Nebreda é artista de obra difícil, obra lacerante, convulsiva, louca, e isso porque bom artista, essa raça de homens sagrados já quase em extinção, que respondem ao chamado da arte ora laçando fora a própria orelha, ora, como o farrista e assassino milanês, evadindo-se de si mesmos como de prisões; tudo para alcançar o inatingível, a festa, o flutuar, o deserto, tudo para acalmar o monstro que lhes corrói as entranhas (Miller), porque isso pode suceder. Nebreda constrói autorretratos de uma beleza atroz, que fazem ecoar gritos selvagens, estranhas lamurias da natureza, canções próprias da boa arte, esses sons ininteligíveis que escutamos emanar das boas obras, que a todo momento nos querem tombar em desrazão, lançar-nos em viagens insondáveis junto ao vazio, junto ao nada, ali mesmo onde as coisas não se dão, ali mesmo onde se dá o limite entre o pensar e o não pensar, entre a filosofia e a não filosofia, entre a linguagem e o gaguejar; certamente um lugar obscuro.

Ciente das dificuldades de se trabalhar com David Nebreda, da singularidade e complexidade de sua obra, assim como das instâncias de difícil acesso de seus autorretratos, àquilo a que havíamos nos proposto realizar desde o início da escrita deste trabalho, pareceu-nos bem sucedido, algo como um objetivo alcançado, ou seja, antes de encerrar a produção do artista em um prévio quadro conceitual, procuramos dar voz a obra, deixa-la antes falar, deixa-la nos conduzir aos conceitos que melhor se lhe adequariam. Nosso encontro com Ronald Laing, por exemplo, deu-se após uma longa pesquisa acerca da esquizofrenia, e se o escolhemos para trabalhar com David Nebreda, fora somente porque nos pareceu se alinhar a produção do artista, porque entrevistamos, de certa maneira, resultar daquela relação bons diálogos. Não de outro modo o fizemos com relação a escolha de Maurice Blanchot e Gilles Deleuze, pois, apesar de conhecermos diversos filósofos que trabalharam a questão do fora, tal como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, aqueles se destacaram pela potência poética de seus escritos, pelas ricas possibilidades de interlocução com a obra do artista. Tal método, conseqüentemente, somadas ainda as

limitadas dimensões de uma dissertação de mestrado, levou-nos a construir ensaios que consideramos, a certa medida, exitosos, posto que nosso objetivo em escrever textos com uma linguagem mais fluida e criativa, em sintonia com a escrita literária, além das relações que conseguimos estabelecer entre as obras de David Nebreda e as de outros artistas, assim como entre aquelas e a poesia, o cinema e os romances, foram atingidos.

Enfim, com esta pesquisa tentamos, da melhor maneira possível, assim como alcançar um bom nível de interlocução com a obra fotográfica de David Nebreda, possibilitar uma maior inserção do artista e de seus autorretratos no cenário artístico nacional, além de, e isso é para nós certamente o mais importante, contribuir para avanço e desenvolvimento da pesquisa em artes visuais de nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. – 6ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Sauf les hommes et les chiens*. 1995. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/1995/11/07/sauf-les-hommes-et-les-chiens_150475>.

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

ARTAUD, Antonin. *Commentaires de dessins: Dépendre corps – l'amour unique*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Artaud le Môme*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Le péñse-nerf*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Lettres de Rodez à Henri Parisot [Rodez, 22 septembre 1945]*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Lettres de Rodez à Henri Parisot [Rodez, 6 octobre 1945]*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh le suicide de la société*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Van Goh, o suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 61.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre de Séraphin*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Préambule*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Suppôts et supplications*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard, 2011.

BATAILLE, Georges. *La conjuration sacrée*. In: *Revue Acéphale*, vol. 1. Paris: Impressions G. L. M, 24 de junho de 1936.

BECKETT, Samuel. *Mercier et Camier*. Paris: Minuit, 1970.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*, vol. 01. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris: Gallimard, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Os dois Reis e os dois Labirintos*. In: *O Aleph*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BÜCHNER, Georg. *Lenz*. In: *Oeuvres Complètes. Inédits et Lettres*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 1988.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. In: *Oeuvres Complètes. Inédits et Lettres*. Trad. Robert Simon. Paris: Seuil, 1988.

DE MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*. Paris: Éditeurs Paul Ollendorff, 1887.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2008a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

ELIOT, T. S. *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*. In: *Poesias*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ESPANCA, Florbela. *Citações e Pensamentos de Florbela Espanca*. Org. Paulo Neves da Silva. Alfragide: Casa das Letras, 2011.

FAURE, Élie. *Histoire de l'art: l'art moderne*. Paris: Les Éditions G. Crès & Cie, 1920.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Gallimard Folio, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang. *[Urfaust] Fausto zero*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Benvirá, 2003.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *Aforismos reunidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

KAFKA, Franz. *Le Terrier*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: L'Herne, 2009.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

L'ABECEDAIRE de Gilles Deleuze. Direção de Pierre-andré Boutang. Intérpretes: Gilles Deleuze e Claire Parnet. Música: Ulrich Lask. Paris, França: Sodaperaga, 1996. (455 min.), DVD, son., color.

LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. In: *O Seminário. Livro 11*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAING, Ronald D. *Le moi divisé. De la santé mentale à la folie*. Trad. Claude Elsen. Paris: Éditions Stock, 1979.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris: Édition Julliard, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993.
- MANDELSTAM, Ossip. *Le bruit du temps*. Paris: l'Age d'Homme, 1972.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, le scribe*. Trad. Pierre Leyris. Paris: Gallimard Folio, 1996.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Jean Giono, Lucien Jacques e Joan Smith. Paris: Gallimard Folio, 1996.
- MILLER, Henry. *Tropique de Cancer*. Paris: Gallimard, 1972.
- NEBREDA, David. *Autoportraits*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2000.
- NEBREDA, David. *Chapitre sur les petites amputations*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2004.
- NEBREDA, David. *NEBREDA, David. David Nebreda et le double photographique Entretien avec Catherine Millet*. In: *Sur David Nebreda*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2001.
- NEBREDA, David. *Post-Scriptum*. In: *Sur David Nebreda*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2001.
- NEBREDA, David. *Sur la révélation*. Trad. Sylvia Roubaud. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Alvaro de Campos: Livro de Versos*. Lisboa: Estampa, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.

Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006.

POE, Edgar Allan. *O Retrato Oval*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. In: *Prosa Poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

RUSTIN, Jean. *A corps perdu*. Fonte: <http://www.rustin.be/rustin/textes/65-jean-rustin-a-corps-perdu>.

SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

TOLSTOÏ, Léon. *Maitre et Serviteur*. 1985. Trad. Ely Halpérine-Kaminsky. Disponível em: <<http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tolstoi - Maitre et serviteur.pdf>>.

VALÉRY, Paul. *L'idée fixe ou deux hommes à la mer: Oeuvres*, Tomo II. Paris: Gallimard, 1960.