

Obra póstuma: sobre estratégias autotanatográficas

Thiago Vinícius Ferreira¹

Resumo

O texto segue a mítica desenvolvida pelo artista Gedley Braga a partir de sua decisão de morrer, na qual celebra sua própria morte simbólica como dado contínuo, uma falta exacerbante, motora e produtora de um novo ponto de partida. Busca-se traçar alguns pontos de reflexão sobre essa construção de um olhar póstumo para a própria produção como parte de uma tradição ficcional de escrita autotanatográfica, uma estratégia de autobiografia póstuma que opera entre o dizer da experiência de estar morto e a interdição de experienciá-la.

Palavras-chave: Gedley Braga. Autotanatografia. Morte. Obra Póstuma.

¹ Mestre em Artes Visuais (área de concentração: História da Arte) pelo PPGAV/UFRJ, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de São João del-Rei. Atualmente é professor substituto do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAH - EBA/UFRJ).

Introdução

- 1 – Nascer é desvio improvável.
- 2 – Viver é desvio pouco provável.
- 3 – Morrer é desvio muito provável.
- 4 – Atravessar o Rio das Mortes para chegar ao Limbo.
- 5 – Não há desvio no inferno.
6. Não há saída.

(Gedley Braga, *Manual de instruções para o “sistema límbico”*, 2015).

Se a morte é o desvio mais provável, também é a impossibilidade prática de dizer sobre a própria morte. Esse dado parece incontornável: quem morre já não pode mais dizer de sua experiência, uma vez que a morte elimina toda a possibilidade de testemunho em primeira pessoa.

Apesar dessa suposição de aparente clareza, ao menos para o senso comum, Jacques Derrida (2000) investiga a possibilidade de narração das experiências de morte e de vida póstuma a partir da leitura de **O instante da minha morte**, de Maurice Blanchot (2003). Para Derrida, o título da ficção, dado que em primeira pessoa, promete algo como uma memória póstuma, uma escrita feita *a posteriori* de um evento que cindiu esse sujeito entre um antes e um depois.

Uma vez cruzado esse limite, o sujeito ficcional carrega a voz de alguém que sobreviveu ao acontecimento da morte e pode narrá-lo, portanto. Tomado como autobiográfico, Derrida propõe pensar o lugar de testemunho que se constrói como uma ação performativa, um ato de sobrevivência a uma morte sem morte. Uma escrita que, nesses casos, afirma um valor não somente testemunhal, mas testamentário.

Como comenta Fernanda Bernardo (1992, p. 176), nesse empreendimento de escrita póstuma, “a morte aloja-se no desvio inerente a toda a resposta (repetição) ao apelo, cindindo a identidade ou a plenitude de cada resposta, e dando a todo o signo/marca um valor intrinsecamente testamentário”, o que afirma o investimento em uma sobrevivência no texto por uma outra perspectiva, uma busca por um “re-pensamento”, assumindo sua irremediável relação com atributos como repetição, ausência, desvio e morte.

No livro póstumo de Phillipe Lacoue-Labarthe sobre a obra de Maurice Blanchot, intitulado **Agonia terminada, agonia interminável**, o autor elabora algumas leituras da obra supracitada, **O instante da minha morte**, e também do fragmento **Uma cena primitiva?**. Lacoue-Labarthe (2015) localiza esses textos em uma tradição literária na qual a paradoxal temática da vivência da morte, entre tópicos de morte e pós-morte, remontam a Platão e Sócrates, Montaigne, Rousseau e Edgar Allan Poe, mas poderíamos falar também de Machado de Assis, Fernando Pessoa ou Samuel Beckett. O autor aponta vestígios de uma dimensão mítica ou épica nessas narrativas de “travessia da morte”, como a descrita nos episódios de descida aos infernos, tanto na Odisseia de Homero como na

Eneida de Virgílio, que viria a repetir-se em Dante, depois em Poe, e que seria, enfim, novamente trabalhada em Blanchot.

Na esteira dessa genealogia que nos levaria até Blanchot, na análise de Lacoue-Labarthe, pode-se identificar uma espécie de origem da literatura moderna que está intimamente atrelada à forma autobiográfica. Para o autor, entretanto, o empreendimento autobiográfico como tratado por esses autores implicaria em si mesmo uma experiência paradoxal de travessia, transfiguração, uma experiência singular da morte, e, desse modo, converte-se no que chama de *autotanatografia*, isto é, na escrita de morte em primeira pessoa.² Na sua contradição inelutável, essa qualidade de escrita confirma a imaginária de que a morte assombra e alimenta a vida, ao adensar a compreensão e a exploração do sujeito no presente. Apresenta-se, desse modo, como um exercício de imaginação contra a morte que, afinal de contas, nunca pode ser fielmente delineada.

Lacoue-Labarthe, dispõe também que a escrita autotanatográfica explicita a morte como condição de toda escrita de si, uma vez que o *sujeito* evidentemente deve já estar morto de algum modo para que possa começar a se dizer e se escrever como um outro: para que possa aceitar convocar “a si mesmo” ou contestar “a si mesmo”, desse modo, convocando ou contestando a morte (ou o morto) nele mesmo, produzindo conjuntamente a testemunha de ambas as partes³ (LACOUÉ-LABARTHE, 2015, p. 54).

Ao passo que seria impossível dizer da própria morte, porém tomando a morte como atravessamento inerente a qualquer escrita, o lugar da narração parece ser, irremediavelmente, o do confronto com esse lócus paradoxal. Nesse imbricado certame de uma experiência impossível, pelo qual o próprio sujeito se dilui ou se transfigura, a morte aparece como elemento que determina essa impossibilidade como condição de possibilidade.

A obra do artista Gedley Braga, em produção desde meados da década de 1990, transita na exploração das diversas camadas de processamento de um trabalho de arte no sistema de artes brasileiro, questionando especialmente os procedimentos detentores de uma escrita histórica que se deseja oficial. Essa construção culmina em sua morte simbólica, representada na exposição *Love & Hate*, de 2005, em um desejo que essa ação abriria simultaneamente a promessa de renascimento ou ressurreição – uma “vida após a morte” que, por sua vez, abriria a possibilidade de retorno em outra perspectiva para sua própria produção, ou seja, a criação de um “ponto de vista póstumo” que possibilitasse uma “transfiguração”, “renascimento”, “ressurreição” ou “reencarnação”.⁴

2 O termo deriva-se da prática de tanatografia, textos que tratam a doença e a morte e exploram o processo de autoconhecimento por via da agonia. Do grego *thanatos*: morte; e *graphein*: escrita. Aqui, utilizamos o termo tal como o neologismo desenvolvido na teoria literária que trata da escrita de morte em primeira pessoa, ou na reflexão sobre a natureza sempre póstuma da escrita. Ver Derrida (2000). Louis Marion (1999), ao analisar esse dispositivo de escrita, propõe o neologismo autobotanotográfico, que preserva o indício de vida (bio) na palavra.

3 Tradução do autor.

4 Certa perspectiva autotanatográfica marca intensamente a obra de Braga. *Obra póstuma* é o nome de uma exposição individual do artista, realizada em 2008, na Galeria de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Dentre seus trabalhos, oposições entre vida e morte, corpo e espírito, assim como referências a céu e inferno, agonia e redenção, são frequentes.

Valendo-se do referencial religioso claro na aspiração ao renascimento, Braga segue uma produção que explora a tentativa de renascer em “um sistema de artes cruel e ingrato para com seus maiores protagonistas: os artistas” (BRAGA 2008, p. 55), o que o coloca em confronto direto com uma crise nas possibilidades de atuação frente a essa realidade, crise que o artista vai chamar posteriormente de *Limbo*, em sua última individual, realizada em 2015.

Apesar do tom de esgotamento frente a essa superestrutura mercadológica bastante abstrata, mas de efeitos muito reais, ao substantivar a vontade de renascer, o artista parece criar um plano que se rearranja de modo a adaptar-se às condições criadas pelo próprio percurso de escavação da superfície da folha de papel em branco, a partir de processos que chama de *Desenhos sem inspiração*, feitos entre 2014 e 2016. Tratam-se de ações em deriva no papel que se valem da própria ideia de improviso como uma saída possível do limbo póstumo.



Imagem 1 – Gedley Braga, *Desenho sem inspiração 12* (Julho 2014).

Fonte: foto de Gedley Braga, cedida pelo autor.



Imagem 2 – Gedley Braga, Desenho sem inspiração 26 (Março 2015).

Fonte: foto de Gedley Braga, cedida pelo autor.

Face a essa urgência, o artista propõe alguns procedimentos de ativação geradores e organizadores da obra final. Contra a falta de inspiração, por exemplo, a postura norteadora é a construção de um desenho de linha contínua, onde a caneta não deve sair do papel, em demora e permanência direta no embate com a folha. O resultado é fruto dessa operação obsessiva, como que em uma via religiosa o artista tentasse produzir uma nova ordem, uma linearidade – ou uma linha de fuga – que sugira a saída do limbo e o conseqüente renascimento.

O limbo, por sua vez, é um elemento importante para esta produção póstuma, é o local onde o artista produz esses trabalhos, de onde surgem os movimentos espiralados e a aura de adensamento. O limbo em questão se materializa no branco, o branco da folha, e o traço seria aquilo, que a despeito da inspiração e da condição de estar no limbo, o artista produz como resistência à quase-incapacidade de inspirar em meio a um ar tão denso imposto pela própria folha. É a clareira aberta em meio ao limbo.

Esta peregrinação empreendida pelo artista enfatiza, desse modo, a potência e também o fardo da imensidão de lugares a percorrer mesmo depois de uma atividade exaustiva de enfrentamento do limbo e a despeito da falta de inspiração. Essa brancura é bastante simples, afinal, pois enfatiza que há um não-preenchível sempre, uma insuficiência de qualquer percurso de peregrinação perante o mito da redenção.

Em aparente paradoxo, a peregrinação exaustiva pelo impossível da folha parece também liberar o artista. Se não o alivia, o coloca em suspensão. A partir da morte e da aspiração ao renascimento, é preciso voltar ao mais simples, à incerteza do ponto de partida. Desse modo, o que o artista busca é um ideal de abertura. Supostamente feita sem inspiração, sem a crença de que o trabalho pode chegar como um acontecimento, essa série anuncia a necessidade de encarar íntima relação da escritura e dos processos artísticos com o desgaste, com a agonia, com a usura de uma mítica arruinada.

Sem inspiração, porém aspirando a uma saída possível, os desenhos de Braga expõem a dificuldade própria em existir à imposição da necessidade de progresso. Por isso cria esse lugar outro onde, desde sua própria morte simbólica pode operar em outra temporalidade. Beckett, no terceiro volume da série Molloy, **O inominável**, coloca em plano certa insistência de seu personagem rumo a um estado de oscilação, possível somente nesse “umbral” póstumo:

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 1987, p.137)

Assim também narra Blanchot, em *Aquele que não me acompanhava*:

Entre todas as impressões que me alcançaram, creio que a mais forte foi esta: que jamais a evidência da realidade havia sido tão premente quanto em seu deslizar para a desapareição; nesse movimento liberava-se algo que era uma alusão a um evento, à sua intimidade, como se, para essa figura, desaparecer fosse sua verdade mais humana e, também, a mais próxima de mim. (BLANCHOT, 1953, p. 65, apud SERRA, 2016, p. 136, tradução da autora).

Como em Beckett e Blanchot, ao habitar esse outro mundo, um limbo, uma cópia em negativo desse nosso mundo aqui, supostamente iluminado, que se faz possível pensar uma estratégia de renascimento. Contra a absolutização da consciência, da interpretação, e simplificando ao máximo os procedimentos, os desenhos de Braga lançam luz sobre uma porção da vida que a arte, em sua relação íntima com a idealização, por vezes não revela: o valor de usura, o empobrecimento da experiência.

Essa aparente busca por recuperar possibilidades de autocompreensão e

desprendimento a partir da aproximação da imagem da morte; ou esse encontro com a liberdade de uma verdade antes desconhecida, possível a partir do movimento em direção ao desaparecimento, encontra reverberações de certo existencialismo de cunho heideggeriano, em especial na crítica empreendida pelo filósofo à desorientação do mundo, no sentido de moralidade e sentido existencial, o que confere grande desilusão política e ideológica a *Ser e Tempo*.

Para Marco Aurélio Werle (2003, p. 110), Heidegger localiza no conceito de angústia a possibilidade de virada da existência, uma saída da “inautenticidade” na qual o homem geralmente vive. A angústia aparece, então, como caminho para o conhecimento da morte, o “dado temporal mais significativo da existência, e revela a finitude da existência humana, o fato de que o homem tem um fim, que ele morre e que sua existência acaba”. Ou seja, ao constituir a limitação originária do ser-no-mundo, informa a possibilidade de não ser, ou ser-para-a-morte (*Sein-zum-Tode*).

O confronto com a morte buscando, via angústia, a antecipação da própria morte na imaginação é, ao mesmo tempo, o pensamento que incentiva a aceitação da possibilidade de não-existência. Tal antecipação não pode dizer da essência da morte, mas afirma que, na perspectiva da duração, ser-no-mundo e ser-para-a-morte são coincidentes, portanto, ao passo que “o fim do ser-no-mundo é a morte, esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade do *Dasein* (ser-aí)” (HEIDEGGER, 1989, p.12 *apud* WERLE, 2003, p. 110). Ou seja, a morte enquanto negatividade é reclamada enquanto substrato da vida, pois ao morrer não é apenas lamentada a perda da existência, mas a perda da morte enquanto possibilidade, a perda da mortalidade, a perda de poder morrer.

Interessa pontuar que, para Heidegger, o aparente caráter negativo da morte se coloca apenas quando esta é tomada em seu sentido vulgar, uma vez que ao assumir seu ser-para-morte, o ser-no-mundo leva em conta que a morte é um fenômeno da própria existência e não o seu término.

Desse modo, no que concerne à escrita autotanatográfica, em especial às estratégias de transfiguração de Braga, o fundamental reside nesse paradoxo, onde a suposta esterilidade póstuma aparece como condição geradora, isto é, nesse processo de declaração da morte, abre-se um lugar de errância enquanto mote da invenção.

Em descrição oportuna de João Camillo Penna (2011, p.247), tais procedimentos estão ligados a um desejo por unidade e sentido, ou, usando uma expressão blanchotiana, “experiências sem experiência”, nas quais nada é experimentado ou, mais radicalmente, “o ‘nada’ é experimentado e, sobretudo, em que a impossível experiência da morte é, por assim dizer, vivida enquanto quase morte, simulacro da morte”. Em todos esses casos é possível verificar, como afirma o autor, uma espécie de êxtase vazio, sem objeto, beirando a revelação mística, como mística negativa, revelação ateia do vazio dos céus no primeiro, e, no segundo, como dádiva da vida, vivida, a partir da experiência crucial que se conta, como sobrevivência, sobrevida ou segunda vida, de tal modo que se inverte a fórmula consensual: a vida é que é a consequência da morte, esta sendo a íntima condição daquela (PENNA, 2011, p. 247).

Retomando Lacoue-Labarthe (2015), essa patente impessoalidade impressa na tentativa de uma experiência póstuma permitiria uma qualidade narrativa que não tem a dizer do discurso nem do enunciado histórico, de modo a impedir marcas de uma subjetivação extrema, uma vez que a morte, enquanto momento inexperienciável, interdita a consideração de um sujeito como organizador da experiência. Como pontua Werle, “há na morte um elemento de transcendência capaz de nos tirar das ocupações cotidianas” (2003, p. 111).

Blanchot afirma que a angústia do homem não reside na morte, mas na existência, propriamente pelo fato de ser o lugar onde a morte não pode existir: “morrer é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser [...] e superar-me ao passar para o mundo dos outros” (2011, p. 179). Em seu manifesto pela morte à (e na) literatura como um direito, Blanchot chega a defender que a tarefa da escrita, em vista disso, deve ser o de tornar a morte possível: “para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada” (2011, p. 333). Visto que a morte é o único dado irredutível às verdades e idealizações, se colocar do lado da morte é estabelecer proximidade com esse outro radical que permite a experiência em sentido estrito.

Verifica-se, portanto, que essa tentativa de dizer a partir de um campo onde já não há existência é o que une esses processos autotanatográficos; ou seja, essa qualidade de testemunho percorre uma fronteira entre a experiência e o não experienciável, mais que qualquer outra oposição entre ficção ou realidade. E esse é o ponto mais pertinente na assimilação da morte por parte de uma autotanatografia, como tratamos aqui: o sentido de dizer de sua própria morte, de tomar a morte como construção de uma outra posição em vida, como abertura de um novo modo operante. Trata-se de uma possibilidade de vida para além da angústia que a morte revelaria, na ambiguidade e diferença inerentes a essa asserção.

Posthumous work: on auto-tanatographic strategies

Abstract

The text follows the mythic developed by the artist Gedley Braga from his decision to die, in which he celebrates his own symbolic death as a continuous datum, an exacerbating, motor and producing absence of a new starting point. It is sought to draw some points of reflection on this construction of a posthumous look at one's own production as part of a fictional tradition of auto-tanatographic writing, a strategy of posthumous autobiography that operates between the telling of the experience of being dead and the interdiction of experiencing it.

Keywords: *Gedley Braga; auto-tanatography; death; posthumous work.*

Referências

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BERNARDO, Fernanda. O dom do texto – a leitura como escrita. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, v. 1, pp. 155-189, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **Celui qui ne m’accompagnait pas**. Paris: Gallimard, 1953.

_____. **O instante da minha morte**. Tradução Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

_____. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAGA, Gedley. **A tese na (da) caixa preta**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. **Limbo** (Catálogo de exposição). São João del-Rei: Museu Regional de São João del-Rei, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Demeure: fiction and testimony**. Tradução Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1989.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Ending and unending agony: on Maurice Blanchot**. Tradução Hannes Opelz. Nova York: Fordham University Press, 2015.

MARIN, Louis. **L’Écriture de Soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes**. Paris: PUF, 1999.

PENNA, João Camillo. Resenha de Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot, de Philippe Lacoue-Labarthe. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v.13, n.2, pp. 343-347, 2011.

SERRA, ALICE. Demorar, de Derrida a Blanchot: literatura e rastreamentos. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**. Rio de Janeiro, v.9 n. 2, pp. 136-146, 2016.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 26, pp. 97-113, 2003.

Data de submissão: 16/10/2018
Data de aceite: 27/11/18