

Sebastião Brandão Miguel

EXECUÇÕES

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes

2005

EXECUÇÕES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração:
Arte e tecnologia da Imagem.

Orientação:
Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG

Miguel, Sebastião Brandão, 1958-
Execuções / Sebastião Brandão Miguel. - 2005. -
150 f. : il. + 1 CD-ROM

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Belas Artes

1.Arte - Pesquisa - Séc. XXI - Teses 2.Arte e morte - Teses
3.Arte erótica - Teses 4.Mishima, Yukio, 1925-1970 5.Bacon,
Francis,1909-1992 6.Mapplethorpe, Robert,1946-1989 7.Pasolini,
Pier Paolo, 1922-1975 I. Oliveira, Maria do Céu Diel de, 1962-
II.Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes
III. Título

CDD : 709.05

CDU : 7.036

EXECUÇÕES

Dissertação defendida e aprovada em 07 de outubro de 2005.

Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Milton José de Almeida - FE/UNICAMP

Prof. Dr. Marcelo Kraisner - EBA/UFMG

Suplentes:

Profa. Dra. Luiz Antonio de Souza - EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Casa Nova - FALE/UFMG

RESUMO

Intermediário entre a confissão e o pensamento crítico – Execuções – é uma meditação sobre a arte e a morte. Relações entre palavras, obras de arte e a realidade.

Executar no sentido de levar a efeito; efetuar, efetivar, realizar; terminar, dar um fim, morrer. *Distopia* é uma acepção ainda não encontrada nos dicionários de língua portuguesa, mas largamente empregada em alguns meios para significar "lugar ou mundo *infernal*, assombroso", por oposição a utopia. *Redenção* envolve ato ou efeito de remir ou redimir, ou algo que nos possa livrar de uma aflição. Lembra-nos o sacrifício crístico que libertou o povo cristão da escravidão e do pecado.

O *corpus* que procurei encontrar foi como o artista que lida com o exercício de uma análise não histórica; de quando uma vida anterior se sobrepõe a sua, de como algumas imagens em vez de preencher, deixam lacunas. Pasolini, Mishima, Mapplethorpe e Bacon. Artistas que gravaram um marco considerável tanto pela construção de uma obra e de uma vida, tanto pelo seu "desaparecimento", mortes nascidas de uma fragilidade que é o vazio nada operacional.

ABSTRACT

Standing between the confessional revelation and the critical thought – Execuções (Executions) – is a reflection about death and life and the relationships between words, works of art and reality.

Execute here meaning to carry out, to put in effect; to perform, to effectuate, to finish, give an end to, die. *Dystopia* is an acceptation not yet found in dictionaries of Portuguese language, although largely employed in certain circles to convey "*infernal* or haunted place or world", the opposite of Utopia. *Redemption* implies the act or action of redeeming, something that can relieve us from some affliction. It remind us the sacrifice of Christ to set mankind free from slavery and sin.

The corpus I was searching for was as an artist who deals with a work based on a non-historical analysis; as though when a previous life takes hold of yours, or as when certain images misty rather than fill the blanks, Pasolini, Mishima, Mapplethorpe and Bacon. Artists who were ground-breaking in their fields, as much for their work as their personal lives and their "vanishing", deaths born from a fragility which is an emptiness far from operational.

Dedicatória

*À minha irmã Débora Miguel
irmã, amiga e mãe.*

*Ao meu irmão Domingos José Miguel
in memoriam*

Com afeto.

*Ao Pe. Luiz César Antunes,
pela atenção e amizade.*

*Ao senhor Omar Ali Shah
in memoriam*

*Grande amigo, pelo esclarecimento
e orientação que foram-me dadas
nas horas de necessidade.*

*Agradeço muito a amizade do
Sr. Omar Ali Shah.*

Agradecimentos

Maria do Céu Diel,

pela orientação sempre precisa.

*Maria Angélica Melendi e
Lyslei Nascimento,*

pelo início deste trabalho.

Cristiano Florentino,

pela revisão ortográfica.

"O mesmo se dá com a ressurreição dos mortos: semeado corruptível, o corpo ressuscita incorruptível; semeado desprezível, ressuscita reluzente de glória; semeado na fraqueza, ressuscita cheio de força; semeado corpo psíquico, ressuscita corpo espiritual.

Se há um corpo psíquico, há também um corpo espiritual."

São Paulo 1CORÍNTIOS 15:42-44

SUMÁRIO

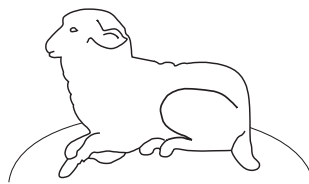
INTRODUÇÃO.....	11
-----------------	----

PARTE I

Execuções.....	19
Mishima e Pasolini.....	29
Distopias.....	38

PARTE II

Mishima: um rito de amor e morte	58
Francis Bacon: nosso corpo, nosso inferno....	76
Mapplethorpe: a obscenidade perfeita.....	93
Pier Paolo Pasolini: amado meu.....	113
NOTAS.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
ÍNDICE REMISSIVO.....	144



786

INTRODUÇÃO

Esta dissertação resulta de um antigo e desejado projeto e envolve uma pesquisa que iniciei há alguns anos. Uma tarefa que, com hesitações, desenvolveu-se a partir dos fatos de minha vida. Os eventos nos quais me baseei resultaram de outros trabalhos, alguns feitos em sonolência, outros, com a atividade desperta de quem não pode perder tempo. Um gênero entre o exercício da arte e uma busca de resposta existencial para os acontecimentos que me envolveram e aos entes queridos.

Minha orientação partiu de lacunas e faltas, de descobertas e conversas lúcidas com pessoas que encontrei. Como fazer a indagação certa se os rumos dos acontecimentos ainda não tiveram um fim? Então, é sobre um percurso que construo minhas pertinências. Não é portanto sobre uma pergunta que trabalho. É sobre vivências, camadas tautológicas que mal se formulam e já partem para outro objeto.

O *corpus* que procurei encontrar foi como o artista que lida com o exercício de uma análise não-histórica de quando uma vida anterior se sobrepõe a sua; de como algumas imagens, em vez de preencher, deixam lacunas: Mishima, Bacon, Mapplethorpe e Pasolini. Artistas que gravaram um marco pela construção de uma obra e de uma vida quanto pelo

seu "desaparecimento", mortes nascidas de uma fragilidade que é o *vazio* nada operacional.

Como ponto de partida, trouxe à tona a recordação dos cordeiros que meu irmão e eu ganhávamos de meu pai. Sistemáticamente eles eram sacrificados nas festas de final de ano. Esta memória será o instrumento concentrando a simbologia de minha investigação.

Execuções, distopias e redenções são palavras que caprichosamente escolhi por terem sentidos duplos. *Executar* no sentido de levar a efeito; efetuar, efetivar, realizar; terminar, dar um fim, morrer.

Distopia é uma acepção ainda não encontrada nos dicionários de língua portuguesa, mas largamente empregada em alguns meios para significar "lugar ou mundo *infernal*, assombroso", por oposição a utopia.

Redenção envolve ato ou efeito de remir ou redimir, ou algo que nos possa livrar de uma aflição. Lembra-nos o sacrifício crístico que libertou o povo cristão da escravidão e do pecado.

O desafio foi separar a realidade total de um campo particular. Aqui enfrentei um problema que poderia ser uma mera identificação e esquecer que o campo de trabalho exigiria uma atenção simultânea e conjugada.

O assunto: morte. Mas ligada ao desejo e ao sexo e à realidade dos corpos.

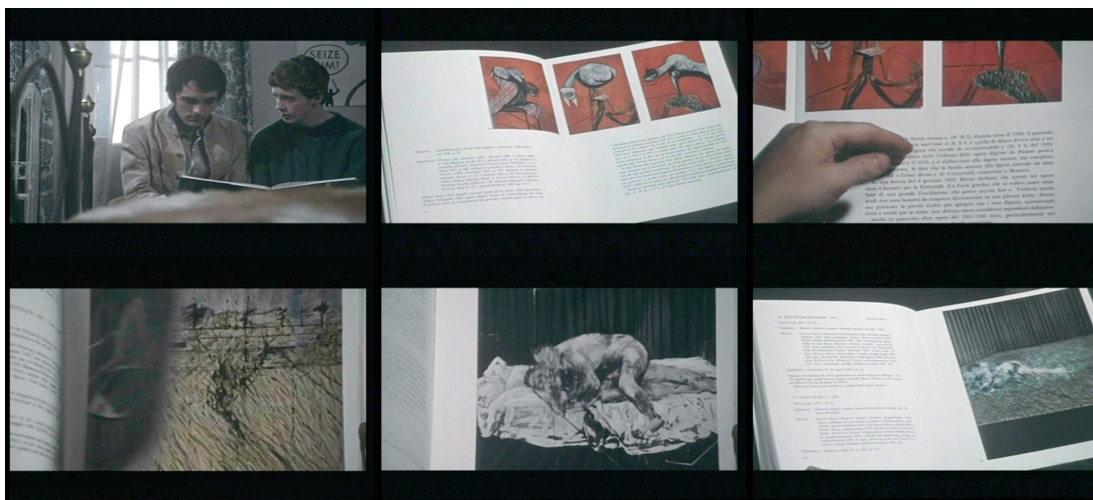
Quando comecei, eram fluxos inconscientes em diários de um adolescente. Depois passei pela escola de arte e quando terminava o bacharelado surgiu a epidemia de Aids. Os desejos e as transgressões não poderiam ser os mesmos. Transcender os sistemas, anotar fatos, observar a cultura: uma fração dentro de um processo histórico.

Consideremos o início: uma aparente sincronia de fatos como enunciados. Pasolini e Mishima ligados por mortes trágicas, minhas visões e as de Mishima. Ele com a imagem de *São Sebastião* de Guido Reni, eu com minha quase febre diante da foto *Homem com terno de poliéster* de Mapplethorpe. Bacon antecedendo estas formulações nas suas pinturas em que os corpos tornam-se deslocados. O fantasma da morte ligado ao sexo.

A esses, outras centenas de artistas poderiam ser elencados. O conhecimento da tragédia e do erotismo queria apenas mostrar que havia trilhado um *skchêma*.

A carne... mas quanto ao espírito? Os fatos cansaram-me e cada vez mais adentrava no dualismo: corpo e espírito. Há muitos casos em que o espírito se manifesta no corpo. Às vezes de uma forma dilacerada, outras com auras angelicais e de transcendência. Mas o que estaria urdindo? No filme

Teorema, de Pasolini, o jovem morador da casa é tomado por uma reversão em suas ações após o contato com o *visitante*.



frames do filme *TEOREMA* de Pasolini

Ambos folheiam um livro no qual as pinturas de Francis Bacon constituem uma chave para abrir aquela existência forjada. Não há como intelectualizar a carne: a vida humana como receptáculo de músculos, sangue, órgãos, sistemas. Em Bacon estes corpos, numa estranheza, começam a se desfocar e se deslocar. Não necessariamente uma deformação, mas o modo como uma metáfora se apropria de uma representação. A presteza do destino dotando o humano de uma incontável encarnação crística. Os estigmas não localizados necessariamente na carne, qualificando um outro equilíbrio de proporção e beleza.

Estas mesmas subversões podem ser vistas nas fotografias de Robert Mapplethorpe, parecem querer vingar-se, corrigindo nosso desejo de santidade. O corpo produto de uma idéia, nossa identidade no outro. Uma harmonia perfeita, não

individual, mas solitária. Atos de desavergonhada decência representando um narcisismo que mal podemos absorver.

O tema do corpo e do espírito persistiu e ainda resiste como princípio para realização de minhas obras. Passo a passo, começo a me perguntar se o corpo poderia ter uma própria lógica. Embebido pelo silêncio e pela beleza da forma, descrevi uma densa neblina.

Mapplethorpe enfeitiçou o corpo, igualando-o a um objeto ultrajado. Suas fotos *sado* são como um fetiche: roupas, chicotes e torturas. A morte não alhures, mas impressa, uma ignorância que nos separa dos desejos do espírito. Bacon recoloca significados, corpos espantados vibrando como se fossem evaporar a um mero toque.

Mas a guerra dentro de mim está longe de terminar. Não que busque a destruição, mas o contato com a corrosão da morte ao observar o sangramento do cordeiro volta a mim. Muito mais que lembranças. É uma *imagem agente* que, mais que a morte, devolve-me um êxtase. Atrito de insetos contra a lâmpada. O vermelho como crepúsculo, minha estética como um mel derramando-se para sonhos debilitados.

O ponto onde a superfície é visível para treinamento de uma atração que justifica o corpo e a mente. Uma falsa ordem naquilo que se chama *felicidade*, a vida humana projetada como pura ilusão. A natureza é estranha, pois o

ideal clássico do corpo não pode servir como modelo final. A beleza escapa de nosso alcance; um dia os músculos estarão flácidos, as emoções fracas, o estômago estufado, a pele dura – não há como escapar desta luta.

O romantismo é um processo educativo. Minhas primeiras atrações, que seguiam o impulso do desejo físico, sempre me deixaram à espera. Como uma ópera em que todos conheciam a trama, menos eu, ali plantado em meio a um cenário de impulsos em direção à morte. Não à morte física, mas a realidade inapropriada para os sonhos débeis. Uma ofensa que permitiu que este orgulho romântico continuasse a ser o escudo inclusive na minha relação com a arte.

Neste ponto percebo como narcisista me tornei para minha sobrevivência. Narciso debruçado no lago é a imagem da autoconsciência. Continuo a mergulhar em mim para descobrir a direção que me englobe e devolva a força de meus olhos temperados pela dissecação do animal pendurado na árvore. Seria isto o trágico? Percebo que não. É apenas a definição que se pode dar a uma obra de arte. Uma obra que quero orgânica, estranha, abstrata na função das palavras.

PARTE I

*Vieste, pois, a esta casa para
destruir.*

*O que destruístes em mim?
Destruístes simplesmente
- com toda minha vida passada-,
a idéia que sempre tive de mim
mesmo.*

Pier Paolo Pasolini - Teorema

*Jaz morto o jovem, e o dia
semelhava noite lá fora
A chuva cai como um exausto alarme
Da Natureza em acto de matá-lo.
Memória do que el' foi não dava já
deleite,
Deleite no que el' foi era morto e
indistinto.*

Fernando Pessoa - Antinoo

Execuções

Já há algum tempo sou acometido de uma sensação de não achar uma forma de expressão correta. Aos vinte anos acreditava que tudo seria uma ocorrência passageira e que rabiscando alguns poemas poderia transformar minhas inquietações em confissões dentro de diários que seriam esquecidos ou queimados. Era a busca de uma confidência, algo apropriado para um artista que se colocava entre a vida e a possibilidade de chegar a algum lugar.

Meu crepúsculo, porém, estava longe do desejo de noite e redenção de Santo Agostinho e de San Juan de la Cruz. Minha angústia não estava propriamente em mim, era um resíduo de minha permanente atenção ao mundo e aos fatos. E anotava mais as impressões exteriores do que necessariamente um percurso interior.

A natureza, meu corpo, as relações de afeto – procurei nalgum momento conhecer alguns limites, mas não havia coragem de lançar-me – então cheguei aos fragmentos de algumas verdades. Impossível montá-los e fazer um só corpo. Nenhuma parte se encaixa noutra, e nem fazem parte do mesmo objeto. Diante desta impossibilidade, resolvi que cada peça seria inteira em si.

Longe daquilo que chamaria *destino* comecei a vasculhar cuidadosamente cada imagem que me chegava às

mãos. Coincidência ou sincronismo, sempre era de corpos masculinos despídos ou seminus.

Lembro-me do despertar dos meus primeiros desejos, achava que tudo estava absolutamente correto. É bem verdade que minhas leituras de poetas como Gide, Rimbaud e mesmo o existencialismo de Sartre que eu mal compreendia me ajudaram a ter consciência muito cedo que estaria à parte. Um terreno maleável que a arte me permitiria obter.

Mas a carne: como se processaria em meus trabalhos? Na escola de arte as coisas eram confusas. Um amontoado de pessoas, técnicas e algumas raras teorias. Passava manhãs fazendo aulas de modelo vivo em infundáveis hachuras para modelar corpos. Aliás, um só corpo, o do modelo masculino que tinha o corpo forte e um pouco desproporcional. As pernas poderiam ser um pouco mais longas. Mas tinha os cabelos encaracolados de uma figura renascentista, uma boca rosa e úmida, um olhar azul-cinzentado e melancólico. Quanto mais crescia minha habilidade no desenho, mais transparente se tornava aquele modelo. Às vezes era tomado de uma inquietação no meio de uma aquarela, pois acreditava ser falsa aquela minha interpretação. Nunca terminava o dia satisfeito.

Nestes momentos é que me entregava aos diários, pois acreditava que ali, com as palavras, poderia chegar à essência da arte. Mas as palavras eram pouco corrosivas.

Um sentimentalismo e um romantismo faziam-me ficar paralisado em uma realidade abstrata. Como aquelas ações transformariam o que executava em arte? Folheava os livros, e as reproduções eram sombras vivas. Mas eu, ali respirando, mal conseguia perceber se aquele alimento estava fazendo uma boa digestão. Permanecia o desejo de encontrar a realidade. Neste ponto, logo depois de minha primeira exposição individual, que chamei *Passagem das Horas*, criando imagens para poemas de Fernando Pessoa, é que decidi abandonar a arte.

Com descrença fui tratado. Fiquei por quase cinco anos em uma cápsula. Era um ser desfocado. Parecia-me que nada mais restava que eu pudesse desempenhar. Mas aquele conflito operava em mim um estado que há muito havia desejado: descobertas espontâneas da realidade. Longe da escola, que não se configurava como uma academia, buscava exercer com meu corpo aquelas hachuras que marcava no papel. Percebi o quanto o papel era machucado e o quanto minha vida também me preparava para algo maior.

Assim surge a memória de minha infância.

Levantamos antes da aurora. Não sei precisar se era inverno, mas estava frio e o ar coberto por uma neblina. Caminhamos por um tempo e quando o sol começou a se estirar nos campos cobertos de orvalho, chegamos à fazenda. Meu pai ficou negociando com um senhor desconhecido. Depois fomos a um curral onde havia muitos carneiros. As lãs eram encardidas. Pareciam não se preocupar, deviam ser para corte. Fomos ordenados a escolher, eu e meu irmão. Meu irmão escolheu um branco acinzentado, escolhi um que tinha pelos marrons misturados a um caramelo escuro.

Demos então às criaturas nomes, e tínhamos uma obrigação levar para pastar, cuidar dos pelos ou, então, inventar uma brincadeira: passar uma tarde ensaboando e enxaguando os carneiros que eram-nos indiferentes. Mastigavam e mastigavam com os olhos sempre fixos.

Algum tempo depois, eles haviam crescido, percebi que tínhamos pegado animais novos. E já nos seguiam por onde caminhávamos. Mas o fato é que eles estavam sendo preparados para a ceia de fim de ano, e não me importava muito.

Chegando dezembro, meu pai chamou o rapaz do matadouro. Uma ocasião o tinha visto marretar a cabeça de um boi, que caiu ajoelhado. Depois só me lembro de uma poça

de sangue e o boi suspenso sendo esquartejado. Ele chegou, tinha a pele avermelhada, não sei o tom de sua voz. E naquela manhã que se parecia com o dia em que fomos buscar os animais: neblina espessa e sol difuso, o açougueiro afiou o punhal. Na pedra perto de um tanque de água. Debaixo de uma goiabeira, cortou primeiro o pescoço do branco, e logo depois do marrom. Enquanto a pele era retirada percebi que não haveria mais na manhã os mugidos dos carneiros querendo ir para o pasto. As mulheres com bacias recolheram os intestinos. Ficou o membro longo avermelhado pendurado na árvore. Com precisão ele separava os pedaços que serviriam cada um para um tipo de cozimento e prato.

Em uma parede descascada estiquei com pregos pequenos o couro. Passei bastante sal grosso. Com o sol a superfície foi ficando seca, e todo dia retirávamos pequenas camadas de pele.

Transformou-se em um tapete que deixei na beirada de minha cama.

E sistematicamente durante alguns anos, nalgum dia de neblina, éramos acordados, meus pés caíam sobre a lã, vestia-me apressado para ir buscar outros animais. Não sei precisar quantos. Mas lembro-me da felicidade da escolha, das poças de sangue e dos outros tapetes, cujos rumos, não sei dizer.

Ouço agora *A paixão segundo São Mateus* de Mozart. E meu coração atávico atravessa outros campos e neblinas. Sigo tateando à procura dos amigos que morreram. Meu irmão também já se foi, e nem vi as poças de sangue. Toda esta mistura de sentimentos e memórias recordam-me o poema de Gabriele d'Annunzio "Os Pastores":

"Já pela praia o rebanho a andar/ Cruza dos ares a quente imóvel teia, /E tanto aloura o sol a viva lã/ Que quase não se aparta ela da areia. /E as ondas e o tropel... doces rumores. /Ah porque não estou eu com os meus pastores?"¹

Os pastores e as ovelhas como um monumento plantado em um lugar distante. Recordo-me também que comia as carnes de uma maneira honrada.

Nem uma lágrima pelo amigo morto. Comia a carne como que a devorar o próprio corpo sem pensar em emoções ou saudade. Ali na mesa de refeição meu pacto se tornava o vínculo para o próximo animal que teria que cuidar e depois ver ser sangrado sem castigo. Comia como os olhos indiferentes do animal quando pastava. Apenas os movimentos dos maxilares e o olhar no infinito.

Então era natural aquele sentimento em mim, de estar apartado, distante. As coisas sentimentais e românticas vieram com o despertar da sexualidade. Mas não faziam parte

do sexo e nem da arte, uma conclusão que apressadamente embrulhei com temor de que se tornasse permanente. Precisava ainda de minha fragilidade construída, meu comportamento no início da maturidade ainda se encontrava infantil.

Com toda leitura que havia consumido, era incapaz de me colocar. Todas aquelas leituras criaram um pânico ao que fosse considerado "corpo ideal", tanto o físico como a configuração da vida – a existência.

A carne é também uma metáfora que o teórico da comunicação Marshall McLuhan usou para se referir à enganosa distinção entre o conteúdo e a forma do meio. O conteúdo seria como um pedaço de carne que o ladrão atira para distrair o cão de guarda da mente.

Nos diários, meus conteúdos estavam à beira de um precipício: colagens de corpos atléticos e palavras opacas que me afastavam dos meus verdadeiros desejos e sentimentos.

O silêncio e a beleza estavam absolutamente afastados pelo "ideal de uma realidade", e cheguei à conclusão que deveria abandonar as técnicas que havia utilizado até então: o desenho e a pintura. Deveria esquecer os poemas e as citações da história da arte. Esta privação despojou-me de minhas verdades e, como um cão parvo, abocanhando a carne do ladrão, caí nas armadilhas das imagens virtuais.

Foram noites diante do monitor do computador capturando imagens pela Internet. *Sites* onde corpos masculinos estavam à disposição um após o outro. Mas havia um sistema: escolhia somente os que se encontravam sós. Nenhuma imagem onde pudessem estar em contato com outro corpo. "*Estenda a mão e toque alguém*".²

Mas *Noli me tangere* da passagem bíblica, onde acontece o encontro de Cristo e Maria Madalena logo após a ressurreição, era meu impulso. Assim, em minha mente, sem saber o que fazia, manipulei minhas perdas diante de ídolos distantes. A realidade da carne ficou exposta em mim, como ter sede no deserto.

Certamente, ao compreender a morte dos cordeiros como minha formação individual, pude me lançar a investigar as imagens somente como símbolos condutores para falar das perdas. Os anos pós-80, nos quais a Aids já havia estendido seu tapete de espinhos que se cobriam de pétalas rubras. O sangue que fluía como densa neblina cobrindo vidas.

Lembro-me ainda, no início de minha adolescência, dos banhos no ribeirão. Grupos de meninos que se atiravam dos barrancos. Quando chovia, a água era de um marrom avermelhado, que realmente lembrava-nos rios de sangue. Nestes rituais, os mais crescidos eram focos de curiosidade por já possuírem pêlos e jorrarem sêmen nas masturbações coletivas. Intoxicado, sempre me afastava e nunca participava

dessas exaltações. Deitava-me na grama e ficava a contemplar o céu. Quantas vezes mergulhei *para cima* para não ter que participar dos jogos – mas ficou o enigma.

Nos diários, os contornos dos corpos masculinos serpenteavam nas páginas, perfis e perfis olhando em uma só direção. Compreendi estes registros quando adulto comecei a freqüentar os guetos, os lugares reservados e depois os hospitais onde as pessoas já se encontravam em estado terminal.

Sentia-me no outono da vida e temia a ameaça do inverno. Quando o gelo da morte chegou é que comecei a despertar – as estações eram cíclicas.

E meu retorno para a arte foi com as figuras bíblicas Jonas, Jacó, Cain, José, Absalão. Os quatros arcanjos: Gabriel, Rafael, Miguel e Israil. E São Sebastião, que mesmo não pertencendo às escrituras, teve o corpo flechado e rompido. Fechei então o círculo para voltar-me aos modelos reais. Quando abri as cortinas o que via era minha imagem no espelho.

Encontrava-me num ponto em que não tinha mais fundamentos para duvidar de minhas intuições poéticas que haviam provocado aqueles mergulhos no céu e os grupos de rapazes que se banhavam em sangue. Como havia esperado para participar destes festins! O sol havia e ainda me

banhava, a grama era macia, mas o sangue era real. Meus desejos se transformaram em sofrimentos físicos. Neste corte introspectivo é que chegaram meus parceiros Yukio Mishima e Pier Paolo Pasolini. Ambos me revelariam a lucidez da carne, me atirariam grandes nacos de carne, mas não eram ladrões. Era alimento real que pude desdobrar e contemplar em meus trabalhos. As ilusões que havia capturado na Internet começaram a criar sentidos e se revelarem como invenção – assim afastava a pobreza inicial.

Com eles conheci a tragédia. Mas ela vinha de mãos dadas com a vida e com a arte e se transmutava. Minha sensibilidade enfim esquecia a falsa nobreza, meus diários começaram a ter outras camadas e leituras, minha intoxicação estava servindo para me conduzir a uma viagem.

A tragédia pede vitalidade, esquecer a ignorância; o divino não se encontrava nas ilustrações bíblicas que havia feito, mas nos corpos ciberbenéticos dos modelos perfeitos e virtuais. Vendo as coisas dessa maneira, compreendi que o que considerava obscuro era um exercício que me revelaria mistérios. Erotismo como significado de existência. Existência como compreensão da tragédia de todas as criaturas.

Mishima e Pasolini

I nvestigando a morte de Yukio Mishima e Pier Paolo Pasolini pude compreender como a vida cria rituais atávicos. Embora em circunstâncias diferentes e modos opostos: um planejou a própria morte, o outro, não se sabe se foi um crime passional ou uma execução. Não é uma forma de explicar as mortes, mas tentar compreender o traçado que une as tragédias. Não me importam as causas políticas, mas o movimento interior dessas pessoas num crescendo que não se extinguiu com a morte. O relato da morte é uma tradição obscura na nossa sociedade. Mas na minha infância lia algumas histórias dos Irmãos Grimm e dos Contos da Carochinha nos quais a morte rondava os heróis os fazia desaparecer e os ressuscitava transfigurados.

Neste relato da morte de Mishima e Pasolini, resgato minha inquietação. Os locais, os fatos, as pessoas. Tudo forma uma rede de investigação e sentimentos, ajuda-me a compor um percurso interno. Cada palavra torna-se minha própria aventura. Ao narrar o final destas vidas construo também a minha *morte* de homem – artista – pesquisador.

Yukio Mishima, frustrado com o que chamava de “ocidentalização” de seu país, executou o suicídio ritual – o *haraquiri* – em 1970, dentro de um quartel do exército, como forma de chamar a atenção para suas idéias. Para o

espírito samurai, a faca e o desespero são dois elementos que não podem co-existir no ato derradeiro da vida. O objeto ideal é o *tantô*, uma espada pequena, cara e manufaturada por artesãos refinados. O sentimento do resgate da honra perdida foi o que fez Yukio Mishima.

O suicídio, também chamado de *seppuku* deve seguir um ritual: a pessoa toma um banho para purificar o corpo e a alma; vai ao local da execução e senta à maneira oriental; pega a espada e enfia no lado esquerdo do abdômen, considerado o centro do corpo, das emoções e do espírito do povo japonês; em seguida puxa a lâmina para cima. A morte é lenta e dolorosa, mas o samurai não pode demonstrar dor nem medo.

Na madrugada de 2 de novembro 1975, dia dos mortos e dia do nascimento de Antínoo³, o corpo de Pier Paolo Pasolini foi encontrado pela polícia na praia de Ostia. O jovem marginal Giuseppe Pelosi assumiu a responsabilidade pelo crime. Vinte anos depois, ainda persistem as dúvidas quanto à verdadeira natureza do assassinato: um crime político ou uma cilada.

Teria Pasolini agredido Pelosi antes de ser massacrado? O que levou Pelosi a assumir a exclusiva responsabilidade pela morte de Pasolini, quando todos os indícios parecem demonstrar que houve participação de terceiros? Por que a justiça italiana não levou

a investigação até o fim, contentando-se com a versão de Pelosi? Por que as forças progressistas não fizeram nenhuma pressão para a reabertura do processo? Não seria a hora de romper, de uma vez por todas, esta conspiração do silêncio?⁴

Para Mishima, o suicídio ritual era o momento catártico por excelência, um nível de transcendência que ele repetidamente ensaiou em suas descrições literárias e participações no cinema. Mishima referiu-se ao haraquiri como "masturbação final", adotando a idéia da morte erotizada e como forma de sacrifício ritualizado. Descreve sua fascinação com este assunto no livro autobiográfico *Confissões de uma máscara*, explicando que sua descoberta originou-se quando, ainda menino, viu uma reprodução da pintura São Sebastião de Guido Reni.⁵



frames do filme *Mishima: A Life in four chapters* (1985) de Paul Schrader

A lenda do martírio de São Sebastião homem de meia, idade transformado em efebo, como Antínoo⁶ pelos pintores barrocos. A *Legenda áurea*⁷ fala do martírio: Sebastião tinha estado no exército quase vinte anos. O imperador Diocleciano, sem saber que era cristão, o havia designado capitão da elite da Guarda Pretoriana. Quando Maximiano aumentou a perseguição ao Cristianismo, mandou executar Sebastião. Ele foi amarrado a uma estaca, muitas flechas o acertaram e foi considerado morto. Mas Irene, a viúva de outro mártir, e outra cristã, cuidaram dele e o restituiu à vida. Sebastião realmente encontrou seu martírio mais tarde. Diocleciano ordenou que os guardas o açoitassem até a morte e depois fosse jogado na cloaca. São Sebastião é o protetor da humanidade contra a fome, a peste e a guerra. É representado como uma figura ereta de corpo inteiro, às vezes amarrado, às vezes uma mistura de romano e mais tarde com armadura e vestido de civil segurando as flechas que foram usadas na sua tortura. Ele frequentemente é comparado a São Roque, que exhibe como Adonis uma ferida na coxa. Estes retratos imaginários mostram Sebastião com uma juventude de beleza transcendente.

Numa entrevista ao jornal *Il Giorno*⁸ Pasolini declara:

[...] porque na repressão vivem-se as grandes tragédias, nascem a santidade e o heroísmo. Na tolerância definem-se as diversidades, analisam-se e isolam-se as anomalias, criam-se guetos. Eu preferiria ser condenado injustamente a ser tolerado.

Pasolini considerava as "permissões" na sociedade capitalista apenas como um produto para o consumo. Afirmava ser uma falsa tolerância.

*A "realidade" dos corpos inocentes foi violada, manipulada, subjugada pelo poder consumista: mais, tal violência sobre os corpos tornou-se o dado mais macroscópico da nova época humana.*⁹

*O sexo não é fonte de prazer vital, diz Michael Lahud, mas vestíbulo da morte e objeto de tortura a um só tempo. Para o autor é essa a imagem que encerra não só a obra como a própria vida de Pasolini, "criminosamente subtraída [...], por um típico ragazzo di vita da nova Itália tolerante e consumista".*¹⁰

Mishima e Pasolini: dois moribundos que se erguem sussurrando a frase: "Se você me ama, então mata-me!"¹¹ Esta jornada de encontro ao centro, o conhecimento de si mesmo e de seus desejos levou-os a uma ampliação do amor-moral ao amor-social, onde a defesa das raízes seja de não-contaminação por culturas decadentes e não ecoe em espelhos múltiplos.

Como São Sebastião que, de mártir cristão, passou a padroeiro da época Aids (como nos narra Susan Sontag em seu belo conto "Assim vivemos agora")¹² as atitudes de Pasolini e Mishima passaram a ser tomadas e interpretadas de diversas

maneiras por diversos grupos. Mas a radicalidade que deles emanou está longe de ser apreendida, pois não há como capturar seus gestos e suas criações como fatos provindos de um único lugar e uma única motivação.

Suas execuções: mortes violentas e transformadoras advêm da necessidade de uma reformulação de atitudes, sejam elas criativas ou banais. Não se baseiam na falsa ilusão, mas em projeções que abalam o ciclo do *ethos* sexual e inscrevem-se nos jogos de mistérios. Atos de morte como um trabalho de arte, embrulhando os vocabulários litúrgicos, cujo simbolismo sado-erótico dirigiu necessidades estéticas. Atos aperfeiçoados para transcender uma repugnância ao mundo.

A incessante busca da utopia prefigura definições de uma poética que deixa transparecer as vozes que nela ecoam. Irracionalidade: o sacrifício é efêmero, mas perdura por sua virtude como metáfora da transformação. O eu escapa da dissolução, da cegueira. Substituir o sacrifício por uma atitude autoconservadora destrói o ritual. É olhar para trás e se tornar uma estátua de sal: petrificado. Humaniza-se e celebra a si mesmo opondo sua consciência ao contexto da natureza. Em algumas mitologias o sacrifício a si mesmo tem seu preço como se negasse a natureza no homem. Mas esta negação é núcleo de uma célula que prolifera como irracionalismo mítico. A consciência do homem sobre si mesmo o mantém vivo. Aumenta suas forças materiais e espirituais. Causa um progresso social.

O corpo do revolucionário Pasolini foi horivelmente desfigurado, foi esmagado pelo próprio carro. Três semanas antes de sua morte, Pasolini tinha completado o que seria seu último filme: *Saló: os 120 dias de Sodoma*. Saló foi sua contribuição final ao cinema. Destruiu todas as noções prévias da natureza perpetuamente discutível entre arte e ideologia. Pasolini criou uma semiótica própria, uma maneira para representar seu "teorema da morte". De acordo com Pasolini, sadismo, por fascismo, culmina em neocapitalismo.

Saló é uma adaptação do romance épico do Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma*, que foi completado quando Sade foi preso na Bastilha. Um conto sem igual em sua descrição nítida e lúbrica de uma libertinagem perversa. *Os 120 dias de Sodoma* foi perdido no assalto da Bastilha e permaneceu inédito até 1935. Ainda é um texto altamente discutível e foi censurado em muitas bibliotecas. Igualmente Saló tornou-se ilegal em muitos países e até há pouco tempo não estava disponível para aluguel de vídeo. Pasolini toma do conto de Sade a décima oitava depravação do século e a situa na Itália fascista de 1943-1944, conhecida como "a República de Saló".

O autor estrutura Saló utilizando os círculos do inferno numa referência a Dante. O filme começa com o "Antinferno" ou a antecâmara do inferno. Neste círculo, relata-se em detalhes encontros sexuais perversos,

intercalados com episódios violentos de divagação sexual e dominação cometida pelos libertinos sobre os meninos e meninas jovens. O filme termina com o "círculo de sangue", dominado por imagens de tortura e morte. Estas metáforas e artifícios são o seu "teorema da morte".

A vida de Pasolini acabou nesta mudança perturbadora da sua ideologia. É enigmático que Pasolini, um marxista, defensor dos pobres e menos favorecidos, negue o passado e a vitalidade essencial da humanidade mostrando em *Saló* uma leitura perversa uma visão assustadora e universal da crueldade humana, expressa pelo crescimento exponencial do neocapitalismo.¹³

Ele mesmo declarou: *Saló vai até agora além dos limites, aqueles que habitualmente falam mal de mim terão que achar novos termos.* A liberação de *Saló* foi chocante como as fotos de seu cadáver desfigurado. Pasolini foi sacrificado provando seu *teorema da morte*. Seu último filme e sua morte estão inextricavelmente ligados.

25 de novembro: Mishima tinha acabado o capítulo "A queda do anjo" de seu último livro *O Mar da Fertilidade*. Ele sempre se orgulhou do fato de nunca perder o prazo para qualquer de seus livros. Shinchosa, seu editor, ficou de enviar alguém até sua casa e pegar o último capítulo mais tarde.

O carro com Mishima e os quatro estudantes chega a Ichigaya, base militar das Forças de Autodefesa do Jietai (Japão). Mishima guiou-se até o quartel general do exército e entrou no edifício.

Uma vez dentro, Mishima foi saudado pelo comandante do Exército. Mishima e seu grupo entraram no escritório. Retirou sua capa e seus sapatos ajoelhando-se na passadeira vermelha. Desatou sua calça, baixando-a até as coxas. Morita, seu companheiro, ficou atrás dele com sua espada. Mishima tomou um punhal na mão, gritando uma continência final ao imperador, e mergulhou no seu estômago. Puxou o punhal horizontalmente através da sua barriga e o sangue inundou o chão ao redor dele. Morita levantou a espada e abaixou no seu pescoço. Ouvem-se os gemidos de Mishima. Furu-Koga, outro estudante, toma a espada de Morita e com um corte separa a cabeça de Mishima do seu corpo. Os estudantes recitam uma oração, sente-se um cheiro ruim porque as entranhas de Mishima tinham se espalhado sobre o chão. Morita então comete haraquiri (seppuku). Recolheram as duas cabeças cortadas e equilibraram nos pescoços em cima do carpete. Eles então posicionaram os corpos em direção à porta. Finalmente, os estudantes agarraram o General e retiraram-no do escritório, carregando a espada sangrenta de Mishima.

Distopias

A solenidade do escrito anterior talvez seja a busca de uma dignidade que meu corpo pede. Deriva-se mais do meu corpo que do pensamento para a morte oculta. Como não sentir os incidentes que o tempo com perícia vai nos marcando? Como não soletrar a palavra *destino*, sem ter uma preocupação que nos afasta de todas as questões estéticas?

Mesmo na minha infância não me foram estranhos vários tipos de sofrimentos físicos. Dores de ouvido, dores de dente, quedas e queimaduras. Minha hipersensibilidade culminou-se na adolescência quando, afastado de minha terra natal e de todas as lembranças, subitamente deixei de "enxergar". Aceitei como prova de coragem, e quase lamentei depois de muitos exames que tinha sido apenas um distúrbio passageiro. Meu rito de iniciação foi com Hades;¹⁴ na escuridão pude encontrar meu diálogo, como Orides Fontela o fez no poema *Esconjuro*:

*"Vai-te Selene, vai-te daqui/ vampira/ Diana
estéril selvagem/ assassina/ vai-te, vai-te daqui,
noiva do Hades/ Perséfone / vai-te caveira pedra morta/
Medusa/ vai-te Medéia feiticeira, Circe, / dona do
abismo amargo/ do mar/ doido/ dona do mênstruo, vai!
/ Vai-te daqui, cadela/ Helena infame/ vai-te luz
falsa, vai-te/ puta virgem /infernai Hécate! Vai-te
daqui/ VAI!"*

Liberto do medo da escuridão aceitei o sofrimento como prova de coragem na minha iniciação primitiva. Mas estaria ressuscitado? Quanto esquecimento na luta profunda com os pincéis!, uma bravura física que demonstrei na minha exposição individual de pinturas chamada *Romãs*, uma continuação de "∞". Corpos de beleza viril demonstrados como santos.

*
**

Assim escreveu Francis Bacon:

"I myself and the life I've lived happen to be more profoundly curious than my work. Then sometimes, when I think about it, I'd prefer everything about my life to blow up after I die and disappear".

A obra de Bacon pode ser vista como uma reflexão sobre a condição humana e uma incursão na natureza da própria pintura e da arte criativa, dividida entre a estrutura da razão, a composição e o uso do acidental e do instintivo para criar uma pintura que anseia por existir. Esse anseio é materializado em trabalhos que, no mesmo movimento aproximam-se e distanciam-se do espectador. Bacon cria, assim, o afastamento necessário entre arte e vida, tal como se presente numa das suas mais pungentes obras, *Estudo a partir do corpo humano*, de 1949.

Uma figura humana ambígua e enigmática. Poder derivado do tratamento dos músculos. Bacon comentava que seus trabalhos não tinham um conteúdo narrativo ou significado, mas declarações puramente visuais. Apontava para o espectador intranquilo imagens reduzidas, nus essenciais para expor a fragilidade humana física e psicológica.



Francis Bacon - Study from the human body, 1949 / oil on canvas / 147.0 x 134.2 cm

Nesta pintura, um corpo adentra através de uma cortina, um espaço enigmático e escuro, e, contrariando as afirmações do autor, é uma poderosa narrativa de um corpo isolado, que não inclui, mas exclui. Tento evitar o que seria uma influencia exercida pelo poder mórbido da imaginação. Ao se colocar em retirada e entrar na escuridão ascende o elemento oculto: a vigília. A tensão noturna desta obra-prima nos mostra uma luta típica da arte. Não há vitórias, não há batalhas, não nos agrada a derrota, mas faz parte

da natureza enganadora do conflito. Se tivermos que lutar, deveria ser no campo fora da arte e assim adquirir atributos de uma outra comunicação.

Como no Hagakure:¹⁵

"Quando enfrentamos calamidades ou situações difíceis, não é suficiente manter-se calmo, mas sim enfrentá-las com coragem e satisfação. É como cruzar uma simples barreira. Ou ainda como o ditado 'Quanto mais água, mais alto o barco'".

Por outro lado, quando a arte considera-se como realidade, nossa ação poderá estar próxima da falsidade. Anúncio terrível que, mesmo quem nunca viveu poderá assim mesmo se deparar com o endosso sua própria verdade.

A destruição de nossos sonhos máximos revela-nos duas verdades ocultas:

*"que a flor da falsidade sonhada pelo homem de ação é apenas uma flor artificial; e, por outro lado, que a morte proporcionada pela falsidade sonhada pela arte não concede favores especiais. Em suma, a abordagem dual nos separa de qualquer salvação através dos sonhos: os dois segredos, que nunca deveriam ter sido colocados face a face, enxergam através do outro. Dentro do nosso corpo, e sem hesitação, o colapso dos princípios máximos da vida e da morte devem ser aceitos."*¹⁶

Tento uma representação da embriaguez, minha vaidade não é bastante para acreditar que minha técnica como artista me fará realizar trabalhos impessoais. O exagero, o único modo que tenho para vingar meu espírito e recusar a estupidez de um fim. Ansiei algumas vezes por tomar o caminho dos outros, mas minhas pernas sempre se recusaram a seguir. O cego que eu tinha sido preferiu enfrentar a decepção e começar daí. Sem retorno óbvio e um grande anseio pela liberdade. Mais exato: a tragédia estava me rondando e me refrescava as têmporas, mas a sede estava na garganta, querendo ter voz, quando, na verdade, precisa enxergar. Estimulado por estes sentidos, deixei escapar dos dedos pinturas, desenhos, fotografias e palavras.

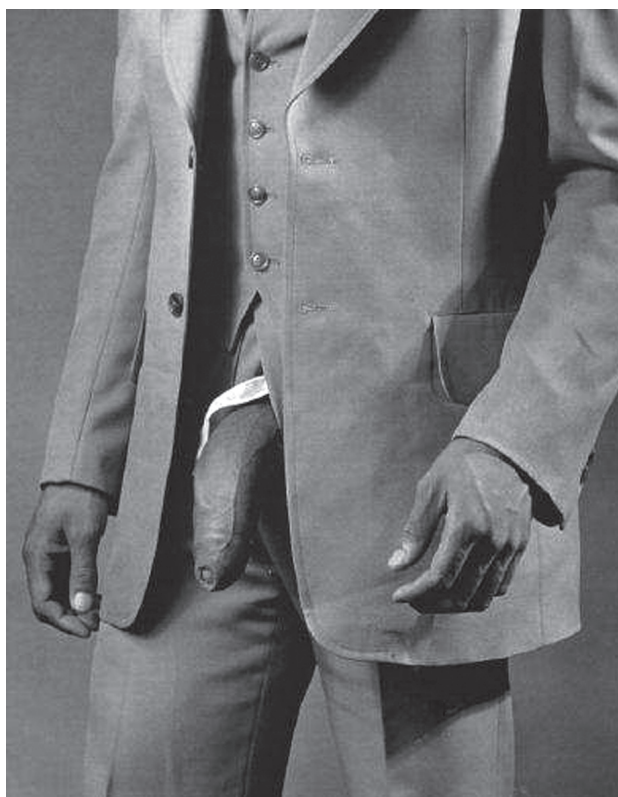
O desejo me levou a polir as palavras; deveria dizer como uma tempestade lenta, sem estragos, sem presságios, uma chuva fina que pudesse cobrir e lavar tudo. Mas o cansaço, o suor e o sangue ferviam por revelar meu mundo oscilante. Dizer que não tenho glória, que o que me basta e anseio é ser a mesma coisa que os outros; que minhas visões não antecipavam, mas eram apenas registros que deveriam ultrapassar minha individualidade para despertar as pessoas.

A "dor do mundo!" no meu coração solitário querendo compartilhar um sofrimento comum. Enfrentar o corpo nos dá uma nova causa de vida, uma busca individual que tentei quando me dispus a ser discípulo numa turma de karatê.

No grupo desapareci como vento, a dor dos músculos, a respiração no combate, a queda seca no tatami me fez ter a visão que minha respiração, minhas palavras, minha arte pertenciam a um espaço que chamei *esperança*.

*
**

Minha primeira sensação de estranhamento diante de uma obra de arte se deu quando vi a reprodução de uma fotografia. Uma foto p&b ocupava uma área tímida na página. A matéria falava de um artista que havia utilizado dinheiro público, ou estava expondo em uma galeria financiada com verbas do estado, o artista americano chamado Robert Mapplethorpe. A obra em questão era *Man in polyester suit* de 1980.¹⁷



Robert Mapplethorpe - *Man in Polyester Suit*, 1980
fotografia p&b cópia única/ 101,2 X 75,9 cm /Coleção Baldwin Feng, NY

Até aquele momento, com poucas exceções, acreditava na obra de arte apenas como pintura ou algum outro tipo de manifestação dentro dos padrões acadêmicos. Havia terminado a escola de arte por volta de 1985 e as informações eram imprecisas. Mesmo tendo visitado bienais, lido jornais e revistas sobre arte, ainda não havia percebido o que realmente era capaz de provocar uma obra que tivesse qualidades além do fato de ter sido manipulada pelo artista.

A visão desta fotografia evocou em mim a lembrança de um texto de Yukio Mishima, que, em *Confissões de uma máscara*, descreve sua sensação ao ver pela primeira vez uma imagem de São Sebastião, a reprodução de uma pintura de um corpo masculino desnudo. (ver nota 5)



Guido Reni- São Sebastião, 1615-1616 / óleo sobre tela, 146 x 113 cm/ Palazzo Rosso, Gênova

O mais interessante é que as duas epifanias, a de Mishima e a minha, originam-se duma reprodução vista muito longe do original e, mesmo assim, o impacto foi capaz de provocar sensações intelectuais e de rompimento com o que conhecia até então.

Percebi naquele instante que meu conhecimento de arte me limitava a ser um mero reproduzidor de estilos, de fatos passados, e que meu verdadeiro trabalho ainda estaria por vir.

Nos anos 80 pintava-se muito. Mas eu desenhava muito, embora as tintas, as cores, ainda fossem materiais para o sonho de entrar para o grande *mainstream* da arte. Mas qual seria a minha real preocupação? Toda a perturbação sexual daqueles tempos parecia não existir dentro dos círculos em que eu vivia, ou dentro dos grupos sociais em que eu circulava.

Quase uma década depois, são publicados no Brasil os livros de Camille Paglia – *Personas sexuais e sexo, arte e Cultura Americana* – que traziam alguns textos esclarecedores sobre os trabalhos de Robert Mapplethorpe, principalmente um artigo intitulado “A bela decadência de Robert Mapplethorpe”. Nele, a autora cita vários outros casos de censura judicial, como as obras *Flores do mal*, de Baudelaire, *Folhas da relva*, de Walt Whitman, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dentre outras.

Então seria isto... Sentia-me como se estivesse acordando de uma sonolência. Comecei a tecer minhas próprias referências, lembrei-me dos filmes e dos escritos de Pier Paolo Pasolini, de Rimbaud, e de vários outros autores e artistas que eu vinha consumindo desde a adolescência. De certo modo, eu também era um representante desses artistas *não-oficiais* que podia falar dessa negação e dessa atitude contra o *establishment*, mas minha realização ainda pairava sobre um limbo de timidez e recusa. Apenas repetia velhos padrões acadêmicos de comportamento, leituras toscas de pintores clássicos. Minha formação não ultrapassava os domínios do impressionismo. E embora tivesse estudado os movimentos contemporâneos, parecia-me que aquele assunto — sexo — era apenas resto de uma rebeldia contra salões acadêmicos como no caso de *Olympia*, de Manet.

Fatos isolados, fatos entrelaçados, fatos olvidados, fatos não consumados, minha vida e minha arte precisariam ser reescritas de alguma outra forma.

"... o grande pênis negro projetando-se de um torso fora isso inteiramente vestido." Esta descrição de Paglia me fez repensar todo meu processo e percebi que dentro de meus trabalhos, até mesmo os de especialização em modelo vivo, havia uma carga erótica que desejava conhecer.

O trabalho de arqueologia empreendido por Mishima, ao comparar a imagem de São Sebastião a Antínoo, o amante

de Adriano, restitui uma tradução fragmentária, através da arte, que erotiza as imagens e extrai do apreendido corpo contemporâneo o libertário sentido da necessidade essencial da linguagem.

O mesmo sentido derramou-se dentro de meus trabalhos. Aquilo que era mera observação de um corpo, ou apenas um estudo displicente do natural, começou a adquirir aspectos dessa erotização, que não era obscena, mas em cena. Em um grande diário de imagens começado em 1982, que intitulei *O Corpo e as armas*, já havia este apelo erótico e a necessidade de *projetar-me de um torso fora isso inteiramente vestido*. Este torso estaria presente nas armaduras que aparecem em muitos desenhos e ilustrações. Os subtítulos deste diário contêm as palavras *retratos, auto-retratos, insectos e anotações*. Ao folheá-lo, vamos encontrando pistas: *é um fardo, memória, desenhos de tempo, chiados dissonantes* (talvez uma previsão das imagens que hoje capturo da internet), *fotografia, mais à frente e, realidade espúria*.

Uma realidade que hoje nos fala do consumo do corpo, algo prenunciado por Pasolini em sua *Trilogia da Vida* e marcadamente em *Saló*. Mesmo antes, em *Teorema*, o diretor aborda o conflito entre a santidade e o desejo a que se expõe o corpo.

*
**

*Para Pasolini, o homossexual teria mais o sentido da origem sagrada da vida do que aquele que se quer estritamente heterossexual: o respeito da santidade da mãe predisporia a uma singular identificação com ela. No fundo do homossexual haveria, então, a reivindicação de sua castidade: o desejo da angelização.*¹⁸

A partir deste diário, retomei em meus trabalhos as questões do corpo. Realizei uma série de pinturas que consistiam em imagens de figuras bíblicas e anjos. Nelas, a erotização dos corpos já estava praticamente exposta.

Entretanto, havia começado a usar a internet, pois podia, com facilidade, capturar imagens. As páginas pornográficas, principalmente de nus masculinos, passaram a ser alvos constantes de visitas. Já delineava esse procedimento quando entre 1991 e 1992 fotografava vídeos pornô diretamente da TV. Três fotografias realizadas para uma exposição em homenagem a Walt Whitman, *Lovers* é um tríptico realizado por mim baseado em um poema desse autor, para isso usei imagens de um vídeo pornô gay que eram superpostas a fotos de paisagens de meu cotidiano.



Sebastião Miguel- *Lovers*, 1992/ Fotografia - Coleção do artista

Também usei fotos de revistas eróticas. Recortei modelos masculinos de revistas pornô, armei um cenário em que essas figuras formavam uma paisagem. Derramei um inflamável e fotografei de um só fôlego; e coloquei fogo, as figuras consumiram-se rapidamente. Corpos antes perfeitos e tesados, agora cinzas...



Sebastião Miguel- S/T, 1993 / Fotografia - Coleção particular

Ainda nos anos 90, o fantasma do aparecimento da Aids ainda rondava, mas não tão intensamente quanto no final dos 80, quando havia se tornado uma paranóia coletiva. Nesses anos, morreram amigos, sumiram conhecidos. Antes haviam desaparecido pessoas pela política, agora elas sumiam porque as famílias as tinham ocultado, ou as próprias pessoas se *deletavam*. Fatos estranhos que faziam a arte tomar outros rumos.

Trabalhando com literatura, sentimentos, vida pessoal, meu trabalho talvez pudesse ser rotulado como *pós-moderno*, mas minhas questões estavam além de um mero debruçar sobre a cronologia da história da arte. Uma questão de sobrevivência,

uma necessidade de falar daquilo que Pasolini nos mostrou no começo da era capitalista tão pungentemente: “[...] a *“realidade” dos corpos inocentes foi violada, manipulada, subjugada pelo poder consumista: mais, tal violência sobre os corpos tornou-se o dado mais macroscópico da nova época humana*”.¹⁹

Minhas leituras de André Gide, Rimbaud, Genet e os filmes de Fassbinder já haviam trazido para o mundo erudito este reduto obscuro. Mas falar da vida pessoal, dos próprios desejos, ainda soava algo pervertido, como no caso de Robert Mapplethorpe.

Podemos nos lembrar do julgamento de Oscar Wilde, do Marquês de Sade, sempre o sexo acompanhando os artistas. Mas, nos anos 90, algo de novo surge: dentro do mundo capitalista, se você tem poder de consumo, *você pode*. Começamos, então, a era das falsas tolerâncias. A TV, o cinema e as próprias artes plásticas começam a tecer caminhos internos e paralelos nessas vias. O consumo tudo tolera, desde que a máquina dessa produção mantenha-se contínua.

Mas as reivindicações do tempo permanecem, como nos fala Marguerite Yourcenar em *Memórias de Adriano*, no seu Caderno de Notas:

*"A substância, a estrutura humana não mudam absolutamente. Nada mais estável do que a curva de um tornozelo, o lugar de um tendão, ou a forma de um dedo do pé. Há, porém, épocas em que o calçado se deforma menos. No século de que falo, estamos ainda muito próximo da livre verdade do pé nu."*²⁰

Não podemos dizer o mesmo do nosso momento, pois temos calçados diversos e estamos longe de uma tolerância pacífica.

"A Aids produziu, na aldeia global, o mesmo efeito que os campos de concentração nazistas. Os que estão "dentro" experimentam a morte social antes da morte física, e, por uma macabra coincidência, a aparência do aidético terminal assemelha-se à do prisioneiro de Auschwitz em seu estado mais crítico de sobrevivência, a tal ponto que alguns soropositivos começam, espontaneamente, ou seguindo as instruções de uma chocante campanha publicitária da Benetton, a tatuar seu corpo, tal como os judeus eram tatuados pelos carrascos nazistas. Os que estão "fora" realinham-se automaticamente, pois, desde que os mecanismos de ação do vírus HIV tornaram-se conhecidos, a Aids passou a exercer um terror permanente, interiorizado até o ponto de nem ser mais percebido, sobre as elites revolucionárias, reprimindo o Eros que se havia liberado nos anos 60-70, e com isso suprimindo, de forma radical, pelo extermínio

*biológico, as tendências libertárias da cultura, que, segundo Herbert Marcuse, poderiam fazer explodir as estruturas repressivas da sociedade industrial”.*²¹

Não foi acaso que, quando meu pai faleceu, e ao arrumar seus guardados, encontrei uma Caderneta de Instruções de Tiro da época em que ele serviu o exército. Consistia de um diário de treinamento que tinha registrado em círculos concêntricos a marca dos tiros dados, os números de tiros acertados e os pontos obtidos. Alguns desses círculos continham silhuetas de pessoas: o alvo.



Sebastião Miguel- alguns trabalhos da série "Alvos" 1993 / objetos - Coleção particular

Nas imagens que eu vinha capturando na internet, a maioria era de militares das várias etnias: negros, brancos, latinos etc. Até ali, onde reinava a desordem da pornografia, tudo também precisava ter sua ordem e classificação.

Os militares... Adriano tinha sido um deles, São Sebastião também. Mishima criara seu próprio exército. Decidi, então, marcar território nos *homens fardados* uma vez que meu diário *O Corpo e as armas* era o lugar dos homens de armadura e de instintos bélicos.

Decidi iniciar uma série que chamei *Alvos*. Um esboço desses trabalhos que consistiam em desenhos, pinturas a óleo e experimentações digitais foi mostrado numa exposição que intitulei *The Captive*. Nessa mostra, as pinturas a óleo ficavam em prateleiras como que à disposição. Poemas e imagens impressas formavam um mosaico adjacente ao diário inicial.

Depois do meu pai, faleceu, vitimado pela Aids, meu irmão José. Esta *vanitas* inesperada havia adentrado minhas criações e percebi que, nesse terreno, havia tocado algo de muito verdadeiro e perturbador – a fragilidade da vida e da arte. Finalmente chegara ao ponto central do meu trabalho a partir de uma espiral: o desejo, a impossibilidade e o fim.

O prazer na arte estava nas pinturas dos anos 80, mas era hedonista e distante. Não era uma provocação direta a imagem do amor e da responsabilidade social. Os anos 90 prometiam o concerto da Razão: seja racional, seja frio, seja distante. Essa esterilização pós-Aids era uma inquietação longe de meu trabalho. Às vezes mal acabado,

às vezes só esboço, conseqüentemente sem um fio que unisse as idéias.

Percebi que todas essas questões eram as setas que convergiam para a mesma imagem que provocara em Mishima uma enorme excitação. São Sebastião seria o padroeiro da época Aids, como no conto de Susan Sontag, "Assim vivemos agora" em que vários amigos se revezam para cuidar de um doente terminal (*ver nota 12*).

Tempos melancólicos.

Em *Alvos* começa minha divergência da educação católica do estudante de arte, convergindo, por outro lado, em duplas perspectivas em que busquei encontrar a unidade entre a arte e a vida.

Acredito que nunca tive uma imagem original. Apenas recolho imagens que já existem e nelas reconstruo as minhas indagações. Parece que às vezes nem foram interferidas. É uma abordagem seca que considero primordial, pois não gostaria de fazer maneirismo com as possibilidades digitais.

Mas essas fotografias são agentes de transfiguração do real, embora sejam apenas vestígios do que foram originalmente – poses pornográficas, venda de sexo e outros meios obtusos. Toda essa virilidade é agora usada por mim para falar da morte, das proximidades e separações afetivas.

Não há como negar a perturbação de um falo, da contração de um músculo, dos semblantes de quase gozo: *São Sebastião de olhos voltados para o alto e boca aberta*. Os limites e o continuum dos fragmentos vividos são apenas registros edulcorados.

Nessas composições clássicas, permito-me desviar da excitação que se tornou presente no sexo do século XXI: somos fugitivos e condenados à prisão perpétua. Aprisionados pela perfeição do corpo, já não podemos nos entregar aos deleites de *Eros*. De fato, as pessoas têm tentado levar uma vida rotineira, mas há um hiato que as separa dos signos e dos desejos. Uso o icônico aproximando o erótico das relações cromáticas e táteis.

São desdobramentos de minha procura, edificação de minha identidade e a procura de uma obra que possa me conduzir à compreensão do mundo e de mim mesmo.

PARTE II

Como a aranha no centro da teia logo sente, quando uma mosca rompe um fio e assim acorre pressurosa para lá, como temendo pela integridade do fio, assim também a vida humana, ferida em alguma parte do corpo, se dirige rápido para lá como se não suportasse a lesão do corpo, ao qual está unida firmemente e segundo certa proporção.

Heráclito - *Fragments*

Mishima: um rito de amor e morte

O mesmo é vivo e morto, vivendo-morrendo a vigília e o sono, tanto novo como velho: pois estes se alterando são aqueles e aqueles se modificando são estes.

Heráclito - *Fragments*

As mãos com luvas brancas desenrolam um pergaminho. Seguido do título *Yūkoku – Rito do Amor e Morte* está o nome de Yukio Mishima (pronuncia-se Mi-shi-ma, com vogais breves em sílabas cadenciadas) como escritor, ator, produtor e diretor do filme dramático e sublime onde ao fim, ele encena um ritual haraquiri. Muitos dizem que foi o ensaio de sua despedida, em que o homem, o poeta e a celebridade fizeram seu ato final e inexplicável.

Neste ritual, em que sua mulher também se suicida, o corpo dos amantes é branco e perfeito. Os músculos trabalhados de Mishima são vigorosos. Todo filmado em um cenário *Nô*, o filme é mais traumatizante do que a novela preciosamente escrita. São apenas dois personagens: Mishima no papel do tenente Takeyama e sua jovem e bela esposa.

Começa na noite onde os revoltosos de direita foram vencidos por ordens superiores e os rebeldes, executados. O tenente fazia parte do grupo de revoltosos, mas, devido

à sua situação de recém-casado, é afastado. A narração começa com gestos silenciosos e cotidianos, a esposa toma conhecimento do acontecido pelos jornais. Sabe que o marido não sobreviverá à derrota dos amigos e decide morrer com ele. Antes da chegada do tenente, embrulha pequenos objetos para as pessoas de seu afeto: os pais, antigos amigos. Takeyama chega, sacode seu casaco tirando a neve. Tira as botas desequilibrando sobre as pernas. Mishima, ali, se auto-representa.

Os amantes estão sentados diante de uma esteira; ao fundo, o ideograma **Lealdade** que decora a parede nos leva a acreditar que este deveria ser o título do conto ou do filme. As ações do tenente que vai morrer por lealdade aos seus amigos e de sua jovem esposa em lealdade a seu marido.

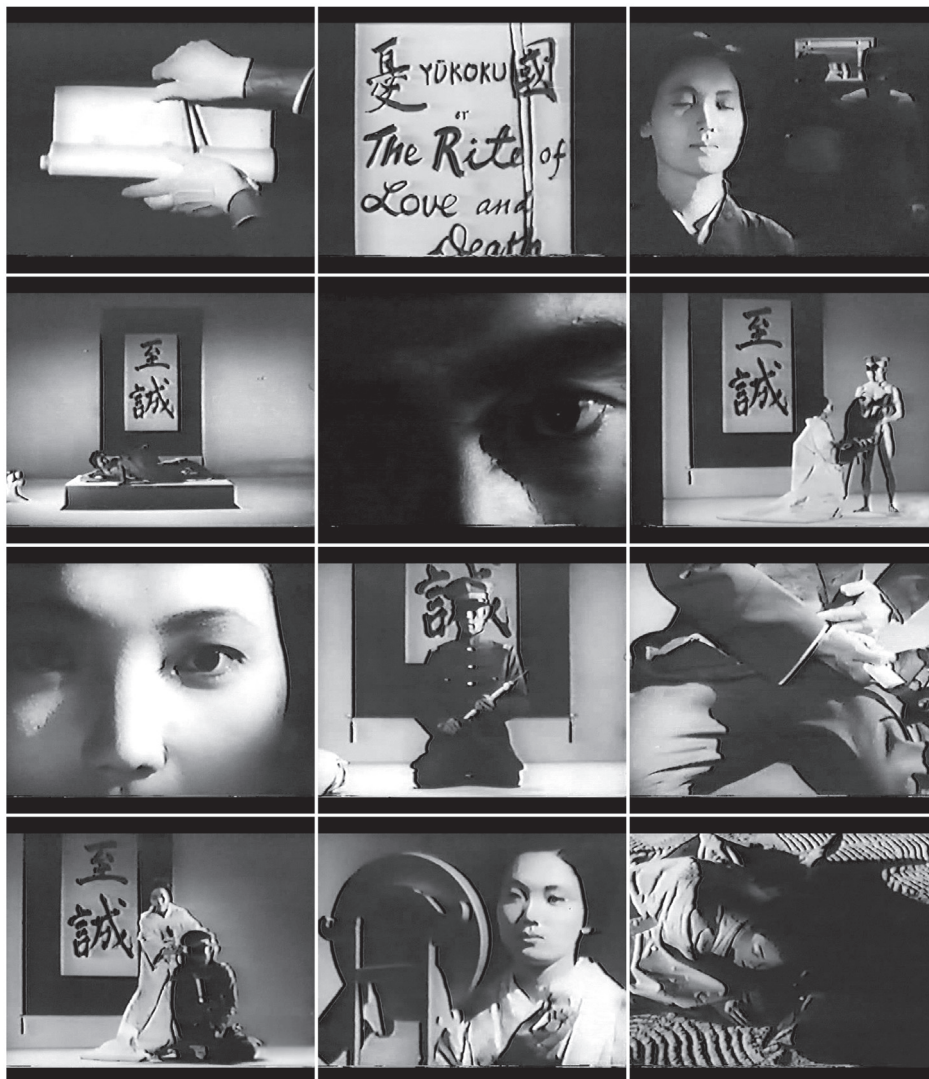
Quando o tenente anuncia sua decisão, sua jovem esposa diz que também fará o ritual.

Os olhares se cruzam e são ternos. Eles fazem amor, quadro a quadro vemos mãos que entrelaçam cabelos, corpos tesos, corpos que em breve serão fantasmas.

Novamente vestidos, começa o terrível ritual. O tenente, já de uniforme, abaixa as calças até as coxas, pega o punhal e golpeia-se no estômago, o sangue jorra lentamente. A bela esposa apenas observa com os olhos

úmidos. Terminado, a jovem viúva passa ao lado, retoca a maquiagem. Seu quimono branco está com a barra suja de sangue. Debruça-se e limpa a boca entreaberta do marido. Retira uma adaga da manga de seu quimono – seu corpo cai diagonalmente sobre o corpo prostrado do marido.

O cenário desaparece. Agora estão num deserto como se flutuassem na eternidade onde os mortos se encontram.



frames do filme *Patriotismo*, de Yukio Mishima

Conto este filme porque ele constitui uma prévia do *seppuku* do próprio Mishima. A vida e a arte mergulhadas nos mal-entendidos, nos fracassos, a capacidade de ir ao fundo das coisas.

Mishima admirava Bataille. É perturbador, conforme a expressão de Bataille "o erotismo é a aprovação da vida até na morte". A inexistência de dois lados, vida e morte. A morte é uma ocorrência principal da vida, mas mormente porque a morte revela da vida uma faceta que ela encobre e que a morte, principalmente a violenta, traz à tona e permite solenizar.

Na morte está a chave da vida, uma verdade que é um segredo. Para Bataille é o que revela os rituais ou as práticas excessivas de perda, como o sacrifício. O êxtase, a morte violenta, a poesia são práticas que se conduzem às cegas por uma necessidade interna, por um dispositivo indomável, que sempre incomoda a cultura por revirar-lhe as entranhas. A definição do erotismo é a síntese, o cancelamento dos limites.

Para Bataille, o homem está condenado à tragédia, posto que seja este o mundo que criou para si. A tragédia é uma arte, isto é, um artifício por meio do qual ele enfrenta a morte, mobilizado pela angústia. Por isso a angústia é necessária ao homem. Sem ela, diz Bataille, não haveria propriamente a experiência da morte; morrer seria fácil. Os animais, que vivem em estrito regime natural e

estão livres da angústia e de outras armadilhas do eu, desconhecem o trágico. Para enfrentar a morte, o homem afasta-se da natureza, criando um mundo artificial cuja forma mais acabada é a tragédia. E é justamente no mundo artificial, trágico, que nasce o êxtase, assim como todo objeto de êxtase é criado pela arte.

Há algo admirável na sua resolução em levar ao fim seu ato *seppuku* sem nenhuma dúvida e sem cansaço. Mishima formou um exército privado com quem treinava missões. Era loucura, cômico, um projeto de extrema direita. Mas ele superou o próprio cansaço, endureceu seu corpo.

Mishima fala também da beleza (objetiva) da ação (subjetiva, individual), da ação dentro de um grupo. Um sentido similar ao de Bataille, embora para este a contradição seja constituinte da vida. A força e a juventude procuram a transgressão, a violência e a morte.

O sonho de tal ação só vem a alguém infestado de ideais. Como se seu último ânimo nesse ato de excesso e misericórdia seja a sua força que o faz desaparecer em ação e tornar-se um sol vivo. O mais atraente é que sua fadiga seja o outono de seu trabalho, a possibilidade de multiplicar seu trabalho e tornar-se uma fonte de esperança e liberdade.

No livro *O Templo do Pavilhão Dourado*, Mishima constrói um personagem gago que se pergunta: "Por que a neve não gagueja?", como se o ritmo espiritual do mundo considerasse a vida diferente da arte. O artista hesitante está sempre titubeando diante da criação – fundir a arte e a vida pode ser abrir mão da própria vida.

Existe algo sinistro que nos remete à estranheza. Originalmente penso que essa preocupação seja somente a beleza. Quando estamos concentrados na idéia da *beleza* não percebemos que nos vemos diante dos pensamentos negros do mundo. Portanto, essa sombra que acompanha o desejo é um choque e uma derrota. A transcendência do mundo e da realidade. Nossa própria imagem refulgindo em ecos que às vezes perdem o significado. O impulso de "um mal possível", para confessar que quando se prova da beleza também provamos o amargo. No mesmo livro, há o companheiro do gago, um jovem belo, porém manco. O gago é o poeta que mal pode pronunciar as palavras, o belo é claudicante. Não pode haver mais aflição. Ter a poesia e não ter voz, ter a beleza e não poder dançar ou girar em rodopios suaves. Fatos definitivos que o artista precisa encontrar para se ver refletido de corpo inteiro em um espelho.

O mundo se esforça por distrair-nos.

A dualidade criação-destuição, a fusão que num movimento tudo abarca e nos leva a palavra *Amor*.

Vida e morte são pontos de vista, ilusões como fantasmas em nossas categorias morais. O homem que se domesticou, mas permanece ligado ao grande desafio de *salvar* os seus.

"O Amor, o mais sábio dos deuses... Mas o amor não era responsável pela negligência, pelas crueldades, pela indiferença misturada à paixão como a areia ao ouro levado pelo rio, pela estúpida cegueira do homem demasiado feliz que envelhece. (...)".²²

O paradoxo na mitologia moderna da boa intenção, do romantismo, da calma social, da ausência de distúrbios políticos, da repressão ou da censura. Na oposição à mentalidade primitiva, estigmatizando o civilizado. O mito concebido como desejo coletivo personificado inocenta Mishima de sua consciência particular. Sua produção criativa espelhando o mundo imediato onde reina a tendência emotiva. Projetando-se líder, cuja vontade é lei suprema.

Seu ato primitivamente civilizado partilha os impulsos subjacentes ao mito, excluindo por completo a racionalidade. Como um mágico transforma-se no político moderno, sintetiza suas atividades: a crença é produzida artificialmente e disseminada em processos metódicos de planificação. A vida política regride às formas esquecidas.

Em *Patriotismo*, o encontro do masculino e do feminino se debruça diante da **Lealdade**. O ritual em que o vigor

do homem, em nome de algo maior, curva-se aos olhos do feminino, que se curva também em lealdade ao masculino, e as mortes dessa dualidade nos levam ao vazio desértico onde caminham os seres. Numa surpresa nos traz o prazer e a dor. A intensidade destrói todas as hierarquias; numa penetração psicológica o movimento nos mostra uma nova arquitetura: o prazer mais forte é derrotar o corpo ainda jovem e cheio de poder, não há mais pontes entre os sentidos e os órgãos. As vísceras de quem comete o *seppuku* espalham-se deixando um odor acre e desagradável. A morte chega com os odores, uma negação.

A cerimônia erótica que se transforma num sacrifício matemático, o cenário *Nô* justo e limpo, onde não há espectadores. Na novela, a narrativa nos impulsiona para uma desagradável sensação de cumplicidade; no filme a teatralidade invoca abismos como se fôssemos libertinos e nossos olhos e sentidos nos transformassem naqueles personagens tão doces e tão cruéis que nos ignoram.

Foi Mishima que me mostrou claramente onde estava minha vergonha. Ao mesmo tempo empurrou-me na direção da vida humana. Humilhado da minha natureza e de toda maldade em meu coração, fui curado pelo jorro de suas palavras. Quando terminei o livro *Sol e aço*, senti-me um homem novo.

Desmembrei todo meu corpo e depois tive de remontá-lo. Percebi que eu era o cordeiro, e já não havia mais a necessidade de identificar-me. O sacrifício do poeta em nome de uma lealdade havia redimido minha condição de artista estéril. Toda vez que leio sobre seu ritual de morte meu solo se embebe de seu sangue e parto tranqüilo para minhas criações. Sinto que não mais preciso desesperar-me, um poeta morreu em nome de algo que nem mesmo ele sabia: a beleza.

Sim, o mundo me mostrou seu lado fantasmagórico. Tudo pode ser frio e cinzento e nossa existência pode parecer vaga. Mas a ficção brilha num mundo onde se possui o real. A ilusão desaparece de imediato e passa-se a ver a continuação do caminho. A pantomima cujo perigo, esfacelamento e disfarce nos purificam dos gestos casuais, do erro, da repetição que não nos deixam seguir uma vida desconhecida.

A nobreza e a cultura são coisas que se evocam quando queremos o estético. Mas a verdade é que elas são estéreis e inorgânicas. O verdadeiro sentido estaria na política? Os desejos ficam entre o punho e a espada; o estômago é onde reside a coragem numa espécie de alquimia que restaura o imoral que em estratégias inesperados nos leva à destruição.

Não posso afirmar que me livre da intoxicação, mas percebo que qualquer conhecimento, por mais sério que seja, embriaga-nos e leva-nos ao *desejo de contaminação*, aos extremos, aos terremotos e às tempestades.

Não é muito difícil agora, no século XXI falar de confusões e sofismas. O homem natural não é humano. Podemos falar de uma cientificização e de uma tecnicização do corpo. O corpo como objeto está em todas as latitudes e longitudes. Mas existem os homens-bomba, pessoas que se explodem em nome de ideais. Autômatos asseguram uma cadeia causal eficaz, espalham o terror e iniciam processos de guerra.

O ato solitário de Mishima nos mostra poesia e dilaceramento. O vácuo e o silêncio nos levam à submissão de nosso cotidiano. *Podemos?* É uma pergunta repetitiva que na era cibernética torna-se natural. O homem ausente não se lança mais em projetos em que o estético envolve a própria vida, em que nos comportamentos programados tudo é uma *performance* que se grava e edita, subtrai e acrescenta, mas que não encontra eco, pois todos estão alheios. A poesia, a beleza não é mais um relato figurado. É alienação e inanidade.

O templo acaba por simbolizar a Mizogogushi, o gago, a harmonia de um mundo, de uma ordem das coisas que ele rejeita e que o rechaça. Diante dessa beleza, não há outra maneira de existir senão opor-lhe o que

Ihe pode ser mais antinômico, uma enfermidade – essa careta do ser – ou então a malignidade de um ato que introduza “um átomo de mal” para servir de contrapeso a uma perfeição cuja auto-suficiência nos aniquila.²³



frames do filme *Mishima: A life in four chapters* (1985) - de Paul Schrader

O conhecimento teórico da ética e da economia política foi uma alegoria poderosa que Mishima incorporou como um prisioneiro. Na alegoria platônica da caverna devemos considerar a situação do prisioneiro acorrentado desde o nascimento, e que só vê imagens de sombras que seus dominadores projetam de uma fogueira. Mishima, Pasolini, Mapplethorpe e Bacon são *prisioneiros* que ultrapassaram a própria ignorância. Libertos da caverna, enfrentam uma transição dura, mas, ao depararem com a realidade, prosperaram.

Livrar-se da ignorância é pré-condição para alimentar nossa humanidade e alcançar a descoberta do eu, de se ter uma alma e que esta tem certa natureza que está ligada ao real.

Nisso reside a relevância de um último ato, que se torna poema, política e objeto de desprezo. Um amálgama que o livrou das instituições sociais. Não por acaso Mishima termina o escrito de seu último livro e o primeiro ato do dia foi já ligar para seu editor. Ensaçou seus passos como quem prepara o fechar das cortinas. Mas o espetáculo continuará, como quando Mizogogushi incendia o Pavilhão Dourado. Não haveria mais ameaças. A beleza em chamas o livrou da grande necessidade de preservação.

É a restauração pelo extremo, ficaram os livros, os filmes e os contos. Uma história pontuada por cativantes cenas

de confissão. Sibilina, sua cena de ação afirmativa criou ruídos ininteligíveis. Ruídos semelhantes ao silêncio.

A imitação da vida e da arte não foi uma pretensão de simplificar, mas de ampliar o *jogo erótico* e, assim, acentuar seu caráter de representação.

Um dos atributos da palavra representação é: *ser a imagem ou a reprodução de, desempenhar o papel, as atribuições, a função de; figurar como.*²⁴ Mishima se auto-representa como um personagem, o escritor e o artista se fundem num homem vivo e moldado. O mesmo esforço que ele fez para construir seus músculos e se aproximar perdido do ideal grego clássico.

A tragédia grega tem a intenção dos antigos sacrifícios. Uma boa razão para o uso das máscaras. O teatro se edifica nas luzes e sombras, onde morte, erotismo, violência e terror fazem parte de um mesmo ritual religioso. Ali a civilização deve se readaptar para a sobrevivência e perpetuação do modelo que escolheu para si mesma. A arte em cena com a vida em sua nudez mais crua. O humano e suas implicações, suas deformações sob o impacto do erotismo, não a mera sexualidade animal. Trazendo e apontando o fio de um acontecimento terrível e repetindo-o para uma determinada comunidade. A arte como rito, um engenho equivalente ao sacrifício.

Kochan, o narrador de *Confissões de uma máscara*, está perdido por outra razão. Ele é um homossexual que está determinado a esconder sua verdadeira natureza do mundo, e a história que ele conta é uma clínica inversão sexual congênita. Sua fantasias homossexuais nas quais o sadismo tem um papel de crescente importância culmina em visões canibalescas. Crescendo em tempo de guerra, Kochan é consolado pelo pensamento de que ele não terá que usar a máscara por muito tempo, porque tem certeza que morrerá jovem. Mas quando a paz vem, ele enfrenta o futuro espantando. Tendo se apaixonado mais de uma vez, ele nunca ousou declarar sua paixão. Sua vida se tornou uma agonia prolongada de dissimulação e frustração; está com um senso de frustração e de alívio.

Em *Confissões de uma máscara*, sua literatura é de uma sensibilidade delicada e surpreendentemente sincera. Escolheu escrever para poucos em vez de para muitos.

(...) quanto mais uma nação se moderniza, diz Mishima, tanto menos significativas, e mais frias, se tornam as relações pessoais. Para quem vive nessa espécie de sociedade, o amor é impossível. Por exemplo, se A pensa que gosta de B, não dispõe de meios para certificar disso, e vice-versa. Por conseguinte, o amor não pode existir na sociedade moderna – se for uma relação meramente recíproca. Se não houver a imagem de uma terceira pessoa que dois amantes tenham em

*comum – o vértice do triângulo –, o amor acaba em eterna descrença.*²⁵

Este vértice do triângulo (Deus) no Japão é representado pelo Imperador. Compreende-se então o sacrifício ao Imperador como uma auto-imolação a Deus. Como nos cultos pagãos, como a história de Isaac e Abrão.²⁶ O filho dado em sacrifício em nome de um bem comum.

Mishima se assemelha ao processo de circulação ideológica no Japão de sua época. A história se repetindo, mas também pode ser dito que o Japão moderno teve uma grande transformação. Porém, a história japonesa testemunhou ao fato que o Japão é um país que nunca levou a cabo uma revolução interiormente produzida.

O que aconteceu ao Japão foi uma revolução estrangeira induzida, ou seja, uma imprevista revolução produzida pelo exército, ondas de choque políticas, econômicas e ideológicas que vieram de países estrangeiros.

Mishima era dividido entre o oriente e o ocidente e também entre passado e presente. Seus escritos são exemplos de como ele urdiu um ideal para seu país voltar ao que ele chamava os "mais puros valores" do *Japão Tradicional*.

Seu exército privado Tatenokai – ou Sociedade de Proteção – levou muitos ocidentais a acreditar que ele

buscou reavivar o militarismo japonês, ele que na verdade detestava o militarismo representado pelo Exército Japonês do Japão pós-guerra. Considerava um militarismo espelhado no mundo estrangeiro, diferente do espírito japonês.

O que ele realmente estava buscando era um retorno à tradição do samurai como um sistema ético e estético mais verdadeiro ao espírito do Japão do que um exército moderno.

O artista tem um determinismo natural, por contingência constrói sua história, e na sua história está a história dos outros. É um caminho de descobrimentos e antecipações. Um sistema que se orgulha de uma prisão, uma coerência inconsolada, uma vertigem que leva ao vazio. O vazio que é o horror de fazer desaparecer a si próprio e suas inúmeras inquietações.

Escrever é ser; agir e representar é apenas um movimento na infinita rede de mecanismos sociais e políticos. Quebrar o fio, fazer o movimento sem o articulador é uma atitude extrema ao amante da morte. O erotismo na dissolução universal, a criação de uma obra como quem adivinha o chamado da natureza.

A existência natural constitui para o homem civilizado o maior dos perigos. Reincidir em um comportamento mimético, mítico ou metafísico é o mais terrível castigo, pois

significa converter novamente o si-mesmo em mera natureza, renegando o esforço realizado para construir a razão, a identidade e, por conseguinte, a civilização.

No mito, como nos ideais, temos em ação operando, o mecanismo da condensação. Diferentes significações que guardam a memória de experiências arcaicas essenciais e estruturantes do humano, de acontecimentos – verificáveis ou não, historicamente – que assumem um valor significativo para o sujeito e para uma cultura.

O mito e a ciência procedem de modo diferente, pois o mito recorre ao mimetismo e a ciência, à identidade. No mimetismo há certo diálogo entre homem e natureza exterior. O guerreiro apazigua o terror e assim vence o que é estranho, diferente de si. O mito modifica a natureza. Já a ciência objetiva a natureza para dominá-la e assim a reduz. O outro é negado e torna-se fonte de angústia.

O despertar de Mishima é pelo reconhecimento do poder como princípio de todas as relações. Quis aprender da natureza e aplicar para dominar sobre ele e os outros.

Poder e conhecimento são sinônimos que lhe trouxeram satisfação. Satisfação que se chama *verdade* e *beleza*. Seu último ato, sem a escrita, nos deixa apenas reflexos do olhar humano no espelho da natureza.

Mishima (pseudônimo de Kimitake Hiraoka) nasceu em Tóquio numa família samurai, em 14 de janeiro de 1925. Formou-se em Direito e tornou-se um escritor de sucesso. Escreveu mais de doze romances, além de centenas de narrativas curtas e peças para o teatro Nô e Kabuki. Foi ator num filme de gângster e gravou discos. Enfim, virou uma celebridade, inclusive nos EUA, quando esteve por lá.

Em seus romances focalizou principalmente a dissolução dos costumes tradicionais no Japão pós-guerra. Era um homem que refletia o que vivia. Com o seu suicídio, declarou guerra sozinho ao exército japonês e à cultura americana.

Francis Bacon: nosso corpo, nosso inferno

*O homem toca a luz na noite, quando com visão extinta está morto
para si; mas vivendo, toca o morto, quando com visão extinta dorme;
na vigília toca o adormecido.*

Heráclito - *Fragmentos*

Bacon acreditava que os pintores de antes tinham um duplo papel. Pensavam estar fazendo um registro e na verdade faziam muito mais. E que os meios mecânicos de registro como o filme, a câmera e o gravador de fitas reduziram a pintura próximo ao mais básico, perto do essencial.

Confiava nestes meios para dar à pintura aspectos diferentes. Os pintores do passado tinham de fazer todos esses registros numa imagem estática, muito mais que uma mera ilustração – o ruído de um mundo. Reivindicou para a pintura essa espécie de depoimento como que num relatório policial. A pintura como investigação para respostas de um mundo fossilizado. Nas muitas entrevistas que deu ao longo da vida, quando já era célebre, Bacon sempre enfatizou o seu lado anárquico e irreverente. Mais de uma vez contou como costumava roubar dinheiro dos pais, aproveitar-se de quem gostava dele e fugir sem pagar a conta dos lugares onde vivia. Depois da sua morte, e até hoje, a sua obra e personalidade têm sido objeto de reflexão e escândalos. O

seu lado obscuro e violento e as suas imagens distorcidas continuam a deixar marcas em muitos artistas.

A obra de Francis Bacon não deixa ninguém apático e as opiniões são controversas. Os críticos tentaram relacioná-lo sucessivamente com o Cubismo, o Surrealismo, o Pop britânico. Mas Bacon tinha interesse por Picasso, como qualquer jovem artista do seu tempo.

Depois de começar a carreira como desenhista, Bacon passou às pinturas a óleo em 1929, adotando um estilo influenciado por Pablo Picasso e artistas surrealistas. Destruuiu a maioria de seus trabalhos realizados antes de 1944, quando produziu *Studies for figures at the base of a crucifixion* que o situou como uma nova força na arte britânica.



Francis Bacon - *Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1944
Oil and pastel on hardboard each panel 145x128 cm. Tate Gallery, London

Os surrealistas repudiaram-no. Em algumas obras há resquícios do espírito Pop, principalmente nos anos 60. Mas Bacon destaca-se das correntes, dos movimentos e das modas. Pintou retratos de amigos e amantes, tal como o fez David Hockney, mas sem o hedonismo adocicado deste; corrompeu e distorceu os seus modelos em escárnio e ansiedade.

Dos seus contemporâneos, só com Lucian Freud – de quem foi amigo – é possível estabelecer certo paralelo em termos de singularidade e originalidade, no tratamento do retrato e do auto-retrato. Talvez alguém se lembre, ao observar os corpos desfigurados de Bacon, de outro grande perturbador dos cânones clássicos de representação da figura humana: o pintor El Greco.

Mas enquanto e, neste último, os corpos em transfiguração elevam-se em direção ao céu, para mais perto da divindade, os de Bacon desfiguram-se na assunção da sua monstruosa e vil humanidade. Bacon comunicou a idéia de que o ser humano, ao conquistar e fazer uso da sua própria liberdade, também liberta a fera que existe dentro de si.

A força e ambigüidade de sua obra fizeram de Bacon uma referência crítica para a pintura posterior à Segunda Guerra, quando o pensamento modernista parecia desfalecer. Seu manifesto põe em choque as forças que originam o mundo ocidental: por um lado a vertente realista, pelo outro as

obras abstratas, no centro sustenta espaços ascéticos dos corpos que são desmembrados na luta pela firmeza, para uma estabilidade nunca adquirida.

Francis Bacon funda sua produção artística na representação obsessiva do corpo do homem. Uma representação que responde basicamente às seguintes idéias: corpo já não é observado como o espaço, o refúgio que assegura a idéia do eu, mas, pelo contrário, o lugar onde este eu está perdido e alijado.

O controle do próprio corpo é uma ilusão, o homem funda sua existência em uma falta de estabilidade que é ignorada. Interroga a identidade e os valores que foram considerados formadores do homem. O corpo é reconstruído e suas fronteiras superadas. Como consequência de tudo isto, Bacon representa iconicamente o corpo como um objeto mutilado que regressa à animalidade. Enfrenta as falas estereotípicas da masculinidade e a construção cultural dos gêneros.

A homossexualidade de Bacon limitava o interesse do público, embora ele não ostentasse freqüentemente sua orientação sexual. Penso que a obra inaugural desse evento seja *Study from the human body*, de 1949. Essa nitidez que exala a sangue e vômito está em uma de suas entrevistas:

Bacon - *Quando estava com dezessete anos. Eu me lembro disso com muita clareza. Lembro que, olhando para um cocô de cachorro na calçada, de repente me dei conta e pensei: a vida é isso aí. Por estranho que pareça, essa coisa não me saiu da cabeça durante meses, até que acabei, por assim dizer, aceitando que a gente está aqui, que a gente existe por um segundo e depois é varrido como as moscas numa parede.*

David Sylvester - *Você está sempre citando os versos de Gloucester: "As moscas para os garotos inconseqüentes são como nós para os deuses; /Eles nos matam por esporte". Mas nunca o escutei dizendo esses de Edgar: "Os deuses são justos, e com nossos vícios prazerosos/ Fazem instrumentos para nos flagelar". Imagino que os de Gloucester exprimam melhor a concepção que você tem da vida.*

Bacon - *Acho que a vida não tem sentido, mas lhe damos um sentido durante nossa existência. Elaboramos certas atitudes que lhe dão um significado enquanto vivemos, mas elas mesmas, na verdade, nada significam.²⁷*

Bacon mostrou corpos retalhados como uma peça de carne num açougue. A utilização que fez da cor nas suas pinturas, desde os tons mais sombrios - verde musgo, negro veneziano, vermelho sangue - até a explosão de rosas fluorescentes, verdes claros, laranjas e púrpuras, evidencia pouco-caso ao

sublime sem restrições ou regras. As figuras perigosamente em queda, torcidas como fetos em agonia ou enjauladas sem probabilidade de fuga. Encontram-se quase sempre enclausuradas num espaço restrito definido pelo artista, a própria tela como uma jaula.

As pinturas de Francis Bacon têm ambições que sobressaindo da sordidez, partem a alma em duas. Vê-las é estremecer com assombro e desgosto. A tensão que elas geram transcende entre a fé e o desespero inconsolável. Retrata lamentações, entende o domínio do paradoxo.

Poucos artistas nos fazem conhecer este sentimento plural, esta inquietação causada pela ineficácia para a definição das verdades. Sabemos que na ferocidade do seu gesto e da sua compreensão pictórica se põem em questão e em risco a exterioridade e as percepções, como a restaurar a unidade simbólica da realidade e da mente. Trata do senso e do sentido numa lista de análises da enfermidade e decrepitude física. Um artifício meramente enunciativo, sem certificado, sem prova – a vaidade do entendimento esmaga-nos e desencanta-nos. Todo juízo é accidental.

Admito contrafeito e desiludido que esse desajuste de todas as categorias e paradigmas me levou durante algum tempo a negar a sua pintura, como se pudesse enxergar nela apenas um maneirismo grosseiro. Descoberta esta minha percepção errada, pude perceber que sua exacerbação e exibição de

corpos serviram para extirpar todas as possibilidades de linguagem de uma obra que fugia dos fluxos e estereótipos de sua época. A ostentação corpórea, palpável, erótica, religiosa de um vínculo que une a inteligibilidade da preleção como teologia e morte.

A figuração e reconfiguração da humanidade como aparência, referência lapidar dos volumes e dos choques, é o objeto do seu trabalho. Sua figuração desajustada, frenética, jocosa. Os corpos são submetidos a uma distorção das proporções, das texturas. Pode-se ver nas suas pinceladas o exercício pictórico. Os volumes rearranjam-se para continuarem a ser vigor icônico. Os esgares e as raspagens emergem para retorcer a consonância e recompor sua espacialidade.

O costume do olhar às convenções e expectativas dos usos é desestabilizado do ponto de vista, um capricho pela inquietação das assimetrias. Uma revolução dos esquemas piedosos e contornados pela assepsia da forma.

Como em toda a arte que nos arrebatamos vivemos de maneira especial a experiência do sacrilégio das verdades. O sufrágio carnal da existência mostrando o espectro da matéria que se permuta em exílios.

Bacon amplia, rasura, apaga – sua representação não pertence a si mesmo, cria uma nova identidade. O rosto como máscara anuncia o anacronismo da linguagem acadêmica.

Mancha por mancha constrói o sujeito de uma natureza que demove o desnudamento encarnado em resíduo. Verdade que lhe resta porque expropriou a tautologia pictórica. Alterando a perspectiva, as manchas esfumaçam os contornos, embatem sua clarividência, aguçam, criam volumes e fundos que encontram singularidade entre os estereótipos. Não podemos enfrentar intelectualmente a pintura de Bacon, toda hermenêutica e embate não poderão vencer as imagens. É necessário abdicar também do silêncio; o corpo, mantendo-se fonte sagrada de todas as ilusões, não nos pede ornamentos.

As modalidades contemporâneas da inquietação do corpo resultam de uma fusão entre a exibição e sua conceituação. Bacon fez desaparecer a heteronímia dos elementos culturais que o instituíam. O sincretismo formal assemelha-se à alegoria. Não buscava a representação verdadeira, teve a habilidade de criá-la, mas sua unidade não esconde o poder do enigma que permanece na partícula do mito.

Na sua produção não circulam os estereótipos; mesmo nas pinturas de tema sacro e nos retratos, busca uma correspondência entre os símbolos culturais que traduzem o ritmo da arte. Sua fonte de originalidade e singularidade é um tabuleiro a conceber a contrapartida da banalidade. O que se produziu depois como cópia do seu trabalho lhe consagra ainda o papel predominante de arte e vanguarda artística, continuando a exercer em nós o mesmo fascínio.

É a realidade que interessa a Bacon. Como um vidente, sua intuição e sua linguagem afastam os iconoclastas. A realidade enaltecida pela provocação da morte e da decadência. Bacon é o que aprisiona o ser à sua evidência de traspasse e volatilização. Se os corpos se dissolvem e gritam é para dar ao tema da vida a nobreza bélica que a arte reclama.

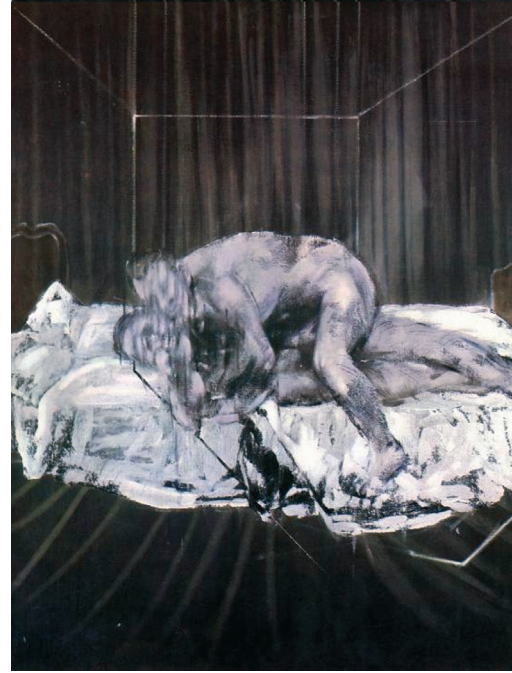
O rito místico, o contato néscio de seus personagens e quadros não são mais que a segurança que nos deixa a esperança de rigor. Relâmpagos que a visão de Bacon se esforçou para nos confrontar. Equações de uma possibilidade de invenção que consiste em inverter o sistema de reprodução do mundo homogêneo, impulsionando-o a uma cultura longe da estereotipia.

O mundo de Bacon, seu imaginário, suas preocupações pictóricas, foi centrado no que nós poderíamos denominar a *realidade humana inflexível*.

Bacon descobriu que a forma mais simples e mais efetiva para criar a intensa emoção que queria que seus quadros transmitissem era fazer isto de uma única vez, a partir destas considerações que deram lugar a obras incontrolláveis e sugestivas. Todo o movimento humano e toda sua expressão seriam seus temas: os amantes na cama, os bebedores do *pub*, os corpos dos lutadores que rolam na grama ou em um lençol amarfanhado.



Francis Bacon - *Two figures in the grass*, 1954
óleo sobre tela, 152X117cm
col. particular Paris



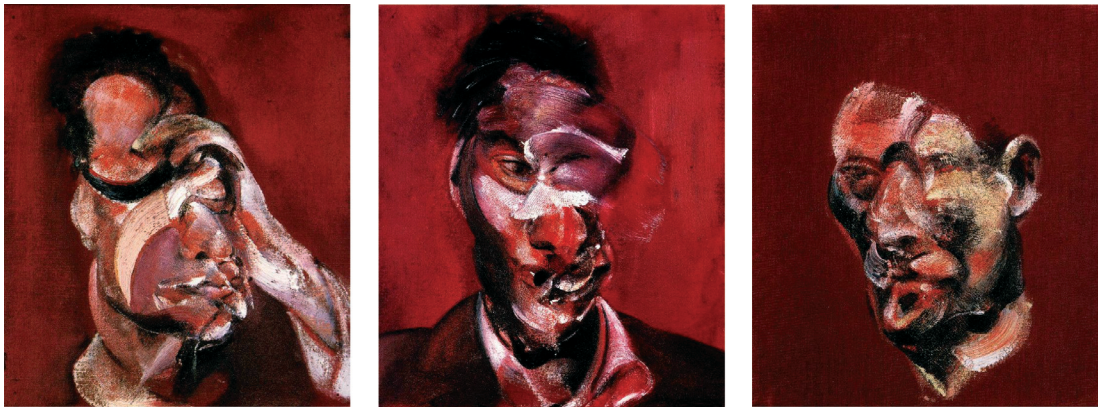
Francis Bacon - *Two figures*, 1953
óleo sobre tela, 152,5 X116,5cm
col. particular Inglaterra

Usava reportagens fotográficas de animais para treinar sua pintura e assim revelar e expressar de um modo mais claro o instinto humano. Capturar o impulso, o homem roubado de sua humanidade, o homem como animal. Tirando todo lustro de civilização, revela sua confusão e fúria.

Durante mais de meio século, Francis Bacon criou uma série de corpos crucificados, mutilados, contorcidos, desfocados e no limite do desaparecimento. Criaturas que copulam, defecam, vomitam, ejaculam, sangram e se estilhaçam.

Bacon, em 1951, pintou o primeiro retrato de uma pessoa identificável e usa como ponto de partida um

instantâneo de Franz Kafka. Como dito anteriormente, pintou seu amigo Lucian Freud. No ano seguinte Freud lhe ofereceria seu retrato: apenas a cabeça de Bacon pintada de maneira fascinante. A semelhança entre ambos os pintores profundamente comprometidos com a pintura figurativa foi reforçada, sem dúvida, pelo fato de que naquele tempo a abstração tinha um crescimento progressivo e era a única forma criativa de pintar.



Francis Bacon
Three studies for a portrait of Lucian Freud, 1965



Lucian Freud - Francis Bacon, 1952 - 17.8 x 12.8 cm, oil on copper
Collection of Tate Gallery, London

Seu tríptico de 1944 nos mostra três figuras situadas ao pé da cruz (*Three studies for figures at the base of a crucifixion*) que abrem as bocas enquanto mostram os dentes até os transformar em buracos horrorosos de bestialidade. Para Francis Bacon, o grito conta menos que a fascinação pela cavidade bucal. Quando a representa, extermina a parte superior da face. "A boca é o buraco que conecta com o interior do corpo; [uma abertura profundamente sexual] Aquela terra cidade ambígua de ameaças".²⁸

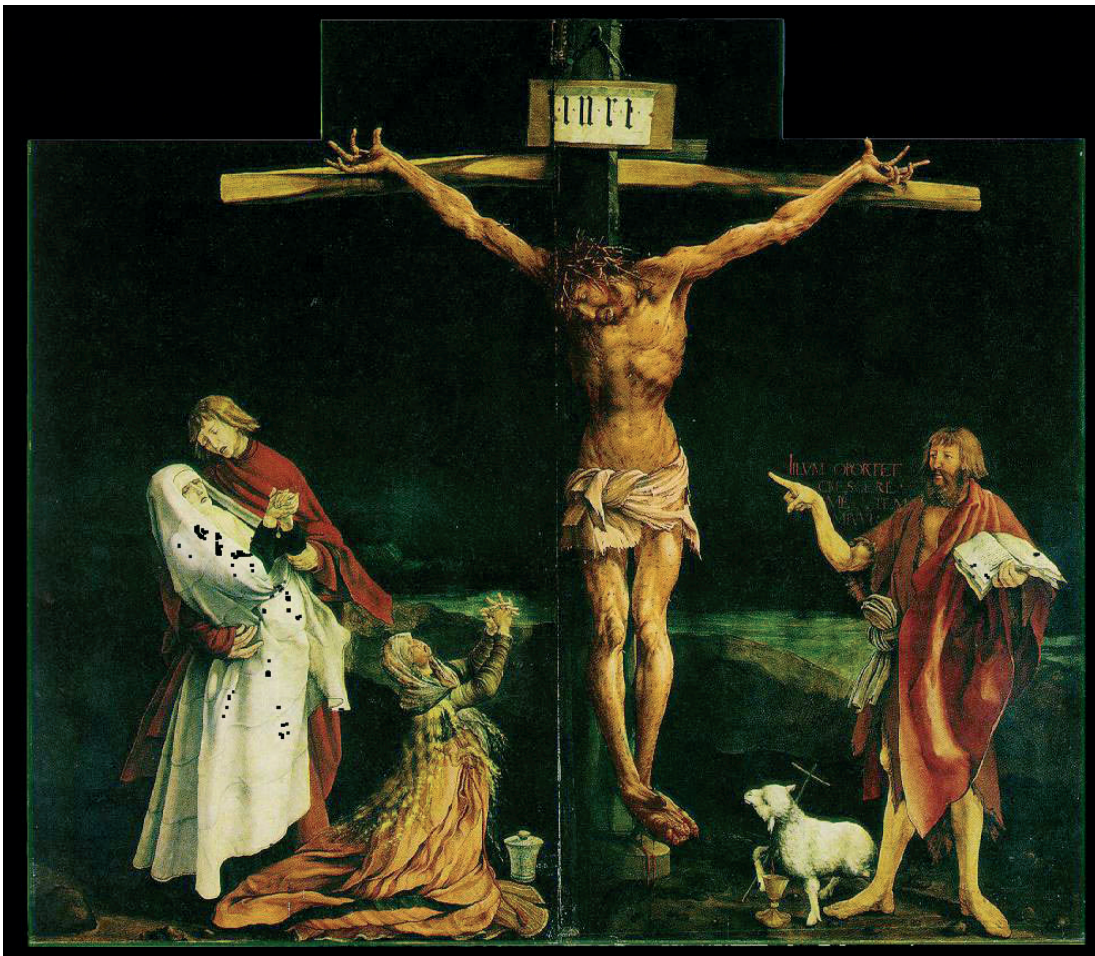
Ele nos diz:

"I've never known why my paintings are known as horrible. I'm always labelled with horror, but I never think about horror. Pleasure is such a diverse thing. And horror is too. Can you call the famous Isenheim alter a horror piece? Its one of the greatest paintings of the Crucifixion, with the body studded with thorns like nails, but oddly enough the form is so grand it takes away from the horror. But that is the horror in the sense that it is so vitalising; isn't that how people came out of the great tragedies? People came out as though purged into happiness, into a fuller reality of existence".²⁹

Ao tomar como exemplo crucial o Cristo Crucificado de Matías Grunewald, no retábulo de Isenheim, sem nenhum exagero Bacon assume o caminho solitário do paroxismo de sua dor e de seu sacrifício, expressados sem nenhuma

reserva pelo artista visionário, e ilustra a opção do pintor pela relevância dada à expiação.

*A obra de Grünewald, exposta no altar do convento de Isenheim, em Colmar, mostra um Cristo com o corpo em decomposição, porém sobressaindo-se dos humanos que o rodeiam, por suas dimensões descomunais. À direita, emerge da boca de São João Batista a inscrição latina: *Illum oportet crescere, me autem minui* (É preciso que ele cresça e eu diminua).*



Matthias Grünewald, Isenheim Altarpiece: Crucifixion olie op paneel – 1510-1515
Museum Unterlinden, Colmar

A tela é impactante e sua temática é nobre para Bacon. Essa emoção é fruto da incrível economia de meios que Grünewald conseguiu. A figura humana consegue dar um esplendor escultural ao morto, enquanto o plano de composição dos volumes de todas as figuras confere-lhe dramaticidade e realismo, fazendo coexistir o humano (a morte) e o divino (a intemporalidade).

É evidente a relação de Grünewald com os modernos, apesar de ter vivido no século XVI; impossível não ligá-lo ao teatro da crueldade e ao expressionismo alemão, refletindo a desumanidade do homem para com o homem e também o exílio, não do corpo, mas o exílio da alma, tirada do Paraíso e sendo obrigada a viver no "vale de lágrimas", não permitindo a alienação de quem a contempla.³⁰

Para a tradição pictórica o retrato é um gênero de segunda ordem. Tem uma função: expressar a condição social ou profissional de uma pessoa. Para Bacon a intenção é capturar uma identidade, ir além do simbólico. Procurava o núcleo da identidade do retratado. Elaborou freqüentemente auto-retratos introduzindo, de acordo com seu estilo, torções e distorções. Porém, nessas deformações via-se claramente sua expressão pessoal. Todos os retratos que fez são reconhecíveis.

Bacon é um artista figurativo. Para nós a figura permanece na sua obra como ponto de centralização a partir do qual somos atraídos para a sua narração pictórica que trata fundamentalmente da solidão humana, que é plasticamente motivada pelas grandes perspectivas em ponto de fuga. Para o artista, a figura existe como questão de referência externa que necessita para poder experimentar sua imaginação criadora sem se perturbar com ela. Bacon é um artista da sensação, que busca nos elementos mínimos da pintura um lugar para a sua solidão.

Podemos distinguir três trajetórias conceituais que, respectivamente, são aspectos das pinturas de Bacon: isolamento e deformação; a lógica do não-racional da sensação – ritmo, caos, força, e o próprio ato de se pintar – clichês, diagramas e modulações. Obviamente, as três trajetórias estão interligadas: pintando, tem sua própria maneira de experimentar com a lógica da sensação. O caminho de Bacon tem a validade de sua busca. A sua pintura não nega outros caminhos como a abstração ou o expressionismo. O ápice da lógica de Bacon é seu colorido tátil. O uso da cor em Bacon efetua os procedimentos fundamentais da cor na história da pintura. Sabe e enfatiza as relações de valor entre as cores, usa o contraste de sombra e luz, *chiaroscuro*. Sua construção, que Deleuze chama um *espaço tátil-óptico*, o espaço de representação que foi inaugurado pela arte grega e refinado no Renascimento.

A figuração é uma consequência deste espaço. Em tal espaço, não são percebidos corpos, somente visões que assumem uma qualidade escultural ou tátil (profundidade e contorno), produzindo a ilusão de um espaço tridimensional na sua estrutura.

No ano de 1973, Francis Bacon pinta o impressionante e dramático – *Triptych May-June*, num ato de exorcismo e compaixão pelo seu amante George Dyer,³¹ que se suicida na véspera da inauguração de sua retrospectiva no Grand Palais (Paris, 1971). Obra de extraordinário impacto, na sua grandiosidade negra e de mergulho na morte, poderíamos afirmar, com David Sylvester, que a escuridão é o seu tema de tal maneira que assombra, devora e projeta esse corpo contorcido pelos espasmos da carne e da alma. O formato do tríptico respira aqui toda a sua imponência: os três painéis apresentam, sucessivamente, uma figura sobre um retângulo negro central, cortado por uma faixa branca e seguido de uma nova barra retangular em vermelho púrpura, a cor da parede do quarto fatídico representado.

O tríptico *Triptych May-June (1973)* mostra os diferentes estados do corpo, define claramente o elo entre a vaidade e a beleza, o destino fatal de todo corpo por mais maravilhoso que seja. A certeza da decomposição torna-se inerente ao deslumbramento pela beleza presente. O que quer que você faça com seu corpo, o destino de sua decomposição é imutável. *Vanitas*: o tempo passa bem mais rapidamente do

que imaginamos e os sinais da decrepitude estão aí antes mesmo que não os percebamos. Eles se escondem nos segredos da pele e do corpo.



Francis Bacon - Triptych May-June, 1973, Oil on canvas - Private Collection, New York

Bacon foi testemunha ocular da violência de seu tempo e transmitiu isto em imagens perturbadoras. Suas figuras monstruosas, seus corpos deformados, as faces contorcidas de amigos e dele mesmo fazem-nos refletir e ter repulsa aos horrores das guerras e às violências da vida³². Sua grandeza foi transformar sua dor pessoal em amargura universal.

Mapplethorpe: a obscenidade perfeita

*Não é melhor para os homens que
lhes aconteça tudo que eles querem.*

Heráclito - *Fragmentos*

Mapplethorpe foi para o final do século passado o autor da pornografia homossexual como produto a inadmissíveis pressões e coibições do afluente mundo capitalista e da família tradicional. Mapplethorpe parodiou o classicismo de forma transgressora utilizando-se de composições que lembram esculturas gregas usando com maestria a fotografia p&b.

O desenvolvimento do trabalho de Robert Mapplethorpe durante as últimas duas décadas do século XX revela uma visão forte e consistente de quem fez um esforço para a perfeição e o equilíbrio entre assunto e forma. Seus primeiros trabalhos de 1970 e 1971 já possuem estas características do desdobramento que caracterizaria muito de sua arte na idade madura. Em 1970, Mapplethorpe concluía a escola de arte na *Pratt Institute* no Brooklyn, onde produziu pinturas, desenhos e esculturas, e começava a experimentar em outras áreas. Não tirava suas próprias fotos, mas explorava a idéia da apropriação de imagens e objetos e estava questionando as noções tradicionais de criação e originalidade. Fazia arte com pedaços rasgados

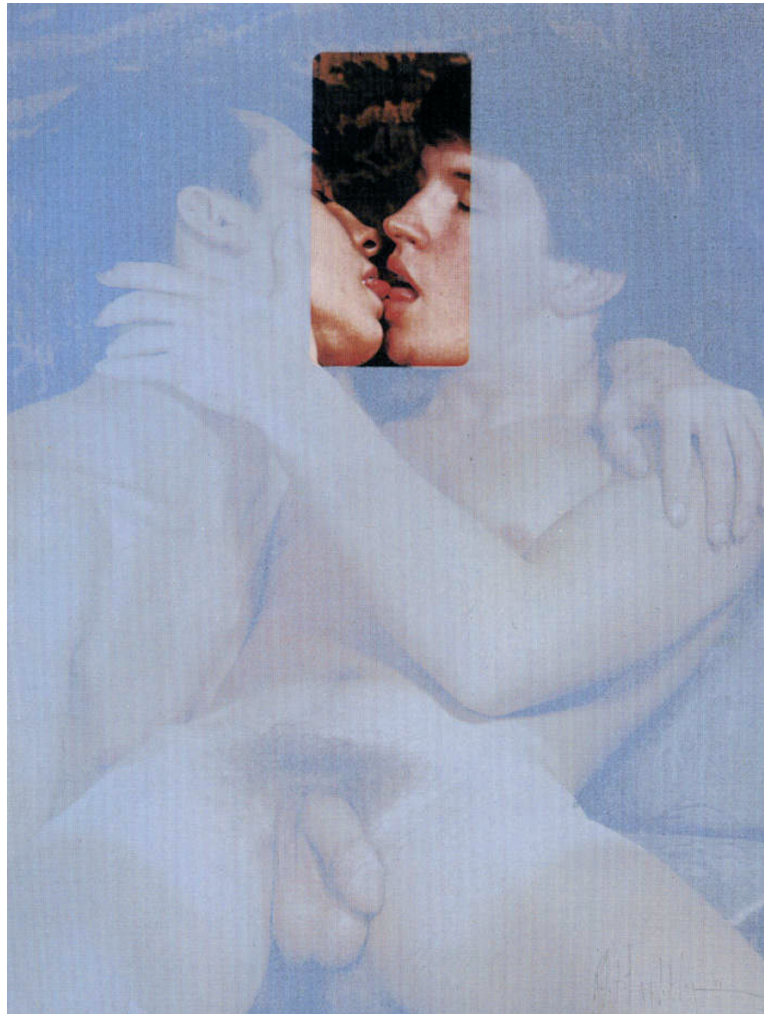
das páginas de livros e revistas. A assimilação deliberada deste material impresso representou uma aceitação destemida da imagem comercial, como as da mídia tornando-as legítimas para o universo da arte, sublinhando a universalidade e importância da imagem fotográfica na cultura do século XX. Estes conceitos tinham sido promovidos antes por Man Ray e Marcel Duchamp e no trabalho de Andy Warhol que Mapplethorpe admirava. Mapplethorpe usou uma foto publicada da infância de Warhol para um de seus primeiros trabalhos. Nesta fase inicial de sua carreira insistia no reconhecimento da fotografia como um objeto.



Robert Mapplethorpe - Andy Warhol - fotomontagem e colagem

Outros trabalhos deste mesmo período também incluem os tópicos e assuntos que Mapplethorpe exploraria ao longo de sua carreira. O primeiro entre eles é a sexualidade e o erotismo. O trabalho sem título que mostra o beijo de

dois meninos, de 1972, de uma página de revista colorida, já tem desdobramentos abertamente sexuais com os órgãos genitais visíveis.



Robert Mapplethorpe - *Untitled*, 1972, fotomontagem e colagem

Trabalhos dos anos 70 também revelam o desejo de Mapplethorpe para manipular e alterar a imagem fotográfica em um esforço para estender os limites técnicos e estéticos

da fotografia tradicional. Nesta perseguição ele começou a usar materiais de impressão diferentes e outras superfícies, como também formas diferentes de emoldurar os trabalhos.

Mapplethorpe tirou suas primeiras fotos no início dos anos 70 com uma Polaroid muito usada na época embora ainda fosse uma novidade tecnológica. Foi o dispositivo perfeito para Mapplethorpe. Ele não era um fotógrafo, não pensava como um fotógrafo e não aspirava ser feito um fotógrafo. A Polaroid era popular, casual, barata, e isso o atraiu de imediato. Além disso, tinha sido usada por vários artistas como Andy Warhol, Lucas Samaras e David Hockney. Era uma abordagem contemporânea.

Sua primeira foto instantânea foi um auto-retrato, permitindo uma liberdade de experimentação, ensaio, e erro. Um tipo diferente de experimento como a pintura tradicional que ele havia praticado no início de sua carreira.

Na sua busca do aproveitamento de imagens, fez um trabalho germinal para suas inquietações, e que resume todo o seu trabalho. O *escravo agonizante* de Michelangelo foi usado para dar vida a um auto-retrato conceitual. Duas imagens em branco e preto em um livro aberto que ilustra duas visões da obra Michelangelo, um livro colado sobre uma superfície de madeira onde vemos todos os veios; abaixo do livro há uma faca, e mais abaixo uma pequena placa transparente onde está gravado seu nome.



Robert Mapplethorpe - *The slave*, 1974, fotomontagem e objeto

O escravo questiona os níveis da realidade e as noções de reprodução e autenticidade. Traz também uma ênfase na psicanálise do corpo masculino retorcido e agonizante. Reforça conceitualmente os parâmetros da arte, a fotografia como idéia de um objeto. Mapplethorpe faz referência à sexualidade masculina e introduz a faca, como que prenunciando o assunto que seria o mote de sua obra: os elementos de ameaça, perigo, prazer e dor que freqüentemente estão em suas imagens.

O escravo é a figura trágica e rebelde de Prometeu, símbolo da humanidade, constitui um dos mitos gregos mais presentes na cultura ocidental. Filho de Jápeto e Clímene ou da nereida Ásia ou ainda de Têmis, irmã de Cronos,

segundo outras versões, Prometeu pertencia à estirpe dos titãs, descendentes de Urano e Gaia e inimigos dos deuses olímpicos. O poeta Hesíodo relatou, em sua Teogonia, como Prometeu roubou o fogo escondido no Olimpo para entregá-lo aos homens. Fez do limo da terra um homem e roubou uma fagulha do fogo divino a fim de dar-lhe vida. Para castigá-lo, Zeus enviou-lhe a bonita Pandora, portadora de uma caixa que, ao ser aberta, espalharia todos os males sobre a Terra. Como Prometeu resistiu aos encantos da mensageira, Zeus o acorrentou a um penhasco, onde uma águia devorava diariamente seu fígado, que se reconstituía. Lendas posteriores narram como Hércules matou a águia e libertou Prometeu.

A tragédia *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, foi a primeira a apresentá-lo como um rebelde contra a injustiça e a onipotência divina, imagem particularmente apreciada pelos poetas românticos, que viram nele a encarnação da liberdade humana, que leva o homem a enfrentar com orgulho seu destino. Prometeu significa etimologicamente "o que é previdente". O mito simbolizaria o homem que, para beneficiar a humanidade, enfrenta o suplício inexorável, a grande luta das conquistas civilizadoras e da propagação de seus benefícios à custa de sacrifício e sofrimento. Mapplethorpe usou a exuberante escultura de Michelangelo para suas reflexões metafísicas.

Camille Paglia, uma das principais críticas da obra do autor, observa:

Vejo dois tipos principais de homossexualismo masculino. O primeiro e mais antigo tem raízes na identificação com a mãe, vista como uma deusa. Os sacerdotes castrados e travestidos de Cibele, cultuada em rituais de dança orgiástica, tipo discoteca, sobrevivem nos travestis glamourosos e espalhafatosos de hoje. O segundo tipo de homossexualismo representa um afastamento da mãe e uma heróica rebelião contra a onipotência dela. Esse homossexualismo desdenha a femealidade e aprecia a masculinidade aperfeiçoada, que simboliza no "bofe", a forma masculina musculosa, tensa e de arquitetura arrogante, primeira e plenamente imaginada pelos gregos. Os atletas gregos eram um espetáculo religioso da beleza da masculinidade, formalizada nas esculturas de kouros,³³ que iniciou a tradição da grande arte ocidental.³⁴

Mapplethorpe assume como estética este segundo aspecto. Suas fotografias são construídas na metáfora do poder masculino, explicitamente no órgão sexual avantajado. O aspecto escultórico de algumas fotos é claramente observado; o artista tinha o rigor clássico embora o tema fosse claramente homoerótico ou sádico.

Moldou a masculinidade heterossexual advertindo sobre todos os jogos eróticos atávicos e lembrando-nos que tanto na Grécia e em Roma como no Oriente Próximo, China e Japão, os meninos bonitos sempre foram considerados pelos homens tão sexualmente desejáveis quanto as mulheres.

As fotos de Mapplethorpe eram partes de um só corpo. Também fotografou nus femininos, crianças, retratos de pessoas famosas e flores. Esse extremo de assuntos mostrava claramente seu conhecimento do mundo da arte.

De fato, a sexualidade de Mapplethorpe influenciou sua produção e sua prática da fotografia erótica – era uma maneira de defesa da sexualidade como parte global de seus pensamentos. Por conseguinte, deixou-se influenciar por suas preferências sexuais, o que se tornou a parte mais importante e evidente de sua criação. O trabalho de Mapplethorpe vai além da categoria que limita o homoerotismo. Sua estética remete-nos a vários contextos históricos ou sociais, interpretados de uma “nova” maneira, como se fosse uma novidade.

Sua filosofia, na minha visão, é a interpretação persistente do mundo clássico, o corpo como utilidade de combate, isto é, se o corpo não é válido para o prazer não há de se encontrar um real valor intrínseco. Minha leitura é que na nossa época o prazer está em si mesmo: não é bom, não é ruim. É como um anestésico uma imunidade para a dor.

Um axioma que uso na epígrafe com o dito de Heráclito. Na biografia do artista escrita por Patrícia Morrisroe, ele diz: *"Espero apenas viver o bastante para ver a fama"*. A fama lhe veio e todas as agruras que a acompanham. No final de sua vida, vítima da Aids, Mapplethorpe não teve a tranqüilidade desejada.

Mapplethorpe teve um poder inerente em suas mãos. Suas representações e seus símbolos eram coordenados entre a sofisticação e o submundo. Elegeu com decisão os modelos negros para a sua atividade. Com eles demonstrou força, um instrumento de ação para deferir e sintetizar o macho. Não agia passivamente, suas fotos contêm o eu ativo.

A História da Arte tem registrados casos de escritores, pintores e músicos homossexuais cujas obras não os reduzem a rótulos. Mas, no caso de Robert Mapplethorpe, é impossível separar suas fotos de sua experiência amorosa. Mestre do preto-e-branco, ficou famoso fotografando nus masculinos, imagens fálicas de flores e principalmente agressivas cenas sadomasoquistas. Durante sua curta carreira fez vários autorretratos, os mais conhecidos mostrando-se como um fauno ou exibindo um chicote enfiado no ânus. Mapplethorpe construiu seu trabalho sob os panos de fundo da contracultura, do surgimento do movimento gay e dos primórdios da Aids.

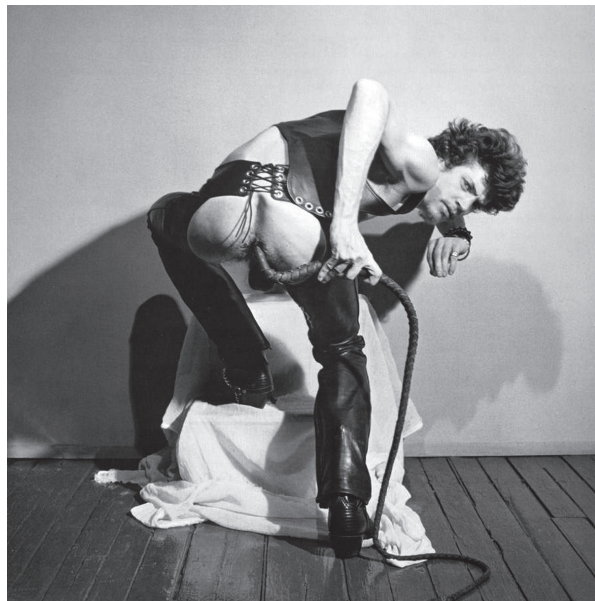
A princípio, podemos pensar em escuridão, mas o que ele nos mostra é a paz armada, capaz de mudar o curso dos eventos, revelando-nos as forças e o ponto de vista do poder. Penetra e rasga. É daqueles artistas que pertencem à competição e a briga para o reconhecimento e o sucesso. A Mapplethorpe só interessa a realidade como um fluxo de eventos, interação mágica dos contrastes e costumes.

Branco e preto, vida e arte, realidade e teatro, silêncio e movimento, o velho e o nascimento, homem e mulher, artificial e natural. Entre estas polaridades sua dialética soa fora e separa as formas. Negritude e sexo criam tensões de categorias e gêneros. Uma mudança na expressão da fotografia como arte.

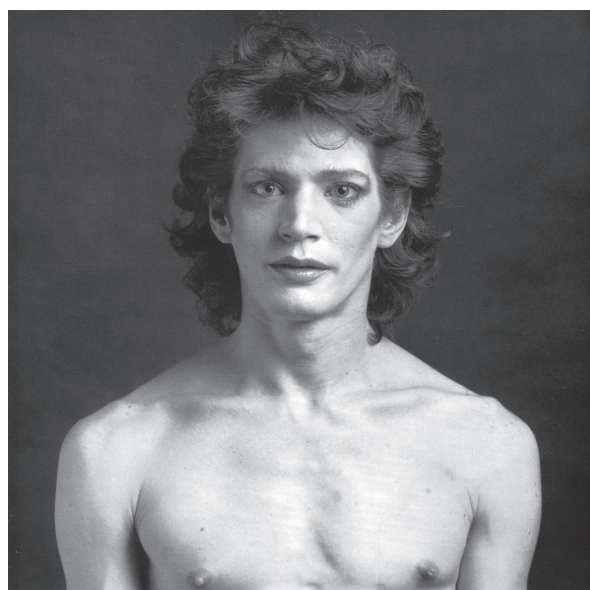
O que lhe interessa é a coalizão entre o ideal e a condição de uma existência em que o ativo e o passivo são o princípio que nos aprofunda. Em osmose contínua, ele nos anuncia um mundo andrógino, nossa percepção da realidade é estimulada.

Expressar uma experiência concreta – assim ele solucionou seus devaneios eróticos e sádicos. Sua foto com um chicote enfiado no ânus é de uma perversão e de uma expressão diabólica. Diz-nos: posso! Teremos que deixar nosso lado pudico ou aceitar nossa própria perversão como um fato anunciado. Solucionou ao extremo nossa criatividade estabilizada entre os mitos e a religião.

Potencializou o sonho como pesadelo humano. Erotismo e músculos, luz precisa: origens históricas e asseguradas em relação à iconografia da escultura grega. Empreendeu uma viagem aos mundos sadomasoquista e andrógino, trouxe o niilismo da natureza e de nossa escravidão cotidiana.



Robert Mapplethorpe - *Self portrait*, 1978



Robert Mapplethorpe - *Self portrait*, 1980



Robert Mapplethorpe - *Lisa Lyon*, 1982

Como exemplo de dualidade e amálgama no seu trabalho temos as fotos da fisiculturista Lisa Lyon, que pertencem à fronteira do feminino masculinizado onde os contornos masculinos são expressos em uma estrutura feminina. A forma de feminino-masculino flutua entre um e outro sem existência e princípio. Segredos do corpo na coexistência macho e fêmea. O senso de trabalho de Mapplethorpe é, por conseguinte, a posição que reúne as energias complementares da sexualidade. O corpo como um sistema aberto, as forças de separações do humano como uma ferida aberta em qualidades eróticas infinitas.

A natureza erótica de sua fotografia nos oferece braços, faces, músculos, órgãos genitais, carisma, maquiagem, ambigüidade, força, expressão, roupas, o poder e a riqueza. A energia de sua expressão teve a necessidade original do outro, o que desenvolveu uma gradativa curiosidade pública

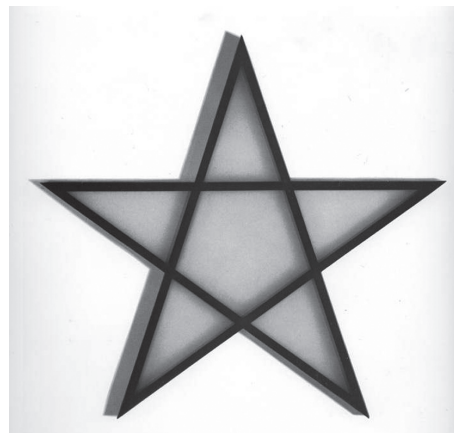
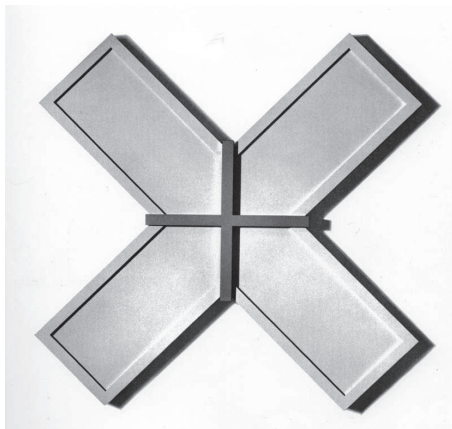
para sua fotografia. Por outro lado, Mapplethorpe era um indivíduo introvertido, seu extravasamento foi dinâmico ao tentar o equilíbrio moral de um mundo condenado como desvio e danação. Percebeu o consumismo do *corpo* moderno, algo prenunciado por Pasolini. Toda a conquista que a arte teve em relação à representação do corpo, sua nudez e seus sintomas no mundo capitalista e de consumo, tornou-se pornografia hipócrita, produtos para venda de um consumo imediato. Perdeu-se o impacto. Pasolini diz em um de seus artigos intitulado "A pornografia é aborrecida": "*Os filmes pornográficos são esteticamente feios, ou, melhor, horríveis. Em minha opinião, são também muito aborrecidos (...). Mas não são esteticamente mais feios e aborrecidos do que pelo menos metade da produção cinematográfica.*"³⁵

Essa questão é o grande diferencial das fotos de Mapplethorpe: não são feias, são de uma atração quase romântica e distancia-se muito de toda uma produção fotográfica feita para o consumo imediato, como as revistas pornográficas ou de nus masculinos e femininos.

Sua fronteira está na natureza de raça branca limpa e protestante e nos afro-americanos, vigorosos como deuses esquecidos. Seus órgãos genitais *saltam* até mesmo quando estão vestidos em roupas ocidentais, como o terno, símbolo da dignidade e prosperidade. Como se em cada molécula o corpo e o uniforme fossem um evento único e agressivo.

A representação do corpo como estatuária nigérrima, a natureza arcaica e a arte do presente: dilúvio de energias. Durante um segundo recebemos com incerteza esta visão como algo abstrato. Suas fotografias de flores ou fruta têm o mesmo entusiasmo perceptível e sensual. O artista-fotógrafo representa a criação do mundo limpo e artificial.

O momento perfeito, as controvérsias destas representações gráficas de uma subversão homossexual despertaram o furor dos puritanos americanos. Nascido em uma família católica rígida, Mapplethorpe foi influenciado em todos os sentidos pela rigidez da religião. Realizou alguns trabalhos que são belos objetos de culto, como estrelas e simbólicas cruzes. Esta série de objetos, como a cruz tradicional clássica superposta por outra cruz no formato de xis (*White X with silver cross de 1983*), permitiu a Mapplethorpe explorar problemas de forma, superfície, os materiais reflexivos, formas totalmente abstratas e reduzidas.

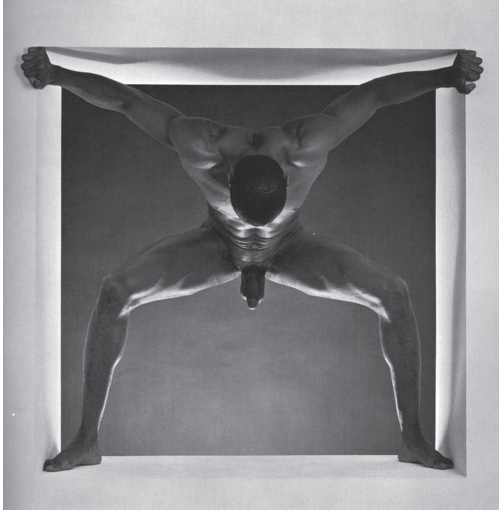


Robert Mapplethorpe - *White X with silver cross e star with frosted glass, 1983*

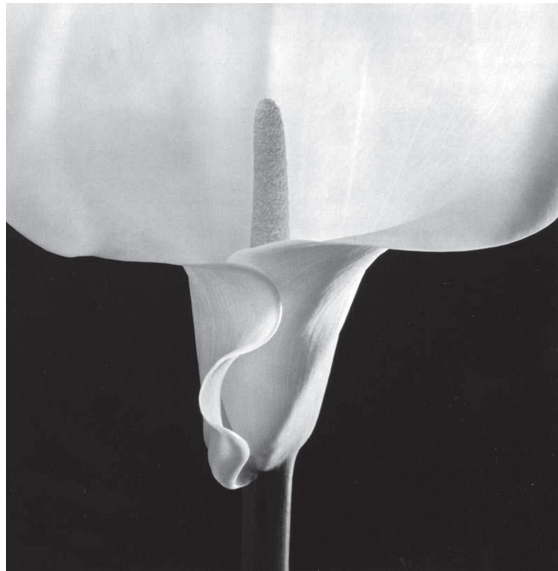
O uso criativo da luz e sombra por Mapplethorpe o aproxima dos grandes nomes que fizeram da fotografia uma memória que atravessa a história e faz dela um reconhecimento como arte. A imagem captada torna-se plana e estática, sensível texto universal composto por símbolos estéticos, cujo significado se explica através de uma série de associações táteis.

Fotografia vem do grego *foto*, luz, e *grafia*, escrita. Escrever com a luz. Escrever, ou transcrever? Eis a questão que Mapplethorpe nos coloca. Para o fotógrafo, mergulhar no universo físico exterior e decifrá-lo é mergulhar na vida sem palavras. Ele viveu o conflito real e icônico da realidade. Recriando o mundo-realidade por onde andava e vivia, foi testemunha sem ser apenas um repórter de fatos, como o artista clássico que dentro de seu estúdio ajunta esboços para a construção de uma obra histórica, que vai mostrar aos *homens comuns* suas visões. Surpreendemos-nos diante de uma fotografia que discursa tudo e nada. Para se conseguir uma boa fotografia, não há que se somar uma máquina a um homem com um dedo no disparador. Inaugurar um espaço requer sensibilidade, mecanismos de seleção e descoberta: luz e volume, cor e espaço.

Mas Mapplethorpe teve um estilo próprio. A imagem pensada e simétrica. Esta rigidez e proporção são vistas nos nus feitos do modelo Thomas: mostra um homem negro musculoso como que talhado e medido em proporções de cinzel e compasso.



Robert Mapplethorpe- *Thomas*, 1986



Robert Mapplethorpe - *Calla lily*, 1988

As flores de Mapplethorpe também são cuidadosamente posicionadas como os modelos humanos. Suas naturezas mortas são limpas, normalmente uma única ou duas flores, e freqüentemente com sombras projetadas. Exibem uma sexualidade crua até mesmo mais poderosa que os nus. O tratamento masculino-feminino que ele dá ao copo-de-leite é uma fotografia notável que enfatiza o estame fálico da flor e, por outro lado, enfatiza suas curvas femininas.

*A pintura de flores na pintura clássica é um dos aspectos essenciais do gênero natureza-morta. Em certas épocas separa-se muito dificilmente de outros aspectos desse gênero, aparecendo em pinturas de frutas e jardins. É difícil estabelecer a posição ocupada pela representação de flores na arte da Antigüidade. Dos exemplares conhecidos, destaca-se a pintura de grotescos da Domus Aurea de Nero em Roma. Descobertos no fim do século XV, tais ornamentos desempenham papel determinante na formação, durante o Renascimento, de uma pintura independente de flores e frutas. Na Idade Média as flores têm lugar tanto na arte religiosa quanto na profana, mas sempre com valor simbólico. Na primeira, aparecem, por exemplo, em formas de buquê nas cenas religiosas. Nas pinturas do Ciclo de Maria, sobretudo nas representações da Anunciação, os lírios aludem à pureza e à nobreza da personagem principal (início do séc. XV). No universo das Vanitas, as flores simbolizam a brevidade da vida humana e a futilidade dos bens materiais. No caso da arte profana, aparecem como alegoria da Juventude, da Terra, da Dialética, da Verdade.*³⁶

Escandalizar as pessoas foi o que Mapplethorpe buscou. Autopromovia-se com talento. Como suas fotos mais explícitas não tinham êxito comercial, passou a criar as imagens de flores. Só não perdeu a oportunidade de provocar escândalo, já que até os pistilos florais, sob suas lentes, eram transformados em inequívocas genitálias masculinas.

"Minha abordagem ao fotografar uma flor não é diferente de quando fotografo um pênis", dizia.

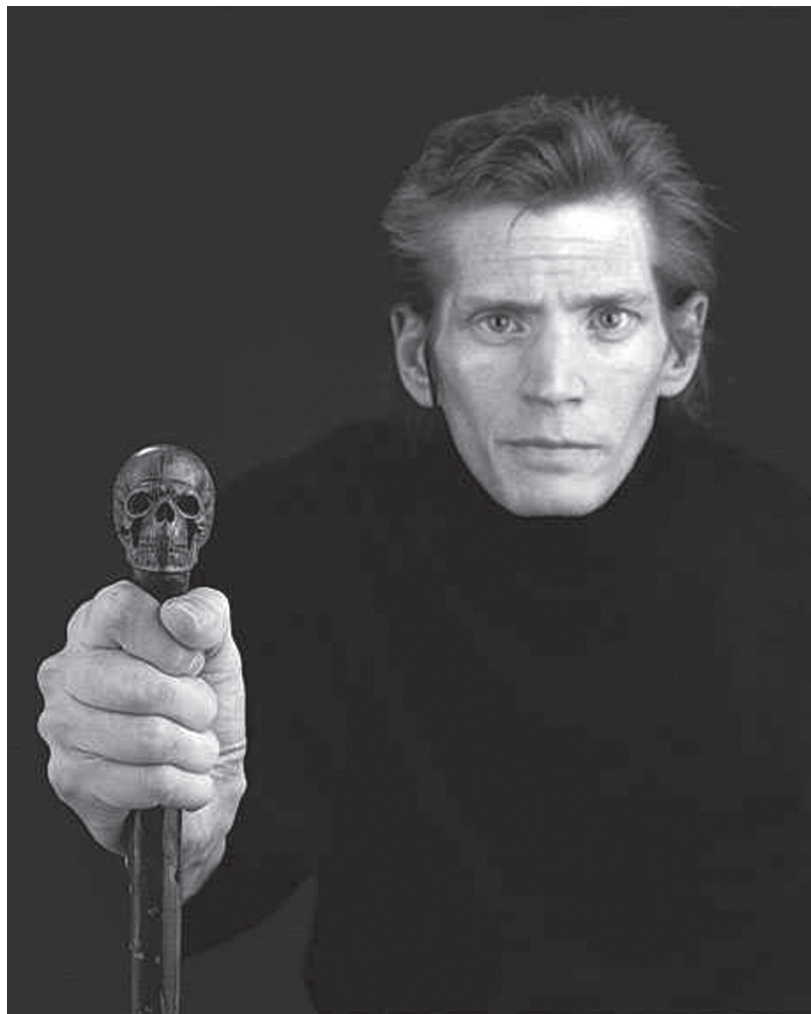
Esta provocação ao público demonstrava insatisfação e angústia, um medo à medida que sua obra não favorecia um olhar como um espelho. O oposto pode ser revelado como instantes de uma complexidade do sentir e pensar humano. Esforçou-se sobremaneira para desvelar a multiplicidade que compõe a trama estética artística e social.

Foi um crítico ferrenho de seu tempo. Buscava a ruptura entre a concepção de arte que acomoda, desinforma e aliena e o entendimento de arte que transforma, transgride e provoca novas informações. Vivia e observava os padrões e modelos burgueses buscando uma não-acomodaçã social. Considerava a cultura cotidiana alienada e sem possibilidades de diálogo com uma diversidade existencial.

A possível tensão entre prazer libidinal e prazer sensorial é o mote de seu diálogo. O sadomasoquismo moral ou erógeno sem distinção de modalidades; não há processos normais ou patológicos. Como consequência, a inclusão do eu é perturbadora, uma perturbação que está na gênese dos indícios da fustigação corporal. É a moral das sensações que qualifica o valor de gozo dos objetos e do mundo. Uma resposta do prazer como agente incitante, a dor da excitação física perdura ininterruptamente, nosso olhar repugna, mas a atenção não pode mais ser desviada. O impulso deste

encanto compassivo é retenção ao tempo: angústia, medo ou opressão sempre colados aos corpos.

Vanitas vanitatum et omnia vanitas, Vaidade das Vaidades, tudo não passa de Vaidade! Assim anuncia O Livro, num aviso às pessoas do presente (e as que virão) e que tanto se agarram à brevidade da beleza das coisas e do mundo. Mas não será a Arte o único modo de nos trazer essa beleza da existência incerta e de projetá-la nessa espécie de sem-tempo que é todo o tempo do mundo?



Robert Mapplethorpe - *Self portrait*, 1988

A investigação contínua da fotografia de Mapplethorpe em branco e preto pode parecer nostálgica ao lado da preferência pela cor demonstrada pela maioria dos fotógrafos que trabalhavam nos anos 80. Sua abundante produção e sua arte não o resguardaram de contrair o vírus da Aids. No seu auto-retrato, que realizou um ano antes de sua morte, tem uma disposição de espírito escura. É um documento persistente da existência transitória do artista. Seu rosto destaca-se de um fundo negro. Inquisidora a sua face tem duas expressões distintas: uma parte suave e quieta, a outra o olhar mais aberto como que em espanto. As faces são cavadas. Segura um cetro cuja extremidade ostenta um pequeno crânio, a nos lembrar a *vanitas*.

Internado para tratamento da Aids, no dia 9 de março de 1988, às 5h30, sofreu um violento acesso que devastou seu corpo com convulsões. Terminava sua batalha particular e o fim de sua escuridão. De alguma forma ele alcançara a luz.

Pier Paolo Pasolini: amado meu

Eu me busco a mim mesmo.

Heráclito - *Fragmentos*

Pasolini é o avatar que me trouxe uma vida clara; dessacralizando meu mundo cristão, deu-me o meio para a transformação da técnica não somente como imitação criadora. A técnica como o rito que só se pode produzir uma vez no universo nobre da arte onde o experimental parece sempre como impuro e vulgar. A sua obra se impôs porque as razões morais e religiosas deixaram-se perseguir por um mundo obscuro na era pós-industrial. Observação alquímica ligando o destino das representações culturais. Um não ao repetitivo e à formalidade que nos impede a transformação e nos desliga da realidade.

É recente minha recordação do primeiro livro que li do autor: *Amado meu*. Primeiro de setembro de 1986: anotadas no canto esquerdo da folha do livro estão minha assinatura e a data. Saí de uma extinta livraria na Rua da Bahia, subi até a Praça da Liberdade. Uma tarde luminosa em Belo Horizonte, a cidade ainda tinha cheiros, a praça ainda era a praça antiga e descuidada. Sentei-me em um banco. Poucas pessoas na rua, naquela hora nem havia muito trânsito.

Atos Impuros:

I

30 de Maio, 1946

É o aniversário de uma semana torturante. Há precisamente um ano estive a ponto de realizar aquele gesto que inconscientemente se reproduz em minha imaginação quando penso em meu pecado – o gesto de minha mão armada que se levanta contra mim. Revejo-me estendido na cama com o rosto virado para a parede... De vez em quando recuperava os sentidos, saindo do meu torpor – uma espécie de paralisia que parecia arrancar-me da minha existência.³⁷

A paixão das palavras de Pasolini arrebatou-me e ali mesmo naquelas primeiras páginas percebi a alteração de minha personalidade. Algo controverso e que intimamente era inacessível foi clareado por um fogo que iluminou a consciência de minhas escolhas e dramas.

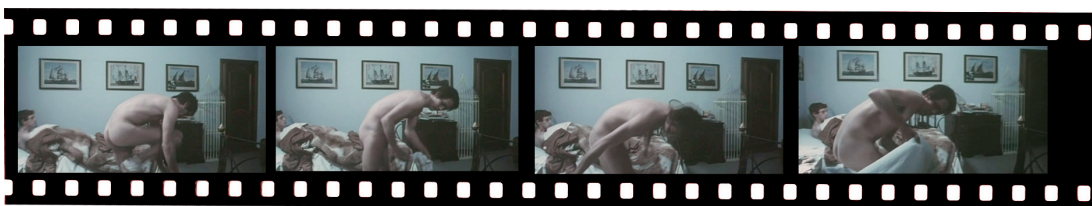
A relação entre arte e dor pode parecer estranho à primeira vista. A arte, segundo certa concepção clássica, é o campo da fruição do belo e seria ainda um meio de instruir a virtude. Na mitologia clássica encontramos representadas todas as paixões, do amor ao ódio. A tragédia grega é uma encenação da dor. A dor física, da perda, da privação, da ferida mortal. A arte cristã também é essencialmente a arte da representação da paixão de Cristo. A história do seu martírio e de sua dor extrema.

Ao se falar de arte e dor recordamos estes fatos. Transformação que só funciona graças à assimilação e tendo como fim a compaixão natural. Sentimos pânico diante da morte e nos identificamos com quem sofre. Penso na imagem que representa São Sebastião amarrado recebendo flechas no seu corpo. Tânatos, que é exorcismo do poder incontornável das formas de legitimação do campo midiático que transforma os fatos sociais em espetáculo. Pasolini, com sua produção estético-cultural, apresenta eventos nos quais predomina o valor do *tempo arcaico* contra os recursos retóricos tanto da intelectualidade exagerada quanto da linguagem vulgar. A recusa do uso da metáfora como ferramenta para a compreensão dos fatos sociais em algumas obras contemporâneas evidencia como tudo tende a privilegiar apenas o que é da ordem da objetividade. Uma representação *fiel*, mas sem uma transmutação possível.

A confusão corrente entre realismo e imaginário e a crescente anulação da idéia de um mundo mediador que conecta o mundo espiritual ao mundo físico fizeram com que Deus se tornasse uma abstração. No mundo esotérico os espíritos ganham corpo e os corpos se espiritualizam. Os dados sensíveis convertem-se em símbolos e quem os acessa reveste-se de signos. A cátedra, sem essa evidência, leva à perda da capacidade e à atrofia do órgão responsável por ela, o coração. Leva ao esvaziamento do mundo exterior e interior de toda significação espiritual.

Não estamos perante um descrédito da razão, mas diante da recusa dos dogmatismos que pensam captar Deus através de formulações e o real através de formalismos matemáticos.

Teorema foi o título do filme através do qual pela primeira vez ouvi falar sobre Pasolini. Foi exibido no antigo cinema da cidade onde nasci. Lembro-me dos rumores, a inquietação que o filme causou na população local. Mas não poderia assisti-lo, pois era menor, e a fita era classificada para maiores de 21 anos. Passava na porta do cinema e observava intrigado o cartaz de chamada. Em uma manhã as garotas de meu colégio corriam agitadas na hora do recreio com um monóculo – havia muitos risos e rubores. Descobri que era um fotograma do filme, onde Terrence Stamp, como *o visitante* aparece nu junto a outro rapaz em um quarto. Curioso, quis também ver, e a marca misteriosa do mundo ali se imprimiu em mim.



Fotogramas do filme *Teorema*, de Pasolini

Teorema é uma palavra que propõe uma lógica estrutural e matemática. Deve obedecer a um jogo de regras. O filme de Pasolini, embora leve este título, cria movimentos além dos jogos já conhecidos e formados, define outras regras de estrutura. São vários segmentos centrados ao redor

do visitante estranho e enigmático. Podemos seguir uma trajetória que se divide em duas partes: antes da chegada e depois que sai de cena o estranho visitador.

A realidade do ser torna-se metafísica, universalizando o tempo e as estruturas. Quando assisti a *Teorema*, tive a impressão que os acontecimentos eram absolutamente usuais. Algum tempo depois, percebi que aquela metáfora estava em algum lugar de meu inconsciente, e que na verdade não havia assistido a um filme realista. Não eram fatos naturais, e acredito que este mesmo processo se instaurou em muitos espectadores. Pasolini sabia chegar, com sua poesia, a lugares que ignoramos e desconhecemos.

Promulgava atos independentes criando conseqüências que nos tira do *tópos*. Como ao olhar fixamente o sol, ao olhar diretamente para a fonte, a luz, permitir que seu brilho eclipse nossa visão. Assim, devolvidos à escuridão, podemos olhar fixamente nossa noite, nosso abismo e nosso ser. Não devemos temer a compreensão. Permanecer imóvel em uma escuridão solitária é uma atitude de súplica. Perdidos e implorantes podemos encarar a realidade – o fim é a morte.

A figura divina e insinuante, uma alegoria mítica dentro dos costumes burgueses. Então havia outro mundo? Esta pergunta caiu em mim e entreguei o monóculo silencioso. Ardi em febre por algumas semanas. Adentrei a puberdade

com o ego destruído e sabendo que debaixo de todo aquele "bom costume" que vivia, havia uma outra vida subversiva. A sexualidade não era uma ameaça para a existência; contudo, não tinha controle sobre estes sentimentos. Fui absolvido do terror religioso e místico, pois aquilo era muito mais que as alegorias das fábulas que lia nos livros infantis.

Haverá alguma pertinência em falar do regresso do religioso? Diz-se que o mundo é um palco onde a religião desaparece e a seguir reaparece. Regresso que não recupera o ponto de partida. Melhor seria falar, então, de metamorfose. Ultrapassamos a situação de escárnio em que às vezes se encontra a religião, quando muitos vêm os dogmas com incredulidade. Mas este cinismo permanece aceso, substituído pelo niilismo igualitário, neoliberalista e com brechas nas convicções e na ética. A linguagem moderna vê sem magia e obedece ao determinismo.

Este antropocentrismo levou Pasolini a representar o esforço de revelar e imantar a transcendência, não reduzindo a vida a uma ficção pura. Somos hoje sensíveis aos efeitos dessa simbolização e ontologia contra a determinação da arte e da ciência contemporânea. Entre a teologia e a ciência há um desacordo radical na apreciação do que é o ser, o verdadeiro homem. Na ciência o homem está ligado ao conhecimento que dele podemos ter e depende deste e dos seus progressos. A ciência dirá o que seremos. Crer não é o substituto de um ver distraído, mas a permuta de um modo de

aparição imprópria para uma revelação, que é de uma outra ordem. A vida é esse movimento caracterizado pelo Dom de si ou *doação* que fica de fora de qualquer objetivação ou reflexão teleológica.

Uma figura singular do cinema italiano, o poeta, novelista, crítico, teórico, roteirista e ensaísta Pier Paolo Pasolini era um dos intelectuais proeminentes e influentes na minha adolescência, porém só me dei conta da sua carreira após alguns anos de sua morte.

Pasolini era complexo, artista contraditório que compartilhava com Buñuel do desdém à sociedade burguesa moderna e sua mutação fascista. Era comprometido, um marxista fascinado pelo ideal de inocência representado pelo pensamento da era pré-industrial. Tinha grande simpatia pelo subproletariado urbano e freqüentava as ruas sujas dos arredores de Roma, cidade que amava. Gostava de estar junto a essas classes sociais, acreditava na possibilidade da revolução marxista autêntica. Esta noção de uma autenticidade elementar, de fundamento da verdade pré-cristã, o conduziria a realizar um cinema mítico, ligado ao passado mágico e à procura de uma pureza de experiência que a civilização moderna havia descartado.

Pasolini estava dentro e fora dos costumes de sua época. Teve dificuldades legais por razões pessoais e profissionais. O Partido Comunista italiano o expulsou

por causa de sua homossexualidade, foi processado algumas vezes por blasfêmia e obscenidade. Sua obra é eclética. Buscou muitas maneiras sem se ater a um estilo individual. Pasolini descrevia sua obra como um pasticho, explicitando sua contaminação estilística e apontando sua admiração por Dreyer, Mizoguchi, Chaplin, Tati e outros. Desenvolveu como diretor a predileção para a alegoria estilizada e o misticismo poético. Porém, sua crença sua fé nas políticas radicais o levaram à premissa revolucionária, criando obras onde a sexualidade desenfreada é como uma força liberadora que nos livra da estrutura pequeno burguesa. Sem hesitações, fez de seu último e niilista filme – Saló (1975) – uma obra indigesta. A escuridão de Saló é uma visão desesperada e quase parece se antecipar ao horrível assassinato de Pasolini logo após a conclusão do filme.



Cenas do filme Saló de Pasolini

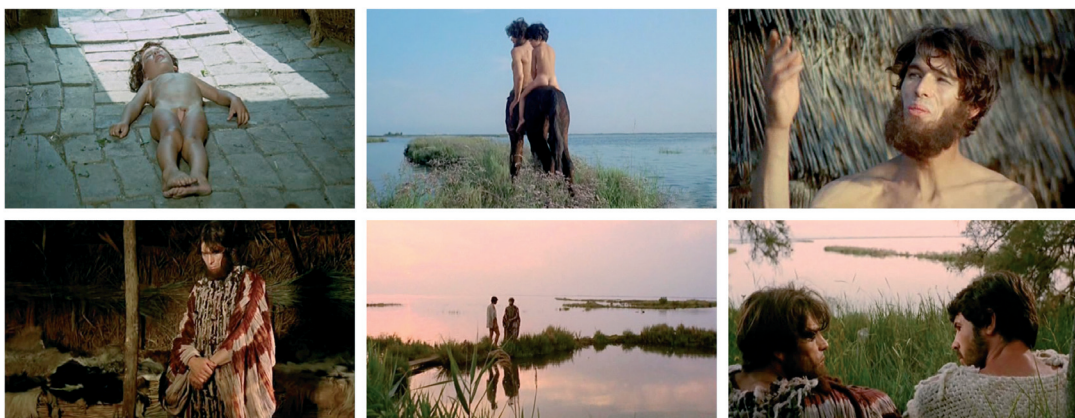
Mas é em *Medéia* que localizo esta *mutação* psicológica que derivaria na minha consciência a necessidade de uma *reforma*. Nasceu uma consciência de meus direitos civis. Não mais aceitei passivamente os fatos brutais e as chacotas que desafiavam minha inocência e necessidade. Através dessa consciência localizei a vontade de viver numa sociedade social-democrata, em vez de viver e observar as situações tiranas e fascistas.

Medéia, neta do sol e rainha de uma terra bárbara, apaixona-se e entrega o tesouro de seu povo a Jasão, navegante grego. A diva Maria Callas vive a feiticeira Medéia, que mata o próprio irmão para fugir com o amado, Jasão, que roubara o *Velocino de Ouro*. Anos mais tarde, Jasão a abandona, para se casar com a jovem e bela filha do rei Creonte. Indignada, Medéia planeja uma terrível vingança contra Jasão. É uma brilhante versão da tragédia grega de Eurípedes.

Revendo recentemente *Medéia* vejo que Pasolini atualiza o drama clássico com contornos ideológicos de duas culturas em colisão: Medéia, que representa o antigo, o sagrado, e o agrário, e Jasão, que representa o moderno, o profano e o burguês. Uma parábola para encontros desastrosos no que chamamos de "mundo globalizado", entre o terceiro mundo e os países ricos.

Pasolini explorou em seus filmes temas freudianos e marxistas, fez um inventário da mistura antropológica social, do teatro e dos rituais. Acreditava na paz e na igualdade entre os homens e os deuses.

Mimesis como instrumento de crítica. O monólogo do Centauro diante de Jasão põe em risco os discursos historicamente estabelecidos como lógicos, as homilias que pretendem indicar e esclarecer. Na sua fala são apresentados signos que apontam o caminho que leva a um novo conhecimento que estava oculto pela funcionalidade, antecipando o momento em que a personagem Medéia ao se sentir traída por Jasão, tem com o Sol, seu avô, um diálogo, reiserindo no filme o caráter mágico de sua linhagem. A fala do Centauro versa justamente sobre como o pensamento do homem deixou de referir-se à natureza e tornou-se racional. A eliminação, por parte da religião institucionalizada e purista, dos apoios simbólicos pelas imagens míticas seria responsável pela dissolução do acesso à espiritualidade.



Cenas do filme *Medéia*, de Pasolini

O significado é silencioso, porém compreensível como uma coleção de cenas da vida diária. Para Jasão, a profecia é construída de palavras. As palavras são narrativas do passado, eventos históricos, genealogias, possibilidade do futuro, motivação pessoal e emoções. Quando criança, Jasão recebe a lição do centauro, que lhe explica sua linhagem mítica. Em seguida, o centauro, já humano, explica-lhe a morte e o renascimento da semente, a ressurreição perpétua que já não tem significação. O mestre apresenta a Jasão sua investigação, que o levará para uma nova terra. Jasão recebe a lição de sua história e nos damos conta de nossa educação e história pessoal.

A cerimônia ritual de barbárie que vemos a seguir é de um terror e de uma sedução absoluta.



Cenas do filme *Medéia*, de Pasolini

O sacrifício humano torna-se um prelúdio na sua própria tragédia – a morte do homem jovem pressagia o próprio fim. Todos os sacrifícios posteriores repetem o sacrifício inicial e coincidem com uma verdade arquetípica. Depois do sacrifício o jovem é esquartejado, suas vísceras são espalhadas na terra e nas plantações. O restante é queimado numa fogueira e a fumaça em elevação é espalhada por Medéia. Ela opera um tipo de roda de girar que abana a fumaça em cima dos campos férteis. Suas palavras são: *"Dê vida à semente e seja renascido com a semente"*. Começa o carnaval da ressurreição. Os atos violentos de Medéia ao longo do filme recorrem a este sacrifício inicial.

Pasolini nos faz testemunha de uma tentativa de controlar os eventos em face de um futuro inevitável. Sua ideologia é revelada na história trágica de Medéia. Funcionando como um argumento transcendental, Medéia demonstra as condições necessárias para a possibilidade de alcançar contingência e, assim, a liberdade que marca a condição humana. Com perspicácia faz brotar no filme uma transformação herética.

O herético desafia a tradição, as convenções e hierarquias estáveis. O herege é o poeta que fala em um idioma que é descontínuo, desorganizado e desintegrante, um profeta fazendo e dizendo coisas que ninguém entende. Poesia que é ação contra forças unificadas. Só é capaz da heresia quem assume suas ações e seus desejos, e, conseqüentemente,

a subjetividade total de sua individualidade. Todo o universo é sepultado pela revelação infinita de espaços e de instantes. E esse é certamente um grande milagre, uma cosmologia e uma varredura histórica que desafiam uma interpretação não-egocêntrica de Pasolini. Requer que nós questionemos a suposição quase universal que o fluxo das imagens significa e expressa uma tentativa de construir um cinema que não pôde ser reduzido a uma narrativa consumível. Pasolini levou as imagens para além da função narrativa, criou possibilidades e reescreveu o *significar*.

Seu sentimento e sua visão não só relacionaram a história a conflitos psicológicos que foram explicitamente adotados, fabricaram estranhezas e trouxeram para fora da palavra o que a imagem não pôde ocultar. Um milagre que nos devolve o natural, nossa existência encarnada, e nos faz buscar uma explicação para o *espírito do mundo*.³⁸ Opera em nós o pensamento de que nosso lugar é mais além do que não é percebido – está em uma escala microscópica. O espírito do mundo somos nós e temos que nos mover com atos simples, atos que encerram todo o mistério.

Desse modo, Pasolini faz irradiar seu caráter até nos elementos invisíveis. Vai adiante, entrando no segredo humano do urdir corporal, combinando objetivamente o problema de chegar a algum lugar. Percepções e gestos, as fronteiras geográficas e suas exigências.

O drama do cotidiano que não cessa de produzir milagres. Nosso olhar comum também pode ver prodígios, nós somos a autoridade que conduz nosso ser para um país a ser conquistado. Olhar em convergência, possibilitar que nossa visão projete o desafio e o paradoxo.

Um dia, o espírito substituirá o corpo. Deveremos dizer: sim.

NOTAS

¹ <http://www.mauxhomepage.hpg.com.br/desenterrandoversos/desenterrandoversos/dannunzio.htm>- última consulta 28.nov.2004, 16h35.

² Este foi o lema com que McLuhan criou a companhia de comunicações AT&T (1979). AT&T (abreviação em inglês para American Telephone and Telegraph) Corporation é uma companhia estado-unidense de telecomunicações. AT&T provê serviços de telecomunicação de voz, vídeo, dados e internet para empresas, particulares e agências governamentais. Durante sua longa história, AT&T foi a maior companhia telefônica e o maior operador de televisão por cabo do mundo, constituindo por vezes um monopólio. A American Telephone and Telegraph Corporation foi fundada em 3 de março de 1885 para operar a primeira rede telefônica de longa-distância dos Estados Unidos da América. Começando em Nova York, a rede chegou a Chicago em 1892 e San Francisco em 1915.

³ Jovem amante do Imperador Adriano. Este jovem morreu afogado no Nilo no ano de 130 d.C. Dizem que depois de sua morte, Adriano jamais reencontrou a felicidade. Após a morte de Adriano, foi encontrado em sua residência em Tibur (Tivoli), Itália, inúmeras representações estilizadas de Antínoo. Cronologia: (2 de Novembro) 110, ou 111, ou 112 – Antínoo, de origem grega, nasce em Claudinópolis, cidade da Província romana da Bitínia, na Ásia Menor. As suas ascendência e posição social são hoje desconhecidas; não há indício de que fosse aristocrata, falta prova de que fosse escravo /117 – Adriano é coroado Imperador. /123/124 – Antínoo entra para o serviço da Casa Imperial; e /125/128 – ascende a favorito e íntimo de Adriano. / (Outubro) 130 – Antínoo é encontrado morto, por afogamento, junto à aldeia de Hir-wer, nas margens do Nilo. É plausível ter-se tratado de autosacrifício, aconselhado pelo Oráculo para permitir o prolongamento da vida do Imperador. / (fins de Outubro) 130 – Adriano anuncia a deificação de Antínoo e dá o nome do seu amado a uma estrela de uma constelação boreal. A estrela é variável, com um período que dura 7 dias, 4 horas e 14 minutos. A constelação, que igualmente lhe tomou o nome, inclui ainda oito outras estrelas, todas binárias. (30 de Outubro) 130 – Adriano funda, no sítio de Hir-wer, a cidade de Antinoópolis. e determina que por todo o Império se celebre a apoteose de Antínoo, com a edificação de templos e altares, o levantamento de memoriais, estátuas e bustos, a cunhagem de moedas e a celebração de Jogos e Festivais. As ruínas de Antinoópolis conservaram-se até século XVIII; hoje restam escassos

vestígios em pedra e abundante documentação gráfica deixada pelos arqueólogos setecentistas. In LAMBERT, *Pederastia na idade imperial: sobre o amor de Adriano e Antínoo*

⁴ NAZÁRIO, Luiz. Online - <http://www.Pasolini.net/brasil.htm>, última consulta 09 de abril de 2004, 21h30.

⁵ “Comecei por voltar uma pagina, quase no fim do volume. De súbito, apareceu, no ângulo da página seguinte, uma imagem que dir-se-ia estar ali de propósito para mim, à minha espera. Era uma reprodução do São Sebastião de Guido Reni, que faz parte da colecção do Palazzo Rosso, em Génova. O tronco negro e ligeiramente oblíquo da árvore que servia de poste de execução destacava-se sobre um fundo de sombria floresta e de céu crepuscular, tenebroso e longínquo, ao estilo de Tiziano. Um jovem de extraordinária beleza estava atado ao tronco. Tinha as mãos cruzadas acima da cabeça e as cordas que lhe atavam os pulsos estavam presas à árvore. Não havia mais ligações à vista e a única coisa que cobria a nudez do jovem era um pano branco grosseiro enrolado à cintura. Pareceu-me que o quadro deveria representar o martírio de um cristão. Mas como se tratava de obra feita por um pintor fascinado pela beleza, integrado na escola eclética criada pelo Renascimento, mesmo esta imagem da morte de um santo cristão exalava um forte odor a paganismo. O corpo do jovem – poder-se-ia compará-lo ao de Antínoo, o amante de Adriano, cuja beleza foi tantas vezes imortalizada em escultura – não apresenta o mínimo vestígio de provações de missionário ou da decrepitude visível nas representações de outros santos; pelo contrário, tudo é aí a primavera da juventude, tudo é luz, beleza e prazer. A sua incomparável e alva nudez irradiava sobre um fundo crepuscular. Os braços musculosos, os braços de um guarda pretoriano habituado a retesar o arco e a empunhar a espada, erguiam-se num ângulo gracioso e os punhos atados cruzavam-se exactamente acima da cabeça. Tinha o rosto ligeiramente virado para o céu e os olhos abertos contemplavam com profunda serenidade a glória celeste. Não é o sofrimento o que percorre aquele peito tenso, aquele ventre rígido, aquelas ancas levemente descaídas, mas sim o vislumbre de um melancólico prazer, em tudo semelhante à música. E, não fossem as flechas cravadas na axila esquerda e do lado direito, dir-se-ia um atleta romano em repouso, encostado a uma árvore sombria, no recanto de um jardim. As flechas rasgaram a carne jovem, tensa e perfumada, e vão consumir as profundezas do corpo, nas chamas do sofrimento e do êxtase supremos. Mas não há nem sangue derramado, nem sequer essa floresta de flechas que habitualmente se vê em outras representações do martírio de S. Sebastião. Duas flechas apenas projectam a sua sombra tranqüila

e graciosa sobre a suavidade da pele, como a sombra de um arbusto deslizando sobre uma escadaria em mármore. Porém, só muito mais tarde estas interpretações e observações me vieram à idéia. Nesse dia, no preciso instante em que os meus olhos se encontraram com a imagem, todo o meu ser se pôs a tremer de uma alegria pagã. O sangue fervilhava-me, os rins inchavam-me como sob o efeito da cólera. A parte monstruosa do meu ser, prestes a explodir, apenas esperava que eu me utilizasse dela com uma violência até então desconhecida, e censurava-me a ignorância, palpitando de indignação. Inconscientemente, as minhas mãos iniciaram um gesto que jamais lhes fora ensinado. Senti um não sei quê de secreto e radioso lançar-se ao ataque, vindo do mais fundo de mim. E de repente, aquilo jorrou, ao mesmo tempo que o corpo era agitado por uma convulsão alucinante." MISHIMA, *Confissões de uma máscara*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986 p.43-45".

⁶ *Ibidem*, nota 3.

⁷ Varazze, *Legenda áurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁸ *Il Giorno*- 31/1/1973, citação retirada do livro *A vida clara*, de Michel Lahud.

⁹ PASOLINI, *Caos: Crônicas Políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹⁰ LAHUD, *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Cia das Letras, Campinas: Unicamp, 1993, p.116.

¹¹ MATT, Gerald. *Saint-Sebastian - A Journey to the Centre of Pain or "If you love me, then kill me!"*- Catalogue exhibition Saint Sebastian- a splendid readiness for death, Kerber Verlag, Kunsthalle Wien, 2003/2004.

¹² SONTAG, *Assim vivemos agora*: "E Xavier trouxe uma estátua guatemalteca de madeira do século XVII!, um São Sebastião de olhos voltados para o alto e boca aberta, e quando Tanya perguntou o que é isso?, um tributo ao Eros passado, Xavier disse, no lugar de onde eu venho São Sebastião é venerado como protetor das pestes. A peste simbolizada por setas? Simbolizada por setas. As pessoas só se lembram do corpo de um belo jovem amarrado numa árvore, perfurado por setas (que ele sempre parece ignorar, Tanya interpôs), as pessoas esquecem que a história continua, Xavier continuou, que quando as mulheres cristãs vieram sepultar o mártir encontraram-no ainda vivo e cuidaram dele até que recuperasse a saúde. E ele dissera, segundo Stephen, eu não sabia que São Sebastião não tinha morrido. É inegável, não é?, Tanya disse ao telefone para Stephen, o fascínio pelos moribundos. Fico constrangida. Estamos

aprendendo a morrer, disse Hilda, não estou pronta para aprender, disse Aileen; e Lewis, que estava vindo direto do outro hospital, do hospital onde Max continuava na UTI, encontrou Tanya saindo do elevador no décimo andar, e enquanto os dois avançavam juntos pelo corredor iluminado passando pelas portas abertas; desviando os olhos dos outros pacientes afundados em seus leitos, com tubos no nariz, iluminados pela luz azulada dos televisores, aquilo sobre o que não consigo pensar, Tanya disse para Lewis, é alguém morrendo com a TV ligada. Agora ele está com aquele distanciamento estranho, irritante, disse Ellen, é isso o que me preocupa, mesmo agora sendo mais fácil estar com ele. De vez em quando ele ficava lamuriento. Não suporto essa gente entrando e tirando meu sangue toda manhã, ele dizia, o que vão fazer com tanto sangue? [...]"

¹³ MERLIN, Jesse. *Saló: The semiotics of death* - online.http://www.geocities.com/WestHollywood/3660/the_semiotics_of_death.html-última consulta, 09 de abril de 2004, 21h40.

¹⁴ Hades, para os gregos, ou Plutão, para os romanos, é o Deus que reina absoluto nas profundezas subterrâneas, no Mundo dos mortos. Rei das Trevas, Plutão rege tudo o que acontece nas profundezas mais instintivas da mente humana. Sua ação sobre o homem é velada e misteriosa, mas inevitável como a morte.

¹⁵ TSUNETOMO, Yamamoto. *Hagakure - O livro do samurai*, p. 63.

¹⁶ MISHIMA, *Sol e aço*, p.50.

¹⁷ MORRISROE, *Mapplethorpe*. p.15 : "O fotógrafo não procurava se escusar de suas obsessões sexuais. Na verdade, seu maior pesar era o fato de que não iria colher os benefícios da celebridade. Ironicamente, ele se tornaria ainda mais famoso após a morte, quando a Corcoran Gallery of Art, em Washington, D.C., cancelou abruptamente uma retrospectiva de seu trabalho. A exposição O momento perfeito de Mapplethorpe fora em parte patrocinada pelo National Endowment for the Arts, e a decisão da Corcoran de cancelar a mostra em junho de 1989 acendeu um debate feroz quanto ao financiamento federal para arte sexualmente explícita. O senador Jesse Helms, da Carolina do Norte, acusou-o de promover o homossexualismo e descreveu a reação de sua esposa ao ver o catálogo de O momento perfeito como 'Deus tenha piedade, Jesse, eu não estou acreditando que isto...' Um ano depois, quando a exposição chegou ao Contemporary Arts Center, em Cincinnati, o diretor Dennis Barrie foi formalmente acusado por abrigar obscenidade e abusar de um menor para pornografia. O julgamento de Cincinnati tornou-se um caso-teste para os padrões atuais de obscenidade, e Mapplethorpe entraria para a história como um símbolo de liberdade artística ou, dependendo do ponto de

vista, de 'arte desviante'."

¹⁸ NAZÁRIO, *Pasolini*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

¹⁹ PASOLINI, *Caos: Crônicas Políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

²⁰ YORCENAR, *Memórias de adriano*.

²¹ NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de pasolini* – Online-<http://www.culturavozes.com.br/revistas/0489.html> última consulta em 13/05/2003.

²² YORCENAR, *Memórias de adriano*.

²³ MILLOT, *Gide Genet Mishima: inteligência da perversão*, p.121.

²⁴ AURÉLIO eletrônico.

²⁵ STOKES, *A vida e a morte de Mishima*.

²⁶ Isaac, Isaque ou Yitzhak (יִצְחָק significando literalmente "Ele vai rir") é um patriarca bíblico, o filho e herdeiro de Abraão e Sara e pai de Jacob e Esaú. A sua história é contada no livro do Gênesis. Isaac recebeu este nome porque quando a sua mãe Sara ouviu por acaso que ela iria ter um filho apesar da sua idade avançada, ela riu (Gênesis 18:10-15, 21:6-7)./Quando ainda pequeno, Isaac foi instrumento da maior prova de fé de Abraão, quando Deus ordenou que este levasse o filho ao alto de uma colina para sacrificá-lo. Ao ver Abraão resignado e com uma faca pronta para cortar o pescoço de seu filho, Deus mandou um anjo segurar sua mão. A história de Isaac na Bíblia contém muitos eventos similares a outros ocorridos durante a vida de Abraão. Alguns estudiosos debatem se estas coincidências seriam fruto de um recurso estilístico com a finalidade de fortalecer o laço entre ele e seu pai ou se seriam resultado do longo período de tradição oral desde o tempo em que Isaac foi vivo até o momento em que o livro de *Gênesis* teria sido compilado.

²⁷ SYLVESTER, *Entrevistas com Francis Bacon*.

²⁸ DELEUZE, Giles. *FRANCIS BACON, logique de la sensation*, Paris, Ed. La Différence, 1984

²⁹ http://www.francis-bacon.cx/triptychs/three_studies.html, última consulta em 07 de julho de 2005, 14h35.

³⁰ SILVA, Geysa in *El fiscal, a via sacra do exilado*. (CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS) http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300025&script=sci_arttext&tlng=pt, última consulta em 27 de julho de 2005, 15h02.

³¹ Conheceu George Dyer em um bar do Soho. Ele tinha trinta anos, era de meia estatura e constituição muscular e atlética, aspecto de um pugilista. Nascido numa família de ladrões, havia morado em reformatórios e prisões. "Quando eu o conheci, o George tinha saído da prisão", Bacon brincava. "Eu acredito que, de certo modo, é muito

agradável ser um ladrão.” George Dyer foi amante de Francis Bacon e um dos seus principais modelos nos anos 1960 e 1970. A conturbada relação com George Dyer inicia-se em 1963; era um homem jovem e rude com um passado criminal, mas tinha temperamento doce e inspirou a maior parte das pinturas de nu feitas por Bacon, culminando em uma série notável de trípticos em lamentação a sua morte.

³² Hoje, sete de julho de 2005, enquanto reviso este texto, a cidade de Londres foi atacada por múltiplas explosões. Lembra-nos o atentado de Madri no dia onze de março de 2004 e de onze de setembro de 2001 em Nova Iorque. As cenas dos feridos pela TV lembraram-me os corpos retorcidos e angustiados de Francis Bacon.

³³ A palavra *kouros*, em grego, significa “moço, homem jovem”; *koré*, termo usado para as estátuas femininas, significa “moça”. Eram usados principalmente para representar deuses em santuários – não apenas Apolo, como se acreditava até há alguns anos – e como marcos fúnebres. O antropomorfismo – esculturas de formas humanas – dominou o movimento estatuário grego. Além do equilíbrio e da perfeição das formas, as estátuas adquiriam movimento. No Período Arcaico os gregos começaram a esculpir, em mármore, grandes figuras de homens. Primeiramente aparecem esculturas simétricas, em rigorosa posição frontal, com o peso do corpo igualmente distribuído sobre as duas pernas.

³⁴ PAGLIA, Camille. *Sexo arte e cultura americana* (Homossexualismo no fin de siècle).

³⁵ PASOLINI, *Caos: crônicas políticas*, P.159.

³⁶ Itáu Cultural- Enciclopédia de artes visuais - *verbete* PINTURA DE FLORES. http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=3851, última consulta 27 julho 2005, 15h45.

³⁷ PASOLINI, *Amado meu*, P.13.

³⁸ HEGEL, George Wilhelm Friedrich - As várias diferenciações atribuídas ao Espírito seriam apenas as faces com as quais o sujeito se relaciona com o Espírito. Num dado momento, seriam, pois, manifestações do Espírito Absoluto, sendo o espírito do mundo o conjunto dos valores culturais vigentes num dado momento, enquanto o espírito do tempo

corresponderia ao conhecimento científico, que sempre está à frente do espírito do mundo. É justamente desse descompasso entre o espírito do mundo e o espírito do tempo que determina o impulso para a mudança, mas também é o que provoca as crises, é o que causa o fim trágico ao homem histórico, pois esse, quando implementa a mudança, acaba por ferir o espírito do mundo, que, resistente ao novo, vingá-se dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. *Confissões* - Santo Agostinho. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- _____. *As Idades, o tempo*. In: *Revista Pro-posições*. Campinas-SP: Faculdade Educação UNICAMP, 2004.
- AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário íntimo*. São Paulo: Ediouro, s-d.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BATAILLE. Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos autobiografias & aids*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1988.
- COSTA, Jurandir Freire: *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. São Paulo: Relume-Dumara, 1992.
- _____. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- CRUZ, São João da. *Obras completas de São João da Cruz*. Org. Patricio Sciadini. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- DELEUZE, Giles. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FONTELA, Orides. *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: v.1, a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2003.
- _____. *História da sexualidade: v.2, o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2001.

_____. *História da sexualidade: v.3, o cuidado de si.* São Paulo: Graal, 2002.

_____. *A arqueologia do saber.* São Paulo: Forense Universitária, 2004.

FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes.* Tradução Alexandre Feitosa Rosas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

GIDE, Andre. *Os frutos da terra seguido de: os novos frutos.* Tradução de Sergio Milliet. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A volta do filho pródigo precedido de Cinco outros tratados.* Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Se o grão não morre.* Tradução de Hamilcar de Garcia. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guairá Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito.* São Paulo: Vozes, 2002.

HERÁCLITO. *Origem do pensamento - fragmentos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HUME, David. *Uma investigação sobre os princípios da moral.* Tradução José Oscar de Almeida Marques. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

ÍTEM, revista de arte - *n.4 Sexualidade.* Rio de Janeiro, novembro 1996.

_____. n.5 *Afro-Américas*. Rio de Janeiro, fevereiro 2002.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Cia das Letras/Unicamp, 1993.

LAMBERT, Royston. *Pederastia na idade imperial: sobre o amor de Adriano e Antínoo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Denilson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1995.

MAPPLETHORPE, Robert. *Photographien 1984-1986*, ausgewählt und eingeleitet von Germano Celeant. Italy: Schirmer/Mosel, 1986.

_____. *Altars*. New York: Randon House, 1995.

MIGUEL, Sebastião Brandão. Alvos. In: *Revista Fólio*. Belo Horizonte: Pós Graduação Escola Guignard - UEMG, 2003.

MILLIOT, Catherine. *Gide Genet Mishima: inteligência da perversão*. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.

_____. *Sol e aço*. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O templo do pavilhão dourado*. São Paulo: Rocco, 1988.

_____. *Morte em pleno verão e outras histórias*, São Paulo: Rocco, 1987.

MOTT, Luiz. *O sexo proibido: virgens gays e escravos nas garras da inquisição*. Campinas-SP: Papirus, 1988.

MCLUHAN, Marshall. *(Understanding Media) Os Meios de Comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORRISROE, Patrícia. *Mapplethorpe*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini*. São Paulo: Brasiliense, sem data.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel: *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. Tese de Doutorado-UNICAMP, 2000.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. *Sexo, arte e cultura americana*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. *Amado meu*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Caos: crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Meninos da vida*. São Paulo: Brasiliense, s.d.

_____. *Teorema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLATÃO. *O banquete (O simpósio ou o amor)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

_____. *A República*. São Paulo: Rideel, 2005.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESSOA, Fernando. *Antínoo y otros poemas ingleses; prólogo y traducción*, Luis A. Díez y José Luis Parga, Colección Letras portuguesas; texto inglês y traducciones española y portuguesa, Madrid: Endymión, D.L. 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: ed. 34, 2005.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo desvio e danação: as minorias na idade media*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & iluminações*. Tradução, introdução e notas Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SADE, Marques de (Donatien Alphonse François) *Les 120 journées de Sodome* [e. Book] by Marquis de Sade Digital September 2004, disponível em <http://desade.free.fr/journees/journees.html>, última consulta 18 de julho 2005, 09h26.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Edição: 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *A idade da razão*. 4. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Antonio Franco Ribeiro da (org.) *Culpa: aspectos psicanalíticos, culturais & religiosos*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SOFOCLES. *Rei Édipo - Antígone - Prometeu acorrentado*. Edição: 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. *A imaginação pornográfica. A vontade Radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. *A doença como metáfora*. São Paulo: Graal, 1984.

_____. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Questão de ênfase - ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

STOKES, Henry Scott. *A vida e a morte de Mishima*. São Paulo: L&PM, 1986.

- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 1985.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *Mishima ou a visão do vazio*. Tradução de Manuel Alberto Lisboa: Relógio D'Água, sem data.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VALENÇA, Ana Maria Macêdo. Um Olhar Sobre o Erotismo. In: *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, V.5 - n.2, julho a dezembro de 1994. Porto Alegre: SBRASH, 1994.
- WHITMAN, Walt. *Song of myself*. (edição bilíngüe). Tradução André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. *Folhas das folhas da relva*. Tradução Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- YAMAMOTO, Tsunetomo. *Hagakure: o livro do samurai*. São Paulo: Conrad, 2004.
- ZWEIG, Paul. *Walt Whitman: a formação do poeta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

CATÁLOGO

Saint-Sebastian - a splendid readiness for death - Catalogue exhibition Saint Sebastian- a splendid readiness for death, Kerber Verlag, Kunsthalle Wien, 2003/2004.

FILMES

DEREK JARMAN:

Sebastiane (1976)

Caravaggio (1986)

Eduardo 2º (1991)

JOHN MAYBURY:

Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998)

CARLO LUCARELLI:

Blue Notte - Misteri Italiani- Pier Paolo Pasolini, (documentário RAI, 2003)

MARCO TULLIO GIORDANA:

Pasolini, um delito italiano - (Pasolini - un delitto italiano, 1985)

NIGEL FINCH:

Robert Mapplethorpe, 1988 (BBC ARENA)

PIER PAOLO PASOLINI:

A ricota (La ricotta, 1963)

La rabbia (La rabbia, 1963)

Comissio de amor (Comizi d'amore, 1963-64)

O evangelho Segundo Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)

Édipo Rei (Edipo Re, 1967)

Pocilga (Porcile, 1968-69)

Oréstia africana (Appunti per un'Orestiade africana, 1968-69)

Teorema (Teorema, 1969)

Medéia (Medea, 1969)

Os contos de Canterbury (I racconti di Canterbury, 1971-72)

Decameron (Il Decamerone, 1972)

As mil e uma noites (Il fiore delle Mille e una notte, 1973-74)

Saló - 120 Dias de Sodoma (Saló o le 120 giornate di Sodoma, 1975)

PAUL SCHRADER:

Mishima - Uma vida em quatro capítulos (Mishima: a life in four chapters), (1985)

RAINER WERNER FASSBINDER:

Querelle, (1982)

YUKIO MISHIMA:

Patriotismo - (Yukoku - The rite of loves and death, 1965)

WEB SITES - PÁGINAS OFICIAIS

YUKIO MISHIMA

<http://www.vill.yamanakako.yamanashi.jp/bungaku/mishima/index-e.html>

<http://members.tripod.com/dennismichaeliannuzz/index.HTML>

FRANCIS BACON

<http://www.francis-bacon.cx/>

ROBERT MAPPLETHORPE

<http://www.mapplethorpe.org/>

PIER PAOLO PASOLINI

<http://www.pasolini.net/>

ÍNDICE REMISSIVO

- ∞ 39
60, anos 78
70, anos 95, 96
80, anos 26, 43, 45, 49,
53, 112
90, anos 49, 50, 53
- A**
Absalão 27
adolescente 13
Adonis 32
Adriano 47, 50, 53, 127,
128
água 23, 26, 41
águia 98
AIDS 13, 26, 33, 53, 54,
101, 112
Aids 49, 51, 101
aldeia global 51
alegoria 69, 83, 109, 117,
118, 120
Alvos 52, 53, 54, 137
alvos 48
Amor 63, 64
amor 9, 33, 53, 58, 59,
71, 101, 114, 118, 128
André Gide 50
andrógino 102, 103
Andy Warhol 94, 96
animal 16, 24, 70, 79, 85
Antínoo 30, 32, 46, 127,
128
aquarela 20
Arcaico 132
arcaico 115
arcanjos 27
Arte 111
arte 11, 13, 16, 20, 21,
25, 27, 28, 34, 35, 39,
40, 41, 43, 44, 45, 46,
47, 49, 50, 53, 54,
61, 62, 63, 70, 77, 82,
83, 84, 90, 93, 94, 97,
99, 100, 101, 102, 105,
106, 107, 109, 110,
112, 113, 114, 115,
118, 130
artificial 41, 62, 64, 102,
106
artista 11, 13, 19, 29,
42, 43, 44, 46, 50, 63,
66, 70, 73, 77, 81, 88,
90, 96, 99, 101, 102,
106, 107, 112, 119
árvore 16, 23, 128, 129
Ásia 97
AT&T 127
auto-retrato 47, 78, 89,
96, 101, 112
avatar 113
- B**
Bacon 11, 13, 14, 15, 39,
69, 78, 79, 80, 81, 82,
83, 84, 85, 86, 87, 89,
90, 91, 92, 131
Bastilha 35
BATAILLE 134
Bataille 61, 62
Baudelaire 45
beleza 14, 15, 16, 25, 32,
39, 62, 63, 66, 67, 69,
74, 91, 99, 111, 128
Belo Horizonte 113
bibliotecas 35
bienais 44
Buñuel 119
- C**
cabeças 37
Cain 27
Camille Paglia 45, 99
campo 12, 22, 24, 41, 51,
114, 115, 124
carne 13, 14, 20, 22, 24,
25, 26, 28, 80, 91, 128
carneiro 23
caverna 69

Centauro 122
 centauro 123
 Chaplin 120
 China 100
 Cibele 99
 cinema 31, 35, 50, 105,
 116, 119, 125
 Circe 38
 claudicante 63
 Clímene 97
 conflito 21, 41, 47, 107,
 125
 Contos da Carochinha 29
 contracultura 101
 coração 24, 42, 65, 115
 cordeiro 12, 15, 26, 66
 Corpo 39, 47, 49, 53, 127,
 131
 corpo 9, 13, 14, 15, 16,
 19, 20, 21, 24, 25, 26,
 27, 28, 30, 33, 35, 37,
 38, 40, 41, 42, 44, 47,
 48, 50, 51, 55, 58, 59,
 60, 62, 63, 65, 66, 67,
 76, 78, 79, 80, 82, 83,
 84, 85, 87, 88, 89, 91,
 92, 97, 100, 104, 105,
 106, 110, 111, 112,
 115, 125, 126, 128,
 129, 132
 corpo flechado 27
 corpo masculino 44
 corpos ciberbenéticos 28
 corpos inocentes 33
 corpus 11
 cortinas 27, 69
 Cristianismo 32
 Cristo 26, 87, 88, 114
 crítico 77, 110, 119
 Cronos 97
 Cubismo 77
 cultura 13, 79, 83, 84,
 89, 94, 110, 113, 115,
 121, 132

D

Dant 35
 David Hockney 78, 96
 David Sylvester 91
 desejo 13, 14, 15, 16, 19,
 20, 21, 25, 28, 33, 42,
 47, 48, 50, 53, 55, 63,
 64, 66, 67, 95, 124
 desenho 20, 25, 42, 47,
 53, 93
 deuses olímpicos 98
 Diana 38
 diários 13, 19, 20, 25,
 27, 28
 Diocleciano 32
 discípulo 42
 discoteca 99
 distopias 12
 dogmas 118
 dor 30, 42, 43, 65, 92,
 97, 100, 110, 114, 115
 Dreyer 120

E

efebo 32
 El Greco 78
 enigma 27, 83
 ensaísta 119
 Eros 51, 55, 129
 erótico 34, 47, 55, 70,
 100, 102
 Erotismo 28, 103
 erotismo 13, 61, 70, 73,
 94
 escravidão 12
 escravo 97, 138
 escultura 89, 91, 93, 98,
 99, 103, 128, 132
 espada 30, 37, 66, 128
 espelho 27, 33, 63, 74,
 110
 esperança 43, 62, 84
 espírito 13, 15, 73, 78,
 112, 115, 125, 126, 132
 Ésquilo 98
 estigma 14, 64
 estômago 16, 37, 59, 66

ethos 34
Eurípedes 121
EXECUÇÕES 19
Execuções 12
execuções 34
exercício 11
exército 53, 62
exposição 21, 48, 53, 130
êxtase 15, 61, 62, 128

F
faca 30, 96, 97, 131
fantasma 13, 49, 59, 64, 66
fascismo 35
fascista 119
Fassbinder 50
feiticeira 121
fêmea 104
Fernando Pessoa 21
festas 12
fetiche 15
fígado 98
Figura 91
figura 20, 27, 32, 40, 48, 49, 67, 70, 78, 81, 87, 89, 90, 92, 97, 117, 119, 132
figuras bíblicas 27
filme 13, 35, 36, 46, 50, 58, 59, 61, 65, 69, 75, 76, 105, 116, 117, 120, 122, 124
fim 11, 12, 31, 42, 53, 58, 62, 98, 109, 112, 115, 117, 124, 128, 133
fisiculturista 104
flecha 27, 32, 115, 128
Flores 45, 132
flores 100, 101, 106, 108, 109, 128
fluxos 13
fogo 49, 98, 114
foto 13, 15, 36, 43, 49, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 109
fotografia 14, 42, 43, 44, 47, 48, 54, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 112
fotógrafo 96, 106, 107, 112, 130
fotos 15
Francis Bacon 9, 14, 76, 77, 79, 81, 85, 87, 91, 131
Franz Kafka 86
freudianos 122
fruta 106
Furu-Koga 37

G
Gabriel 27
Gabriele d'Annunzio 24
gago 63
Gaia 98
gay 48, 101, 138
gênero 11, 79, 89, 102, 109
Genet 50, 137
George Dyer 91, 131
GIDE 131
Gide 20
Giuseppe Pelosi 30
Grand Palais 91
Guarda Pretoriana 32
Guido Reni 13, 31, 44, 128

H
hachuras 20
Hades 38, 130
Hagakure 41, 130
Hécate 38
hedonista 53
Helena 38
Herbert Marcuse 52
Hércules 98
herege 124
Hesíodo 98
heterossexual 48, 100
história da arte 25, 49
histórico 13, 100, 123, 133
HIV 51

homoerótico 99
Homoerotismo 135
homoerotismo 100
homossexuais 101
Homossexual 132
homossexual 48, 71, 79,
93, 99, 106, 120, 130
homossexualismo 99
honra 30

I

Ichigaya 37
icônico 55
iconografia 103
ideologia 35
Il Giorno 32
ilusões 28, 64, 83
imagem 13, 15, 16, 19, 26,
27, 33, 44, 46, 53, 54,
63, 70, 71, 76, 94, 95,
98, 107, 115, 125, 128,
129
imagem agente 15
imagens 40, 48, 69, 96
imagens virtuais 25
Internet 26, 28, 48
intestinos 23
investigação 12
Irene 32
irmão 12, 53, 121
Irmãos Grimm 29
Isenheim 87, 88
Israil 27

J

Jacó 27
Japão 72, 100
Jápeto 97
Jasão 121, 122, 123
Jietai 37
Jonas 27
José 27, 53
Juventude 109
juventude 32, 62, 128

K

karatê 42
Kimitake Hiraoka 75
kouros 99

L

ladrão 25, 132
Lealdade 59, 64
lealdade 65, 66
Legenda Áurea 32, 129
lembranças 15, 38
língua 12
linguagem 47, 82, 84, 115,
118
Lisa Lyon 104
Livro 111
livro 21, 31, 63, 65, 69,
94, 96, 113, 118, 129,
130, 131
Lucas Samaras 96
Lucian Freud 78, 86
lugar 12, 90, 109, 117,
125, 129
luta 16, 39, 40, 98

M

macho 101, 104
Manet 46
Man Ray 94
Mapplethorpe 9, 13, 14,
15, 43, 45, 50, 69,
93, 94, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 102, 104,
105, 106, 108, 109,
112, 130
Marcel Duchamp 94
Marguerite Yourcenar 50
Maria Callas 121
Maria Madalena 26
Marquês de Sade 35, 50
Marshall McLuhan 25
mártir 32, 33, 129
mártir cristão 33
martírio 32
marxistas 122
Máscara 31, 44, 71
máscara 71, 82, 129

masturbação 31
 masturbações 26
 Matías Grunewald 87
 Maximiano 32
 McLuhan 127
 Medéia 38, 121, 124, 142
 Medusa 38
 Memória 50, 131
 memória 12, 47, 74, 107
 mergulhos 27
 Michael Lahud 33
 Michelangelo 96, 98
 Miguel 27
 Mimesis 122
 MISHIMA 29, 129, 130, 131
 Mishima 11, 13, 28, 29,
 30, 31, 33, 36, 37, 44,
 45, 46, 53, 54, 58, 59,
 61, 62, 63, 64, 65, 67,
 69, 70, 71, 72, 74
 mítico 34, 73, 119
 mito 64, 74, 83, 97, 98,
 102
 Mitologia 135
 mitologia 34, 64, 114
 mitos gregos 97
 Mizogogushi 67
 Mizoguchi 120
 monóculo 116
 monólogo 122
 Morita 37
 morrer 12, 59, 61, 130
 morte 9, 12, 13, 15, 16,
 26, 27, 29, 30, 31, 32,
 33, 34, 35, 36, 38, 41,
 51, 54, 58, 61, 62, 64,
 65, 66, 70, 73, 76, 82,
 84, 89, 91, 112, 115,
 117, 119, 123, 124,
 130, 132
 Mozart 24
 Mundo 125, 130
 mundo 12, 19, 34, 42, 50,
 61, 62, 63, 64, 66, 67,
 71, 73, 76, 78, 84, 93,
 100, 101, 102, 103,
 105, 106, 107, 110,
 111, 113, 115, 116,
 117, 118, 121, 127, 132
 mundo globalizado 121

N

Narciso 16
 natureza 15, 19, 30, 34,
 35, 39, 41, 62, 65, 69,
 71, 73, 74, 83, 103,
 104, 105, 106, 108,
 109, 122
 negro 46, 63, 80, 91, 101,
 107, 112, 128
 neocapitalismo 36
 niilismo 103, 118
 niilista 120
 Nô 65
 Noli me tangere 26
 novela 58, 65
 nus 40, 48, 100, 105, 107,
 108

O

objeto 11
 obra 11
 Olimpo 98
 Olympia 46
 ópera 16
 Orides Fontela 38
 Oriente 100
 Os 120 Dias de Sodoma 35
 Oscar Wilde 50
 Oscar Wilde 45

P

Pablo Picasso 77
 pai 12, 22, 52, 53, 59,
 76, 131
 paisagem 49
 paixão Segundo São Mateus
 24
 palavras 12, 16, 20, 25,
 42, 43, 47, 63, 65,
 107, 114, 123, 124, 138
 Pandora 98
 parábola 121
 Partido comunista 119

PASOLINI 129, 131, 132
Pasolini 9, 11, 13, 14,
28, 29, 30, 32, 33,
35, 36, 46, 47, 48, 50,
69, 105, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 124,
125, 128, 129, 132
Pastores 24
pecado 12, 114
pênis 46, 110
perfis 27
Perséfone 38
Pier Paolo Pasolini 9, 28,
29, 46, 113
Pintura 132
pintura 25, 31, 39, 40,
42, 44, 48, 53, 76, 77,
78, 80, 81, 83, 86, 90,
93, 96, 109
pinturas 42
poeta 20, 58, 63, 66, 98,
119
Polaroid 96
Pop britânico 77
pornô 48, 49
pornografia 52, 93, 105,
130
pós-moderno 49
Praça da Liberdade 113
prazer 33, 53, 65, 97,
100, 110, 128
profecia 123
profeta 124
Prometeu 97, 98

Q
quimono 60

R
Rafael 27
realidade 12, 63, 69, 81,
84, 97, 102, 107, 113,
117, 129
recordação 12, 113
Redenção 12
redenções 12

Religião 134
religião 102, 106, 118,
122
Retrato 45
retrato 32, 47, 78, 83,
85, 86, 89, 96, 100,
101, 112
Rimbaud 20, 46, 50
rito 84
rituais 29, 99, 122
ritual 29, 30, 31, 34, 58,
59, 64, 66, 70, 123
Robert Mapplethorpe 14,
43, 45, 50, 93
Roma 119
romântico 16
Romãs 39
roteirista 119
Rua da Bahia 113

S
sacrificados 12
sacrifício 12, 34, 61, 65,
66, 70, 72, 87, 98, 124
sádico 99
sadismo 35
sado 15
sado-erótico 34
sadomasoquismo 110
sadomasoquista 103
Saló 35, 47, 120
samurai 30, 130
sangue 14, 23, 24, 26, 27,
28, 36, 37, 42, 59, 66,
79, 80, 128, 129, 130
San Juan de la Cruz 19
Santo Agostinho 19
santos 39
São João Batista 88
São Roque 32
São Sebastião 13, 27, 31,
32, 33, 44, 46, 53, 54,
55, 115, 128, 129
Sartre 20
sêmen 26
semente 124
seppuku 30, 62

sexo 13, 33, 102
sexual 87
Shinchosa 36
silêncio 15
sim 126
simbolismo 34
skchêma 13
Sol 65, 122, 130
sol 23, 27, 117, 121
Surrealismo 77
surrealistas 78
Susan Sontag 33, 54

T

Takeyama 58
tantô 30
Tati 120
teatro 122
Têmis 97
Teogonia 98
Teorema 14, 47, 116, 117
teórico 119
terceiro mundo 121
terminal 27
Terrence Stamp 116
Thomas 107
titãs 98
tópos 117
tortura 36
tragédia 28, 114
Trilogia da Vida 47
TV 48

U

Urano 98
utopia 12

V

Vanitas 91, 111
vanitas 53, 111
Velocino de Ouro 121
vermelho 15
vida 11, 42, 61
vídeo 35
vídeos 48
vigília 40
virtuais 28

visitante 14

W

Walt Whitman 45, 48

Y

Yukio Mishima 28, 29, 58
Yükoku 58

Z

Zeus 98