

UFF – Universidade Federal Fluminense
IACS – Instituto de Arte e Comunicação Social
PPGCA – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA

DA PRESENÇA EVASIVA À IDENTIFICAÇÃO:

Ismael Nery e os modos críticos do fazer autobiográfico

Niterói – RJ

Agosto de 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA

DA PRESENÇA EVASIVA À IDENTIFICAÇÃO:

Ismael Nery e os modos críticos do fazer autobiográfico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^ª. Tania Cristina Rivera

Niterói – RJ

Agosto de 2021

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA

DA PRESENÇA EVASIVA À IDENTIFICAÇÃO:

Ismael Nery e os modos críticos do fazer autobiográfico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Aprovado em ____/____/2021.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Tania Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense – Orientadora

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense – Suplente

Profª. Dra. Viviane Furtado Matesco
Universidade Federal Fluminense – 1ª Examinadora

Profª. Dra. Lívia Flores Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro – 2º Examinador

RESUMO

A presente dissertação investiga os modos críticos de fazer autobiográfico a partir de uma releitura da poética e do percurso do artista Ismael Nery. Tomando a autobiografia como questão, o trabalho percorre as transformações que esse conceito sofreu durante a sua disseminação nos dispositivos culturais, e os modos como paulatinamente suas formas de conformação nas sociedades se transformou de acordo com as mudanças no campo da arte, literatura e subjetividade durante o século XX. Tomando a poética e o percurso de vida de Ismael Nery como campo de exercício crítico da autobiografia na arte, o trabalho articula suas obras e história com dois conceitos, *Presença Evasiva* e *Identificação*, e tenta alicerçar um gesto crítico de observância das formas de manifestação do autobiográfico na arte.

Palavras-chave:

Ismael Nery; Arte; Autobiografia

ABSTRACT

This dissertation investigates the critical ways of doing autobiographical work based on a reinterpretation of the poetics and trajectory of the artist Ismael Nery. Taking autobiography as a question, the work covers the transformations that this concept underwent during its dissemination in cultural devices, and the ways in which its modes of conformation in societies were gradually transformed according to the changes in the field of art, literature and subjectivity during the twentieth century. Taking Ismael Nery's poetics and life course as a field of critical exercise of autobiography in art, the work articulates his works and history with two concepts, *Evasive Presence* and *Identificction*, and tries to support a critical gesture of observance of the forms of manifestation of the autobiographical in art.

Keywords:

Ismael Nery; Art; Autobiography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ismael Nery, *Caricatura de Ismael Nery*, s/d, Nanquim sobre papel, 7 x 3 cm, Coleção Particular, RJ

Figura 2 – Ismael Nery, *Conceito de Vida*, 1930, Nanquim e têmpera sobre papel, 22,5x16 cm, Coleção Particular.

Figura 3 – Ismael Nery, *Enigma*, década de 1920, Pastel sobre cartão, 23,3x11,2 cm, Coleção Particular.

Figura 4 – Ismael Nery, *Croquis para um auto-retrato*, s/d, Nanquim sobre papel, 24 x 14,5 cm, Coleção Particular

Figura 5 – Ismael Nery, *Princípio da divisão*, 1931, Nanquim sobre papel, 16 x 24 cm, Coleção Particular

Figura 6 – Ismael Nery, *Origem nº I - formação*, s/d, Aquarela sobre papel, 22,5 x 15,7 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 7 – Ismael Nery, *Circuito*, s/d, Nanquim sobre papel, 22,6 x 19,4 cm, Coleção Particular

Figura 8 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Cena familiar*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 9 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - O tempo*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 10 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery- O sonho*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 11 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - 9 de Outubro*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 12 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Família*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 13 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Namorados*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 14 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - A última retrospectão “FIAT LEX”*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 15 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Sem cabeça*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 16 – Ismael Nery, *Figuras*, s/d, Nanquim sobre papel, 18,9 x 10 cm, Coleção Particular

Figura 17 – Ismael Nery, *Estudos de figuras*, 1927, Nanquim sobre papel, 17 x 9 cm, Coleção Particular

Figura 18 – Ismael Nery, *123456*, s/d, Nanquim sobre papel, 16,3 x 10,1 cm, Coleção Particular

Figura 19 – Ismael Nery, *Figura com sombras*, s/d, Nanquim e aquarela sobre papel, 25 x 18 cm, Coleção Particular

Figura 20 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d, Nanquim sobre papel, 9 x 6 cm, Coleção Particular

Figura 21 – Ismael Nery, *A fuga*, s/d, Lápis sobre papel, 21 x 27,2 cm, Coleção Laertes Moura Ferrão

Figura 22 – Ismael Nery, *Sem Título*, 1930, Óleo sobre tela, 41,3 x 32,8 cm, Coleção Museu de Arte Murilo Mendes, UFJF

Figura 23 – Ismael Nery, *Figura Informe*, s/d, Aquarela e Lápis sobre papel, 20,5 x 19,6 cm, Coleção Rodolpho Ortenblad Filho

Figura 24 – Ismael Nery, *Nu*, s/d, Nanquim sobre papel, 16,3 x 10,1 cm, Coleção Particular

Figura 25 – Ismael Nery, *Figura ao espelho*, s/d, Nanquim sobre papel pardo, 18,5 x 12,5 cm, Coleção Sylvia Kowarick

Figura 26 – Ismael Nery, *Emoção*, s/d, Lápis sobre papel, 15,5 x 10 cm, Coleção Particular

Figura 27 – Ismael Nery, *Sem Título*, s/d, Nanquim sobre papel, 16,3 x 10,1 cm, Coleção Particular

Figura 28 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d, Óleo sobre tela, 32 x 23,5 cm, Coleção Particular

Figura 29 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d, Óleo sobre cartão, 29,3 x 23,4 cm, Coleção Particular

Figura 30 – Ismael Nery, *Autorretrato (toureiro)*, s/d, Óleo sobre tela, 32,5 x 24,7 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 31 – Ismael Nery, *Photograma 16*, s/d, Aquarela sobre papel, 17 x 21 cm, Coleção Particular, SP

Figura 32 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery*, 1932, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 33 – Ismael Nery, *Composição Surrealista*, s/d, Lápis sobre papel, 21 x 15,1 cm, Coleção Domingos Giobbi, SP

Figura 34 – Ismael Nery, *Almas num corpo*, s/d, Aquarela sobre papel, 36 x 25 cm, Coleção Particular, SP

Figura 35 – Ismael Nery, *Autorretrato, Homem de Chapéu*, s/d, Óleo sobre cartão, 39 x 29,9 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 36 – Ismael Nery, *Eu compreendo tudo*, s/d, Lápis sobre papel, 14,2 x 9,4 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 37 – Ismael Nery, *Teoria*, s/d, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 38 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931, Nanquim sobre papel, 22 x 32 cm, Coleção Particular

Figura 39 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931, Nanquim sobre papel, 32,5 x 22 cm, Coleção Particular

Figura 40 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931, Nanquim sobre papel, 22 x 32 cm, Coleção Particular

Figura 41 – Ismael Nery, *Estudos de figuras e projetos arquitetônicos*, s/d, Lápis sobre papel, 21 x 32,6 cm, Coleção Rodolpho Ortenblad Filho

Figura 42 – Ismael Nery, *Estudos de figuras e projetos arquitetônicos*, s/d, Lápis sobre papel, 21 x 32,6 cm, Coleção Rodolpho Ortenblad Filho

Figura 43 – Ismael Nery, *Croquis fachada de capela neo-colonial*, s/d, Aquarela sobre papel, 10,3 x 20 cm, Coleção João Batista Alvarenga

Figura 44 – Ismael Nery, *Croquis fachada de capela neo-colonial*, s/d. (detalhe mancha), Aquarela sobre papel, 10,3 x 20 cm, Coleção João Batista Alvarenga

Figura 45 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d, Óleo sobre Tela, 129 x 84 cm, Coleção Domingos Giobbi

Figura 46 – Ismael Nery, *Rio de Janeiro*, s/d, Aquarela sobre papel, 20 x 25,4 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 47 – Ismael Nery, *Autorretrato com Adalgisa*, s/d, Óleo sobre tela, 48 x 32 cm, Coleção Ronaldo Cezar Coelho

Figura 48 – Ismael Nery, Capa do catálogo da exposição de 1930, 1930, Nanquim sobre papel, 22 x 16 cm, Coleção Benjamin Esteiner

Figura 49 – Ismael Nery, *Morte de Ismael Nery*, s/d, Aquarela sobre papel, 17,5 x 27 cm, Coleção Particular

Figura 50 – Ismael Nery, *Previsão da própria morte*, s/d, Nanquim sobre papel, 15,6 x 22,3 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 51 – Ismael Nery, *Enterro de Ismael Nery*, s/d, Aquarela sobre papel, 15,7 x 23, Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, RJ

Figura 52 – Ismael Nery, *Formas de morte*, s/d, Nanquim sobre papel, 15,4 x 22,8 cm, Coleção Chaim José Hamer

Figura 53 – Ismael Nery, *Mão de Ismael Nery*, s/d, Cópia em papel prussiato, 19,9 x 18,6 cm, Coleção Particular

Figura 54 – Lucas Alberto, *Sem Título*, 2019, Série de Fotografias, 15 x 9 cm, Acervo do artista, RJ

Figura 55 – Lucas Alberto, *Onde Termina o mundo e começa o eu*, 2019, Fotografias, 30x 16 cm, Acervo do artista, RJ

Figura 56 – Lucas Alberto, Parte da série *saídas de emergência: rotas de fuga para aparições possíveis*, 2017, Fotografia, 20 x 9 cm, Acervo do artista, RJ

AGRADECIMENTOS

Sempre tive muito medo de dormir sozinho, temia a presença quieta das coisas no escuro, era estranha a comoção que um simples gesto no interruptor podia causar em mim. Acho que naquela época era muito difícil perder o contorno visual que me separava das coisas, não saber direito a distância que afasta da porta, da cama, do outro. Conto tudo isso porque, de tão medroso que fui, todos os dias ao anoitecer lembrava do meu encontro marcado com o quarto e o escuro, e tive aos poucos que inventar formas de convocar presença, chamar minha mãe, escrever uma carta, fazer obras, iniciar uma pesquisa, escrever uma dissertação. Agradeço inicialmente a essa primeira presença que nos dias de medo passava noites a fio esperando-me dormir, minha mãe, Simone, quem me ensinou a fazer perguntas. Se hoje lanço tantas perguntas aqui nessa dissertação, essas são derivações das primeiras dúvidas que eu tinha que inventar enquanto ela me colocava para dormir e eu tentava prendê-la num diálogo para que não fosse embora tão cedo para o seu quarto. Foi ali que aprendi a ter que inventar dúvidas e fazer da curiosidade minha forma de sobrevivência. Agradeço ao meu pai, que me deu aos sete anos esse livro “1000 perguntas e respostas”, que revisito até hoje, e por ter me ensinado sobre arte, sem nunca saber disso. Foi por habitar o escuro que aprendi a distribuir outras distâncias entre as coisas do mundo, os materiais e as palavras, é isso que hoje me conforma enquanto artista. Agradeço a minha vó Eulina, que eu amava quando ia lá para casa, assim a televisão ficava ligada a noite toda, obrigado por ter me pedido para ser forte, estou ensaiando formas de ser. Obrigado ao Hilton, meu companheiro de vida que me ensina todo dia sobre o amor, o ódio, a tristeza e a alegria, que me permite acreditar nas palavras mudas, que me ama ali onde eu falto. Agradeço imensamente a Tania Rivera, por apostar em mim e me mostrar o mundo sempre a partir de linhas de fuga, sem você nada disso seria (im)possível. Agradeço muito a Viviane Matesco, por ter acreditado em mim desde a graduação e dado lugar ao meu desejo pela pesquisa. Agradeço também a todas as minhas professoras, a Banca da minha dissertação, pela leitura cuidadosa, à CAPES, pela bolsa e apoio durante a Pós-Graduação, e à escrita, por me permitir.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
1.1. Contragestos do autobiográfico	17
1.2. Ismael Nery e as outras formas de dizer “eu”	26
1.3. Escrita de si como escritura da diferença em Ismael Nery	37
1.4. História e extemporaneidade de Ismael Nery	48
CAPÍTULO 2	
2.1. Pelas frestas da história de Ismael Nery	65
2.2. Ismael e o Espelho (Cena 1)	81
CAPÍTULO 3	
3.1. O corpo fragmentado (Cena 2)	96
3.2. Ismael e o espaço (Cena 3)	116
CAPÍTULO 4	
4.1. - Revisões do percurso expositivo de Ismael Nery no cenário brasileiro	140
4.2. - Ismael Nery e o modernismo	146
4.3. A autobiografia no Brasil de Ismael Nery	153
4.4. O trabalho crítico do autobiográfico em Ismael Nery	158
CAPÍTULO 5 -	
5.1. - Fazer vibrar o vulto de Ismael em mim	175
5.2. - Sobre a minha implicação inicial com o autobiográfico	181
5.3. - Como ser tudo enquanto sou eu?	187
5.4. - Entre <i>identificação</i> e <i>presença evasiva</i>	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

INTRODUÇÃO

Entre os artistas brasileiros da primeira metade do século XX, Ismael Nery posiciona-se de modo singular. A particularidade de sua obra é atestada tanto por seu caminho às margens do modernismo, por sua enunciação poética mistificada através do catolicismo, pelo desenvolvimento reflexivo – concomitante às suas elaborações plásticas – de uma teoria filosófica específica denominada “essencialismo”, quanto por sua forte filiação a temáticas existenciais inquietantes como a morte, o adoecimento e o duplo. Destacamos aqui uma peculiaridade de sua poética que também a releva enquanto singular no desenvolvimento artístico nacional de sua época, a realização de um trabalho crítico sobre o autobiográfico.

A reconhecida perspectiva subjetivista, intrigada com a interioridade, notada em seus trabalhos pela crítica, leva esse artista a ser hoje reconhecido como autobiográfico. Certamente essa terminologia relativa à autobiografia, autoficcional e os modos de criação de autorreferência na arte, ganham, atualmente, um inquestionável relevo, e a própria nomeação de certas obras enquanto “arte autobiográfica”, chama a nossa atenção para os usos que o campo artístico contemporâneo faz desse termo. Essa dissertação tem como ponto nevrálgico a autobiografia na arte, tomando-a como questão para pensarmos os modos como a cultura maneja dispositivos culturais artísticos para pensar o sujeito e sua história. Poderemos ver, principalmente no primeiro capítulo, uma retrospectiva da consolidação da autobiografia como uma forma discursiva e gênero literário na cultura europeia, e seus compromissos relacionados à epistemologia e subjetividade moderna da época. Circunscrita entre o século XVII e XIX a alguns suportes literários convencionais como os diários, as cartas, as “Memórias”, e as biografias e autobiografias propriamente ditas, a forma convencional de transmissão do sujeito e sua história na cultura foi, paulatinamente, transformando-se e encontrando outros meios e formatos para se presentificar no mundo.

O século XX marca essa distensão, expansão e transformação do autobiográfico na cultura, e aponta para o encontro de distintos dispositivos enquanto passíveis de serem tomados como regiões de enunciação pessoal dos sujeitos. A arte, nesse caminho, estabelece-se como um ambiente singular para esses modos de construção de presença e transmissão de si. Apostamos aqui que, nutrindo-se de todo trabalho crítico e revisionista em relação à tarefa representativa realizado pela arte durante o século XX, a contemporaneidade apresenta a questão da autobiografia de modo transfigurado e interessante, isso porque permite que distintos objetos, gestos, imagens e outros recursos de elaboração poética possam ser tomados enquanto regiões de tecitura pessoal da existência dos sujeitos no mundo para além das referências representacionais clássicas.

Para defender a nossa hipótese que localiza na arte contemporânea uma forma de filiação crítica da presença do sujeito na cultura, permitindo que seu modo de aparição e transmissão se dê a partir das valências fragmentárias, disruptivas, inconclusas e efêmeras, e não apenas atrelado a uma presença estável, bem contornada em um longo texto que vai desde a infância até a velhice marcando coerentemente a construção de uma personalidade autocentrada e puntiforme, tomaremos Ismael Nery e seu percurso autobiográfico crítico na arte como centro de atenção. A esfera da crítica à representação estabelecida no século XX avança não apenas no território da arte, mas nas próprias teorias sobre a subjetividade e formas de pensamento sobre os domínios público e privado. A constatação de uma descentralização do sujeito, a abrangência de certas incoerências, diferenças e cisões na esfera pessoal e nas possibilidades de reconhecimento do si mesmo requisitaram um trabalho de transformação dos modos e estruturas convencionais com os quais nos narramos e escrevemos nossa história, e acreditamos que a arte possibilita um campo profícuo para a inscrição do sujeito em seus registros disruptivos de presença que se aviltam cada vez mais no mundo. Ou seja, trata-se na arte da necessidade do estabelecimento e exercício de um “contragesto” do autobiográfico, que possa transformar os modos como a autobiografia pode operar em via de abranger valências subversivas e transversais ao denominador individual de presença interiorizada e autocentrada que marca a identidade do sujeito moderno europeu.

Para levar a cabo tal reflexão, o capítulo 1 dedica-se justamente a uma retomada do autobiográfico na cultura, e propõe uma reflexão crítica desse conceito, tomando a poética de Ismael Nery enquanto denominador que gesta esses modos transgressores de transmissão de si na cultura. Adentramos seu trabalho estabelecendo uma revisão da perspectivada leitura crítica sobre sua obra que convencionou sobre Nery uma posição romântica autocentrada. Em tom desviante, aproximamo-lo de autores como Proust e Montaigne, que realizaram em suas produções uma crítica aos próprios protocolos da individualidade e encenaram outros modos de dizer “eu” e transmitir-se ao outro no mundo. Ou seja, localizamos Nery em sua extemporaneidade enquanto um autor/artista compromissado com modos de enunciação pessoal que flertam com as críticas na esfera do si mesmo que se delinearam tanto na filosofia crítica e extrospectiva de Montaigne, quanto nas elaborações subversivas do sujeito, sua história e memória em Proust.

Como interlocutor em todo o percurso dessa dissertação, já no primeiro capítulo surge a figura de Jacques Derrida, que será um dos principais pensadores sobre uma crítica da noção autobiográfica convencional, cunhando, a partir de sua filosofia da diferença com os conceitos de diferença (uma das traduções possíveis para a operação que o autor propõe com o termo *différance*), traço e escritura, uma região profícuo para refletirmos modos transgressores de pensar

uma “interioridade metafísica” que seria base primordial do sujeito na cultura ocidental, e a própria possibilidade de revermos os modos como lidamos com a construção de autorreferência na linguagem, seja ela artística ou não.

Após esse primeiro momento de exposição da questão, partimos no capítulo 2 para um exercício crítico com a história de Ismael Nery. Tentamos percorrer sua biografia evidenciando os restos, as sobras, acontecimentos e obras não espetacularizados pela fortuna crítica. Ou seja, trata-se de atentar para os detalhes, as brechas e furos, regiões menos trabalhadas que podem erguer outra imagem, história e compreensão desse artista. Trabalharemos assim com pequenas cenas, elementos-detrito na biografia convencional de Nery, investindo e nos dedicando a eles, tentando extrair desses detalhes construções narrativas significativas que apresentam outra forma de aparição de Ismael no mundo. É nesse momento que nos dedicaremos a pensar principalmente os conceitos que pude elaborar durante o Mestrado, *Identificação* e *Presença evasiva*, como operadores de formas subversivas de produção de si. Assim, esse segundo capítulo inicia-se com uma reflexão sobre o exercício crítico de construção de cenas a partir dos detritos biográficos. Para esse exercício nos ampararemos na psicanálise como importante interlocutora para pensarmos os modos críticos de pensamento sobre o sujeito e nos basearemos nos conceitos freudianos de Fantasia e Lembrança Encobridora para abordar a primeira cena que iremos trabalhar, cena que remonta a uma memória de infância de Ismael Nery.

Nela, a reflexão sobre a constatação das formas críticas de exercer presença no mundo e pensar o si mesmo se faz a partir de um jogo reflexivo entre corpo, imagem e traço, tentando denunciar a insuficiência da imagem especular e do corpo orgânico enquanto suportes totalizadores e abrangentes da presença pessoal. Trata-se de observar como o traço de Ismael Nery abre uma fenda para a diferença, essa dessemelhança entre “eu” e si mesmo que fica recorrentemente negligenciada pela categoria especular ou corporal de reconhecimento de sujeito no mundo. Nesses termos, as considerações derridianas sobre o “traço” também surgem como importantes denominadores para o pensamento desse capítulo.

O terceiro capítulo dá continuidade a esse exercício crítico de trabalho com a história e figura de Ismael Nery, a segunda cena explorada situa-se a partir de um desenho realizado pelo autor na série *História de Ismael Nery* (1932), que presentifica uma importante temática de sua poética, o corpo fragmentado. Realizaremos essa cena reflexiva a partir do questionamento do caráter fragmentário do corpo e da relação entre interioridade-exterioridade, pensando assim como o corpo em pedaços e desvirtuado de sua essência interiorizada pode ser suporte profícuo para elaborar uma forma de presença de si que não se domestica ou captura bem conformada, uma

presença que evade os denominadores convencionais de reconhecimento e pede outro suporte para poder se tramar, *presença evasiva*.

Se no capítulo 2 a questão principal se dá em torno do corpo em fragmentação e relação com o fora, o capítulo 3 dará prosseguimento ao exercício a partir de uma cena cujo elemento principal é a reflexão sobre as relações entre sujeito e espaço. Tomaremos como base alguns trabalhos arquitetônicos e cenográficos de Ismael Nery, paralelos às suas obras com figura humana, para pensar como a questão espacial se presentifica enquanto região de pensamento expandido sobre o sujeito na poética do artista. Daremos destaque a Ismael como cenógrafo e projetista de espaços, perscrutando nesses fazeres a implicação de uma pesquisa sobre os modos de pensar a presença em seu registro coabitado e cumpliciado com o fundo, a paisagem e os elementos ao redor. O espaço e o tempo, denominadores basilares da filosofia essencialista neyrina, serão aqui comentados de forma pormenorizada e discutidos ao lado da noção de diferença em Derrida como “espaçamento” e “temporização”.

Neste capítulo finalizamos o exercício de retomada da biografia de Ismael Nery a partir de detalhes e detritos constituintes de cenas reflexivas sobre os questionamentos que o artista fazia sobre o corpo, a imagem e o espaço enquanto regiões de produção crítica do si mesmo. Vale ressaltar que durante todo esse exercício serão trabalhados trechos de poemas de Ismael Nery e apresentadas obras que dialogam com os questionamentos trazidos. Em seguida, partimos para o capítulo 4, que dedica-se a um diálogo sobre a obra de Ismael Nery e sua instância autobiográfica a partir de comentários críticos e textos teóricos sobre o artista. Buscaremos rever as filiações de sua poética em relação ao modernismo brasileiro, e debater a recepção da questão autobiográfica no campo artístico e literário nacional do início do século XX. Tomaremos partido frente aos comentários tecidos reivindicando uma estruturação poética autobiográfica crítica em Ismael Nery, observando como esse artista pôde, singularmente, no âmbito de sua poética, distender e transfigurar os compromissos da autobiografia na cultura, manejando um gesto crítico na esfera do pensamento sobre o si mesmo e sua transmissão na cultura, para isso, utilizaremos toda a reflexão já tecida nos capítulos anteriores e um comentário mais aprofundado a respeito de um trabalho específico, marcado como a única experimentação preservada de Ismael Nery no campo da fotografia, a *Mão de Ismael Nery* (s/d.). Essa obra será fundamental para consolidarmos a noção de *Presença evasiva* e observarmos seus possíveis efeitos na reflexão proposta.

Por fim, o capítulo 5 tenta segurar a mão de Ismael Nery permitindo seu gesto crítico do autobiográfico se transmitir, levando a uma reflexão sobre o meu próprio percurso de pesquisa e produção artística em torno da autobiografia. Nesse momento, retomo a minha produção em artes

revisitando-a a partir das transformações que essa pesquisa pôde operar no meu modo de pensamento sobre a autobiografia. Ressalto que, apesar de ser o último capítulo, desde o seu início essa escrita se posiciona como trabalho sem fim, pois no fundo o que ela anseia é a transmissão de um gesto crítico a ser passado adiante sobre os modos como construímos nossa presença e história. Por fim, entendo esse trabalho como parte do que pude conformar em escrita dentro de um percurso plural de experiências no mestrado, como a orientação, as aulas do estágio docência, reuniões, as conversas com colegas, a apresentação de trabalhos e participação em exposições. Para além do conteúdo que ele tenta abarcar, recorrendo a referências das mais diversas como na filosofia, psicanálise, arte, literatura e até geografia, felizmente uma fome sempre persiste no que tange às tentativas de falar sobre as formas de presença do sujeito no mundo. Desse modo, o passeio/trajeto aqui estabelecido aposta também na interrupção, na repetição, na imprevisibilidade, transitoriedade, incompletude e evasão enquanto importantes marcadores para a reflexão, visto que são regiões fulcrais para pensar o sujeito nos seus modos precários e subversivos de existência.



Figura 1 – Ismael Nery, *Caricatura de Ismael Nery*, s/d.

CAPÍTULO 1

1.1. Contragestos do autobiográfico

Tomar a obra de Ismael Nery como ponto originário de um estudo sobre a arte autobiográfica no Brasil nos faz passear por uma escrita arriscada e um tanto inventiva. Essas características se estabelecem principalmente porque, ao lidarmos com um artista cuja poética já foi anteriormente circunscrita em torno de certo repertório teórico, parece complexo sustentar linhas de força desviantes que possam relançar algumas de suas proposições artísticas para além dos muros que circunscrevem o imaginário crítico que em torno delas foi lançado. Desde que recebi de minha orientadora, Tania Rivera, a sugestão de olhar cuidadosamente a obra de Ismael, me deparei com uma imagem consensual que atribuía ao artista paraense uma trajetória poética subsumida aos denominadores de certo subjetivismo romântico essencialista, amparado em uma mitologia de vida católica identificada à figura de Cristo.

Nessa época, eu buscava por modos críticos aos convencionais esquemas de fazer autobiográfico na cultura, ou seja, que defendessem uma forma de produção e transmissão de si avessas aos protocolos da introspecção e subjetivismo que historicamente cartografaram a presença do sujeito moderno em certa redoma da intimidade privatizada e da identidade centralizadora e pontual. Seria necessário, para tomar a obra de Ismael em suas potentes veredas de transfiguração do imaginário autobiográfico, avançar em um “contragesto” às assimilações de seu trabalho e percurso a um esquema autobiográfico tradicional, para comprometê-lo com buscas evasivas de fazer presença no mundo. Durante meu primeiro ano no mestrado, apesar de não levar essa proposta a cabo, dediquei paralelamente um interesse especial pelo artista, cuja devida importância teórica, crítica e expositiva só foi atribuída após a década de 60. Até a qualificação, minha escrita caminhou paralelamente, tateando, por outras vias, questões que, atualmente, posso perceber, não deixam de se apresentar na obra de Nery. Compreendo que, apesar de insistentes em sua poética, essas questões não foram plenamente investidas com tanta frequência pelos primeiros repertórios críticos. Estes, por vezes se contentaram em ressaltar “aspectos míticos” que “aprofundam a correlação de sua persona com o mito cristão”, ao mesmo tempo em que “afastam a pesquisa da historicidade”, para citar as palavras de Rosana de Moraes, que em 2017 realizou uma importante revisão crítica da obra do artista em sua tese de doutorado (MORAIS, 2017, p. 25).

Além da referida tese, algumas exposições e textos mais recentes fornecem desvios à certa imagem anteriormente estabelecida sobre Ismael Nery. Nota-se, na leitura predominante de sua

poética, a valorização de um ideário católico mistificado e a subsunção da sua trajetória às especulações em torno do projeto filosófico essencialista, cujas definições, vale ressaltar, nunca foram bem delimitadas nos textos do artista. A principal base de reflexão sobre o artista se dá a partir de uma fonte pouco imparcial, que traz uma visão idealizada sobre Nery. Estamos falando de seu melhor amigo e principal interlocutor, Murilo Mendes, responsável pela maior parte dos escritos teórico-críticos sobre o artista. Como bem afirmam as pesquisadoras do Museu de Arte Murilo Mendes, Leila Barbosa e Marisa Rodrigues, em livro de 2009, *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*:

O olhar de Murilo sobre Ismael é o olhar do amigo que admira – fascinado, espantado – a visão de mundo do companheiro e tenta adotá-la para si próprio. E suas palavras (seu código poético), como um espelho, informam o que vê, integrando o revelado (de fora) convivido (de dentro), alcançando mesmo a *imagem idealizada* (BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 26, grifos nossos).

Não se trata aqui de defender uma imparcialidade crítica, mas de poder ir além das idealizações que enrijecem o campo de articulação da poética neyrina. Para além dos escritos murilianos, no principal repertório teórico-crítico conformado principalmente pelos textos de catálogos de exposições retrospectivas, recolhem-se informações sobre Ismael Nery que privilegiam, na sua relação com a arte, uma assimilação consensual bem resolvida e qualificadora do artista enquanto um ponto particular no programa modernista carioca e paulista. Localizam-no, assim, atravessado por um interesse sobremodo pessoal com certo subjetivismo introspectivo que viria justificar a qualificação de sua obra enquanto uma singular expressão no cenário brasileiro do século XX. A complexa relação de suas obras com o Modernismo, que leva Ismael a ser destacado do movimento por seus interesses particulares, ao mesmo tempo oferta um lugar diferenciado para a compreensão de sua poética, o que acaba por afastá-la de compromissos políticos que se evidenciavam na época de forma específica em outros modernistas. Essa singularidade amparada em um aspecto subjetivista e esvaziada de uma leitura do caráter subversivo da arte é o que, por vezes, leva à afirmação de sua obra como autobiográfica.

A discussão entre o fazer político da arte e seu fazer autobiográfico marca uma região complexa, visto que polariza o discurso entre autobiografia e política, fazendo da primeira uma mera expressão pessoal cujas implicações respondem a um interesse restritivamente particular e pouco comprometida com reflexões expandidas a um campo social do fazer artístico. É sobretudo frente a essa lente de observância do autobiográfico na arte, que o assimila a um diário íntimo esvaziado de potencial transgressor, que incide o giro que essa escrita anseia operar e transmitir, uma torção na ótica que tende a assimilar a autobiografia enquanto forma discursiva investida no

domínio privado e introspectivo, distanciando-a de sua potência política e conformação pública para reduzi-la a uma romântica e hermética pesquisa do campo pessoal.

Trata-se de, diante dessa superfície na qual se estabelecem as margens do fazer autobiográfico na cultura, procurar por zonas de subducção, regiões nas quais a estrutura se racha e, por sua cisão, entrevermos formas vazantes do autobiográfico, que lançam outros vetores nas propostas plásticas de produção de si no campo das artes. Acreditamos assim que, se desde o século XX o campo artístico ensaia e encomenda modos de criação críticos à noção de representação, é justamente nas soluções encontradas dentro dele que podemos visualizar um modo de produção de autorreferência dos sujeitos na cultura que também desafia os critérios da representação para abrir regiões de apresentação crítica do sujeito no mundo.

Portanto, apostando no “contragesto” já referido, torcendo a estrutura, nos valeremos de outra ótica para ler Ismael Nery e sua produção, tentando, com isso, não abrir mão de seu caráter autobiográfico, mas defendendo-o a partir de outras perspectivas. Nos recusando a assimilar a autobiografia à prática subjetivista autocentrada como um denominador que resolve poéticas em que o “si mesmo” se torna questão motora, reduzindo as operações à solução autobiográfica, evidenciamos como – desde as *Confissões* (1782) de Jean-Jacques Rousseau – funda-se na cultura ocidental uma forma limitante dos modos de falar do “eu” no campo literário e artístico. Recolheremos o gesto autobiográfico em Nery assumindo-o como questão crucial e não resolvida, tentando, a partir da inventiva releitura de seu trajeto poético, evidenciar uma proposta autobiográfica crítica que nele pôde se tecer, na qual uma operação política sobre a própria intimidade e a introspecção, faz relevo.

Menciono o caráter arriscado dessa escrita pois ela espia uma forma evasiva de posicionamento do sujeito no mundo, desmoronando as estruturas basilares que anestesiam a experiência de vida aos critérios da linearidade, coerência e identidade e centralizam-na em uma estrutura histórica. Essa recusa à “solução autobiográfica” tradicional tenta mostrar valências do sujeito e da existência que nela não se diluem. Usamos o vocabulário “solução” tanto no que ele emana enquanto capacidade de resolver a questão do sujeito em um formato específico de representação, quanto em sua significação para a química. Em qualquer solução há um coeficiente de solubilidade que demarca uma capacidade de dissolver e homogeneizar elementos. Atentamos assim para esse coeficiente na solução autobiográfica tradicional, buscando aquilo da vida que se decanta, resta, faz presença de forma diferenciada, se recusando a dissolver-se nos denominadores tradicionais da estrutura autobiográfica. Intentamos poder fazer a experiência de vida e a produção do si mesmo (s)urgirem em suas facetas mais fragmentárias e inconciliáveis, demandando, para

serem transmitidas, modos inflamados de fazer autobiográfico.

Essa escrita deseja também apontar para uma “torção” na topologia do fazer autobiográfico na cultura, porque, em seu subterrâneo, opera e transmite-se um gesto, esse movimento que quer ser passado adiante para poder manobrar outra posição de implicação do sujeito frente a pergunta “quem sou eu?”, fazendo do ponto de fuga da perspectiva clássica que nos posiciona frente à própria vida, a linha mestra para um modo crítico de fazer autobiográfico. Destaca-se também uma questão fundamental que nos movimenta na pesquisa, a compreensão de que as tentativas de resposta à questão “quem sou eu?”, conformadas em variadas práticas autobiográficas, situam, ao mesmo tempo, definições possíveis para “o que é o eu”, e essa inalienável relação tende a fazer da escrita autobiográfica também um dispositivo que lança à cultura diferentes compreensões das margens do que somos e podemos ser. Ou seja, os modos como nos contamos e nos produzimos culturalmente e os dispositivos que utilizamos para tal narração de si dão bordas à categoria do “eu” e definem a região em que se situa a “pessoalidade” e a subjetividade.

Modos fugazes de nos narrarmos relançam o perímetro da figura individual, reterritorializam a noção de intimidade e privacidade, apresentando os sujeitos em formas de presença que escapam a um tradicional mapeamento subjetivo. Ismael, que era múltiplo, indefinível, cenógrafo, poeta, artista, católico, filósofo, dançarino, não se resume bem a uma única coreografia de assimilação. Apostamos assim nas “contra-coreografias” que dançam outros repertórios possíveis de apresentação desse artista e de suas questões frente ao fazer artístico. Por fim, é nesse sentido que menciono o caráter inventivo dessa escrita, visto que será necessário reinventar possíveis compreensões sobre esse artista e sua obra, ao mesmo tempo que imaginamos outros modos possíveis de fazer autobiografia através de suas práticas. Para isso, faz-se necessário caminhar em certa imprudência em relação aos repertórios críticos e históricos para compreensão de sua poética, usando a imaginação como ferramenta ativa para fazer Ismael caminhar por outros territórios que não aqueles estabilizados. Para citar as palavras de Gaston Bachelard: “A imaginação a princípio é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades” (BACHELARD, 1988, p.8).

Quando buscamos por definições consensuais sobre autobiografia, percebemos convencionalmente sua equivalência à “vida de uma pessoa, escrita por ela mesma”. Já o termo *autobiográfico* remete ao que é “relativo à autobiografia”. Unindo as duas definições, compreendemos que o autobiográfico seria aquilo “relativo à vida de uma pessoa, escrito por ela mesma”. Enquanto *autobiografia* é um morfema que funciona como substantivo, o termo *autobiográfico* resguarda a constante possibilidade de surgir como adjetivo. Segundo a gramática,

ao utilizarmos um adjetivo estamos modificando um substantivo, ou seja, a autobiografia pode, através do uso instrumental de sua postura adjetiva, assumir-se como um campo conceitual de modificação de um objeto ou coisa. Portanto, ao identificarmos certa produção enquanto autobiográfica, estamos apontando nela transformações específicas.

É a partir dessa divergência morfológica e inspeção gramatical de uso que podemos indagar: que substantivos são, na linguagem usual, recorrentemente adjetivados como “autobiográficos”? A partir de bibliografias que já se debruçaram longamente sobre a questão autobiográfica¹, podemos compreender que foram culturalmente determinados como autobiográficos um pequeno grupo de produções na cultura: diários, cartas, relatos de viagem e outros gêneros que privilegiavam uma visão de “intimidade” confessional para pensar o sujeito e sua “história de vida”². Ou seja, convencionaram-se na cultura alguns “espaços biográficos”, como propõe a autora argentina especialista em estudos biográficos, Leonor Arfuch, povoados por suportes convencionais para a manifestação da vida de uma pessoa escrita por ela mesma (ARFUCH, 2010).

Frente a esse esquema, acreditamos que a arte contemporânea, ao operar uma inserção ativa de objetos cotidianos no campo artístico e uma proliferação dos suportes de produção, facilitou sucessivamente a possibilidade de apontarmos diferentes coisas como materiais autobiográficos, ou seja, nos permitiu observar as distintas estruturas com as quais tecemos e transmitimos nossa existência, não limitando-as a diários, confissões e escritos íntimos. Em seu movimento de distensão dos suportes artísticos, permitiu de forma singular a compreensão de categorias como objetos, fotografias, vídeos e instalações enquanto elementos passíveis a serem entendidos como autobiográficos. É principalmente no domínio mediado pela arte contemporânea que se torna plausível, por exemplo, um enunciado como “este é um objeto autobiográfico”. O autobiográfico pode assim remeter a diferentes coisas, gestos de uma performance, objetos de uma instalação, *frames* de um vídeo. Nesse sentido, apostamos, de saída, na possibilidade da arte contemporânea ampliar os substantivos aos quais podemos adjetivar enquanto autobiográficos, anunciando formas outras de pensarmos e fazermos autobiografias. Como afirma a teórica e crítica Viviane Matesco: “as palavras, os riscos, as imagens e objetos” surgem assim como “traços da experiência de vida” (MATESCO, 2016, p. 56).

Levando mais à frente a discussão gramatical, chegamos a complexidades profícuas que

¹ No que tange a essa temática, conferir: Sturrock (1993), Starobinski (1972), Lejeune (2008), Galle (2009), Arfuch (2010) e Eakin (2019).

² Para um aprofundamento crítico da relação entre a noção de “história de vida” e as construções biográficas e autobiográficas, ver: Bourdieu (2006).

ajudam a problematizar as definições evidentes do autobiográfico. Sabemos que os adjetivos podem ser classificados como “explicativos” – que exprimem qualidades próprias do substantivo ao qual estão ligados, ou “restritivos” – que exprimem qualidades que não são próprias aos substantivos aos quais estão ligados. Interessa-nos pensar o autobiográfico como adjetivo restritivo. Com isso, nos deparamos com a possibilidade de imaginar como algo pode ser ao mesmo tempo caracterizado como relativo à vida de uma pessoa enquanto, por seu caráter restritivo, é concomitantemente impróprio à vida dela. Podemos assim pensar o autobiográfico como algo que pertence de forma imprópria à vida de um sujeito. Vale aqui ressaltar, por exemplo, a escrita como um mecanismo no qual essa situação por vezes se evidencia, em que pessoalidade e impessoalidade se mesclam. Mesmo quando pensamos a escrita de si, precisamos levar em conta a operação de certo distanciamento, visto que, ao escrever a minha vida, já me distancio daquilo que considero corresponder a mim mesmo, atribuindo significantes que relançam a minha própria história para uma margem aberta de interpretação e disseminação, e assim construo uma narrativa pessoal que é de certo modo também imprópria a mim, uma espécie de prática que implica a impessoalidade inerente a todo projeto de “pessoalidade”. Se, como afirma Tania Rivera: “A língua também é cheia de distâncias” (RIVERA, 2017, p. 34), acreditamos que também escrever é percorrer distâncias, ou, como insinua Ismael Nery no poema “Inércia”, de 1932, sobre o ato de escrever: “o poeta quer se locomover” (NERY, 1984, p. 30).

Essa proposta interessa-nos particularmente porque pode ajudar a pensar os escritos e obras de Ismael como operando certa relação pessoal, mas ao mesmo tempo um distanciamento, paradoxo que se evidencia na crítica de sua obra pelo fascínio com a questão do duplo. Na duplicidade implica-se uma dubiedade em que o sujeito ao mesmo tempo que se replica, cria nessa dobra uma diferença na qual opera uma relação concomitantemente familiar e estranha consigo. Incrementam a nossa reflexão os pensamentos trazidos pela escritora e crítica de arte norte americana Susan Sontag, que dedica alguns ensaios sobre a escrita autobiográfica nos quais fica evidente essa relação da escrita com certo distanciamento no qual percebemos que, antes de oficializar uma narrativa, afirmar uma unidade do “eu-autor”, ela pode colaborar em duplicar, cindir e dispará-lo em múltiplo. Sontag afirma: “Todo escritor – após certo ponto, quando os esforços de uma pessoa redundaram em uma obra – experimenta a si mesmo como Dr. Frankenstein e como o monstro” e “essa duplicação do eu adiciona um verniz atraente à renúncia do eu necessária para se fazer literatura” (SONTAG, 2005, p. 332).

A autora, além de debruçar-se criticamente sobre a autobiografia, escreveu diários dos quatorze aos setenta anos. Apenas essa atitude continuada já deflagra o caráter mutável do sujeito

autor e o processo de transformação que opera na escrita, o que tende a anunciar na repetição uma abertura para a diferença. Foram necessários infindáveis escritos, talvez nunca suficientes, para dar conta do registro completo do sujeito e sua identidade de forma integral, visto que, se uma única obra pudesse representar, transmitir e abranger de forma total e ortopédica o sujeito, não seria mais necessário voltar a escrever. A ação repetitiva de Susan Sontag anuncia o que já afirmava Maurice Blanchot sobre a escrita: “escrever é o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 1987, p. 17), não porque existiria um sujeito essencialíssimo que precisaria de muitas palavras para poder “expressar” em escrita seu ser, mas antes porque a interioridade é detrito, e há algo de fora, algo do sujeito que não se inscreve bem na identidade, uma parte de si (e uma parte de mundo) que está sempre a se perder, como propõe a escritora em outro ensaio: “Tem-se a impressão de que é verdade o que se escreve, mas com certeza nunca é toda a verdade. Escrever é comparável à fotografia. Escolhe-se algo para enfocar, deixando-se muita coisa de fora” (SONTAG *apud* POELCHAU, 2003, s/p).

Por isso, antes de justificar um caráter documental da escrita à serviço da afirmação final de si, como uma construção que objetivava os perímetros do “eu”, ou uma materialização de subjetividade em palavras dando conta de sua identidade no mundo, Susan propõe o inverso, a escrita como um processo de desmaterialização, afirmação do “eu” cindido e de um domínio subjetivo externo ao sujeito que nele se implica. Nesses moldes, a autora afirma sobre a escrita: “eu sou o veículo, o meio, o instrumento de uma força que está fora de mim” (SONTAG, 2016, p. 327). Aqui, encontramos ressonância com os escritos de Nery, que em 1933, no poema “Eu”, afirma: “eu ainda não acabei de nascer” e “deverei ser parido aos pedaços por todas as mães do universo” (NERY, 1984, p. 36). Marca-se nesses dois trechos a incompletude fundamental de um ser que nunca cessa de produzir-se e transformar-se, o que impede a própria possibilidade de, com uma solução autobiográfica tradicional, fazer uma armadilha que possa capturá-lo em sua integralidade e transmiti-lo. Além disso, acentua-se o caráter fragmentário e disseminado, nos quais só é possível nascer, apresentar-se enquanto sujeito, aos pedaços. Portanto, é articulando-se com o que escapa, com o que está fora, que se situa uma escrita autobiográfica crítica e, acreditamos ler tanto nos poemas de Ismael Nery quanto em seus trabalhos pictóricos, caminhos pelos quais a assimilação clássica da autobiografia pode se tornar inoperante para dar lugar a formas inflamadas de se transmitir no mundo.

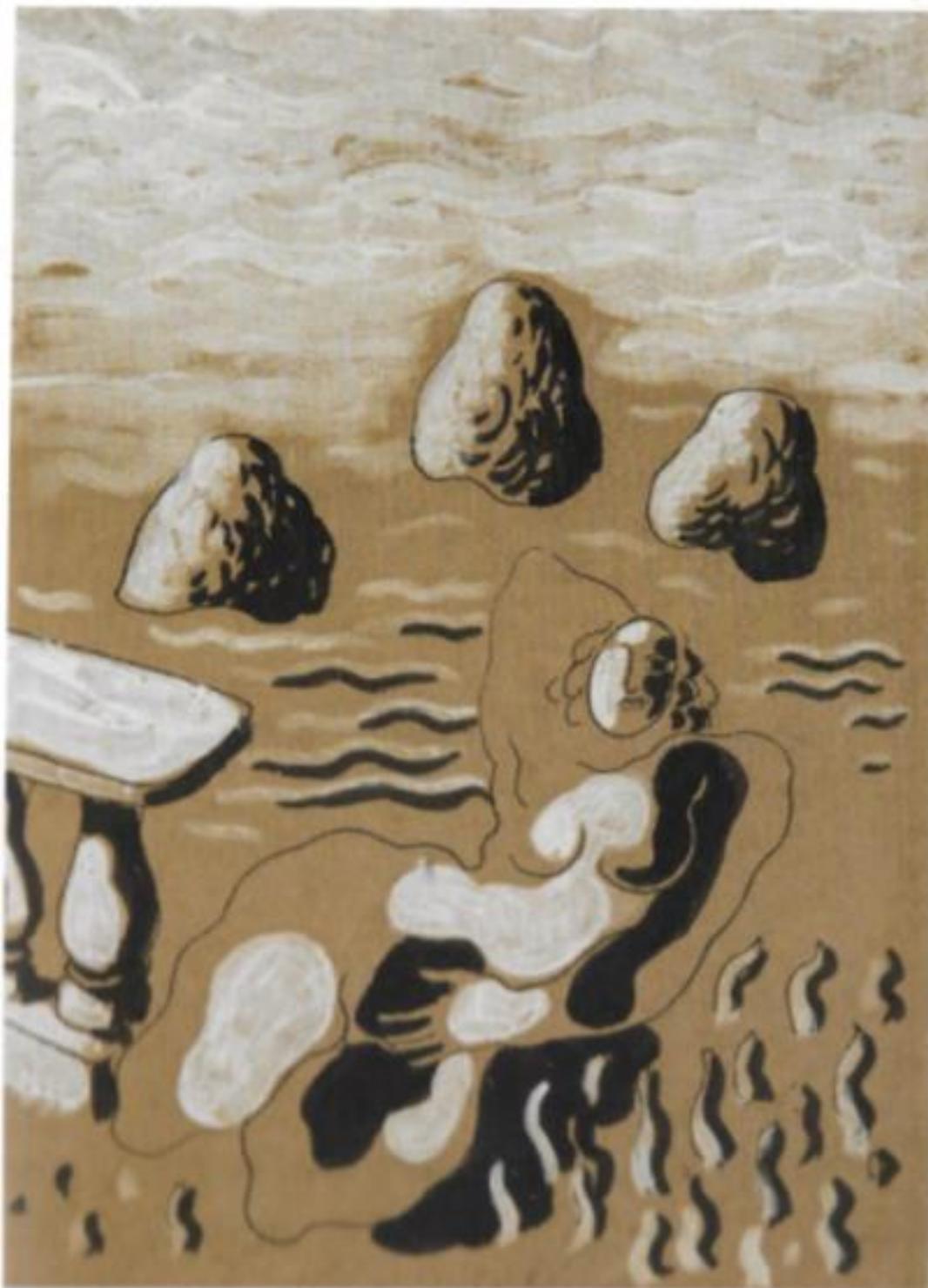
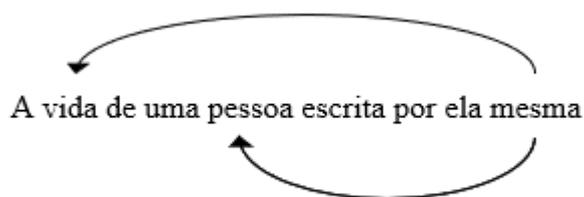


Figura 2 – Ismael Nery, *Conceito de Vida*, c. 1930

Após essa reflexão com Sontag e Nery podemos questionar o tradicional pensamento que compreende o sujeito determinado em certa interioridade centralizadora, permitindo-nos entrever aquilo que nos presentifica como estando associado de forma inalienável a um fora, a uma certa disseminação, como nos pedaços evocados pelo artista e nas partes do Frankenstein trazidas pela escritora. A partir disso, retomamos a definição de *autobiografia* como: “A vida de uma pessoa escrita por ela mesma”, para relê-la de forma crítica. A palavra “mesma” no final da sentença é utilizada nesse caso para reiterar uma espécie de “propriedade de si”, um recurso que assegura uma autoria singular. Porém, seu uso em sentenças gera uma duplicação e ambiguidade, como afirma o artista e escritor Nuno Ramos, o uso do termo “mesmo” acarreta numa “imprecisão em relação ao sujeito da frase”, gerando um “mistério da mesmidade” (RAMOS, 2019, p. 8). Abaixo, um rascunho apresenta essa possibilidade de visualização da ambiguidade trazida pelo termo:



Em um pequeno gesto disperso que nos interessa, poderíamos não tomar “pessoa” como referência da frase acima. Nessa vacuidade, poderíamos assumir a palavra “vida” como referência, e, em suma, teríamos algo como: “A vida escrita por ela mesma”. Nessa construção retiramos o sujeito “pessoa” de um lugar centralizado nominal de autoria para convidar a própria experiência do existir como autora: é a vida que se escreve por si mesma? Aqui, abrimos o campo dos acontecimentos para um elemento extratextual e extracorpóreo, algo que é ao mesmo tempo do pertencimento do autor, do texto e do mundo, se presencia e se apresenta, se escreve.

Questionando quem é o próprio autor da vida e de sua escrita, espiamos a aposta de Leonor Arfuch: “Contar a história de uma vida é dar vida a essa história” (ARFUCH, 2010, p. 42). Ou seja, não se trata de compreender a autobiografia como registro de uma vida, mas, antes, de fazer da escrita o próprio sujeito e abalar a posição central do autor. Em uma idealizada posição autoral, a escrita é vetor de ação que faz do existir uma experiência coesa. Porém, quando implicamos o escrever como ação modificante do relato, ação *movimentante*, aberta ao fora, estamos automaticamente revirando o cenário, anulando a posteridade documental de legitimação do

fenômeno e afirmando que é no escrever que se cria o autor e compõe-se sua vida. Assumimos assim a escrita como um processo vivo, de eterno nascimento, e não um túmulo de recordações sobre a experiência. Para isso, é necessário um texto sensível, como propõe o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty: “o sentir designa uma experiência em que não nos são dadas qualidades mortas, mas propriedades ativas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 83).

1.2. Ismael Nery e as outras formas de dizer “eu”

As reflexões que trago acima surgiram após o momento da banca de qualificação, e dão notícias não apenas dos novos caminhos encontrados para percorrer questões que me moviam na pesquisa, mas também tangenciam o movimento inicial da minha escrita, que, apesar de não dialogar diretamente com Ismael Nery, percorreu uma estrutura de pensamento sobre o autobiográfico também interessada em denominadores como o fragmentário, a disseminação, e o questionamento dos modelos tradicionais de produção de si em suportes culturais. Nesse momento anterior, para pensar modos críticos de fazer autobiográfico, estive dedicado a investigar principalmente a questão do acaso a partir de uma retrospectiva filosófica.

Isso se estabeleceu quando percebi que, historicamente, a noção de acaso em alguma medida parecia antitética aos denominadores de conformação da autobiografia, abarcando nela manifestações resistentes à operação que transforma a experiência de vida em uma história organizada sob a égide de uma identidade centralizadora. O acaso é um conceito chave para a emancipação da noção de cosmos, universo esteticamente e logicamente ordenado, termo basilar para a compreensão de mundo sob uma lógica racional no pensamento ocidental. Essa aposta no acaso tinha como pano de fundo a possibilidade de pensar que a estrutura dos modos de fazer autobiografia na cultura se amparavam em pré-requisitos fundamentais, como a crença na interioridade essencial de um sujeito, na equação entre vida e história, na linearidade e coerência entre os acontecimentos vividos, e em certa teleologia que fazia do viver um processo objetivo e evolutivo.

Os clássicos modos de fazer autobiográfico se disseminaram desde a modernidade a partir de um modelo que, assim como as cosmologias que extraíam do caos um mundo preenchido de sentido e organização, privilegiava denominadores como a linearidade cronológica, a coesão e coerência na concatenação dos acontecimentos/fenômenos de uma vida, arranjando-os na temporalidade histórica linear. O grande marco do que se convencionou chamar “gênero literário autobiográfico”, é justamente o relato confessional de Rousseau (1782), que marca certa pesquisa

interiorizada e privatizada, desvinculada do âmbito público e político, como base para a construção do relato autobiográfico. Precisamente, é alguns anos após a publicação das *Confissões*, em 1797, que se reconhece, ainda de forma tímida, o aparecimento da palavra autobiografia em um dicionário europeu, como expõe Adam Smyth em *A History of English Autobiography* (SMYTH, 2016, s/p.).

O filósofo contratualista francês tem suas obras comumente divididas entre aquelas marcadas por um espírito “romano”, privilegiadamente políticas, com ampla reflexão sobre o âmbito público, redigidas enquanto vivia em Paris, e as obras marcadas pelo espírito “romântico”, escritas em certo movimento de exílio no qual encontrava-se com uma quietude doméstica, como cita um de seus principais comentadores, Roberto Gatti: “nas obras autobiográficas, Rousseau nos conta sobre seu retiro na quietude da vida doméstica, em lugares longe do mundo das grandes cidades, com companhias restritas, em contato com a natureza” (GATTI, 2015, p. 119). A essa assimilação do autobiográfico a uma busca da essência natural de um homem, opõe-se um investimento político na esfera pública, e essa polaridade que parece tornar o autobiográfico descompromissado com o âmbito público e a esfera política é uma marca que se proliferará nas estruturas da autobiografia moderna. Lembramos também que esse é o momento no qual historiadores como Philippe Ariès localizam a “invenção da privacidade” (ARIÉS *apud* ARFUCH, 2010, p. 40), dando início a um típico estágio da solidão que será importante para o desenvolvimento do individualismo. Nas palavras de Leonor Arfuch:

A partir das *Confissões* de Rousseau - que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente (ARFUCH, 2010, p. 35-36).

As *Confissões* rousseauianas são geralmente entendidas enquanto compostas tanto de narrativas ditas verídicas quanto de construções “imaginativas”, em uma clave que flerta com a aposta posterior de Goethe, que publicou sua autobiografia sob o nome *Poesia e Verdade* (1811), abarcando diferenciações e vicissitudes entre realidade e ficção nas escritas de si. Essa abertura para o ficcional, todavia, não deixa de ser restritiva, na medida em que, ainda assim, a estrutura discursiva da autobiografia moderna formulada a partir da obra de Rousseau é limitada a denominadores precisos que em certa medida convencionam uma imagem coletiva sobre o que é uma vida e como ela deve ser transmitida culturalmente. Exemplo disso é a clássica definição que Phillipe Lejeune propõe para a autobiografia como gênero literário: “Narrativa retrospectiva em

prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência enfatizando sua vida individual, em particular, a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Prefiguram-se no fazer autobiográfico alguns denominadores obrigatórios formais a partir da estrutura narrativa e em prosa, e conteudísticos, limitados à individualidade de um sujeito dito "real" e à compreensão de sua "personalidade". Essas obras autobiográficas que seguem os denominadores herdados do gênero rousseauiano "parecem ocultar o resto, que como já vimos, existe" (GATTI, 2015, p. 119), como afirma Roberto Gatti. Esse resto, isso que fica de fora, essa parte de si que evade o formato autobiográfico tradicional, que marca presença e não se domestica bem aos denominadores autobiográficos, se aproximava, para mim, a certo acaso, errância constituinte de toda existência que impede que a vida se filie a um projeto linear, coerente e teleológico.

Nessa etapa de escrita anterior, compreendi que a visão de mundo predominante que tende a rechaçar a estrutura caótica da realidade e da existência para poder afirmá-las enquanto objetos passíveis a serem isolados, historiografados e transmitidos episodicamente sob a égide da essência de um sujeito, tinha grande influência nas maneiras com as quais contávamos para poder construir biografias e autobiografias. Sendo assim, em meu interesse de estudo sobre os modos críticos de fazer autobiográfico, entendendo a arte enquanto um dos meios da cultura no qual essas estratégias subversivas de transmissão da vida e produção do sujeito poderiam se instalar, me parecia importante aproximar a noção de autobiografia com a de acaso, pensando este último enquanto linha de fuga à cena vigente de manutenção da realidade sob à ordem do sentido. Buscava, assim, fazer ler nesse escape um possível operador autobiográfico que deslocasse o eixo de compreensão da existência e das formas de sua transmissão para um abismo inabitável, estranha região do si mesmo cuja presença não se captura bem nas malhas do relato autobiográfico tradicional. Abismo no qual, apesar de toda parafernália armada culturalmente em tom de organizar as formas de presença e construção subjetiva dos sujeitos, nunca deixamos de fazer morada. Algo próximo ao que relata o crítico literário suíço Jean Starobinski, que dedicou-se em vida ao tema da biografia e também às *Confissões* de Rousseau: "não importa o quão um autor possa querer que um livro e uma vida sejam próximos e uniformes, estes constituem níveis diferentes de realidade entre os quais um abismo sempre ameaça abrir-se" (STAROBINSKI, 1993, p. 52).

O acaso e suas declinações de desorganização, ruptura e tropeço, abarcam um campo prolífico para pensar modos de fazer autobiografia que não se filiassem a um projeto instaurado e naturalizado para lidar com a existência e pensar as margens da subjetividade. Nesse ponto vale trazer a afirmação feita pelo filósofo Paul Preciado: "O que chamamos de subjetividade não é

mais que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido” (PRECIADO, 2020, p. 26). Que possibilidades de assunção de si em certa margem múltipla se abafam no restrito espaço dedicado ao contorno do sujeito na manobra autobiográfica tradicional? Perseguia investigativamente com o acaso modos críticos de fazer autobiográfico que funcionassem na mira de indicar certos estados disruptivos de presença.

Era assim interessante observar que efeitos e inflamações o acaso promovia na autobiografia. Essa reflexão parece distanciada do que antes trazíamos com Ismael Nery, já que o artista em seus escritos nem sequer menciona a palavra acaso e, apesar de suas influências surrealistas constatadas por alguns críticos, refutada por seu sobrinho³, não se aproxima dos estudos sobre o tema ou mesmo sobre automatismo, que se difundiam nas produções surrealistas francesas e já se rascunhavam no início do século com os dadaístas. Porém, essa não vinculação evidente dos trabalhos de Ismael ao tema do acaso e do errático não nos permite dizer que sua poética não possa flertar com essas propostas, e tentamos aqui abrir frentes de compreensão sobre sua obra pelas quais possamos ler nas entrelinhas que sustentam seu fazer poético, motivos disruptivos e sinuosos que podem se aproximar das derivações que a noção de acaso implica. Interessa-nos sobretudo observar essa operação crítica que tanto o acaso quanto a poética de Nery podem lançar às compreensões da autobiografia, fabricando o autor não em sua presença estável, totalizadora e frontal, mas insinuando súbitos cintilares, testemunhas do sujeito em sua breve aparição intempestiva.

O termo “acaso-objetivo”, que se difundiu em 1937 com *O amor louco*, de André Breton, já se desenvolvia desde o início da década de 30, quando Nery realizou importante parte de suas obras. Todavia, marca-se que Ismael, em sua curta jornada, falece em 1934, o que também impede uma possível relação mais profunda com as questões artísticas em torno do acaso que se refinariam no transcorrer da década. Outra aproximação que tende a ser trazida quando se pensa sobre o surrealismo na obra de Nery é sua relação com a psicanálise. Algumas dessas filiações são bem demarcadas, sendo o maior colecionador de sua obra um psicanalista, mas nos relatos do próprio artista não se encontra aprofundada menção à metapsicologia freudiana, e muitas tentativas de leitura de sua obra a partir dessa teoria terminam por instrumentalizá-las enquanto ilustrações de conceitos basilares dos estudos freudianos. Ao nos utilizarmos aqui da psicanálise, o faremos de modo a aproveitar o vocabulário e pensamento crítico em torno do próprio giro que a teoria produz nos modos de compreensão das filiações do sujeito na cultura e suas formas oblíquas de aparição.

³ Sobre essa discussão, conferir: Emmanuel Nery (2000)

O uso do termo autobiográfico para se referir a Ismael Nery encontra relevo principalmente nas pesquisas atuais sobre sua obra, que durante a vida do artista não recebeu precisamente esse adjetivo. Nos dias atuais, o que se discute sobre o caráter autobiográfico em sua poética não é tanto a forma disruptiva com a qual ele trabalhou esse conceito plasticamente, mostrando-o de forma diferenciada, aposta que lançamos nessa escrita em tom inaugural. Antes, o termo é trazido pela fortuna crítica em tom de caracterizar seu trabalho de acordo com os tradicionais denominadores vinculados à autobiografia, como a noção intimista, subjetivista e introspectiva. Em textos do século XXI, autores como Carlos Pecktold não deixam de afirmar categoricamente sobre o tom autobiográfico da obra, frisando a respeito de Nery: “a maior indagação que ele se fez: quem sou eu?” (PECKTOLD, 2007, p. 30).

Algumas hipóteses podem ser levantadas para entendermos o que leva a pesquisa teórica e crítica sobre a obra de Nery, tecida com maior precisão a partir da década de 60, a utilizar um termo que não lhe foi aplicado precisamente em vida, apontando a autobiografia para se referir à pesquisa poética que o artista paraense desenvolvia na primeira metade do século. Sabemos que é realmente nas décadas finais do século XX que o termo se populariza na crítica de arte internacional e passa a ser recorrente no repertório teórico sobre a produção de alguns artistas, que tem o conjunto de suas obras selado enquanto autobiográfico. Essa tendência contemporânea que observa a possibilidade de uma autobiografia se fazer em um suporte plástico como a pintura e o desenho, é herdeira de uma transformação operada na cultura principalmente por Jean Starobinski e Mikhail Bakhtin, que questionaram os rígidos limites de assimilação da autobiografia como gênero literário, e defenderam-na enquanto um gênero discursivo, ampliando os suportes nos quais uma postura autobiográfica pode ser observada. Sendo assim, no século passado, as compreensões sobre a autobiografia se complexificaram e se disseminaram, abarcando uma gama ampla de registros discursivos que poderiam ser lidos enquanto autobiográficos, resultando em uma transformação da própria ideia de autobiografia nas culturas.

Todavia, não é nessa clave transgressora na qual uma vida deixa de ter que se filiar às bases de um gênero literário para se transmitir em formas discursivas diversas, que o trabalho de Nery é trazido enquanto autobiográfico. Na maior parte dos escritos teóricos sobre o artista, tende-se a procurar pela autobiografia em suas obras artísticas tomando como seu conceito definidor aquele ainda muito restrito, permeado pela tendência ilustrativa a observar semelhanças cronológicas verossímeis entre o que o artista produzia e o que ele vivia enquanto sujeito, como se a obra operasse analogamente a um “diário íntimo”. Hoje, o diário é algo que parece anacrônico e nomeia um suporte e esquema de escrita que se popularizou na cultura ocidental nos românticos embalos

do século XIX, que digeriu, na Europa, as consequências de um rígido processo civilizatório produtor de uma intimidade interiorizada e privatizada.

Frente a essa insistência de observância do autobiográfico nas artes a partir de uma definição anacrônica desse conceito, nos perguntamos: não teríamos hoje outros suportes para pensar os modos de fazer autobiográfico? Não teria toda a transformação no âmbito do pensamento sobre a subjetividade, a política, a construção social, nos apontado para outras formas de presença dos sujeitos no mundo e de conceitualização do “íntimo” na esfera pública? E, por fim, toda a movimentação alicerçada no campo da arte em torno de uma crise da representação no século XX não nos teria apontado para diferentes modos de pensar a autobiografia por um viés outro que não o representativo? Acreditamos que o fazer autobiográfico poderia, no campo da arte, servir a outros fins que não o enclausuramento narrativo de uma vida em certa estrutura e identidade bem delimitadas, podendo, enquanto material essencialmente dirigido a um outro, se lançar em um gesto que anseia, por formas oblíquas, transmitir no mundo uma vida que escapa aos formatos convencionais de apreensão, apostando no que a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin pontua em “Entre eu e eu mesmo”:

Em primeiro lugar, o “eu” que escreve sua história não se entrega a um discurso íntimo privado como pode ser um diário de adolescente (ou, *mutatis mutandis*, um blog!), mas escreve porque quer necessariamente *transmitir* algo (não simplesmente *comunicar* a alguém, a um “tu”, a um *outro*) (GAGNEBIN, 2009, p. 137)

É certo que Nery realizava suas obras em suportes convencionais como a pintura, sendo atribuído a ele um único trabalho em fotografia. Todavia, defendemos aqui que sua solução plástica reduzida aos suportes convencionais não o afasta de um debate atual sobre os diversificados modos encontrados e experimentados pelos artistas na contemporaneidade para tecer presença nas obras. Poderíamos nos satisfazer com a visão autobiográfica de Nery que lhe enquadra enquanto artista romântico ensimesmado, mas arriscamos relê-lo ao mesmo tempo em que relemos o conceito de autobiografia, indo além do Ismael Nery identificado a Cristo, poeta maldito que morre perdido em suas introspecções privativas. Assim, precisamos trabalhar com o resto, escutar os outros caminhos que o artista percorreu frente a pergunta “quem sou eu?”, e, nessas buscas, observar com que outros “eus”, que não aqueles expectados, Ismael teve de se deparar em sua trajetória poética.

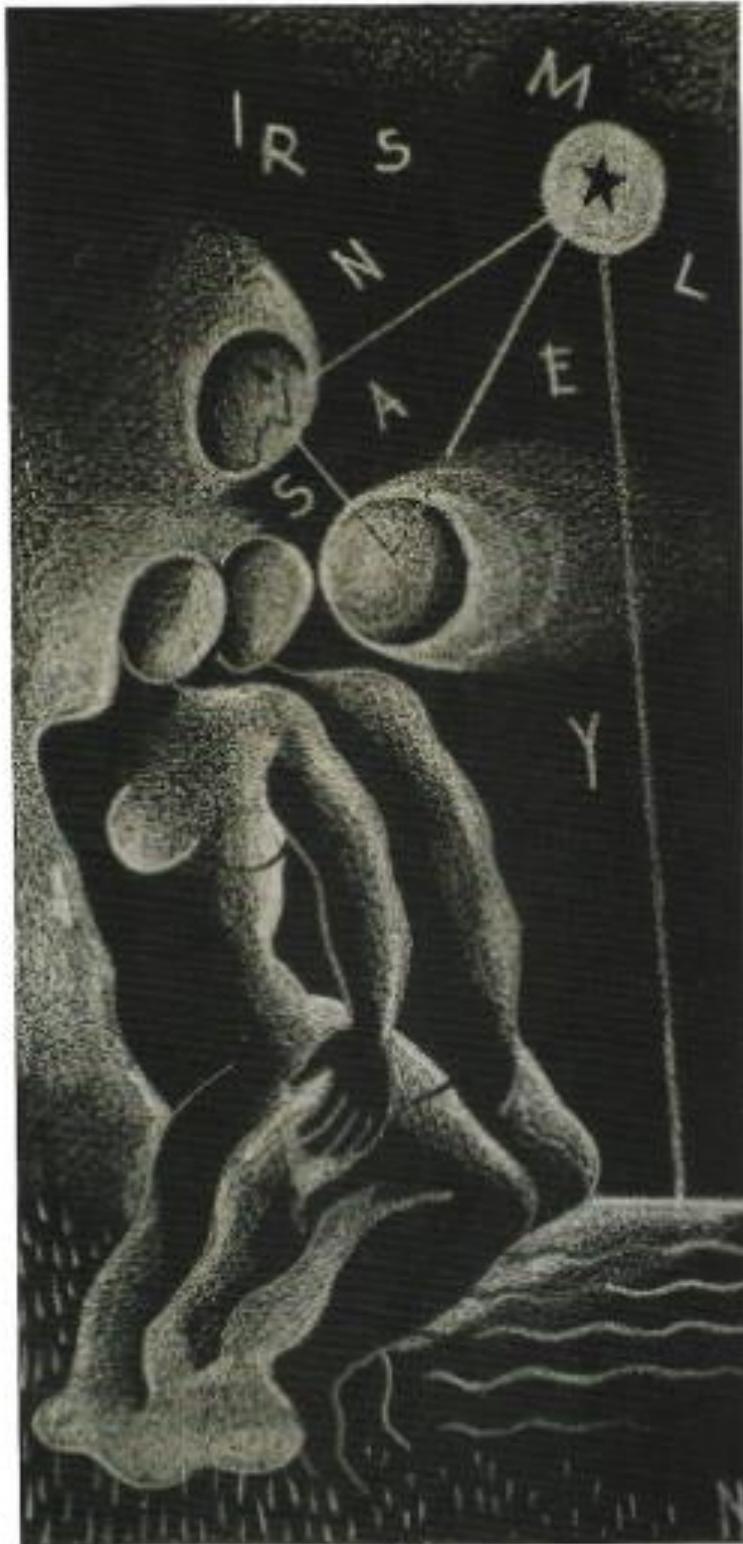


Figura 3 – Ismael Nery, *Enigma*, dec. 20

Nesse caminho é proveitoso mencionarmos uma semelhança apontada entre Nery e Proust, ainda enquanto o artista estava vivo. Essa similitude é trazida apenas uma vez entre as críticas sobre Ismael. Em um dos poucos textos sobre sua obra lidos anteriormente pelo artista e autorizados para publicação, redigido por seu amigo Jorge Burlamaqui, afirma-se: “o estudo das minúcias humanas feito por Ismael é uma dissecação da personalidade que lembra uma mistura de Freud e Proust” (BURLAMAQUI, 1934, p. 20). A semelhança rara com o autor francês é curiosa e profícua para a nossa pesquisa, visto que, segundo pesquisadoras como Flávia Trocoli, Proust teria justamente inventado “uma nova maneira de dizer eu, uma nova enunciação” (TROCOLI, 2017, s/p.). Estaria a proximidade de Ismael e Proust na pena de Burlamaqui tentando evidenciar na poética do artista esse movimento que apela a outra forma de dizer “eu”? Uma invenção de outros modos de se narrar e, concomitantemente, de fazer autobiografia?

Seguindo a linha dessa semelhança, apontamos também que as autobiografias se aproximavam de alguns outros gêneros autógrafos como as “Memórias”, que tendem a fazer da escrita de si um processo documental de rememoração dos grandes feitos que marcam a vida de um sujeito. Nesse quesito, também as formas de escrita ligadas ao autobiográfico parecem situar certa política da memória frente à existência, através da qual, o que deve ser conservado e rememorado são apenas os grandes acontecimentos, fazendo da vida pessoal um conjunto de episódios cujo valor é atribuído a partir de um denominador externo que recorta e determina o que deve ser tomado como importante e o que deve ser descartado. Em tom contrário a essa tendência, o que Marcel Proust faz em seus escritos parece apontar menos para a rememoração e mais para o esquecimento, como cadastrou Walter Benjamin sobre sua obra: “Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que chamamos em geral de rememoração?” (BENJAMIN, 1996, p. 40).

É apostando em certo caráter ativo da memória, em um acolhimento ao esquecimento e às minúcias da existência, que se pode fazer da narrativa pessoal algo em aberto que não se encerra na esfera do vivido, mas a se atualizar sempre de formas diferentes. Dessa maneira, ao invés de uma seleção voluntária de feitos específicos, e trabalhando com a transfiguração que a memória e o esquecimento produzem involuntariamente, quebra-se a lógica do registro documental de uma vida que tenta ser fiel a certa “verdade”, para abri-la como região de disseminação de diferentes experiências, como afirma Benjamin sobre Proust: “o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (BENJAMIN, 1996, p. 45). O modelo autobiográfico moderno é campo de reafirmação da identidade e individualidade que a modernidade projetou para o homem e, nesses termos, a história

de vida moderna forjará as autobiografias também sob o conceito de *Erlebnis* “experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN, 1996, p. 6) caracterizada pela subjetividade e memória privatizadas e restrição da partilha e transmissão das experiências na cultura.

O homem moderno em seu modo de vida filia-se restritivamente à esfera do “vivido”, *Erlebnis* (vivência), e, não à toa, o filósofo alemão Hans Georg Gadamer atestará sobre o termo alemão: “Sua introdução geral no uso lingüístico comum está vinculada, pelo que parece, à sua aplicação na literatura biográfica” (GADAMER, 1999, p. 118). Ismael Nery, um dos pintores brasileiros que mais realizou autorretratos, parece evidenciar na repetição das tentativas de se autorretratar, a dificuldade de atingir uma imagem que dê conta dos limites de sua personalidade. Amparados em uma reflexão sobre a memória a partir de Proust, podemos pensar que em cada repetição de autorretrato em Nery parecia haver certa rememoração que o transfigurava, personalidades involuntárias que marcavam súbita presença e resultavam em formas diferentes de se apresentar, avessas à imagem unificadora expectada. Nesse tom, estamos apostando no que Paul de Man, crítico que escreve na contramão das definições dadas a autobiografia como gênero literário, diria posteriormente, em “Autobiografia como Desfiguração”:

O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização de todos os sistemas textuais. (DE MAN, 1979, s/p.)

Proust é também aquele com o qual Pierre Bourdieu, outro crítico das premissas levantadas pelos gêneros biográficos e autobiográficos, em “A ilusão biográfica”, tenta fazer contraponto às estruturas clássicas e artificiais de produção das biografias e autobiografias, amparadas, segundo o autor, em ingênuos recursos de totalização do “eu”, como a do nome próprio. Bourdieu situa em Proust, contrariamente ao autor autobiográfico, um “rodeio complexo pelo qual se enunciam ao mesmo tempo "a súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo" e uma "permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada" (BOURDIEU, 2006, p. 187). Aqui, podemos também tentar ver na aproximação de Ismael a Proust através da “dissecação da personalidade” que, ambos realizaram, cada qual ao seu modo, uma tarefa crítica empreendida na contramão aos alicerces que circundam a figura consensual do autor autobiográfico. Antes de uma obra autobiográfica compromissada com a redução e restrição do autor a uma imagem puntiforme e sempre semelhante, parece tratar-se em Proust e Nery, de uma operação reveladora do caráter fracionado e múltiplo do sujeito.



Figura 4 – Ismael Nery, *Croquis para um auto-retrato*, s/d.

Como já notamos, a obra de Nery é repetidamente trazida enquanto autobiográfica por ser nela atestado certo gesto romântico de pensamento sobre o sujeito e, nesses termos, ela é vinculada a um modelo clássico estabelecido para o gênero literário autobiográfico. Ressalta-se aqui que a autobiografia moderna, herdeira da obra rousseauiana, é entendida enquanto autobiografia romântica, por autores como Eugene Stelzig (STELZIG, 2000), e, nesses termos, a vinculação do autobiográfico em Ismael Nery se dá a partir de uma suposta ligação de sua poética aos moldes tradicionais do fazer autobiográfico moderno. Compreendida enquanto “romântica”, a potência política que poderia ser valorada em sua pesquisa poética também é por vezes esvaziada, como vimos. Todavia, apesar do individualismo que restringe o subjetivismo romântico a uma introspecção, podemos ler nos motivos do romantismo alguns operadores críticos entre sujeito e cultura, o que nos mostra que a leitura antitética entre um caráter romântico e um fazer poético subversivo e político não se estabelece de forma necessária. Para Gêssica Gaio, no romantismo: “A harmonia daria lugar ao caos, e o cansaço, a preguiça e a dúvida substituiriam a confiança na razão. A visão romântica enxergaria as cores matizadas, em busca das singularidades” (GAIO, 2012, p. 24). Trata-se de uma operação que no campo do pensamento sobre a subjetividade lança mão de novas reflexões, questionando os limites pré-estabelecidos para a compreensão dos sujeitos.

Se a concepção romântica assinalada na poética de Nery deve ser trazida, ela nos interessa justamente como uma busca plural das singularidades, que marca, mesmo na constatação do individual, a afirmativa do caótico e do que não se domestica bem a uma imagem unitária do sujeito, mas, antes, mostra-o dilacerado, como afirma Marcio Seligmann-Silva, o “indivíduo romântico” estaria “dilacerado entre a esfera pública e a sua individualidade”, (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 92). Participamos assim da leitura da obra de Nery em um tom crítico a essa visão restritiva de sua poética, relendo sua produção perguntando pelas formas atípicas encontradas pelo artista para responder à pergunta “quem sou eu?”. Nessa tarefa, quando devolvi a questão para seus trabalhos, não pude encontrar resposta, antes, só (ha)via procura. Se a autobiografia vem em suplência da necessidade de cadastrar uma imagem fechada e centralizada do autor e de sua vida em obra, o que Nery fez em seu trajeto certamente não serviu a uma síntese clara de sua personalidade, pelo contrário, disparou sua existência para margens indefinidas que mantiveram sua personalidade e sua vida abertas a distintas compreensões.

Ou seja, antes de uma narrativa escrita e finalizada, a autobiografia parte de uma experiência em acontecimento com o corpo (e outras estruturas de fazer presença) no mundo, que não cessa de se atualizar. Elaborada à tropeços, inconstâncias, errâncias e imprevisibilidades,

situação ativa, conformada e transformada cotidianamente, essa narrativa cambaleante só poderia ser tomada na trama da história clássica autobiográfica se anestesiada, como em um *frame*, que não comporta o movimento, apenas supondo-o ao registrar de modo limitado seu acontecer. Quando buscava pelo “eu” nas obras de Ismael Nery, enxergava nas tão constantes repetições de figuras semelhantes e temáticas, uma busca que nunca parecia ter encontrado e transmitido uma figura clara de seu autor, ou um relato coeso sobre sua vida. O que lia em sua poética era evasão a esse protocolo, procura e fragmentação.

1.3. Escrita de si como escritura da diferença em Ismael Nery

Como já percebemos, uma autobiografia pode funcionar como um dispositivo cultural de legitimação e consolidação de certo acordo sobre o que é uma vida e um sujeito. Fundada e herdeira de um projeto moderno de pensamento sobre o homem, a autobiografia poderia dar categoria de verdade a uma possível resposta sobre a pergunta “quem sou eu?”, como bem indica Starobinski sobre a escrita pessoal rousseauiana: “Pode-se dizer a verdade sobre si mesmo? Sim, afirma Rousseau. A autobiografia tem acesso à verdade infinitamente melhor que qualquer pintura que observe seu modelo do exterior”. (STAROBINSKI, 2011, p. 193). O preço que se paga ao assumir essa estrutura é por vezes uma anestesia da existência, tornando-a um roteiro modelizado e bem sucedido subsumido à esfera do vivido (*Erlebnis*).

O que Ismael Nery realizou, a partir de nossa leitura, em suas poéticas, indica para outras formulações sobre o autobiográfico, talvez mais implicadas em uma abertura para o campo da experiência, o que a torna peculiar em sua tarefa de escrita de si. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin: “é somente quando a vida individual deixa a esfera individual da vivência, do *Erlebnis*, e alcança o horizonte da experiência coletiva maior, *Erfahrung*, que essa vida individual merece ser transformada em escritura de si” (GAGNEBIN, 2009, p. 139). Algo que escapa à esfera do si mesmo e não se captura em uma escrita de si, apresenta-se ausentando-se dessa cena representativa, parece só ter sua presença atestada em certa “escritura” de si, como cita Gagnebin a partir de reflexões de Derrida, que buscava inscrever no conceito de escritura um transbordamento das compreensões metafísicas da linguagem, como cita o filósofo sobre o termo: “obviamente, não se trata de recorrer ao mesmo conceito de escrita e de inverter simplesmente a dissimetria que colocamos em questão. Trata-se de produzir um novo conceito de escrita” (DERRIDA, 2001, p. 32).

A “escritura” derridiana emana uma dimensão da própria estrutura da escrita comprometida

inevitavelmente a sempre estar diferida de algo (STADEN *apud* NETO, 2017) e “desempenha um papel excepcional que, como o próprio Derrida anuncia, deve “exceder a dimensão da metáfora” (NETO, 2017, p. 310). Trata-se de evidenciar com a noção de escritura o que se entende enquanto uma operação de “metonímia escritural”, na qual as relações de cumplicidade e referência são impróprias, e o que se designa por uma palavra remete a outra coisa, que não está explicitamente evidente. Nesse bojo, o que se produz em escritura de si nem é o encontro com uma imagem precisa que opera como signo do si mesmo, e nem uma referência declinada que metaforicamente se incumbiria de dar conta do sujeito. Nesses termos, podemos problematizar algumas das saídas trazidas pelo autoficcional quando se ampara no caráter metafórico da construção da história do autor, em sua recaída no problema de encerramento e promessa do sujeito na esfera do signo e do significado. Para Derrida, o compromisso da escrita e da linguística com o significado amparar-se-ia na margem de certa “inteligibilidade” necessária “antes de sua ‘queda’, antes de toda expulsão para a exterioridade” (DERRIDA, 2004, p. 16), o que nos mostra a dimensão que a escritura anuncia e defende no investimento na exterioridade significante, na qual o sujeito, distintamente da escrita de si, evadiria para uma região plural de sua própria assimilação-desintegração, visto que a “exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral” (DERRIDA, 2004, p. 17).

Nesses termos, pensar o gesto de escrita de Ismael como escritura de si é também uma forma que abranger a região de diferença inassimilável que parecia ressurgir nas suas constantes buscas pessoais em texto e pintura, denunciando, frente à pergunta sobre o si mesmo, não uma presença estável contornada em significado, mas uma *presença evasiva* acolhida na fugacidade e externalidade intrínseca ao significante, na medida em que: “A exterioridade do significante é a exterioridade da escritura que se afasta da plena presença. Do signo passa-se então ao grafema”. (NETO, 2017 p. 326). Não se trata, no entanto, de entender uma resolução pela eliminação do significado em Derrida e um primado do significante, “O ‘primado’”, ele diz, “ou a ‘prioridade’ do significante seria uma expressão insustentável”, o que corromperia a escritura como ligada a uma “espécie de transcendental invisível” (DERRIDA *apud* NETO, 2017, p. 326).

Não se trata de afirmar um absoluto externo possibilitado pelo primado do significante, mas de observar a necessária produção de diferença que se faz na escritura, assiduidade de um “tornar-se” que “não pode ser representado diretamente e, contudo, toma lugar” (WOLFREYS, 2007, p. 106-107). Ou seja, remete-se à própria problemática da escritura que indica como o signo relaciona-se com a origem do significado enquanto efeito da diferença (NETO, 2017). Ou seja, há algo de uma produção constante de diferença entre o signo e o significado, um sentido articula-se

em certo “depois”, espaçamento, temporização, a partir de algo que não está ali, não corresponde; o significado produzido já possui diferença em relação ao signo, e sua origem assim é “não-origem”, que toma marcação apenas como vestígio e rastro.

Em seu “Poema pós-essencialista”, Ismael Nery, em consonância com esse adiamento que avisa o si mesmo como diferença a partir de um rastro, afirma: “o meu pensamento agora é o que percorre o que acabei de percorrer, e admiro-me então de nada ter encontrado, senão ao chegar o rastro fosforescente que deixei ao partir” (NERY, 1984, p. 26). A “autorreferência”, ao tomar forma, deixa de ser “auto”, deixa já de pertencer a um referente preciso, o sujeito autor, e acaba por se assimilar a outra coisa, sendo a sua origem apenas demarcada enquanto presença na categoria de rastro, algo que ali não está mais – se trata de uma *presença evasiva*, como a chamaremos aqui. *Presença evasiva* – se há algo de origem, é vestígio de *presença evasiva*. Passamos assim, ao sair da escrita de si para a escritura de si, do signo ao traço, grafema; é esse traçar que será operação de inscrição de Ismael, procurando em categoria de traço por essa presença que foge às assimilações da semelhança.

As regiões de cumplicidade entre Nery e essas reflexões poderão se desdobrar melhor no capítulo seguinte. Essa outra forma de escrita, certa escritura de si, sensível às ausências e a um aspecto interminável do próprio trabalho da escrita de si, parece mais afinada ao que lemos nas propostas neryrianas. Sua sede por presença não se resolveu e terminou em obra, até mesmo a precisão cronológica demandada ao fazer autobiográfico tradicional não se afirma em sua trajetória artística. Esse caráter concatenado e coeso linearmente de organização das produções não parecia interessar Nery, visto que o autor não intitulou ou datou a maior parte de suas obras, e a cronologia de seu trabalho até hoje não se estabelece muito bem, sendo realizada “através de uma análise iconográfica e do consenso dos críticos” (MORAIS, 2017, p. 13).

Em nossa leitura, o expectado encontro do si mesmo não transparece bem resolvido na sua pesquisa, talvez porque Nery pode nos mostrar o avesso que sustenta a estrutura autobiográfica, denunciando que entre “eu” e si mesmo só pode haver desencontro, atraso e produção de diferença. A representação pessoal é questionada na sua capacidade de produção de semelhança, antes do acordo mimético, afirma-se o duplo, uma diferença que se imprime nas tarefas representativas lançando as bordas do si mesmo para um contorno sempre a ser reconquistado.



Figura 5 – Ismael Nery, *Princípio da divisão*, 1931

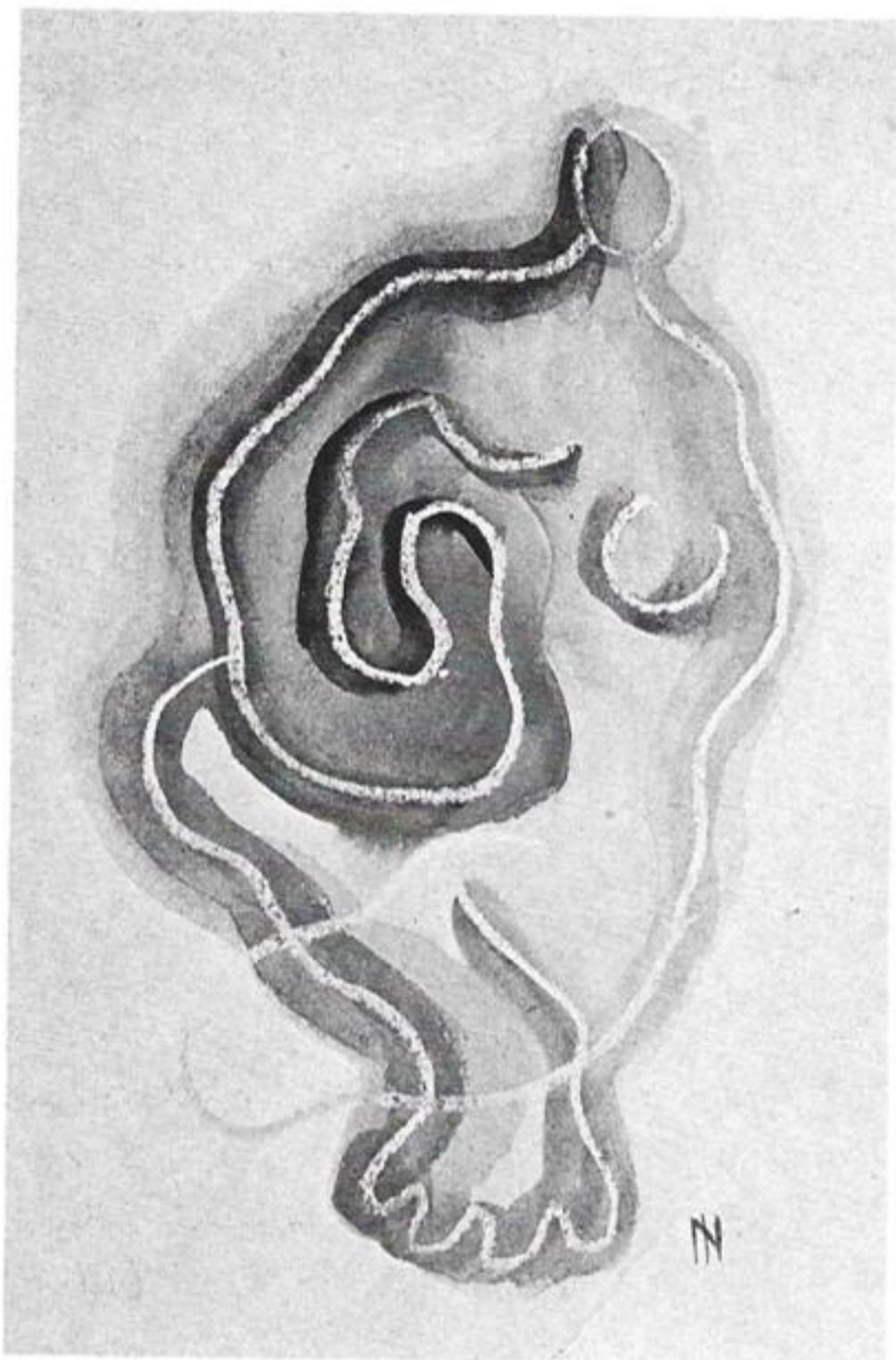


Figura 6 – Ismael Nery, *Origem nº I - formação*, s/d.

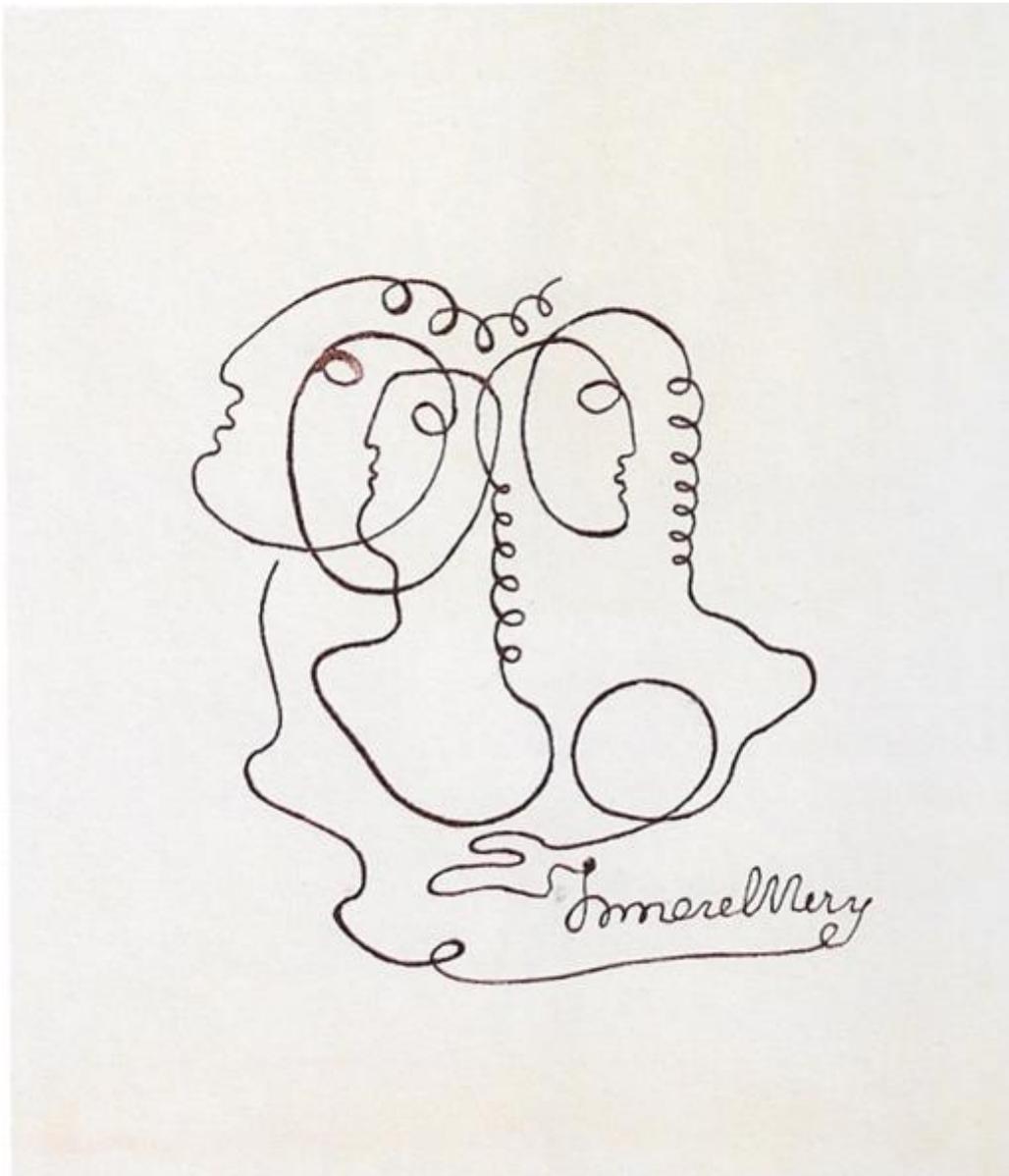


Figura 7 – Ismael Nery, *Circuito*, s/d.

Fazer desse vão uma autobiografia – era isso que aparecia para mim na poética neyrina, algo muito diferente de um caminho de fases sucessivas nas quais o artista cada vez mais aprimoraria suas técnicas e poderia assim paulatinamente se encontrar mais bem contornado em suas obras. Antes, o que via era presença em evasão; a cada novo trabalho, uma nova perda, uma outra procura. Procura que corre atrás de algo, um si mesmo que não comparece ao encontro, deixa um silêncio que pede por outras associações. Na esteira dessa aposta, Nery escreve ainda em seu “Poema pós-essencialista”, de 1931: “o silêncio provocou-me uma necessidade irreprimível de correr” (NERY, 1984, p. 26).

Trata-se de recusar a autobiografia enquanto registro documental posterior que não acolhe a experiência, mas apenas a transforma, anestesiada, em episódio vivido. Recusando-se a equacionar vida e história, esse regime crítico da autobiografia trabalha o resto da operação, aquilo que escapa, aquilo que não se encaixa bem no modelo histórico de assimilação da existência. A autobiografia não surge assim como espelho que confirma uma imagem pré-estabelecida do autor, ela é operação incessante de construção, promessa de presença; Ismael dizia em “Fragmentos do meu Poema”, de 1933: “Minha sede não é de água, é uma sede insaciável, que aumenta à medida que eu bebo” (NERY, 1984, p. 33). Já para Mário de Andrade, essa insaciabilidade transparece como obsessão na poética do artista: Ismael “vive quase uma obsessão mística, preocupado com uns tantos problemas plásticos” (ANDRADE, 1928, p. 2). Para o crítico, a obra presentifica e atualiza justamente “problemas”, recusa a se apresentar enquanto solução; solução que diluiria as imprecisões para em uma mistura homogênea afirmar a face ideal de um indivíduo.

Poderíamos ser contestados aqui pelas afirmações de Burlamaqui sobre Nery, que seria “preocupado com o absoluto, com o essencial e com a unidade.” (BURLAMAQUI, 1934, p. 20). Todavia, entendemos que quando Nery busca a unidade, o faz sem ter que superar ou dissimular os conflitos, é integrando as antinomias e antíteses nas malhas do universal que o artista ensaia, mas nunca captura, essa unidade inquieta. Uma de suas últimas séries, *História de Ismael Nery* (1932) nos aponta para um modo pouco convencional de retomar a vida em história; a sequência de desenhos é pouco coerente no que tange a remontar de forma uniforme, cronológica e clara, a vida de um sujeito. A estrutura representativa que seria base para atender aos convencionais modos de escrita autobiográfica é colocada em crise nesta série de desenhos que, antes de ilustrar de modo conciso o trajeto do artista, acaba por realizar uma aposta crítica do próprio conceito de ilustração, como afirma o crítico Tadeu Chiarelli em *Um Modernismo que veio Depois*: “é um outro momento do trabalho gráfico do artista em que o conceito tradicional de ilustração é colocado à prova” (CHIARELLI, 2012, p. 165).

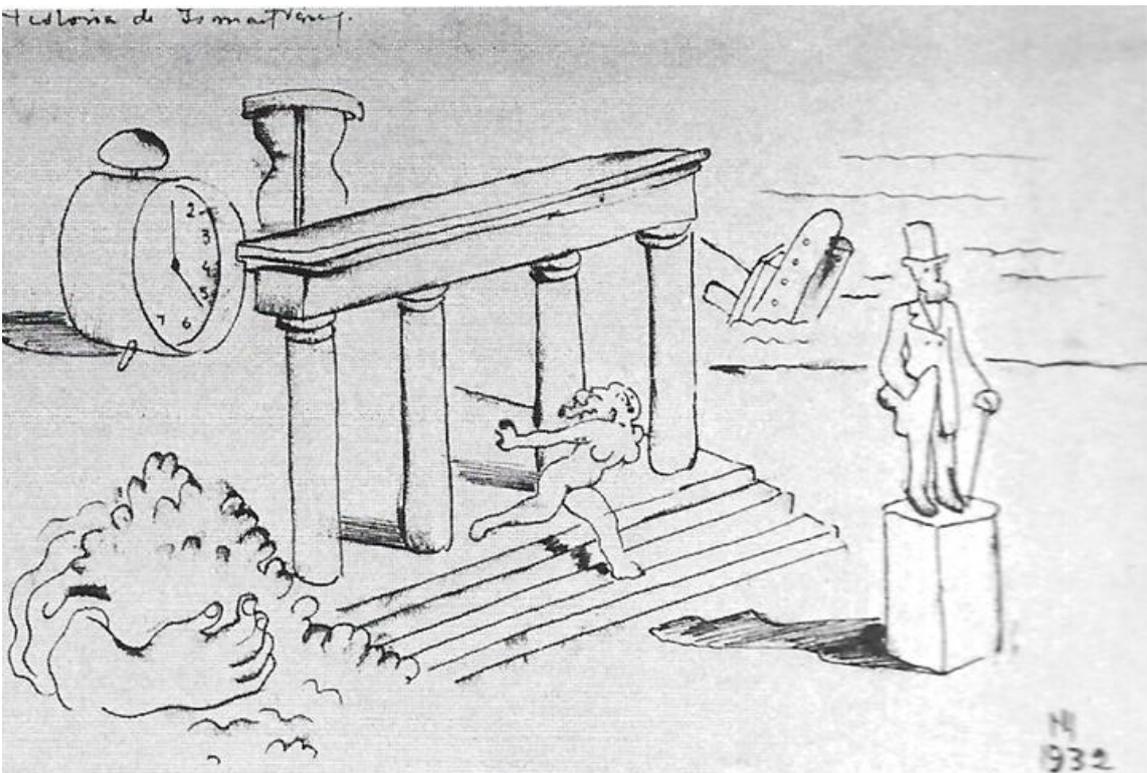
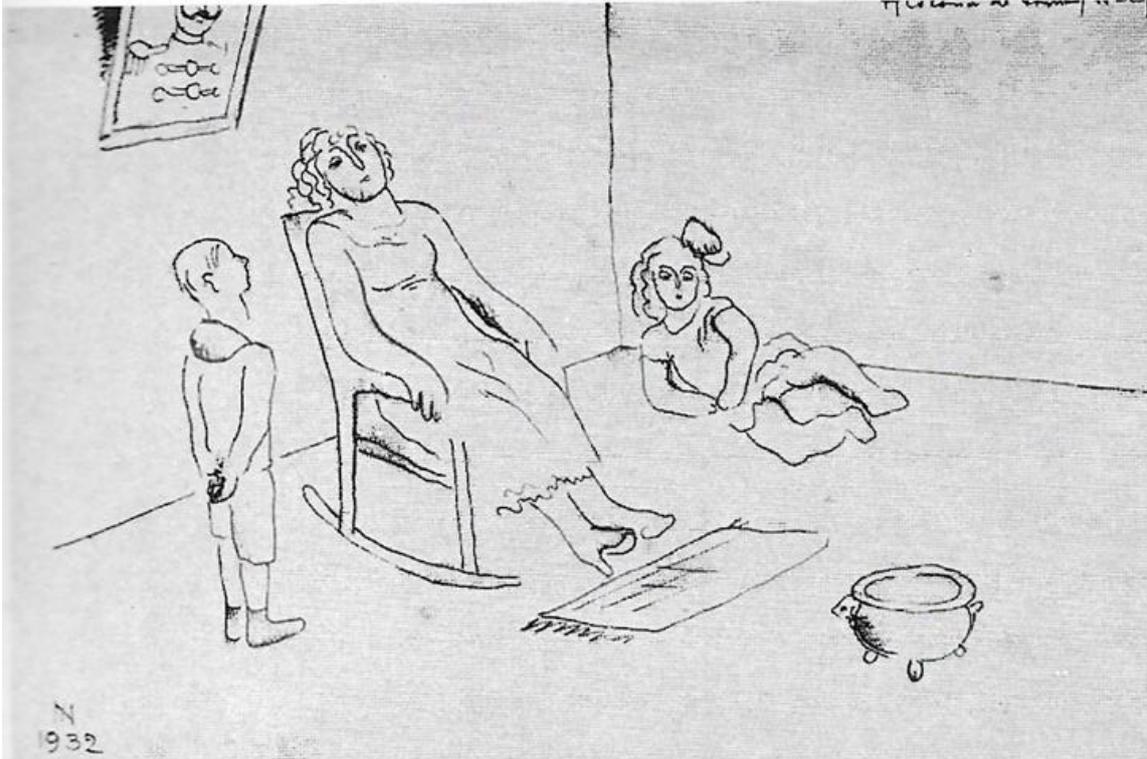


Figura 8 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Cena familiar*, 1932

Figura 9 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - O tempo*, 1932

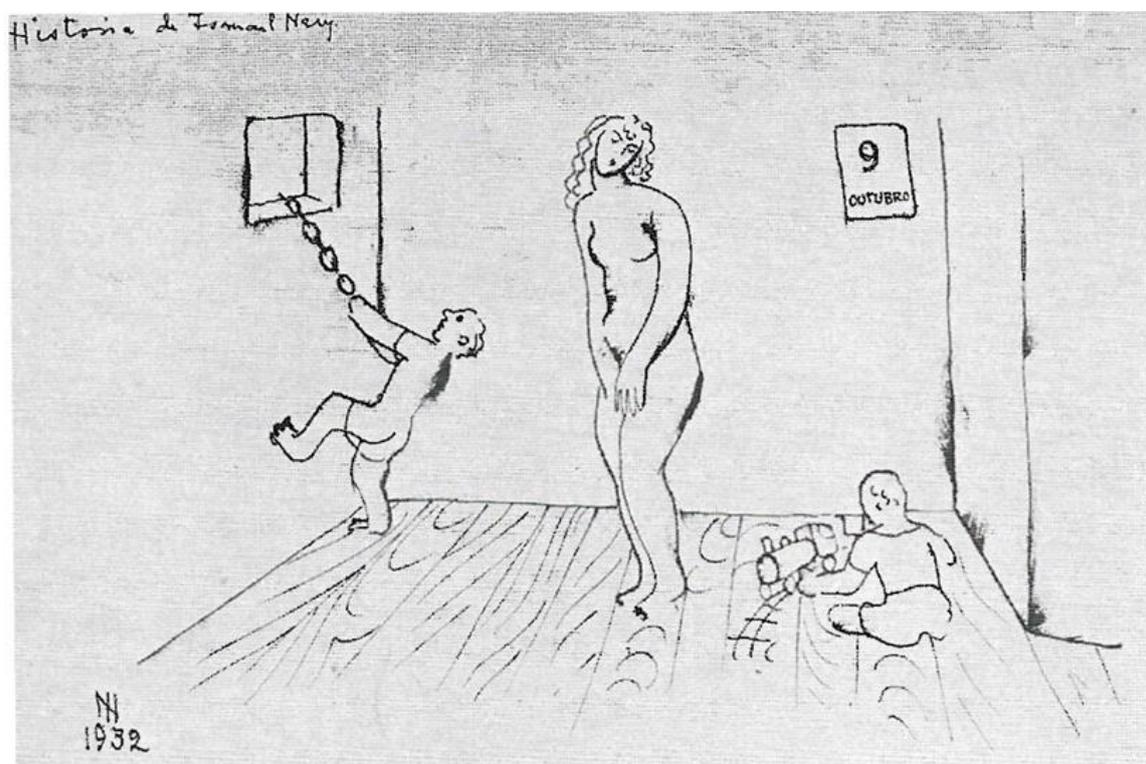


Figura 10 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery- O sonho*, 1932

Figura 11 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - 9 de Outubro*, 1932

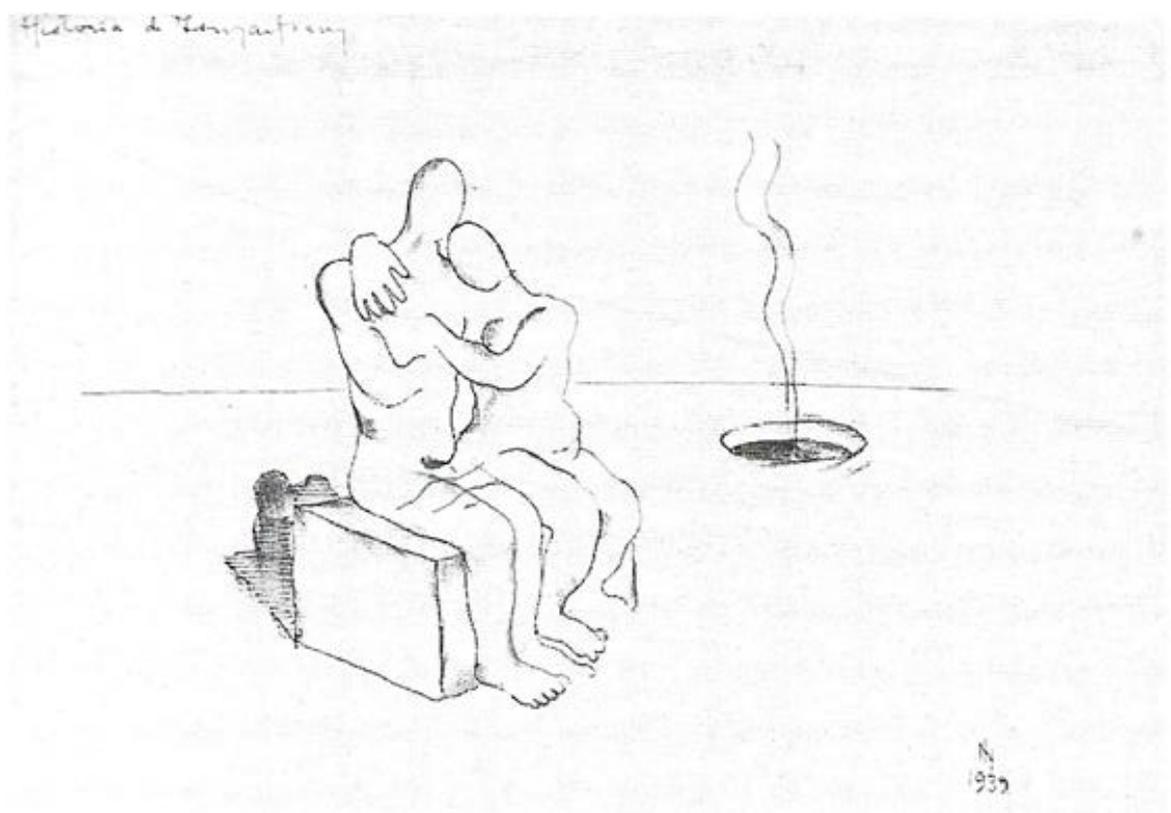


Figura 12 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Família*, 1932

Figura 13 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Namorados*, 1932

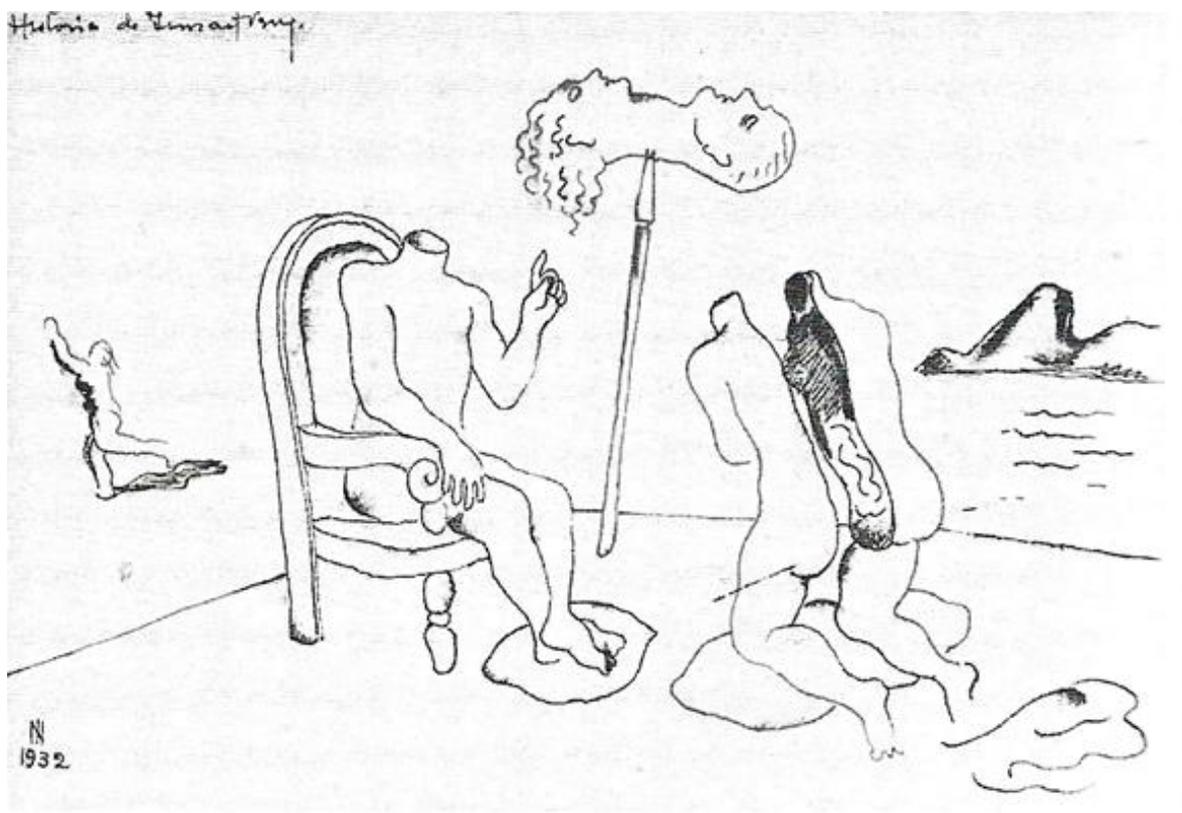
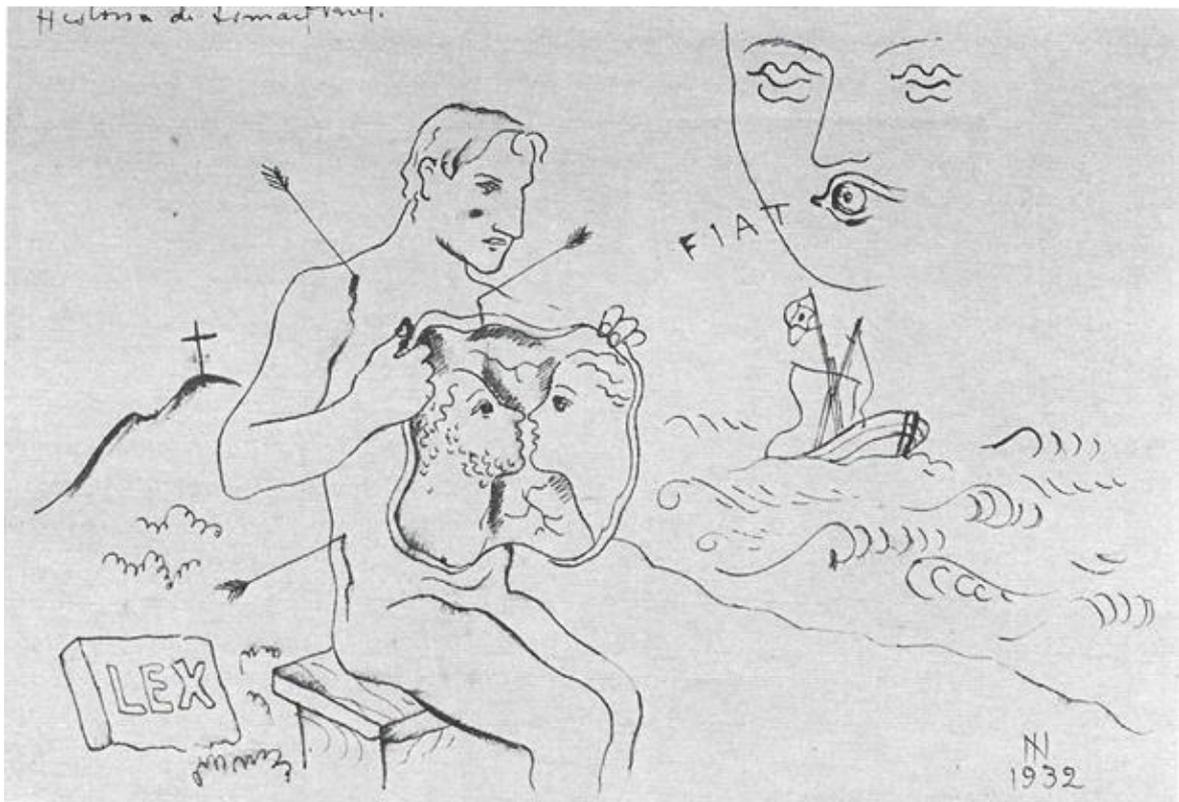


Figura 14 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - A última retrospectão “FIAT LEX”*, 1932

Figura 15 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery - Sem cabeça*, 1932

1.4. História e extemporaneidade de Ismael Nery

Fazer dessa sede movente sua poética pode ter sido uma das proposições que habitavam Ismael. Levar isso a cabo termina por afastá-lo da tendência à compreensão ensimesmada do estatuto autobiográfico de sua obra, e evidenciar que o artista estava construindo de modo crítico um exercício de transmissão de si não filiado aos compromissos tradicionais da estrutura biográfica. Essa é a face na qual apostamos, que presentifica em sua obra uma operação política do íntimo e do pensamento sobre o si mesmo. Essa hipótese encontra particular interesse na afirmação de alguns teóricos sobre a “extemporaneidade” da produção de Nery. O artista, que vislumbrava com seu projeto essencialista uma abstração do tempo e do espaço, acaba colocando em xeque a própria possibilidade da experiência da vida se delimitar em história, construto que depende de uma temporalidade e espacialidade bem definidas.

Lembramos que o extemporâneo é aquilo que se manifesta fora ou além do tempo apropriado, fazendo face à homogeneização histórica que faz dos homens meras consequências de seus tempos. Sabemos que também a estrutura genérica dos escritos biográficos ou autobiográficos se emancipa em uma Europa que veria advir a percepção do indivíduo enquanto sujeito histórico e, nessas malhas, restritamente atravessado por um *Zeitgeist* determinado. Afirmar Ismael “extemporâneo” é deslocá-lo de uma posição bem definida na história e poder pensar também as outras categorias que o artista teve de fazer apelo, que não a história, para poder narrar a vida.

Nota-se que é com uma crítica à própria noção de “História de vida” que Pierre Bourdieu inicia o texto “A ilusão biográfica”, afirmando que esse conceito naturalizado e popularizado de forma acrítica nos leva a pressupor que “a vida é uma história” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Para o sociólogo, os modos de narrar-se na cultura imputariam a própria forma como nos convenciamos a percorrer a existência, sendo sua compreensão presumidamente histórica responsável por tentar fazer da vida “um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional [...] que tem um começo (“uma estreia na vida”), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183).

Essa teoria da “História de vida” carregaria outros pressupostos: “o fato de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva” (BOURDIEU, 2006, p. 184). Assim, trata-se de, ao pensarmos a autobiografia em Nery de forma crítica, desconfiar desses pressupostos, e também ler em seu desejo pela abstração temporal e espacial uma dificuldade em poder fazer operar a história enquanto denominador da vida. Como afirma Jurgen Straub sobre as produções

autobiográficas: “não nos lembramos da nossa vida apenas na forma de histórias. A habilidade de se recordar é mais do que a habilidade de contar histórias” (STRAUB, 2009, p. 82). É também isto de mais além na vida, como um resto que não se captura em sua formatação histórica, que faz eco quando olhamos para uma operação autobiográfica crítica em Ismael.

Ressalta-se que fazê-lo “extemporâneo” também pode ser um modo de pensar que suas proposições poderiam estar à frente de seu tempo, não enquanto mais evoluídas, mas enquanto diferenciadas do que se produzia naquele momento. É notório que, se olharmos para sua obra escutando aos modos críticos de produção de si e de questionamento sobre o “eu”, poderemos perceber que Ismael antecipa formas de questionamento da autobiografia na cultura que se desdobrariam de forma mais evidente na segunda metade do século XX. O crítico e teórico Tadeu Chiarelli chega a evidenciar em texto pontos de contato entre Ismael e a arte da segunda metade do século XX, afirmando: “Distante de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Candido Portinari, Ismael Nery ressurge, então, mais próximo de Tunga [...], José Leonilson, Sandra Cinto e mesmo Farnese de Andrade” (CHIARELLI, 2012, p. 157). Podemos defender assim que o artista vê previamente no caminho da arte uma forma de exercitar o autobiográfico enquanto experiência, e empreende com a arte uma autobiografia fragmentada, disseminada e também extrospectiva, como veremos.

Em sua extemporaneidade podemos também aproximá-lo de figuras antecedentes que, no mesmo passo, ensaiaram formas distintas de escrita de si, como por exemplo, Michel de Montaigne. Séculos antes, em 1571, o autor francês, ao se isolar na torre do castelo de sua família em Périgord, também esteve se resolvendo com a pergunta “quem sou eu?” (AULER, 2015), e frente a ela encontrou tentativas de resposta fortemente avessas à solução hegemônica que situaria no interior e na introspecção um caminho de encontro da unidade identitária do sujeito. Esse processo dá corpo a sua obra *Ensaio*, publicada em 1580. Aproximar esses dois autores é aqui uma estratégia de endossar nossa aposta e ressaltar os aspectos críticos de intervenção sobre o autobiográfico na obra de Nery, principalmente seu caráter extrospectivo.

Montaigne, ao lado de Rousseau, é considerado por muitos como “precursor e prenunciador de formas posteriores de auto tematizações autobiográficas” (STRAUB, 2009, p. 83), e em seus *Ensaio*s o autor definiu importante marca para o desenvolvimento do individualismo e subjetivismo (MARCONDES, 2012). Já as confissões de Rousseau marcaram a topografia do espaço autobiográfico moderno incumbindo nele o surgimento de uma voz autorreferencial, a promessa de fidelidade absoluta e intimidade exacerbada (ARFUCH, 2010). Apesar de Montaigne anteceder Rousseau em uma pesquisa textual sobre o si mesmo, são as *Confissões* que se situarão

como referência para pensar o autobiográfico, como vimos, valorizando o tom introspectivo e narcísico da escrita do “eu”, e um compromisso com certa transparência. A valorização desse caráter formaliza no autobiográfico a promessa de uma inteireza do sujeito autor, como comenta Gagnebin:

Desde as confissões de Rousseau, obra tida por vários especialistas (em particular Phillipe Lejeune) como marco inicial do gênero “autobiografia”, há dois perigos que ameaçam esse tipo de escritura: a ilusão de transparência e o narcisismo. A primeira ilusão, de transparência, caracteriza mais os textos clássicos ainda baseados numa concepção de clareza e de inteireza do sujeito, mesmo quando esse se diz nos meandros da narração de si (GAGNEBIN, 2009, p. 133).

Às avessas com a inteireza e aberto à incompletude, o que Montaigne anunciava em sua obra era uma outra perspectiva para pensar e procurar pelo “si mesmo”. Portanto, mesmo tratados enquanto pilares para o pensamento autobiográfico, não podemos situar esses dois autores e suas obras em uma reflexão que convirja a um mesmo ponto sobre a narração autobiográfica. Montaigne, que viveu dois séculos antes de Rousseau, visualizava objetivos muito distintos às *Confissões* quando publicou *Ensaio*. Mesmo utilizando-se da primeira pessoa e sendo influenciador do individualismo posterior, o filósofo não cessou de colocar em evidência a transitoriedade do sujeito e a heteronomia da narrativa pessoal, destacando, na sua autonarração, não uma posição centrada e inteligível sobre a própria vida, mas antes os elementos externos relativos e provisórios que cercam e constituem o sujeito.

Essa incorporação, na autorreflexão, de elementos alheios e marcas da diferença, possibilita alguns pesquisadores consumarem Montaigne como um pensador que exibe uma distinta forma de representação de si na construção autobiográfica e mobiliza um modo diverso ao da modernidade para observar e organizar em narrativa a sua existência. A pesquisadora Isabel Auler comenta: “não podemos confundí-lo com a origem de uma construção autobiográfica moderna, pois os *Ensaio*s não consistem em uma reflexão sobre a vida e/ou as experiências do autor, mas sim uma reflexão sobre as experiências do mundo”. (AULER, 2015, p. 92).

Já salientamos que também Rousseau preocupava-se em responder à pergunta “quem sou eu?”, mas, segundo Auler, suas formas de encarar essa indagação eram distintas das de Montaigne: “Ao invés de analisar fatos aleatórios, externos à sua vida privada, para que, através de sua perspectiva e opinião possamos compreendê-lo, Rousseau nos traz uma reflexão de sua intimidade, para que, através dela entendamos o que o constitui” (AULER, 2015, p. 93). É também em Montaigne que o acaso melhor se sinaliza enquanto potente agitador da narrativa de vida dos sujeitos e infere seu caráter produtivo, que será durante a modernidade abafado e colocado em segunda ordem frente a um sujeito que deve dominar os acontecimentos de sua existência e

concatená-los coerentemente. Que outros tipos de identidade podemos prever quando nos deparamos com a prática discursiva colocada em cena por Montaigne? O próprio escritor afirma: “O homem (com sinceridade) é sujeito maravilhosamente fútil, inconstante e instável, de quem é muito difícil formar qualquer juízo uniforme e correto” (MONTAIGNE, 2015, p. 11). Para críticos como Jean Starobinski, a produção de Montaigne colocaria em jogo justamente o problema da diferença na construção da identidade:

A identidade apresentada aqui não é mais um acordo tácito entre similar e similar, em que o ser interior é fortalecido e reforçado: ela inclui diferenças e as apoia, traz sobre si mesmo os perigos da aparência do devir e da linguagem. A diferença, a não- identidade, não podem ser evitadas (STAROBINSKI, 1993, p. 52).

Essa diferença que desafia a semelhança, agudiza a não-identidade, dá lugar ao que se presencia, mas não se captura bem nas margens do eu, anuncia o que é transitório e efêmero, é o que impede-nos de equacionar o sujeito a uma identidade particular e sua vida a uma história coerente. Nessa operação de equação, o que se mostra em Montaigne e Nery são os restos. O fazer autobiográfico que leio em Ismael, antes de operar na lógica do similar, trabalha com os restos das operações que tentam equalizar o sujeito a uma figura e a vida a uma história, manejando em poética as sobras que escapam irresolvíveis. Estas complexas equações que inquietam o artista aparecem no comentário de Manuel Bandeira quando fala sobre as obras do amigo: “tem-se a impressão de que está em vista não de um quadro, mas a resolução de um sistema de equação” (BANDEIRA, 1928, p. 29).

Este artista e poeta que tanto ansiava pela unidade e pela essência – como confirmam seus principais interlocutores sobre o projeto filosófico desenvolvido por ele, chamado “essencialismo” –, ao buscar a essência não deixava de se deparar com os obstáculos, restos e intervalos. Curioso relembrar que essência é aquilo de mais primordial e imutável, mas também nomeia a volatilidade incapturável que está sempre a se perder, como os odores. Pode o essencial ser como um resto? A essência surge assim como detrito, pedra no entorno da qual se traçam caminhos, ou buraco que sustenta uma construção. Em torno dessa essência sempre adiada e faltante ao encontro, estabelece-se um regime de repetição cujo combustível é a própria diferença, fazendo face à confirmação de uma mesmidade para apresentar uma lógica representativa que opera pela dessemelhança. Ali onde se perscruta pela essência, depara-se com evasão, e o que se grafa nesse encontro manco já é outro passo, em direção fugidia.

Ismael, repetindo incansavelmente suas figuras de modo apressado e rigoroso, como mencionará Lucio Costa (COSTA *apud* MATTAR, 2015), refazendo seus tantos autorretratos e suas composições com figuras duplas, parecia a cada novo quadro relançar uma tentativa de acertar

as contas com o atraso do si mesmo, como a fiar sobreposições que, antes de servirem a sublinhar as mesmas linhas, acabavam por criar sempre um outro desenho, pontos cruzados, fugas da folha. Sua não intenção em datar essas produções pode ser atestada na própria ideia de que não se tratava ali de um aprimoramento que repetia o mesmo na busca de atingir nele um grau máximo de fidedignidade na representação, mas antes um percurso no qual o que concatena os trabalhos é esse atraso, ruptura, intervalo mínimo, mas grave, espaçamento insistente que avisa sobre uma opacidade obscena na própria possibilidade de transparência.

Obscena no sentido etimológico mesmo que essa palavra remete, como em frente a (*ob*) sujeira (*caenum*). O que se mostra e anuncia o desencontro é certo detrito, sujeira, mancha, que não permite a imagem se formar em semelhança, mas faz nela relevo imprimindo algo de estranho que produz diferença. Entre as figuras de Ismael há semelhanças atestáveis, mas essas são ao mesmo tempo sustentadas por uma diferença irreparável que coordena o regime de seu fazer poético, fina linha afiada e áspera que as separa, margem perigosa no qual o duplo se apresenta em sua valência familiar, mas também estranha. Lemos a tendência à figurabilidade em Nery como tendência à fulgurabilidade, trazendo para a figura seu fulgor, caráter daquilo que se mostra de forma súbita e se desvanece, escapa, como na manifestação fulgurante dos relâmpagos.

Essa diferença lancinante que aparece entre as imagens do pintor dá notícias de uma *presença evasiva*, na qual o sujeito surge entre se ausentar e apresentar, aparece em seu caráter evadido, como uma espécie de *rastriaparição*, surgimento através de um rastro, resto que insiste na obra de Ismael. Essa *presença evasiva* que opera na diferença aproxima-se também de Derrida na medida em que este “descreve a diferença como uma estrutura e um movimento que não se deixam mais pensar a partir da oposição presença-ausência”, como afirma a pesquisadora Cláudia Andrade (ANDRADE, 2016, p. 97). A diferença é pensada assim não em sua distância em relação à semelhança, é lida não enquanto referida a uma identidade, mas em sua particular potência de afirmação insistente de uma suposta semelhança originariamente perdida, na impossibilidade da semelhança, ou mesmo do caráter *desrepresentativo* inalienável a toda representação: “Afirmar que a diferença se apresenta como tal, significa que ela mesma se apresenta como diferença e não como presença de uma diferença”. Logo, “a diferença não é uma identidade, nem tampouco a diferença entre duas identidades” (ANDRADE, 2016, p. 96).

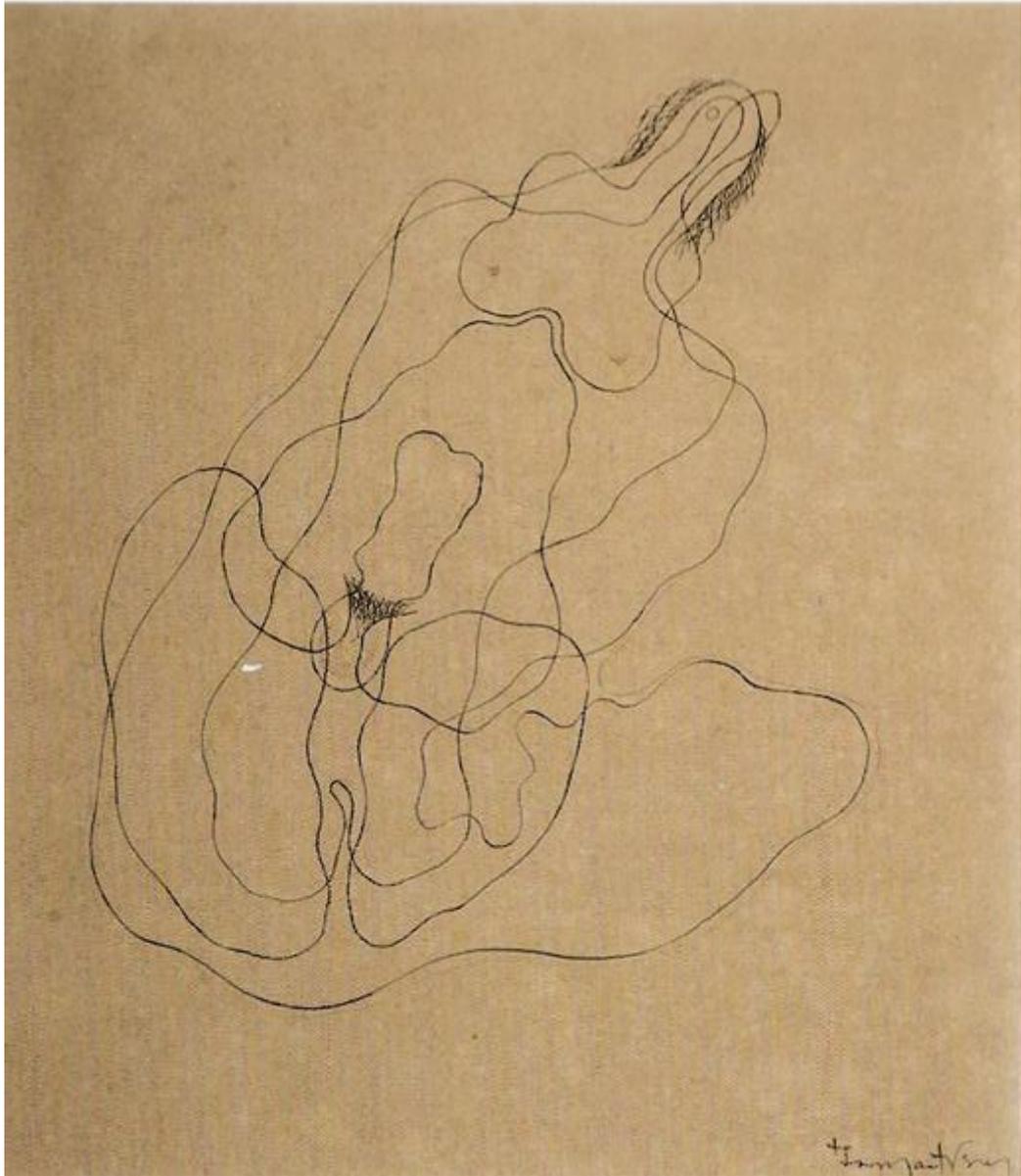


Figura 16 – Ismael Nery, *Figuras*, s/d.

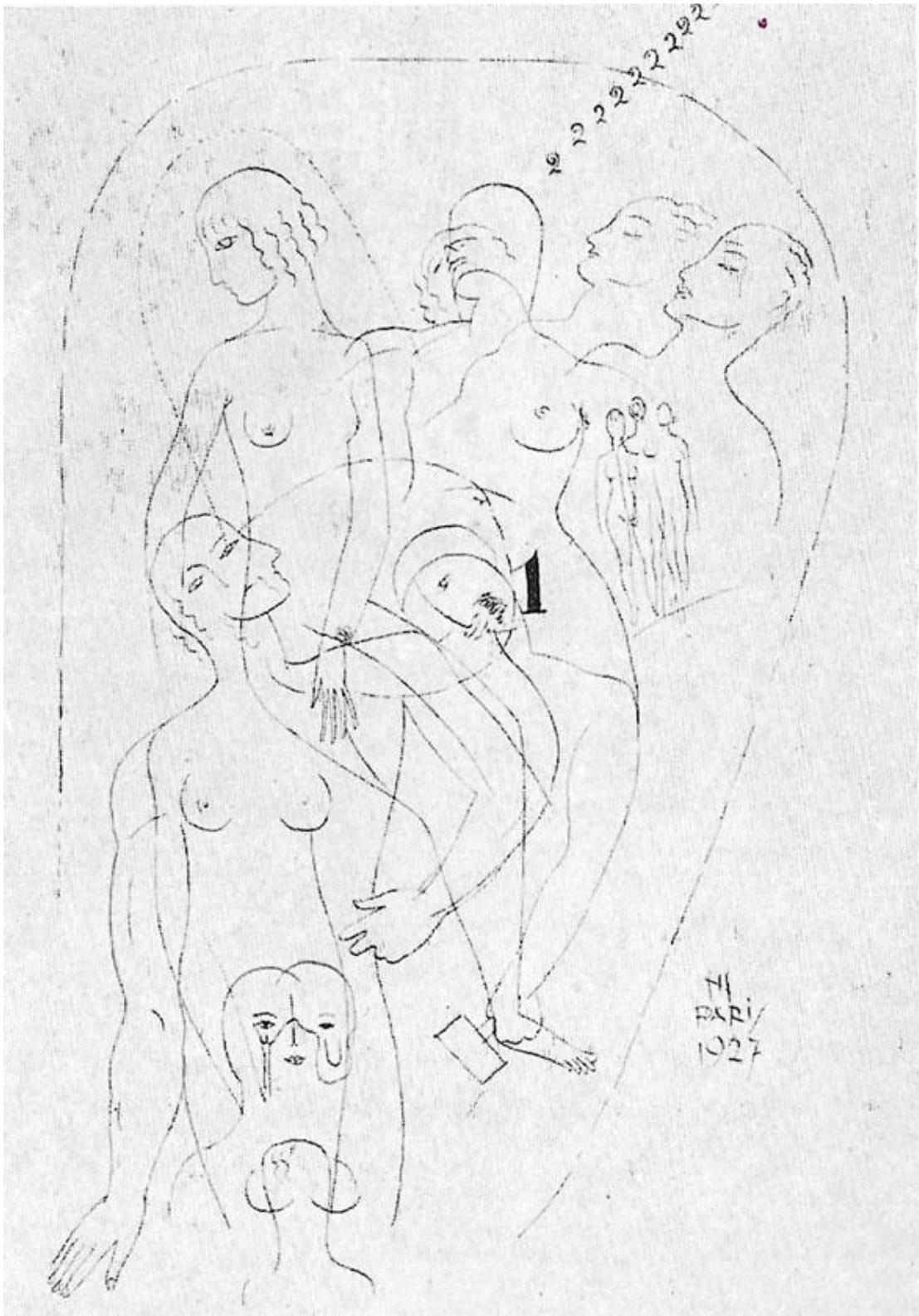


Figura 17 – Ismael Nery, *Estudos de figuras*, 1927

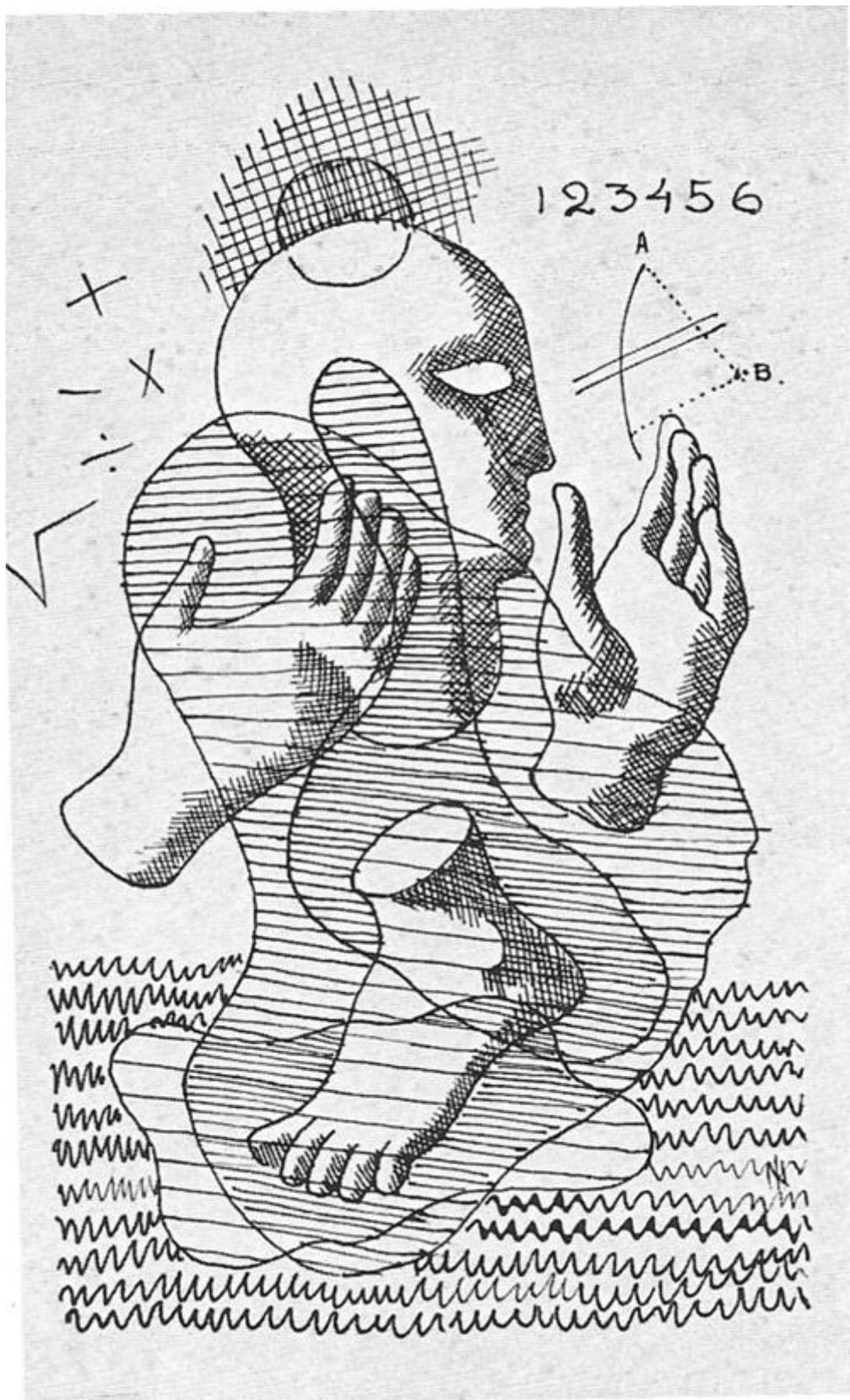


Figura 18 – Ismael Nery, 123456, s/d.



Figura 19 – Ismael Nery, *Figura com sombras*, s/d.

Essa forma de tratar a diferença que sustenta a lógica representativa de Nery marcando um inevitável resto, rastro, traço do sujeito que surge em presença evasiva, é uma forma de “escritura”, como defendemos acima, ou de invenção de uma nova forma de escrita de si, como pontua Derrida sobre a *différance*:

Trata-se de produzir um novo conceito de escrita. Pode-se chamá-lo grama [gramme] ou *différance*. O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo [...]. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” - fonema ou grafema - constitua-se a partir do rastro [trace], que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] Não existe, em toda a parte, a não ser diferenças e rastros de rastros. (DERRIDA, 2001, 32-33)

Somos aqui avessos a dar nomes aos duplos escapistas que se desassemelham de Nery em seus autorretratos, por vezes o trabalho crítico os identifica como Murilo Mendes, Adalgisa, em perspectiva de garantir a essa diferença uma região limitada de assimilação, imprimir nela um sentido paralisante. A *presença evasiva* vem em contraponto à presença estável que deve ser construída em uma autobiografia, ela retorna ao sujeito uma presença fora de si, ou que evoca algo de externo ao qual ela é refém. A *presença evasiva* avisa, como queria Lacan, que o sujeito emerge fora, “ex-iste em outros lugares além dos quais ele acredita ser seu mundo.” (LACAN *apud* PORGE, 2013, p. 57), ou como fala Ismael Nery em seu poema “Eu”, de 1933, ela noticia que somos também “o que não existe entre o que existe” (NERY, 1984, p. 34). Nesses termos, a aparição na diferença que vemos se repetir em Nery, aparição no resto, rastro, traço “não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia” e que não se completa pois “o apagamento pertence à sua estrutura” (DERRIDA, 1991, p. 58).

Lemos a *presença evasiva* em um resto como um rastro/traço, amparados pela própria noção conferida por Derrida ao termo *trace*, que “demonstra a possibilidade de criação de significado a partir de um movimento de constante “oscilação” entre presença/ausência, sem nunca se situar por completo” (FERREIRA, 2017, p. 17). A autobiografia foi também problematizada pelo filósofo da desconstrução, que a colocou em alguns escritos sob rasura. Essa operação rasurante do autobiográfico é também o que aqui aplicamos à autobiografia, na medida em que trazemos esse conceito para com ele pensarmos outras funções, visto que, na sua forma originária, não criticada ou reconstituída (HALL, 2009) ele pode apresentar problemas e restrições, como já situamos. Como afirma a crítica e teórica Gayatri Spivak no prefácio da tradução inglesa de *Gramatologia* “Isto [escrever sob rasura] é escrever uma palavra, riscá-la, e então marcar, ambos, palavra e apagamento. (Uma vez que a palavra é inacurada, ela é riscada. Uma vez que ela é

necessária, ela permanece legível.)” (SPIVAK *apud* CONTINENTINO, 2006, p. 20). É também em certo caráter de deslocamento que Derrida fala da autobiografia, amparando, em sua abrangência, um apelo à transitoriedade: “É verdade que me repetindo, me deslocando – pois o que me interessa é o deslocamento na repetição, eu não cessei de me aproximar de uma escrita [...] autobiográfica” (DERRIDA *apud* GUIDIO, 2008, p. 103-104).

Nery não estava alheio à convicção de que era apenas fazendo apelo à diferença que poderia ensaiar em obra uma captura do si mesmo em seus deslocamentos. Era tanto na abertura do corpo fragmentado, que acompanharemos mais detidamente no terceiro capítulo, quanto na sua *presença evasiva* que atravessava-o no mundo, procurando nos outros que o cercam pontos de enunciação, autorreferência, que o artista lançava sua personalidade, como afirma em “Poema” de 1933: “terei que captar a minha sinceridade em alguém que não seja eu, e até muito pelo contrário – que seja bem diferente de mim” (NERY, 1984, p. 26). A posição flerta com as análises trazidas sobre Montaigne, na medida em que, para o autor francês, cada memória pessoal se estabelecerá como uma “confirmação renovada de que ele já era diferente, de certo modo, até mesmo uma pessoa diferente”, além disso, marca-se que “entre suas descobertas duradouras está a percepção, que não perdeu nada de sua relevância hoje, da inconstância do eu” (STRAUB, 2009, p. 80). Um eu que só é possível transitoriamente, deslocado, apenas pode se costurar nas malhas da inconstância. Vale aqui um paralelo da pesquisa neyrina com o termo duchampiano “infracino”, que trabalharemos mais detidamente nos próximos capítulos, para Duchamp: “o possível envolvendo o devir - a passagem de um para o outro se dá no infracino” (DUCHAMP, 1999, p. 21, tradução nossa).

Sobre a repetição e sua relação com a filosofia poética do essencialismo em Ismael Nery, Jorge Burlamaqui escreve em “Ismael Nery essencialista”: “Com a repetição ninguém foge ao marasmo. A crise de aventuras e incertezas passa, e a necessidade de permanência aparece. Na queima de valores evidentemente só se salvará o Essencial” (BURLAMAQUI, 1934, p. 20). Para seu amigo, o que permanece e se salva no essencialismo neyrino é a tão buscada essência, aquilo que resiste à repetição na medida em que não muda, aquilo que marca uma presença firme e estável. Mas, ao mesmo tempo, vimos na poética de Nery que a repetição não deixava de apresentar o outro, a diferença, o que permanecia diverso. Nesse quesito, a partir da via de leitura que aqui lançamos, a repetição como abertura para a diferença se inscreve paradoxalmente na busca neyrina pelo essencial.

É sob um regime de repetição que a expectativa de semelhança pode ser cada vez novamente desafiada e, nesse sentido, repetir não é evidenciar o permanente, mas constatar o que

singularmente desvia do prefigurado e se mostra impermanente. Talvez o desencontro com a essência insista justamente porque, na tentativa de fazer dela aquilo que “após a queima se salva” (BURLAMAQUI, 1934, p. 20), esquecemos que ao mesmo tempo nessa operação a essência não deixa de ser so(m)bra, é aquilo que resta. Em uma poética que busca pela essência o que se faz é uma coleção de acidentes, uma história dos obstáculos. O essencial resta incongruente, em sua fuga move a repetição que vislumbra desiludida sua captura, visto que parece perceber nesses sucedâneos desencontros, a imprecisão de uma presença originária estável a ser contornada. A essência expectada não deixa de se fazer presente enquanto sobra, como a marcar a constância do inconstante. Assim, como já trazido em Proust, na expectativa de encontro de algo que permaneça, o que se atesta é “a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade” (BOURDIEU, 2006, p. 187). O que permanece enquanto essencial é dejetivo, e o que move a busca é a insistência do desejo no desconhecido.

O que leva à repetição pode ser em algumas pesquisas a lógica da semelhança, a possibilidade de consagrar cada vez mais o mesmo, mas o que a instaura e a movimenta na leitura que fazemos da obra de Nery é essa insuperável diferença, so(m)bra fugidia que não se presta à permanência no igual. No regime de repetição em que podem ser figuradas algumas obras do artista, a fome (ou a sede) trabalha. Nery tinha o costume de repintar suas telas, e com isso não se tratava de corrigir e afinar uma pintura até que atingisse um ponto bem definido, mas de refazer outra coisa, como que se a própria possibilidade de chegada a um fim esvaziasse o motor da criação de Ismael, um artista condenado à busca. Essa procura faz do desencontro sua base narrativa e espacializa o vazio, faz do efêmero e passageiro uma categoria de presença e, nesse sentido, vale outra vez a aproximação com Proust, agora a partir do comentário de Walter Benjamin sobre a busca que movia o escritor:

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida de seu autor? (BENJAMIN, 1996, p. 38).

Esta estranha estrutura na qual se movia sua obra, engendrada em uma inquietude investigativa que, se finalmente encontrasse aquilo que procura, terminaria por ser destruída, pode ser uma forma de pensarmos o caráter inconclusivo fundamental para que a própria poética de Nery se alimentasse. Talvez, frente a esse trabalho sem fim, Nery se visse por vezes distante da ideia de um artista que domina bem o caminho de sua produção e que se aquieta frente a trabalhos finalizados e consagrados, Murilo Mendes conta que o próprio amigo dizia que “nunca quis ser artista profissional” (PEDROSA *in* ARANTES, 1998, p. 291).



Figura 20 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d.

Este caráter inconclusivo fundante de sua pesquisa poética se expressa bem ao lado da operação montaigniana, que em sua tentativa de autorrepresentação acabou tendo que distender-se a margens amplas que o mostravam para muito além das convencionadas bordas do si mesmo, como afirma o autor Jurgen Straub sobre a escrita autobiográfica de Montaigne: “O autorretrato que se formou [...] é atraente franco e psicologicamente preciso, ao mesmo tempo é um retrato de bordas fluídas e contornos difusos, sua abertura não está confinada aos seus limites” (STRAUB, 2009, p. 79). Sendo assim, “o retrato que gradualmente emerge do *eu* observando e refletindo sobre si mesmo era, por natureza, um trabalho em andamento, condenado a ser incompleto e infundável” (STRAUB, 2009, p. 79).

Percebemos com Montaigne e Ismael Nery como aquilo que está fora passa a ser relativo à própria vida do autor e, nesse gesto, é a extrospecção e não a introspecção o vetor base da autobiografia, como afirma o filósofo francês: “Nunca estamos em nós; estamos sempre além” (MONTAIGNE, 2015, p. 39). Ismael anseia por essas presenças extrospectivas em alguns de seus escritos: “A minha maior vontade era ser a sombra de tudo e de todos, a fim de nascer e morrer com tudo e com todos e em todos os tempos” (NERY, 1984, p. 26). Tal vontade pode ser lida em suas reflexões, ali onde sua so(m)bra recai sobre minha leitura, ali onde, ao escrever, o autor faz-se um pouco so(m)bra das coisas mais diversas do mundo.

É certo que Ismael almejava uma dissolução no mundo que o reunisse a um universal, podemos ler esse ensejo em seu conjunto de pensamento essencialista. Precisaremos percorrer com mais calma a obra de Nery para perceber como responder a uma tendência imediata de vinculá-la às investigações românticas, sem poder aproveitar o que nela pode se vislumbrar enquanto operação crítica no domínio da pesquisa poética que tem o “si mesmo” enquanto objeto de trabalho. Ao escrever, mesmo quando pensado enquanto um autor introspectivo, Nery oferece compreensões que tornam possível pensarmos que era apontando para o mundo e os outros que poderia se estabilizar em sua personalidade. Ou seja, paradoxalmente, para compor um campo estável que abrigue em sua escrita algo de sua personalidade, Nery ao invés de autocentrar o discurso em sua pessoa, faz dele um apontamento que deseja pelos outros e pelas coisas do mundo. Desejoso de habitar todos os corpos alheios, Ismael podia fazer da escrita também uma queixa dos restritos perímetros de sua individualidade, e de forma extrospectiva ensaiar presenças pessoais que se faziam naquilo que poderia ser mais alheio:

Senti sempre uma imperiosa necessidade de representar simultaneamente os papéis mais diversos, e, quanto maior em número fossem eles, mais eu sentia estável na minha vida pessoal, e incorporado à vida universal (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 60).

É embalando esse gesto que aviva certa desconstrução de Ismael Nery, ou ao menos da leitura consensual que delimitou sua personalidade e forma de aparição em obras a um campo rígido de assimilações condicionado à uma solução autobiográfica tradicional, que intimaremos e faremos comparecer, em perspectiva inventiva, a partir de cenas da vida do autor, trechos de poemas e obras pictóricas, outras presenças possíveis para esse artista. Escavando assim em um aspecto arqueológico que busca em certos restos possibilidades e anúncios de outras formas de vida, no próximo capítulo exercitaremos e ensaiaremos a noção de *presença evasiva* em Ismael Nery e observaremos em que medida essa força fugitiva decliva, tornando íngreme o terreno do autobiográfico, em uma operação crítica de transmissão desse artista na cultura.

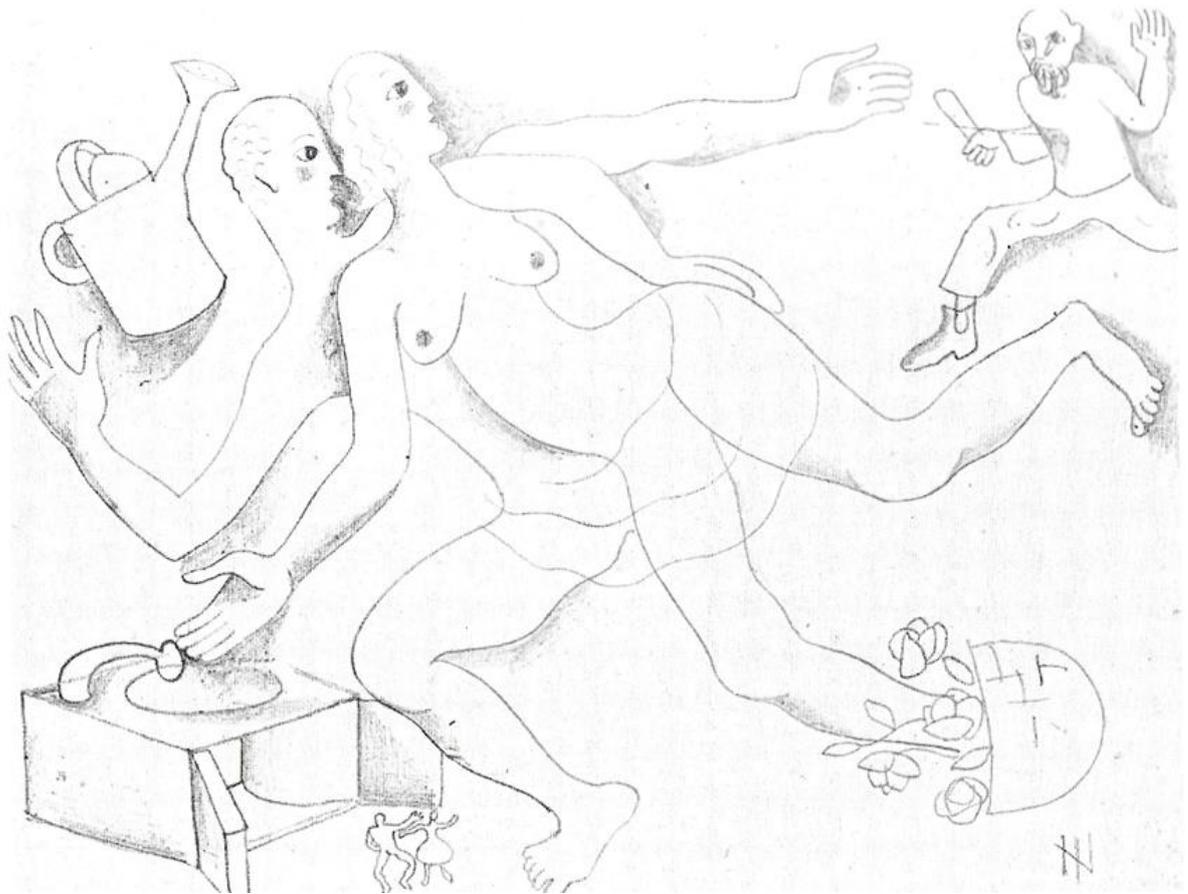


Figura 21 – Ismael Nery, *A fuga*, s/d.



Figura 22 – Ismael Nery, *Sem Título*, 1930

CAPÍTULO 2

2.1. Pelas frestas da história de Ismael Nery

Nos movemos por uma reflexão que toma a diferença como campo de implicação de Ismael Nery em suas poéticas, avançando uma lógica representativa que desafia a semelhança e a identidade para formular com o duplo e o resto que resiste inconformado entre as imagens, figurações/fulgurações da alteridade na compreensão do si mesmo. Observar o resto que sobra na operação de duplicação é atentar para um caráter autobiográfico que vai além da ilustração mimética. O trabalho artístico deixa de ser passivo documento de registro ao mostrar que algo resta, faz so(m)bra, e impede o sujeito de reencontrar certa imagem pessoal pré-estabelecida e normalizada. Algo de desconhecido sobre o próprio autor retorna, ricocheteia as bordas prévias expectadas, lançando o si mesmo para outros perímetros.

Ismael afirma em um de seus escritos autógrafos: “no meu próprio estudo cheguei à conclusão de que apenas constituo uma anormalidade” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 61). Outra vez é válida a cumplicidade com os escritos de Montaigne em sua reviravolta nas formas de enunciação de si: “Jamais vi monstro ou maravilha maior neste mundo do que eu mesmo. [...] Quanto mais fico em minha própria companhia e me conheço, mais minhas deformidades me espantam, e menos me compreendo” (MONTAIGNE *apud* STRAUB, 2009, p. 79). A anormalidade surge aqui como elemento constituinte, certa estranheza de si faz relevo na compreensão pessoal como a avivar os pedaços disseminados como categorias de presença, e uma captura de si entrelaçada nas malhas da diferença. Essas são questões importantes na poética do artista, e que podem ser lidas tanto em seus poemas, quadros, como também em relatos sobre momentos de sua própria vida.

O autor, antes de afinar-se a uma leitura da própria vida como construção exemplar homogênea e coerente, dá voz às exceções que impedem o sujeito a se firmar bem num amontoado disperso de acontecimentos que entrecruzam e conformam seu existir: “A princípio esta classificação de anormal me parecia atroz. Sofri muito, e examinando a vida, cheguei à conclusão de que ela comporta logicamente as exceções, que até lhe são necessárias” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 61). Atestam-se na própria vida dispersões que lhe são constituintes, fugas da semelhança, da regra de concatenação, exceções necessárias. Parece assim importante, seguindo as afirmativas do autor, retomá-lo em seu percurso, buscando não por relevar os elementos que se afinam bem a uma história coesa, mas essas exceções que ele mesmo encontrava, ouvindo nelas as disrupções que avisam o sujeito em presenças inconformadas e inflamadas. Fazendo assim um gesto contrário a afiná-lo a uma voz referencial unitária, escutando os ecos dissonantes que murmuram o sujeito

em certa polifonia constituinte, gesto também avesso às compreensões de vida como um percurso completo, ouvindo sua classificação enquanto abrangente da exceção e so(m)bra, classificação que Nery diz ter acolhido, apesar de que “os outros não [a] aceitaram” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 61).

Para poder retomar informações sobre o autor que constituem interessantes materiais de reflexão sobre essa aposta pela diferença em um modo crítico de fazer autobiográfico, optaremos por uma seleção disruptiva de momentos específicos pouco destacados em sua experiência artística e de vida, momentos de "exceção", para dar a eles uma categoria e relevância de cenas constituintes. Com esses trechos menos reverenciados na abordagem sobre a vida do artista, realizaremos comentários mais demorados. A tarefa de retomada biográfica do trajeto de vida de Ismael é feita em alguns catálogos e bibliografias, e, nessas estruturas, destacam-se principalmente os acontecimentos mais marcantes junto aos trabalhos mais relevantes para o repertório crítico. Apostaremos em caminhar ao contrário, recolhendo algumas sobras que podem ser índices de outras associações para sua poética.

Na tradicional retomada biográfica de Ismael, recorrentemente destacam-se episódios como o desenvolvimento de sua filosofia pessoal essencialista, a relação de amizade com Murilo Mendes, o diagnóstico de tuberculose, sua relação amorosa com Adalgisa Nery, o momento de adoecimento e morte, enquanto grandes eventos nos quais podemos recolher de forma mais evidente a personalidade de Nery e a essência de sua obra. Desejamos retomar algumas cenas poéticas e biográficas informando aos leitores um pouco mais sobre a trajetória do pintor/poeta, mas caminhando ao contrário da operação tradicional de seleção dos grandes feitos do artista, destacando as narrativas menores enquanto regiões significantes. Desviaremos assim dos fatos tidos como mais relevantes que sustentam uma história e a partir dela uma figura específica, para atentar a acontecimentos e produções pouco destacadas, tentando recolher neles outras associações que encaminhem outras histórias de Ismael Nery. Nesse passo, ao mesmo tempo em que recontamos essa história, numa aposta inventiva e arriscada ensaiaremos outra concepção desse sujeito. A história que dá base para a formulação da figura de um sujeito é assim remontada a partir da análise de trechos que destacaremos como cenas. Para Lacan “A história tem sempre um caráter de encenação” (LACAN, 2005, p. 43), seguindo essa afirmativa, nos propomos a vasculhar outras cenas no trajeto de Nery como quem também busca por inventar outras histórias e reflexões possíveis para o artista, retomando Lacan, em um método que propõe “repor a história em seus varais” (LACAN, 2005, p. 43).



Figura 23 – Ismael Nery, *Figura Informe*, s/d.

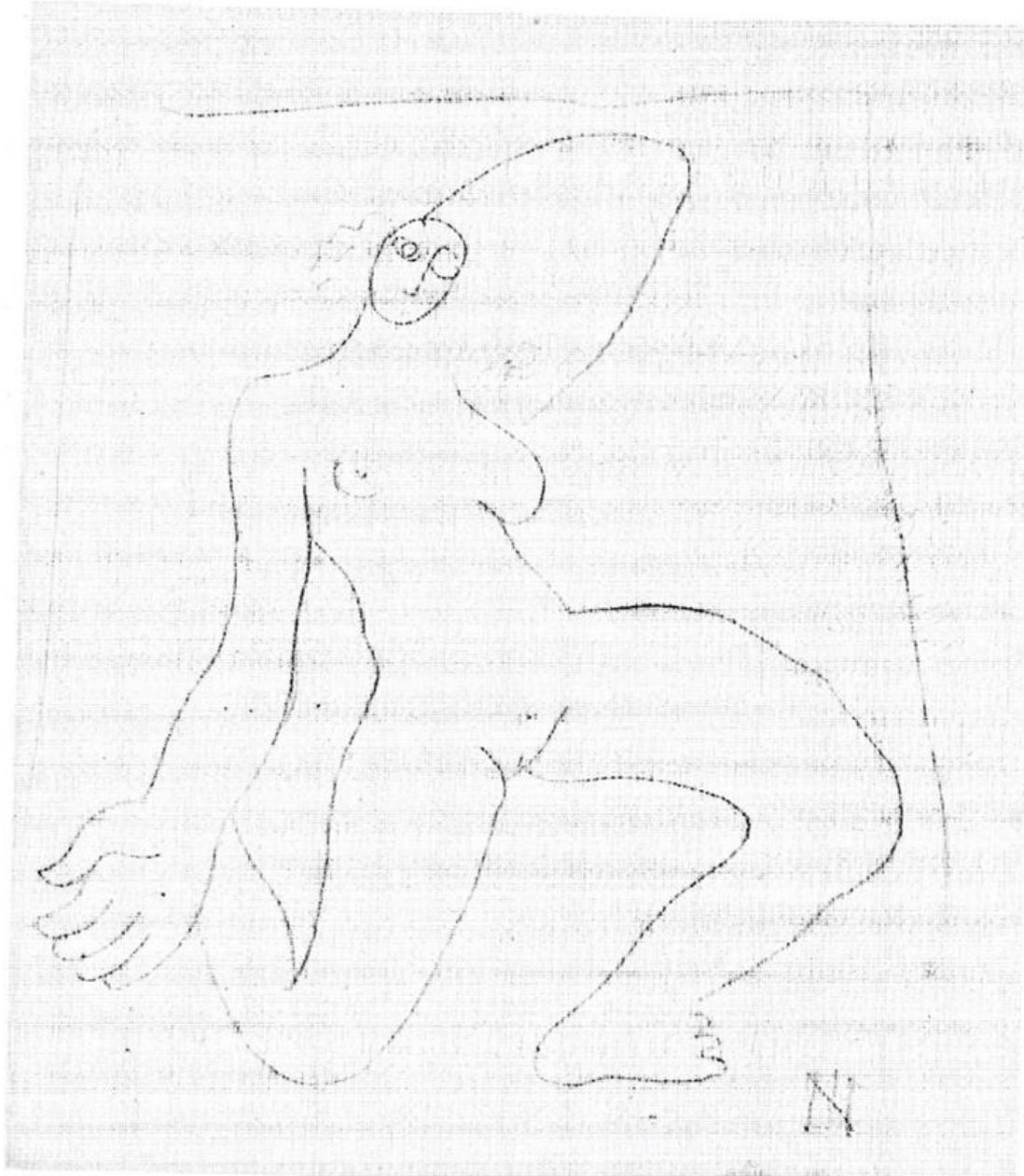


Figura 24 – Ismael Nery, *Nu*, s/d.

Atentando para certos retalhos, pedaços de lembranças de Ismael trazidas por Mendes, imagens de trabalhos pouco comentados, queremos tecer uma trama não espe(ta)cular, uma trama “associativa de palavras e imagens capaz de constituir, mais do que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem” (RIVERA, 2011, p. 19). Essa aposta já se mostra aqui também na seleção de obras que selecionamos entre as páginas desse escrito, privilegiando majoritariamente trabalhos cuja circulação é menor, e cuja referência clara e identificação a Ismael não surge automaticamente. Ou seja, visando escapar ao reconhecimento de sua poética através de uma identidade visual específica que lhe foi atribuída a partir dos recortes convencionais de certas produções em tom de sustentar uma imagem específica do autor, é nesse gesto que nos leva a partir das obras a outras visualidades e vislumbres de Ismael que percorremos um trajeto de retomada do artista, tentando assim evocá-lo em outros registros de assimilação.

Essas cenas outras que destacaremos nesse capítulo vem na tentativa de pluralizar as arquiteturas de confinamento e compreensão de Nery, na medida em que surgem como linhas de fuga a uma cena prévia perspectivada que prepara o olhar do leitor para uma forma de assimilação de sua poética. Assim, faremos dos grandes acontecimentos e dos relatos mais histórico-biográficos “intervalos de cena”, tentando nos concentrar em detalhes que nos levam para cenas fugidias, aprofundando outros caminhos para a construção de um território imaginário diferenciado sobre Nery e também sobre a própria forma de manifestação do autobiográfico em sua obra. Ecoamos aqui uma proposta que surge nas reflexões de Tania Rivera, quando escreve:

Toda cena é estruturada pela marcação de um ponto de vista e de um ponto de fuga que fornece os alicerces simbólicos de sua montagem imaginária, e o deslocamento de tais posições altera significativamente a própria cena. Podemos, nesta direção, apostar no delineamento de diversos “pontos de vista” ocultos sob a montagem hegemônica e inscritos em linhas de força que se entrecruzam e se põem em jogo entre nós (RIVERA, 2020, p. 27).

Entendemos assim que é sobretudo importante dar atenção a alguns acontecimentos menores, narrativas mínimas, pois esses podem ser fontes para um caminho ainda não percorrido na assimilação de sua produção. É necessário ler em detalhes de sua trajetória de vida um movimento que faz da própria existência e seus estados precários, material poético. Investiremos em alguns momentos menos espetacularizados trazidos sobre Nery e nas relações a partir deles evocadas, na contramão do tradicional gesto autobiográfico, que tende a não perder de vista “a ideia de protagonismo histórico, da exaltação dos grandes feitos empreendidos pelo autobiografado” (ROITMAN, 2007, p. 23). Justifico que, nessa retrospectiva, chamaremos esses momentos de “cenas” para dar a eles seu caráter de construção, de elaboração, e também de fantasia, na medida em que o fantasiar “remonta à reprodução de cenas” (FREUD *apud* MASSON,

1986, p. 240). Há, no apelo à fantasia, a possibilidade de observância de uma cena crítica que se estabelece constitutivamente para o sujeito. Nesse sentido, seguimos a concepção freudiana, que destaca o caráter cênico fragmentário dos elementos que constituem uma fantasia: “Um fragmento da cena visual combina-se então com um fragmento da cena auditiva, formando a fantasia” (FREUD *apud* MASSON, 1986, p.248).

As cenas da fantasia não remetem imaginariamente a conteúdos espetaculares e impressionantes, antes, Freud, ao falar delas, aposta nas fixações do sujeito à impressões corriqueiras, não necessariamente vistas como relevantes para os outros. Nesse sentido, acreditamos estar dando voz à classificação da vida acolhendo exceções, como defendia Nery, classificação que, como ele diz, “os outros não aceitaram” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 61). Há na cena e na sua construção, de saída fantasística, certa tessitura e conexão que interessam e endereçam de forma singular a um sujeito. Essa peculiaridade na qual uma presença se faz crítica em uma região pouco evidente, noticia certo registro de presença que nos interessa, na medida em que remonta a uma compreensão menos consensual do sujeito autor em suas obras, e abre caminho para os estados precários de sua existência, informando sobre formas de apresentação menos estáveis ou frontais, sensíveis a certa *presença evasiva*. Essas cenas estruturadas nas malhas da fantasia remontam a essa presença que não se deixa bem capturar, existe enquanto resto, mostra-se inquieta, em sua face familiar mas também estranha, nos aproximando da noção freudiana de *unheimlich*.

Apostamos nessas cenas como disparadores para entrarmos em contato com algo singular sobre Nery que ocupa o lugar de um não dito, e é por essa operação de recorte na história e criação de cenas como janelas ou clarabóias, que intentamos espiar *presença evasiva*:

O horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de clarabóias. [...] "Súbito", "de repente" — vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, não pode ser dito (LACAN, 2005, p. 86).

Na dimensão dessas cenas, buscamos fazer furo e explorar outras formas de dizer questões fulcrais sobre Ismael Nery, como a sua relação com a imagem, o corpo e o espaço. Para tal fim que vasculha o intervalo, a diferença, o detalhe, como momentos de presença do sujeito, o autobiográfico não pode bastar-se a comentários sobre como uma obra de certa data ilustra o que se transpassava na vida do autor no mesmo momento. Antes, para um fazer autobiográfico crítico é necessário nos situarmos um pouco mais à distância, desfazendo ligações claras e buscando por associações incongruentes, que religam temporalidades distintas do trajeto de Ismael a um

pensamento expandido. Como o próprio poeta escrevia, é necessária certa distância para que se possa ser visto: “esperei até hoje que vós me descobrisseis. Quis dar-vos o prazer de vos sentir crescer. A minha excessiva proximidade impediu, porém, que me olhásseis como realmente sou” (NERY, 1984, p. 38). Como afirma Nery, faz-se premente um distanciamento para que possamos enxergar as bordas, e nelas reparar os arremates da cena autobiográfica tradicional na obra do artista, propondo outras cenas de fulguração de sua presença.

Nosso método aqui empreende uma busca que também funciona pelo resto, pelo detalhe, por cenas que não tomam uma linha típica de relevância. Estamos assim como a tentar ler no caráter de so(m)bra, questões que demarcam outras importâncias, pouco evidentes, mas que nem por isso deixam de ser graves. Exploraremos principalmente lembranças fragmentárias e trabalhos menos vasculhados, tentando encontrar nessas narrativas mínimas, detalhes de seu percurso, pontos que nos encaminhem para um contato com certa dimensão de “fora”, deslindada da apreciação precisa que se faz constantemente com Ismael Nery quando se centra seu existir em um percurso mítico romântico. Trata-se de evidenciar nesse processo, como diz Tania Rivera, “uma dramaticidade não-espetacular, onde o que não está em cena tem papel fundamental” (RIVERA, 2011, p. 16). Ou seja, buscar o que foge à cena perspectivada, o que dela se ausenta, tentando caçar essas construções fugidias como cenas outras de elaboração de si.

Trabalhar com os detalhes dos poemas, das pinturas, com as obras que pouco surgem nos comentários críticos, ou com fragmentos mnêmicos biográficos trazidos por Murilo Mendes, é um método que aqui tenta colocar-nos em contato mais próximo com isso que escapa, que evade a cena primordial, que foge à perspectiva, e nos direciona a um caminho que persegue o fora, essa *presença evasiva*. Notamos assim que para falar da *presença evasiva* é necessário também uma forma evasiva de falar. Essas sobras que constroem outras cenas serão entrevistas aqui a partir de uma aposta nesses materiais que, em minha leitura da obra de Nery, surgem como detalhes. Em sua etimologia, a palavra detalhe remete a *des tailler*, justamente algo próximo a “tirar” para “fora” (ETYMOLOGY DICTIONARY, 2020). O detalhe nos direciona para um fora, uma externalidade, alteridade necessária para que se faça presença. Outra associação etimológica de onde deriva a palavra detalhe remete à *des talea*, sendo *talea* “broto de uma planta”. Perscrutaremos no detalhe outra cena que brota, nasce, presentifica-se, O detalhe faz “surgir uma cena mínima, digamos, nada além de um gérmen de cena” (RIVERA, 2019, p. 110), cena abismática que queremos habitar. Sobre o detalhe e sua gravidade, Freud cita Hildebrandt, em sua *Interpretação dos sonhos*:

Pois o fato notável é que os sonhos extraem seus elementos não dos fatos principais e excitantes, nem dos interesses poderosos e imperiosos do dia anterior, mas dos detalhes casuais, dos fragmentos sem valor, poder-se-ia dizer, do que se

vivenciou recentemente, ou do passado mais remoto. Uma morte na família, que nos tenha comovido profundamente e sob cuja sombra imediata tenhamos adormecido tarde da noite, é apagada de nossa memória até que, com nosso primeiro momento de vigília, retorna a ela novamente com perturbadora violência. Por outro lado, uma verruga na testa de um estranho que vimos na rua, e em quem não pensamos mais depois de passar por ele, tem um papel a desempenhar em nosso sonho (FREUD, 2012, p. 33).

Freud, com essa citação, parece evidenciar que o que sobra de importantes acontecimentos nas construções oníricas é algo de um detalhe, a aparição do mais grave se dá em certo detrito que faz mancha no sentido hegemônico da representação. É necessário nesse trajeto pelo detalhe como mobilizador de outra cena na qual certa gravidade se estabelece, tomarmos também um caminho que flerta com a psicanálise no que corresponde a fazermos uma abordagem dessa história pela fantasia, dando ênfase ao caráter ficcional que fricciona o caminho neyrriano desviando-o para outros trajetos possíveis de observação. Assim, acrescentamos à proposta de trabalho com os detalhes na história e produção de Ismael, uma abertura para a fantasia e a ficção. Nesse caminho que busca em fragmentos essas outras cenas, escutaremos menos por uma linha biográfica consensual e mais por uma modulação fantasística de certos acontecimentos.

Mas em que medida essa aposta na ficção se faz enquanto importante para retermos essas cenas escolhidas para perscrutar outras histórias e assimilações de Ismael Nery? O caminho pela ficção é recorrentemente percorrido como um trajeto crítico ao autobiográfico a partir do que se denomina, na contemporaneidade, autoficção. O termo é cunhado por Serge Doubrovsky, escritor francês que já conhecia as formulações de Phillipe Lejeune e caminhava criticamente aos modelos autobiográficos tradicionais. O termo surge em seu romance *Fils*, de 1971, questão que gera todo um debate travado em cartas entre ele e Lejeune. O autor afirma com o termo buscar “preencher casas que a análise de Lejeune deixava vazias” (DOUBROVSKY apud LEJEUNE 2014, p. 21). O autoficcional “se contrapõe à autobiografia clássica” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61), visto que a última estaria ligada ao renome, e o autoficcional daria lugar a “algo menor, [...], coisa pequena e miúda”, como afirma a pesquisadora Flaviana Benjamin (BENJAMIN, 2018, p. 28).

Todavia, trata-se de não abordarmos o autoficcional como solução para os problemas visualizados no modelo tradicional do autobiográfico. Receamos com isso polarizar a discussão entre ficção e realidade ou cairmos em um relativismo que confere à ficção uma categoria de totalidade que acaba por aproximá-la da própria noção de realidade. O ficcional surge aqui enquanto friccional, e por isso o trazemos próximo da noção de fantasia, no sentido em que sustenta cenas possíveis de presença do sujeito. Ou seja, o ficcional não se reduz a uma operação de dissimulação da realidade, mas se estabelece enquanto registro que a constitui de forma crítica, na medida que sobre ela encerra diferenças fundamentais que não se domesticam bem a uma

imagem estabelecida e partilhada sobre o sujeito e seu mundo. Não tomaremos o binômio factual-ficcional enquanto divisor de polos que se estabelecem em domínios desconexos, mas entendendo nele uma região de partilha, na qual certa negociação da realidade se opera a partir da frequência do desejo do sujeito que se anuncia na fantasia.

A ficção como uma operação que não está desconectada da realidade, como a ludicizá-la, mas enquanto trabalho legítimo com a realidade. É nesses termos que defendemos aqui essas formas disruptivas de aparição e filiação do sujeito no mundo a partir do que em sua fantasia ele renegocia da realidade como “*identificações*”, formas legítimas de assimilação do sujeito que o identificam a outras realidades possíveis que não uma unitária e consensualmente partilhada. Poderei explorar com mais detalhes o surgimento desse termo em minha pesquisa no último capítulo, mas agora importa-nos principalmente demarcá-lo como operante nas reflexões aqui trazida na medida em que nos ajuda a fazer uma ligação entre realidade e ficção que não descola essas dimensões em polos opostos, mas adesiva-os a partir do desejo do sujeito que renegocia de forma inventiva a realidade a partir de sua posição singular no mundo, podendo identificar-se com algo que não está muito evidente, ou com algo que ainda não existe.

Avançamos uma aposta no ficcional/*identificcional* na medida em que carrega uma operação política de deslocamento dos pontos de perspectiva e fuga que sustentam alguns referenciais autobiográficos. A ficção/*identificação* surge como operação inventiva que negocia a realidade a partir do desejo dos sujeitos, abarcando outras cenas possíveis de aparições e presenças. Assim, como já apontava o filósofo Jacques Rancière: “já se sabe desde Aristóteles que a ficção não é uma invenção de mundos imaginários” e que essa situa “um modo de apresentação que torna as coisas; as situações ou os acontecimentos perceptíveis” (RANCIÈRE, 2017, p. 11). O ficcional maneja uma forma de apresentação, sob as margens da ficção exibem-se os outros registros de presença que tendem a escapar de uma perspectiva universal de partilha das experiências, o *identificcional* torna-os “perceptíveis”. Assim, a ficção não vem em tom fabular imaginário construir narrativas despreziosas ou desconectadas à uma negociação com a realidade. Desviamos dessa visão ingênua do ficcional que o esvazia de compromissos com os processos sociais e subjetivos, visto que “ela coloca a ficção do lado de um imaginário ao qual ela opõe as realidades sólidas da ação e, em particular, da ação política” (RANCIÈRE, 2017, p. 11).

Estamos justamente tentando defender como as formas de produção e transmissão de si nas obras de Ismael Nery operam um gesto político no que tange aos modos de pensamento sobre o sujeito e sua relação com a arte. Desse modo, optamos por trazer essas construções desviantes, surgidas a partir de detalhes na trajetória de Ismael, enquanto “cenas”, justamente para dar a elas

um certo caráter arquitetônico, no qual operam *identificações* e erigem-se mundos e presenças possíveis, concomitantemente aos entendimentos consensuais partilhados. Distanciando-nos da grande estrutura arquitetônica que constitui o entendimento convencional sobre Ismael Nery e sua obra, habitaremos regiões menores observando o que nelas se cria. Nosso entendimento político do ficcional se afina ao uso que Rancière faz desse termo, ao posicionar “a política da ficção não ao lado do que ela representa, mas ao lado do que ela realiza: as situações que ela constrói, [...]; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e suas significações” (RANCIÈRE, 2017, p. 13-14). Em seu caráter construtivo, trazido pela noção de cena, a ficção elabora formas:

[...] que permitem pensar as novas relações entre as palavras e as coisas, as percepções e os atos, as repetições do passado e as projeções no futuro, o sentido do real e do possível, do necessário e do verossímil do qual se tecem as formas da experiência social e da subjetivação política. (RANCIÈRE, 2017, p. 13-14)

Seguindo recomendações neyrianas, que dizia em “O ente dos entes”, de 1933: “Dirigi vossa ciência para conseguirdes um aumento micrométrico das vossas sensibilidades” (NERY, 1984, p. 34), apostamos nisso que é mínimo, no acontecimento micrométrico, para ali buscar algo sensível, que brota outras cenas para habitação de seu trabalho e arquitetura de seu autor. Para recolher esses detritos, precisamos como que fechar um olho frente ao que já sabemos sobre Nery, questionando o próprio campo visual restrito de observação dos acontecimentos e, nessa crítica ao olhar tradicional e seus automatismos, dar lugar ao que não se vê claramente no artista, mas que se presencia em gravidade evasiva.

As outras cenas, desviantes, negadas, esquecidas, não deixam de ser desejosas e ensaiar formas distintas de aparição do sujeito. Tania Rivera nos lembra que, na pesquisa psicanalítica, Freud tomou “o inconsciente como Outra Cena. Ao psicanalista pede-se “fechar um olho”: interessa a Freud o que não se dá a ver, o que faz furo na imagem” (RIVERA, 2011, p. 18). Recolhendo a presença oca que habita o não dito e o não visto ampliamos o campo sensível de apresentação de Ismael, que afirmava o essencialismo como um método “que consiste em receber sem *parti-pris* todas as emoções que se operam em nosso inconsciente” (NERY, 1984, p. 37).

Trazemos aqui a leitura do detalhe onírico em Freud, da fantasia e das afirmações sobre a história em Lacan pois a construção psicanalítica parece também se filiar a uma operação que aposta menos no caráter frontal de aparição, e mais em certa forma oblíqua de surgimento do sujeito. A operação freudiana situou no campo da política da memória, governadora do que deve ser acolhido dentro de uma história de vida e o que é passível de ser descartado, uma crise fundamental. O que está posto de fora da narrativa hegemônica não cessa de querer se inscrever na história do sujeito, e por mais que seja taxado de insignificante frente aos grandes

acontecimentos que gerenciam sua autobiografia, mostra-se como importante elemento de estruturação subjetiva de sua personalidade. Citando Havelock Ellis sobre os conteúdos oníricos – mas também poderíamos aqui pensar nos materiais fantasísticos – Freud cadastra: “na maioria das vezes são as coisas insignificantes, secundárias, as impressões “esquecidas” que reaparecem em nossos sonhos” (ELLIS *apud* FREUD, 2012, p. 33). O termo “insignificante” é marcado pelo prefixo de negação ou falta “in”. Pode remeter assim àquilo a que é negado possibilidade de significação, o que não impede de ser abordado como campo sensível de elaboração de sentidos, rastro que murmura diferenças que desafiam a semelhança e imagem cristalizada por certo significado hegemônico.

Importante ressaltar também que, sobre os biógrafos, Freud chega a afirmar que “dedicam suas energias a um trabalho de idealização” (FREUD, 1970, p. 118), e sobre a história de vida do sujeito biografado, a fim da manutenção de uma imagem ideal do homem: “apagam as marcas das lutas de sua vida, com resistências internas e externas, e nela não toleram nenhum vestígio de fraqueza ou imperfeições humanas” (FREUD, 1970, p. 118). Freud denuncia que essas produções literárias “apresentam-nos assim, uma figura ideal, fria, estranha, em vez de uma pessoa humana com a qual nós pudéssemos sentir remotamente relacionados” (FREUD, 1970, p. 118).

Fazer dessas regiões silenciadas cenas de enunciação em que buscamos voz ativa de Ismael Nery é tomá-lo não enquanto um ser passivo ou mero resultado dos acontecimentos aos quais foi submetido durante sua existência. No ambiente dessas cenas que buscamos circuitos outros de presença, revivendo com esses fragmentos uma reconstrução de Nery, estamos tentando também “reescrever a história” a partir de “indicações que ele dá a propósito dos pequenos detalhes” (LACAN, 1986, p. 23). Nesse caminho, o detalhe não se direciona ao interior, mas à dimensão de fora que ultrapassa os limites individuais, reintegrando a história “até os seus últimos limites sensíveis, isto é, até uma dimensão que ultrapassa de muito os limites individuais” (LACAN, 1986, p. 21). A afirmação lacaniana indica para essa possibilidade de reconstituirmos a história ao mesmo passo em que elaboramos outras presenças desse sujeito, que escaparam à conformação tradicional idealizada de sua assimilação. Não se trata assim de fazer da história um relato objetivo do passado, mas atentar para seu caráter ativo e inventivo, acionado pela nossa abordagem pela via da ficção e fantasia na compreensão das cenas escolhidas:

A história não é o passado. A história é o passado na medida em que é historiado no presente – historiado no presente porque foi vivido no passado. O caminho da restituição da história do sujeito toma forma de uma procura da restituição do passado (LACAN, 1986, p. 21).

Realizamos assim uma construção que remonta o biográfico em Nery sensível também às críticas freudianas e às observações lacanianas sobre a feitura da história e sua relação com o sujeito. Essa aposta é reversa ao que faz o relato autobiográfico tradicional, que erige uma figura permanente do autor entre grandes acontecimentos concatenados e coerentes, como já vimos. É nos cortes, nas sobras desse relato totalizador, no que resta após a solução autobiográfica, no que faz o trajeto coeso desviar, desatinar, se desdobrar, que buscamos colher presença, como a buscar no inconcluso, no fantasiado, no desalinhado, um gesto autobiográfico. Olhar para Ismael Nery de forma sensível às questões que estamos trazendo exige-nos uma abordagem de sua história não enquanto historiógrafos, mas talvez enquanto cronistas.

Para Walter Benjamin, “[...] o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1996, p. 223). Para além da operação do cronista, que recolhe nos detalhes algo de inquieto e instigante, o poeta, como foi Ismael Nery, também é uma figura que lida com os acontecimentos e com a história de modo diferenciado, para Michel Foucault:

O poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, é aquele que distribui outras semelhanças entre as coisas (FOUCAULT, 1995, p. 64).

Nesses termos, Ismael Nery escreve sobre o papel do artista: “um artista moderno” não deve ser “um cultor de temperamento e sim um *estabelecedor de relações*” (NERY, 1984, p. 37, grifos nossos). São assim trazidas novas distâncias a serem observadas, narrativas paralelas implicadas em certa malha ficcional, *identificações* que fazem da narrativa hegemônica apenas uma limitada forma de compreensão da história e da vida de um sujeito, apostando no jargão atribuído a Lacan “A verdade só pode ser dita nas malhas da ficção”. A crônica ou a poesia não elege os momentos brilhantes do passado para costurá-los em uma história honrosa e progressiva, mas antes trazem para a narrativa o fora, aquilo que quase escapa da história e que a todo momento a sustenta, se faz presente. É atentando, sem renunciar ou negligenciar essas formas de manifestação que evadem a linearidade do autobiográfico e ferem a imagem figurada que nele se sustenta, que situaremos certas cenas de trabalho com a história de Ismael Nery, fazendo face à “miragem de objetivação” na qual “parece ignorada a realidade de tudo que o eu negligencia, escotomiza e desconhece”, assim como “tudo o que ele ignora, silencia e ata nas significações” (LACAN, 1998, p. 119).

Seguiremos esse percurso de retomada biográfica crítica de Ismael Nery a partir do recorte

em cenas também durante o próximo capítulo. Inicialmente tomaremos como primeira cena um fragmento de lembrança que Ismael relata a Murilo Mendes, de quando, ainda criança, vivia certa relação inventiva frente ao espelho. No capítulo presente, destacaremos a aparição do sujeito como traço/rastro em um conflito que se estabelece entre o corpo e a imagem na lembrança do artista contada a Mendes. Já no capítulo seguinte, serão as relações entre o corpo e o espaço que ganharão relevo, onde abordaremos tanto as estratégias de fragmentação corporal como disseminação de si em pedaços do mundo, quanto a lógica de incorporação espacial do corpo. Destacaremos assim uma segunda cena, a partir de um recorte da *História de Ismael Nery*, na qual evidencia-se a questão do corpo fragmentado como declinação das reflexões sobre a aparição do sujeito na obra neyriana e suas estratégias de, com o corpo aberto ao fora, fazer espaçamento de sua presença.

Por fim, na cena 3 falaremos sobre Ismael Nery como cenógrafo e desenhista do espaço, posição ocupada pelo artista, que realizou alguns trabalhos de desenho arquitetônico e cenográfico pouco explorados nos quais leremos relações singulares entre Ismael e o espaço. Entremeando essas cenas, traremos informações biográficas enquanto “intervalos”. Poderemos com isso nos demorar explorando relações inflamadas e interessantes que contornam uma autobiografia crítica em Nery, sustentada nessas cenas evasivas nas quais elaboram-se paroxismos da presença do artista, ambientes que reestruturam ficcionalmente formulações (im)possíveis sobre ele e sua obra.



Figura 25 – Ismael Nery, *Figura ao espelho, s/d.*

Intervalo de Cena

Durante os primeiros anos da Infância de Ismael Nery, o cenário artístico-cultural passava por importantes transformações. Os artistas do oeste europeu inaugurariam ao lado também dos russos, movimentos de vanguardas que trariam para a arte novos programas estético-políticos que abrangeram partes do momento que chamamos de modernismo. Ismael Nery (1900 – 1934), paraense de nascimento, veio aos nove anos para o Rio de Janeiro, acompanhado pelo pai, Ismael de Sena Nery, médico filiado à marinha, e sua mãe, Marieta Macieira Nery, proprietária de alguns imóveis na região carioca. Seu pai faleceu no mesmo ano da mudança, 1909, e, logo após, sua mãe passou a participar da Ordem Terceira de São Francisco, onde dedicou-se ao catolicismo e foi nomeada como Irmã Verônica.

Apesar de trazermos esses fatos consumados e confirmados por documentos e depoimentos, não é sobre eles que faremos o recorte de nossa reflexão. Não nos interessa, por exemplo, a partir dos movimentos de devoção da mãe frente à igreja, derivar constatações sobre como o catolicismo teria desde cedo influenciado o artista, como fazem alguns teóricos ao retomar biograficamente a história de Nery, tentando nela buscar justificativas para as temáticas de sua poética, investindo assim em típicas assimilações. Optamos, em perspectiva crítica, por trabalhar com um relato sobre a infância cujo critério de realidade não pode ser atestado: um fragmento de lembrança cuja conformação, justamente por sua estrutura transfigurada pela memória e desejo de Nery, formula-se nas malhas de certa ficção, encorpando uma presença *identificcionada* que gostaríamos de alimentar. Explorar uma lembrança infantil do artista é uma estratégia de pesquisa, visto que, como já mencionamos, interessam-nos em sua poética as inscrições do si mesmo que se tramam numa malha ficcional, apresentações evasivas do sujeito, e essas só podem ser recolhidas em sua conformação aguda a partir de certa proposta fantasística, que se encorpa na memória, no sonho, e nas formulações inventivas com as quais o sujeito negocia a realidade implicando-a em seu desejo.

Sobre seus anos de infância, restam poucos relatos. Ao lado de acontecimentos consensualmente demarcados como importantes como a morte de seu pai e a mudança para o Rio de Janeiro, uma lembrança curiosa permaneceu com Nery, que a transmitiu a Murilo Mendes. Essa lembrança, diferente das outras acima, não parece inicialmente justificar-se em sua permanência na memória, visto que não encerra um fato de importância evidente, antes, como dizia Freud sobre o que chamava de “lembranças encobridoras”, “relaciona-se a eventos cotidianos e indiferentes que não podem produzir qualquer efeito mesmo em crianças, mas que são recordados detalhadamente” (FREUD, 1976, p. 336). Essa específica lembrança que Nery guardava e

transmitiu ao poeta remonta a uma cena na qual, ainda pequeno, o artista observava sua imagem frente ao espelho por longo tempo, retomando-a logo após em rascunhos de desenhos que tentavam remontar em seus traços o corpo referido pela imagem especular. Nas palavras de Mendes, Ismael “ainda muito menino ia para a frente do espelho e estudava-se por horas, acumulando em seguida os esboços e desenhos” (MENDES, 1996, p. 97).

Faremos dessa memória uma cena explorando como esta lembrança embrionária, infantil, pode ser lida em temporalidade expandida no seu trabalho. Ou seja, apostamos que ela faz efeito em sua poética, apesar da incongruência cronológica desta em relação à época de produção artística de Ismael. Em grande parte, essa lembrança é trazida em textos biográficos sobre o artista para nela recolher-se a afirmação de um gosto pelo desenho que se mostraria desde a infância de Nery. Ou seja, ela é lida com mera justificativa que legitima o interesse precoce do artista pelas artes, o que, nessa linha biográfica, justifica e torna coerente seu trajeto e escolha profissional posteriores. Da lembrança extrai-se certa leitura superficial e objetiva que possa endossar a coesão e coerência enquanto operações estruturais da história de vida de um sujeito.

Ou seja, de forma restrita, pela tradicional ótica biográfica de trabalho com a história, essa lembrança pode ser lida no que tange a mostrar uma aproximação e satisfação jovial neyriana com o desenho, afirmando que nessa cena especular o artista já buscava aprimorar suas técnicas de representação da figura humana. Não é isso que queremos ressaltar, a utilização dessa lembrança para esses fins é contrária aos nossos objetivos. Nos debruçamos sobre ela tomando-a como produtora de uma cena na qual certo exercício de presença crítica se traçava/tramava na experiência do artista. Apostamos aqui em dar a essa lembrança um pouco mais de tempo para com ela percorrer outras associações, raspá-la para ver o que sobra, fazer dela uma cena, e em seu caráter construtivo, inventivo, fazê-la falar outra língua, dar lugar à estranha peculiaridade de sua retenção na memória do artista, apostando no “fato de tê-la retido em minha mente como evidência de que ela tenha produzido sobre mim uma profunda impressão” (FREUD, 1976, p. 333). Tentamos ler essa lembrança dando a ela categoria de cena na medida em que parece apresentar uma situação/acontecimento cuja importância está deslocada em seu centro de gravidade. Para nós, sua retenção na memória não se justifica como mera confirmação de um interesse primordial pela arte, mas sim por situar a gravidade de um conflito no próprio campo da presença do sujeito. Essa cena faz efeito na poética de Nery, que, já adulto, ainda a guardava em seu pensamento, precisando até mesmo transmiti-la a Murilo Mendes. Ainda no texto “Lembranças Encobridoras”, antes de se aventurar mais profundamente na terminologia da Fantasia, Freud rascunhava algo sobre uma cena rememorada que guardava em sua estrutura ficcionada, certa construção de

presença crítica do sujeito. O autor conta sobre essas recordações fragmentárias que tendiam a insistir na memória:

Se, entretanto, procuramos averiguar em nossas lembranças quais impressões foram destinadas a influenciar-nos até o fim da vida, o resultado é: ou absolutamente nada ou um número relativamente pequeno de recordações isoladas que são frequentemente de importância duvidosa ou enigmática (FREUD, 1976, p. 333).

2. 2. Ismael e o Espelho (Cena 1)

Quando lemos de modo mais demorado essa cena, Ismael Nery ainda criança tentando rascunhar entre o corpo e sua imagem, uma figura, podemos ver operar um gesto. Nele, realiza-se com o desenho certo questionamento crítico que se estabelece entre o corpo e sua imagem. O desenho, feito pelo corpo, mira a imagem, situando uma zona de negociação complexa entre mão, olho e espelho, envolvendo-se em torno da própria pergunta sobre o que é o corpo e como refazê-lo em traço. A lembrança nos avisa: entre o corpo e sua imagem, Nery não aquietava, mas punha-se a traçar. O que o traço intercede entre esses dois domínios? O que do si mesmo se traça entre o corpo e a imagem na lembrança neyrriana?

Poderíamos pensar os rascunhos de corpo traçados durante essa cena como perguntas lançadas ao espelho. Esses desenhos, em tentativa de reproduzir a imagem, não deixavam de ir além ou aquém dela. Como situa o texto de apresentação do artista na galeria Almeida & Dale, sem indicação de autoria, o que se mostra por vezes na pesquisa poética neyrriana é “um ser humano que se move na busca do eu e de sua fusão com o outro; que tenta se compreender olhando no reflexo do espelho, e que se assusta ao ver um rosto desconhecido” (ALMEIDA&DALE; 2015, s/p.). Ao dar materialidade de traço para esse contorno especular e essa carnalidade corpórea, o que se produzia era outra coisa. A imprecisão entre imagem, corpo e traço evidencia-se na repetição desse gesto pelo artista. Nery não se contentava, refazia horas a fio esse processo frente ao espelho. Entre corpo e espelho, a operação de captura do si mesmo através da imagem não se equaciona, há resto, há escape, algo falta ao compromisso especular e ameaça se anunciar fora, ali no traço que Ismael cria sobre a superfície do papel. O que se avisa em seu traçar é justamente essa diferença que não equaliza frente ao espelho, diferença que lança a presença do sujeito para uma instância que domínios do corpo e da imagem não sustentam.

O espelho guarda certo potencial de estranhamento. Observar a própria imagem frente ao espelho produz, a longo tempo, sensação descontínua entre o que é refletido e o que se reflete. Nesses termos, parece que estamos falando da mesma coisa, aquilo que o espelho reflete é o

próprio corpo frente a ele refletido, como em certa tautologia. Todavia, em alguns momentos, o espelho, em sua inversibilidade fundamental, gera confusão entre o corpo e a imagem que dele se faz, referência e referente parecem desencontrar-se, gerando um estranhamento que denuncia entre imagem e corpo certo atraso. Esses dois domínios parecem guardar entre si estranheza e familiaridade, semelhança e diferença. É nesse vácuo, vão, que se noticia ao se olhar no espelho, que estamos recolhendo a presença crítica que Nery angustia-se a traçar repetidamente em papel.

Pode a imagem dar conta do corpo? O que se produz em traço que não confirma ou se confina à imagem? Há algo da presença do sujeito que pede o tremor das mãos e a curva das linhas para se presentificar? Essas perguntas me parecem estruturar a cena da lembrança infantil de Ismael Nery. Há algo do sujeito que não comparece à imagem, que o encarna em regiões cujo domínio imaginário não comporta entrever. Isto é o que parece evidenciar o atraso entre corpo e imagem que, por vezes, gera certo estranhamento na cena especular: resta um intervalo que avisa sobre algo de não reflexível sob a égide do espelho. Isso do corpo que desafia a imagem e ausenta-se da superfície, evadindo a cena especular e nela deixando apenas eco, demanda certa tessitura fantástica para se inscrever, é em traço que Nery dará corpo a essa aparição. Opera uma *identificação*, identifica-se com algo que não comparece e se confirma pela imagem, mas anuncia sua (ex)(ins)istência fora, em evasão.

Algo vaza pela cena especular transbordando presença para outra região, Nery dizia: “Olhei-me ao espelho e achei excessiva a anatomia do meu corpo, sobretudo da minha cara. Para que olhos, para que boca, para que nariz?” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 57). Sobre o espelho, avisa-se certo excesso de corpo, algo que excede à imagem especular pede outro terreno para se tramar. Talvez seja o caso de pensarmos isso que se avisa excedendo o espelho como algo de si que também não remete ao corpo, não se conforma à imagem mas também não se afina ao corpo biológico, visto que se anuncia fora dele. Algo do sujeito que é excesso para o corpo e para a imagem requer uma anatomia fantasiada e uma arquitetura fictícia para tramar sua realidade. É o desenho de Nery que traça esse excesso, dá categoria de traço a essa presença, inscreve *identificação*, tenta dar linha ao intervalo entre corpo e imagem, rascunhando o apelo que esse excesso faz por presença. Excesso aqui pode ser visto também como o que sobra, o que resta além de certo limite, o que faz so(m)bra na cena especular. Como se traçará essa presença que evade o espelho? Com a mão e com o traço; é o corpo real marcado por seu gesto errático e inconcluso que dará linha a esse sujeito-vão que se situa dialeticamente entre carne e imagem, e o anunciará tomando como suporte o traço.

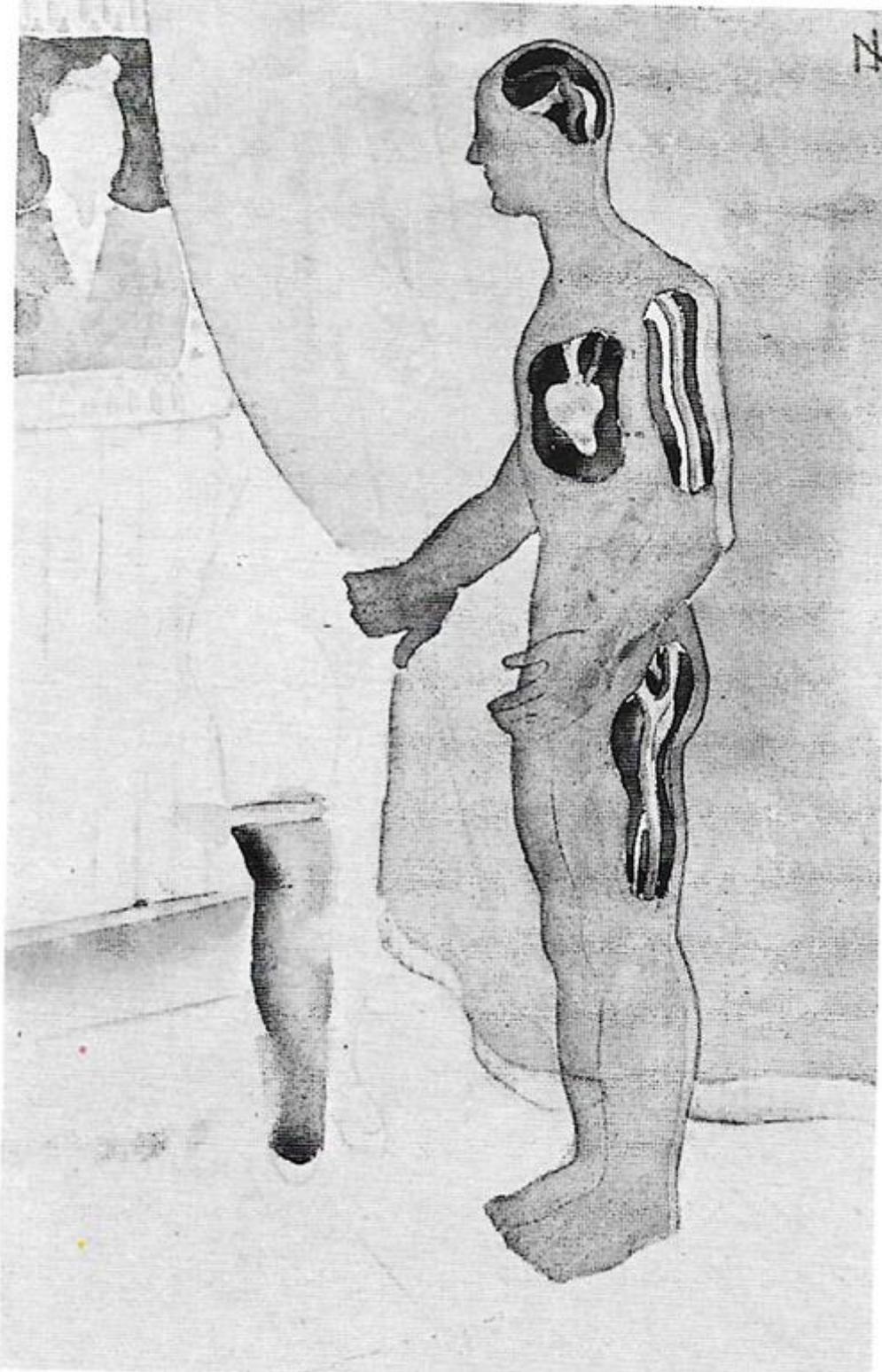


Figura 26 – Ismael Nery, *Emoção*, s/d.

Para aprofundar essa reflexão, podemos ir até Lacan, que aponta em seu texto sobre o “Estádio do Espelho”, como a assunção da imagem corporal “precipita numa forma primordial” o sujeito, ao mesmo tempo em que “essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção” (LACAN, 1998a, p. 98). A forma primordial de precipitação do sujeito lança a principal e restrita categoria de reconhecimento, o “eu”, em um precipício de ficção. É dando fio a essa linha ficcional que compromete o próprio “eu” com certa constituição inventiva e negociada, que certa presença do sujeito pode se avistar sempre fora, irrestrita à realidade do corpo e da imagem, furando-os. Excedendo o espelho, não se conformando ao corpo, Nery traça uma presença desenhada/fantasiada em obra.

No “Estádio do Espelho”, mostra-se um embate evidente entre certas instâncias da presença do sujeito, instâncias que só se acompanham em atraso, marcando um vão em que se trama certa perda de realidade na assunção da imagem especular. Estabelece-se com o espelho uma zona de ação de conflito que tece com a ficção uma tentativa de preencher esse vão desabitado, mas no qual o sujeito estabelece território. O que Ismael Nery parece mostrar é não uma aderência acrítica ao “eu” enquanto território real e restrito de sua confirmação de presença, mas antes, atestando-o enquanto ficcional, produzir paralelamente outras ficções possíveis que também anunciam e registram suas aparições em desconformidade com um contorno preciso. Para Lacan essa imagem que se produz no espelho é:

[...] para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade (LACAN, 1998, p. 98).

Essa relação assintótica nos mostra como essa imagem quase se aproxima do corpo ao mesmo tempo em que devolve para ele certa diferença, certo atraso, marcando um encontro que só se ensaia assintoticamente. Assintótico curiosamente significa “aquilo que está bastante próximo”, e aquilo que “expressa uma distância infinita em relação ao ponto”, sendo a “linha assintótica” na matemática designada como uma linha que se aproxima indefinidamente de uma curva sem jamais cortá-la. Essa constância assintótica entre “eu” e si mesmo denuncia uma mínima distância infinita que está sempre a nos separar das convencionais formas de representação pessoal. Nessa distância mínima e infinita imprime-se uma inquieta região de diferença. Lembrando de Marcel Duchamp, há algo de “infracino” nessa região assintótica na medida em que se encerra no micrométrico uma diferença fulcral entre o que poderia ser mais semelhante. Esse termo, empregado em algumas notas pelo artista francês de formas diversificadas, parece peculiar a essa compreensão de uma diferença assintótica que se produz em proporção inversa à expectativa de

semelhança. Marcel Duchamp fala sobre o infrafino em suas infinitas considerações sobre o termo: “2 formas confeccionadas no mesmo molde (?) diferem entre si por um valor de separação infrafino” (DUCHAMP, 1999, p. 33, tradução nossa).

Esse vão, território a ser sempre percorrido entre corpo e imagem, é onde se situa o traço de Ismael, seus desenhos estão literalmente entre o corpo e sua imagem no espelho. Todavia, não se resumem ou assemelham a esses dois polos, pois apontam para fora, fazem referência a algo de diferente, que não se mostra sob suporte do corpo ou da imagem, sendo requisitada categoria de traço para se precipitar. Além de se formarem desenhos entre o artista e o espelho, também se forma uma lembrança. Nela, Ismael pode refazer a realidade, reformulando-a em gesto que guarda e acolhe o paroxismo do conflito entre o espelho e a possibilidade de representação do corpo que ele presenciava nessa cena, evidenciando a *presença evasiva* que ali ameaçava. Percebemos como esse conflito na dimensão da representação pessoal não se resolve com a assunção do duplo, não basta receber a imagem vinda do espelho, não basta certificar-se do corpo encarnado fora do espelho, é necessário refazer essa presença em traço, e não apenas uma vez, é necessário retraçá-la repetidamente, reduplicando o duplo em atitude que multiplica exponencialmente as apresentações do artista.

Sigmund Freud, para falar da memória em seus primeiros estudos, utiliza a noção de traço mnêmico, marcando sua constituição a partir das diferenças entre as facilitações que se estabelecem entre neurônios. Não se trata assim de tomar o aparato mnêmico como mero local de registro apassivado da experiência do sujeito no mundo. Extraímos aqui a instituição da diferença como fulcral no funcionamento da memória, uma posição inventiva que nela se faz a partir de cada sujeito em suas renegociações da realidade. Nesses termos, destacamos que quando Freud pensa a própria questão da lembrança questiona também “a noção de traço mnêmico como reprodução e o propõe como diferença que se escreve” (SANTOS, 2019, p. 23). Sendo assim, o funcionamento da lembrança opera a partir de certa transfiguração e marca da diferença “que se escreve em complexos trajetos associativos que constituem as representações” (SANTOS, 2019, p. 23).

As representações estabelecem-se, nesses termos, a partir de diferenças, assim como na cena neyriana, onde aquilo que pede materialidade de representação em traço é o registro de presença que difere dos contornos do corpo e da imagem, faz referência a registros de si que diferem dos elementos apresentados para materializar autorreferência do sujeito na cena. Retomando Derrida em *Margens da Filosofia*: “A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo” (DERRIDA, 1991, p. 33). Da

mesma forma, a lembrança imprime uma diferença entre uma dita “realidade concreta” e a forma como ela é lembrada, sendo assim, espia-se na lembrança neyrriana uma região em que opera a diferença, e, por isso, nela apostamos.

Deslocamos a importância da retenção dessa cena no que tange a ser um marco de coerência entre os interesses joviais pela arte e a carreira como artista posteriormente seguida, para centrar seu ponto de gravidade em outro lugar, ali onde um conflito singular se tece para o artista, conflito que o acompanha em perseguições posteriores pelo si mesmo em obra. Interessamo-nos por essa lembrança no que nela jaz algo de não dito, que denota certa inquietude entre corpo e imagem colocada em prática nessa tentativa do desenho de percorrer com linhas o vão insistente que separa esses dois domínios e parece evidenciar o sujeito para uma margem sempre além. Assinalando uma operação de tensionamento da própria imagem, Ismael indica no espelho uma insuficiência, sendo necessário ir além ou aquém deste em tentativa de repercorrer com as próprias mãos a figura que se ensaia na superfície especular ao mesmo tempo em que dela se distancia encarnando-se fora do espelho, relacionando-o com outra coisa que não ele mesmo. Por isso também a importância de ver aí uma *identificação*, e não uma identificação, visto que o último termo certifica, restringe, significa, identifica a referência perdida, encerra a busca. Já o *identificcional* está aberto para essa assimilação e relação nas quais o sujeito se faz em outras coisas, incertas e imprevisíveis. O espelho aqui não surge enquanto objeto total garantidor de uma imagem dada do corpo, pelo contrário, é fazendo uma pergunta a ele que os rascunhos sucedâneos trazidos por Ismael viriam refazer essa figura, rascunhá-la, reduplicá-la.

Essa inscrição do *identificcional* se aviva em parte numa história que contarei a seguir. Uma das importantes autoras nacionais sobre a escrita autobiográfica, Elizabeth Duque Estrada, conta-nos que o poeta Lamartine, depois de evocar em um poema autobiográfico a casa da infância onde vivera, pôde revisita-la e perceber que em nada se assemelhava com a casa que tinha criado em sua lembrança e narração. Frente a isso, Lamartine não retificou seu poema para adequá-lo à realidade da casa, antes, o que fez foi reconstruir fisicamente a casa de sua lembrança, visto que essa, em seu caráter encenado e fantasiado, era o lugar que o abrigava. “Era preciso que o arquivo de sua memória emprestasse realidade à casa onde nascera e crescera” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 13).

A cena armada em memória parece, em seu caráter de fantasia, ser “mais real” ao sujeito. Sobre a casa concreta habita essa casa fantasiada cuja presença é certo *vulto* que se situa entre o visto e o não visto, tem em sua fugidia instância certa espessura que lhe dá realidade no potencial inventivo que abriga em lembrança. Lamartine escreve a casa para alimentar essa presença *vulto*,

investir nessa diferença que se situa na geração do duplo. A casa duplicada por Lamartine passou por certa transformação na rememoração do poeta que a torna estranha à casa real. Aqui também o duplo em sua possibilidade de criar familiaridade, atravessado pelo desejo do sujeito, termina por apresentar certa estranheza. Nessa anormalidade que se mede pelo atraso entre a casa real e a casa fantasiada, situa-se e alimenta-se a *presença evasiva*. A casa traçada/identificada na lembrança e poema de Lamartine tem categoria de vida para esse sujeito, é no traço que a casa experienciada por ele se apresenta transfigurada, a partir de seu desejo, em uma presença singular.

Entre o que Ismael é, vê e desenha, estamos sempre na véspera, há atrasos, e neles, em seu caráter inventivo que faz faltar semelhança, o sujeito ganha superfícies expandidas para ampliar e denunciar sua forma de presença. Nesse sentido, retomando Derrida e apostando nessa presença que faz da fenda um registro de existência singular e fulcral do sujeito, entendemos que: “É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença” (DERRIDA, 2002, p. 188). Nessa cena, evidenciamos como Nery dá a sua presença categoria de traço e, nesse sentido, consegue acolhê-lo em suas derivações, transformações, transitoriedades que não se domesticam em uma imagem paralisada. Quando Derrida fala sobre o traço afirma-o não enquanto categoria de presença plena. O que Nery faz também não é com o seu traço em desenhos solucionar o conflito entre corpo e imagem, mas relança-lo, escava-lo, buscando sempre um ser-presente que se promete, mas escapa: “embora ele [o traço] não exista, embora ele nunca seja um ser-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é de direito anterior a tudo o que chamamos signo (significado/significante, conteúdo/expressão etc.), conceito ou operação motora ou sensória” (DERRIDA, 2004, p. 96-97).

A lembrança neyrina presentifica algo que na cena se apresenta invisível, mas faz efeito, uma produção em traço de certa diferença que alimenta o regime de repetição dos desenhos do artista frente ao espelho. A força do ato da repetição é algo desconhecido, diferença teimosa que não permite legitimação da identidade. Quando Jacques Lacan fala sobre a repetição em seu *Seminário II*, parece situar em seu gesto uma conexão com algo da diferença que insistia na cena neyrina. Para o autor a repetição teria relação com algo de inominável, que não cessa de não se inscrever, o Real: “Toda a história da descoberta por Freud da repetição como função só se define com mostrar assim a relação do pensamento com o real” (LACAN, 1988, p. 52). A repetição implica um encontro com o que Lacan, a partir de Aristóteles, chama de *Tyche*, situando um “encontro com o real” (LACAN, 1988, p. 56), que na cena neyrina imprime falta de reciprocidade entre o corpo que olha e a imagem que se (ou lhe) vê.

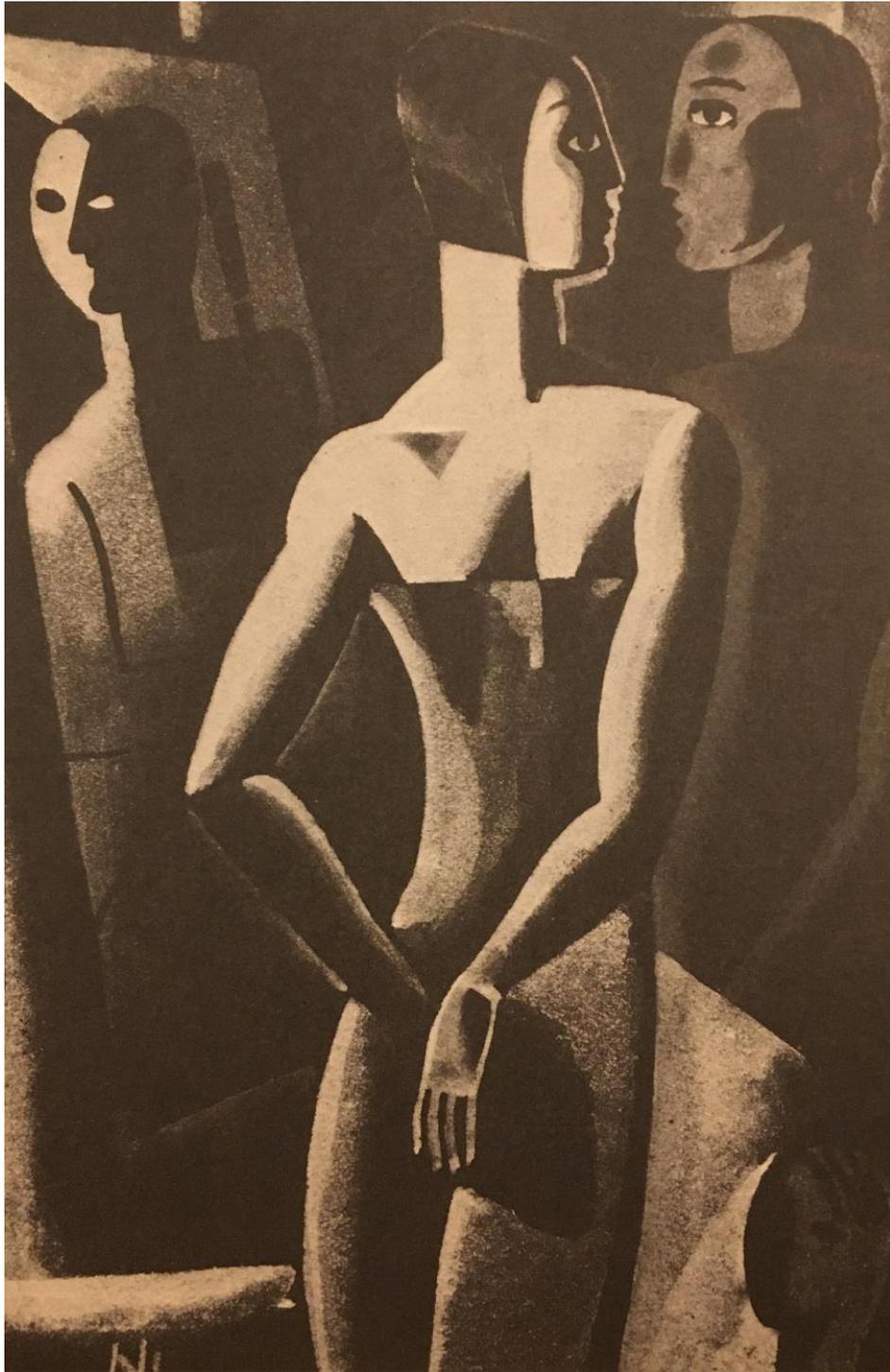


Figura 27 – Ismael Nery, *Sem Título*, s/d.

O traço marca assim a mancha na qual uma opacidade difere o sujeito de sua representação e sua diluição no jogo representativo, a mancha revela o quadro, o enquadre inerente à própria representação, que, por assim dizer, atesta a presença de outros olhares possíveis e perspectivas variáveis na qual o sujeito aparece demarcado em lateralidade, obliquidade, em distintas faces de aparição no mundo que não a frontal e planar do quadro; é nessa mancha que o traço de Nery perscruta presença. Trata-se, ao contrário da imagem planar perspectivada em um ponto central no qual o sujeito aparece como objeto de uma representação puntiforme, frontal e convencionada, do reconhecimento a partir da mancha, certa “sujeira” obscena, como falamos, de um embaraço da imagem representativa. Imbrica-se a criação/reconhecimento de uma anamorfose na qual a figura, quando observada frontalmente, deixa de ser reconhecível, surge em distorção. O quadro, em sua aceitação frontal, deixa de dar conta da representação, visto que, como mancha, o sujeito surge de modo a borrar e distorcer. É procurando por outro ponto de vista, distinto ângulo espacial de observação, que essa figura pode ganhar algumas formas de reconhecimento. Nos parece que o exercício neyrano atesta uma mancha na planaridade especular e devolve uma distorção que o sujeito só pode perseguir em traço, como fazendo operar não a ótica especular clássica, mas a anamorfose fundada ao pôr o sujeito em frente ao espelho. Como situa a pesquisadora Caciana Linhares:

A anamorfose estabeleceria uma relação com o problema da figurabilidade mesma do sujeito, no sentido de que a função quadro não lhe ofertaria uma representação. Ser capturado pelo quadro revelaria aí uma dimensão mais radical, da função mancha, onde o sujeito estaria entregue ao olhar do outro. Um olhar que vem de fora e subverte a noção clássica do sujeito como artífice da representação. (LINHARES, 2018, p. 123)

Percebemos assim no quadro o sujeito como limite da representação, e se instala o problema que localizamos na cena neyrana de saber "como fazer surgir o irrepresentável através da figura" (LUTEREAU *apud* LINHARES, 2018, p. 123). Ali na expectativa de figurabilidade o sujeito comparece como mancha, alude em sua presença à outra coisa e, nesses termos, reafirmamos em Nery não uma tendência à figurabilidade, mas fulgurabilidade. Lacan afirma: “é ao nível que chamo da mancha que se encontra o ponto tíquico” (LACAN, 1988, p. 78). No desenho, que poderia ser compreendido apenas como tentativa de repetição da imagem, algo se transfigura, obliterando-a, pedindo outros perímetros e formas para contornar sua presença, assim, a repetição não é apassivada ao ideal representativo e resumida à semelhança, mas constitutiva e inventiva, na medida em que, pela diferença, cria e ameaça outros registros de aparição. Frente à mancha que se repete e insiste no plano especular, no domínio representativo de captura da figura pessoal: “O encontro é sempre faltoso – é isto que constitui, do ponto de vista da tiquê, a vaidade

da repetição, sua ocultação constitutiva” (LACAN, 1988, p. 123). Outra vez nos alimentam as considerações duchampianas sobre o infrafino, que fazia-o aparecer também no espelho, na mesma lógica em que abordamos o conflito especular desenvolvido por Nery em que sua presença não se aquieta na miragem de assunção imaginária do espelho, mas se põe a ser repartida, declinada, exercitada fora, em traço, percorrendo evasão. Duchamp situa: “reflexão de espelho - ou de vidro - plano convexo - separação infrafinha - melhor que partição, porque indica intervalo (tomado em uma direção) e partição (tomado em outra direção) - separação tem ambas as direções masculina e feminina” (DUCHAMP, 1999, p. 22, tradução nossa). Há uma separação, um intervalo, no qual o sujeito toma partido direcionando-se em sentidos e vetores dissidentes.

A questão do duplo assume importância na obra de Ismael Nery principalmente em seus trabalhos de pintura, nos quais as figuras são recorrentemente apresentadas em pares. Mesmo em seus autorretratos pode-se constatar alguns cuja presença de uma outra figura ao seu lado insiste. Por vezes essa presença partilhada é feminina, além disso, em muitos quadros o que se explora é uma androginia. Neles, situa Gilda Sabas: “Os dois, o homem e a mulher fundem-se e tornam-se um só. O rosto da mulher é tomado pelo rosto do homem, e ambos deixam de ser o que se diz para tornar-se outro” (SABAS, 2011, p. 57). Para Mariana Vasconcellos, nos trabalhos de Nery, “o duplo aparece não só dentro das telas que mostram casais ou duas figuras, mas de maneira mais sutil e difusa em um diálogo extenso que se estabelece ao longo de toda a sua obra” (VASCONCELLOS, 2018, s/p.). Nos próprios autorretratos em que uma única figura surge, opera também o duplo na sua relação de diferença entre o que a pintura apresenta e a presença do próprio pintor. Podemos também constatar que “retratar” ou “retrato” significam ao mesmo tempo a criação de uma imagem e um ato de correção ou retirada de algo que foi dito.

Investimos aqui na segunda significação, “autorretratar” pode ser uma tentativa de se “retratar” com o “auto”, a dimensão própria ao autor/pessoa. Tentativas, tentações, de rever, corrigir ou reformular o si mesmo e suas apresentações. Afirmamos que o problema da representação não se resolve com a assunção de um duplo na poética de Ismael Nery, mas antes nela se agudiza, pois o que surge e insiste na tentativa de semelhança é infrafino, acaba cooptando formas de presença que distanciam o sujeito de sua imagem, reivindicando a estranheza que é inerente ao si mesmo em seu encontro assintótico com sua representação. Para Vasconcellos, as figuras de Nery provocam certos questionamentos: “a incerteza a respeito das identidades [...] provoca no espectador uma sensação daquilo que foi descrito por Freud como “unheimlich” (VASCONCELLOS, 2018, s/p.).

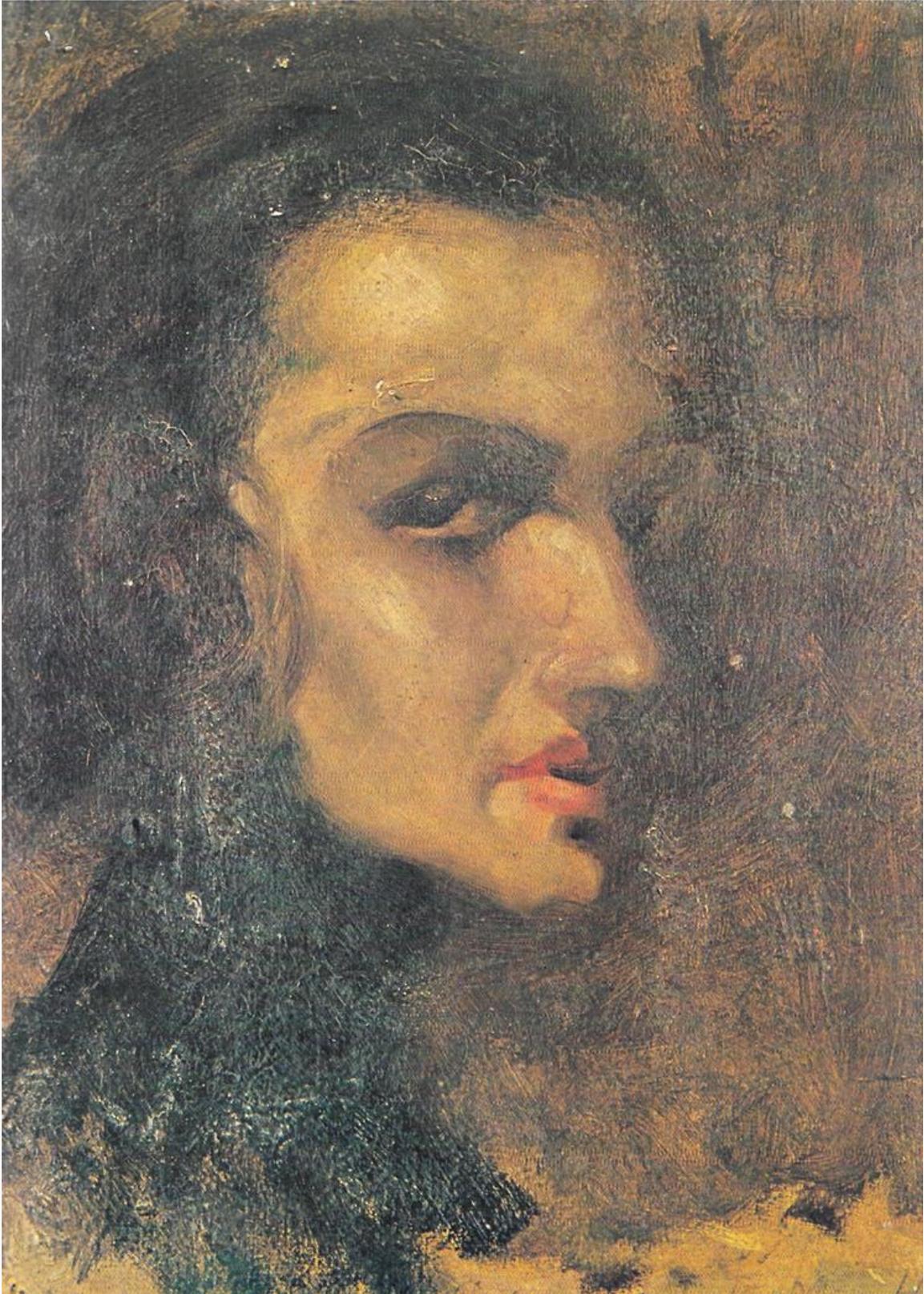


Figura 28 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d.

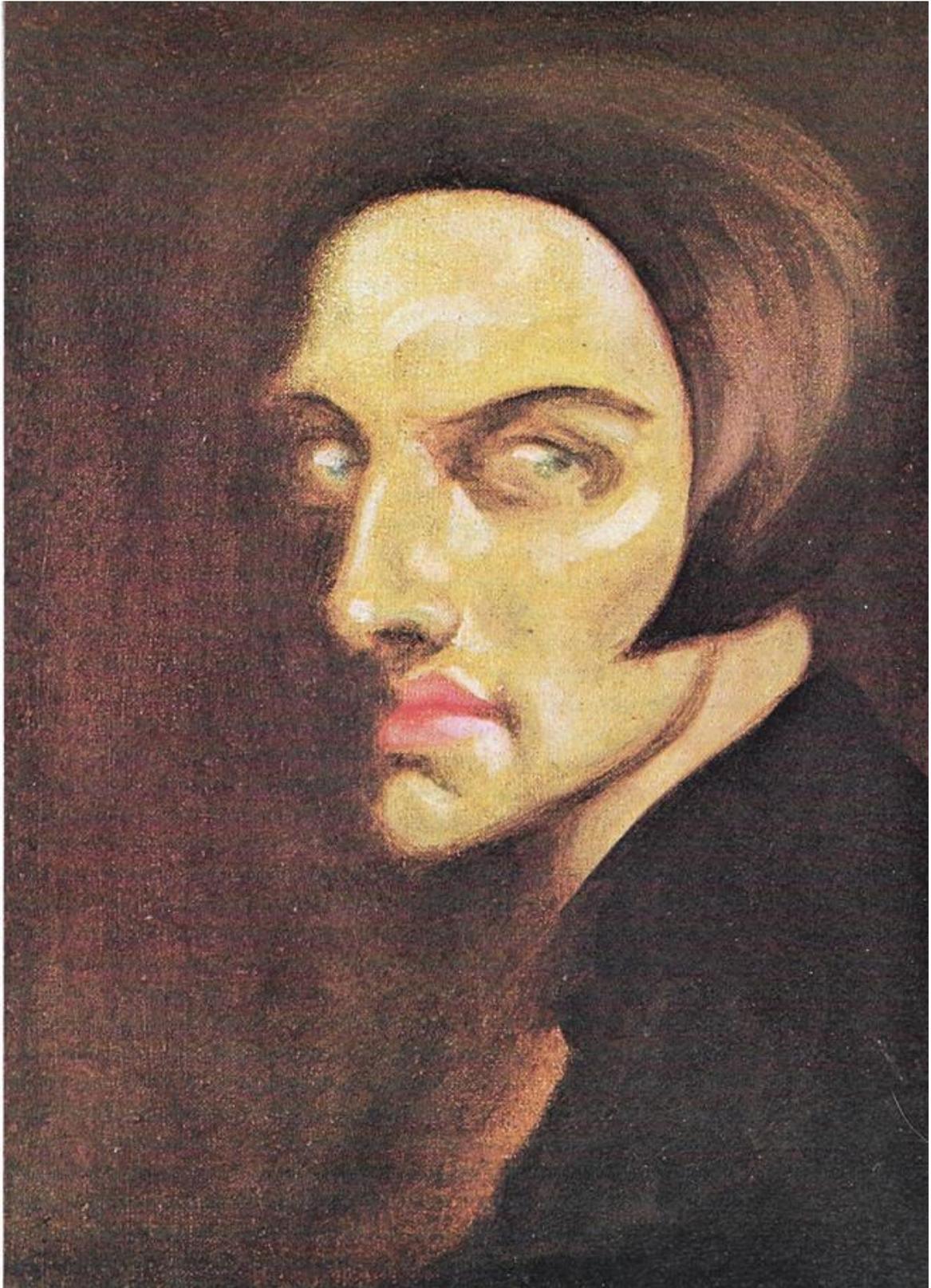


Figura 29 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d.

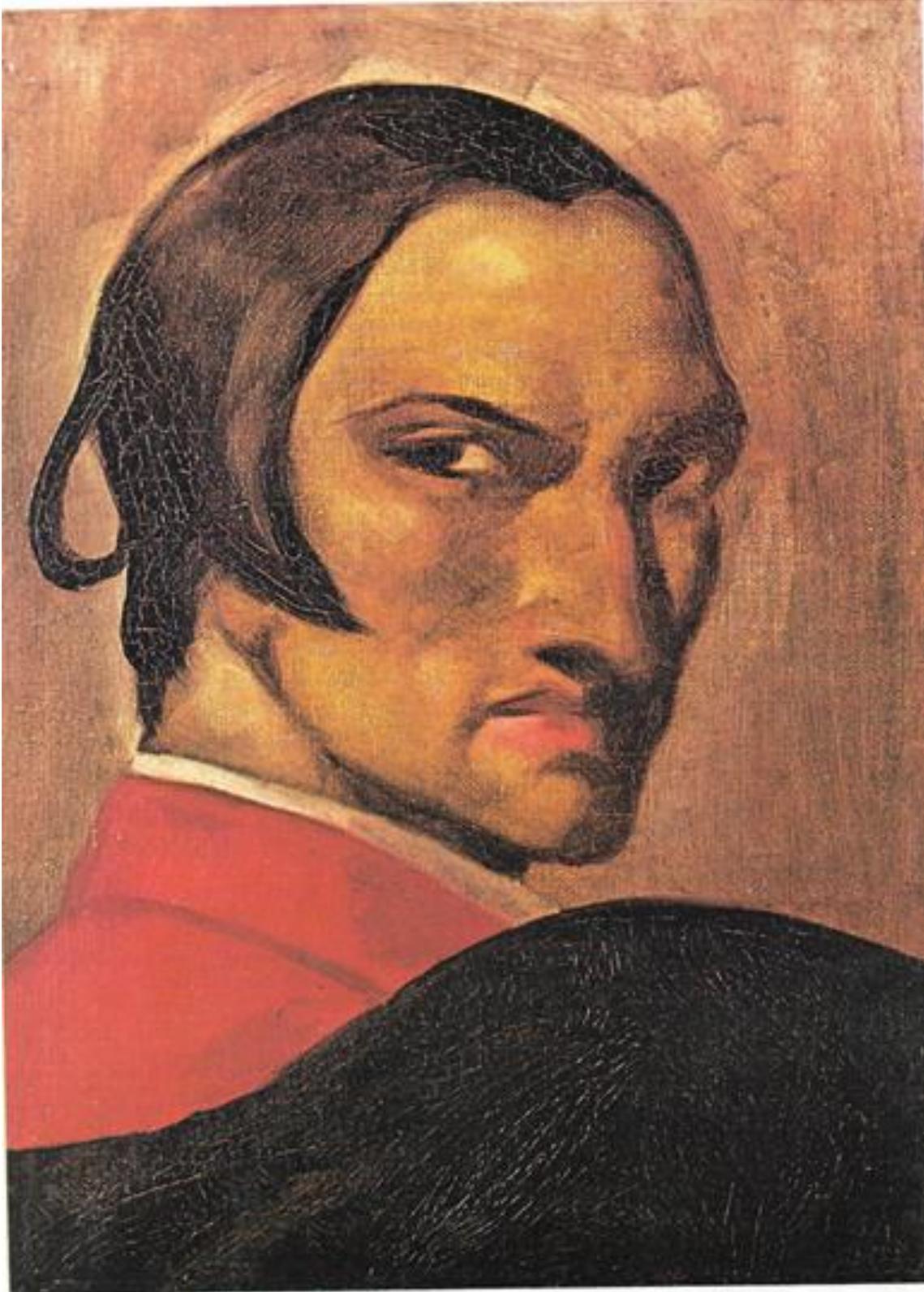


Figura 30 – Ismael Nery, *Autorretrato (toureiro)*, s/d.

O que se marca em traço é a diferença entre o corpo e a imagem, e a última em relação à sua representação. É essa presença de si que avulta a imagem, surgindo apenas em traço como sobra de sujeito, que não se dissolve no conflito especular: “A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos traços de diferenças, do espaçamento pelo qual os elementos remetem uns aos outros” (DERRIDA, 2001, p. 33). É o traço de seu desenho que inscreve em presença essa evasão que se mostra como diferença em relação ao que devia apresentar-se como semelhança, como queria Derrida, segundo a pesquisadora Claudia Andrade: “o traço implica a retenção da diferença numa estrutura em que a diferença aparece como tal” (ANDRADE, 2016, p. 96). Definição que pode em certa medida aqui aproximar-se também do infrafino.

Ao mirar uma imagem a ser repetida, implica-se no traço de Nery uma diferença inventiva que dá forma a um eco de si que não se reflete no espelho. A representação se perde de seu referente para apontar associações outras, referindo-se a múltiplas presenças de si que se avisam, mas não se capturam, tornamo-nos reféns dessas possíveis existências súbitas externas que nos olham e nos avisam comprometidos em presença evadida. O que se traça é já um outro, “o traço implica a suspensão de qualquer referência, assim como na superação das oposições” (ANDRADE, 2016, p. 97). Não se trata mais de um jogo binário entre o diferente e o semelhante, mas a própria diferença gera presenças outras que não se dicotomizam, mas em sua potência familiar e estranha, reivindicam realidades possíveis partilhadas. É nessa região *identificcional* que o sujeito trabalha sua “irrepresentabilidade”, sua abertura para um outro significante que o lança novamente fora, um pouco depois, escorrega-o ao redor.

Analisando esse fenômeno do duplo a partir da diferença assídua que ele reivindica, percebemos o atraso que Nery percorre em sua busca pelo si mesmo, no duplo “Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real” (D'AGORD et. al., 2013, p. 477). Todavia, como já mencionamos, o conflito não se dicotomiza entre dois polos, mas se dissemina, escorrega, aponta para um fora, para um outro, o estranho apresenta-me outrificado. Opera-se certa “injunção” na qual “se dilui a fronteira entre o que sou e as formas pelas quais me represento” (D'AGORD et. al., 2013, p. 477), e o sujeito pode se conformar e sustentar sua *outridade* como forma de apresentação no mundo, confirmando a afirmativa que se mobilizará na escrita de poetas como Arthur Rimbaud, “Eu é um outro” (RIMBAUD, 2009, p. 36). Nas figuras de Nery refletem-se:

[...] seus mil e tantos olhos, que olham através dos sujeitos – homens – que ele dizia ter sempre um pedacinho de cada um, os quais são percebidos em seus autorretratos, pois esses homens surgem lado a lado com Ismael Nery, retratados por ele na tentativa de multiplicar-se nos seres (SABAS, 2011, p. 54).

Avivam-se as heterogeneidades das realidades do si mesmo, a diferença, ao abrir para a alteridade inerente a todo sujeito, implica sua multiplicação em referenciais transfigurados, que o mostram cindido e multiplicado em presenças traçadas e tecidas para além das bordas do que se constata enquanto a identidade imaginada. Como afirma Murilo Mendes: “não havia dois homens em Ismael Nery: havia muitos homens que disputavam o primeiro lugar no drama que ele representa” (MENDES, 1996, p. 60). A cena de Ismael e o espelho nos mostra a operação de desenho do artista não enquanto confirmação da representação mimética do si mesmo, mas certa disseminação que, com a diferença intransponível, multiplica o próprio sujeito em fulgurações plurais, retomando o já citado trecho de Nery: “Senti sempre uma imperiosa necessidade de representar simultaneamente os papéis mais diversos, e, quanto maior em números fossem eles, mais se sentia estável, incorporando a vida do mundo” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 60).

Finalmente, para Lacan, no estádio do espelho, onde a questão do duplo se implicará gravemente, atesta-se “o papel do aparelho especular nas aparições do duplo em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas” (LACAN, 1998b, p. 98). A formação do indivíduo passa, nesse momento, por certo drama “que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade” (LACAN, 1998b, p. 100). Este corpo despedaçado por certa diferença que faz dele duplo, triplo..., dobra-o, multiplica-o, nos leva para outro tensionamento que essa cena realiza na obra de Nery, aquele das fulgurações do corpo aberto e fragmentado e das relações que se tecem entre ele e o espaço. Exploraremos essas questões no capítulo a seguir, começando pela cena do corpo fragmentado a partir de um curioso desenho que aparece na série *História de Ismael Nery*, e caminhando para uma reflexão mais aprofundada sobre as questões espaciais que o artista elaborou em algumas obras menos destacadas, como aquelas vinculadas a croquis arquitetônicos e construções cenográficas.

CAPÍTULO 3

3.1. O corpo fragmentado (Cena 2)

Na cena especular que analisamos no capítulo anterior o traço declina-se como registro de presença a partir de um conflito que se estabelece entre corpo e imagem. Mostra-se nessa cena um indício de presença que avisa sobre sua transitória permanência fazendo efeito entre as linhas de Ismael que, em curvas, distanciam-se de forma assintótica, mínima e infinita, da imagem especular, para dar ao sujeito outro contorno no qual certa evasão opera. A diferença que se produz entre os desenhos, a imagem e o corpo, produz esse sujeito em traço que se declina a cada novo gesto, mostrando-se nunca como signo, mas enquanto escape à significação, rasura e rascunho que nunca se passa a limpo.

A partir dessa cena pudemos colocar o corpo em questão derivando reflexões cuja espessura só poderia se atingir se déssemos a ela um investimento maior em associações e a tomássemos para além de mera associação biográfica para assumi-la enquanto lembrança de cena, que se nutre do ficcional e das *identificações* que ela produz para poder forjar a realidade a partir de denominadores singulares que o sujeito a ela empresta. Como diria Merleau-Ponty: “É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 19). Nery, ao negociar o corpo com a realidade, transformaria a última em matéria poética. Aqui o corpo parece impelido a ser emprestado ao mundo, é necessário ir além do espelho na possibilidade de recolher, nos outros, os efeitos que meu corpo faz no mundo. Nesse gesto, não apenas o pintor “transforma o mundo em pintura”, mas acaba por fazer do próprio mundo, “corpo”, região de operação ativa de suas presenças. Caminhamos desde uma cena de duplicação e produção de diferença para agora ouvir certa declinação que essa cena especular demanda na poética de Nery, esta que o leva a uma fragmentação e abertura do corpo, recolhendo presenças possíveis evadidas nos pedaços que o constituem ao redor.

Tal operação curiosa de fragmentação se apresenta repetidas vezes nas pequenas cenas que constituem *História de Ismael Nery*. Os acontecimentos que se mostram nessa série parecem extratos de sua existência um tanto transfigurados, e acontecimentos ou situações alegorizadas dos mais diversos modos, como pode se conferir nas imagens anteriormente trazidas. Esses trechos parecem como frames, pedaços de um filme dilacerado cuja conexão se faz incoerente, entre eles falta algo que garanta concatenação e sentido evidente. Um desenho específico aviva essa reflexão, nele podemos ler “Photograma 16”.

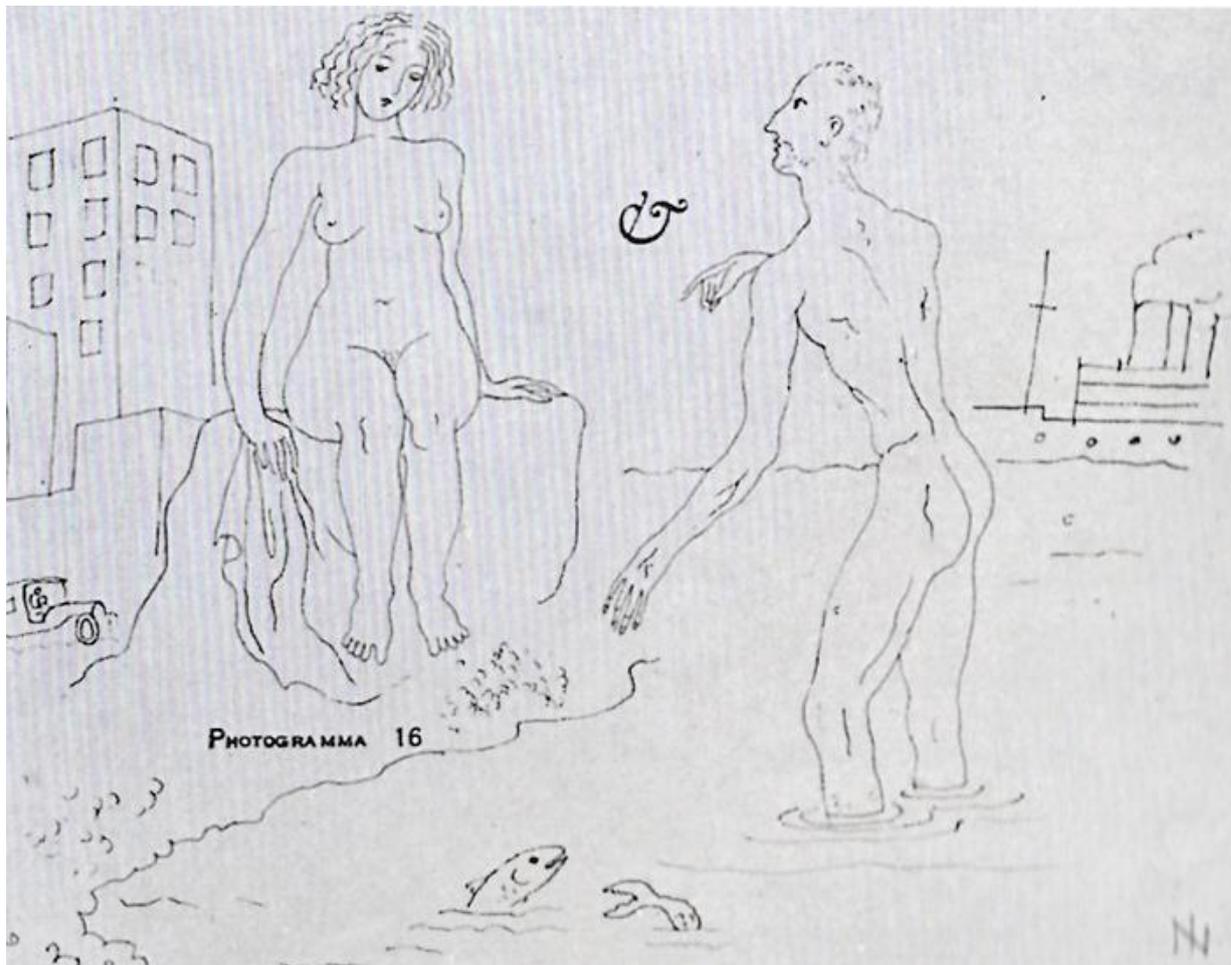


Figura 31 – Ismael Nery, *Photograma 16*, s/d.

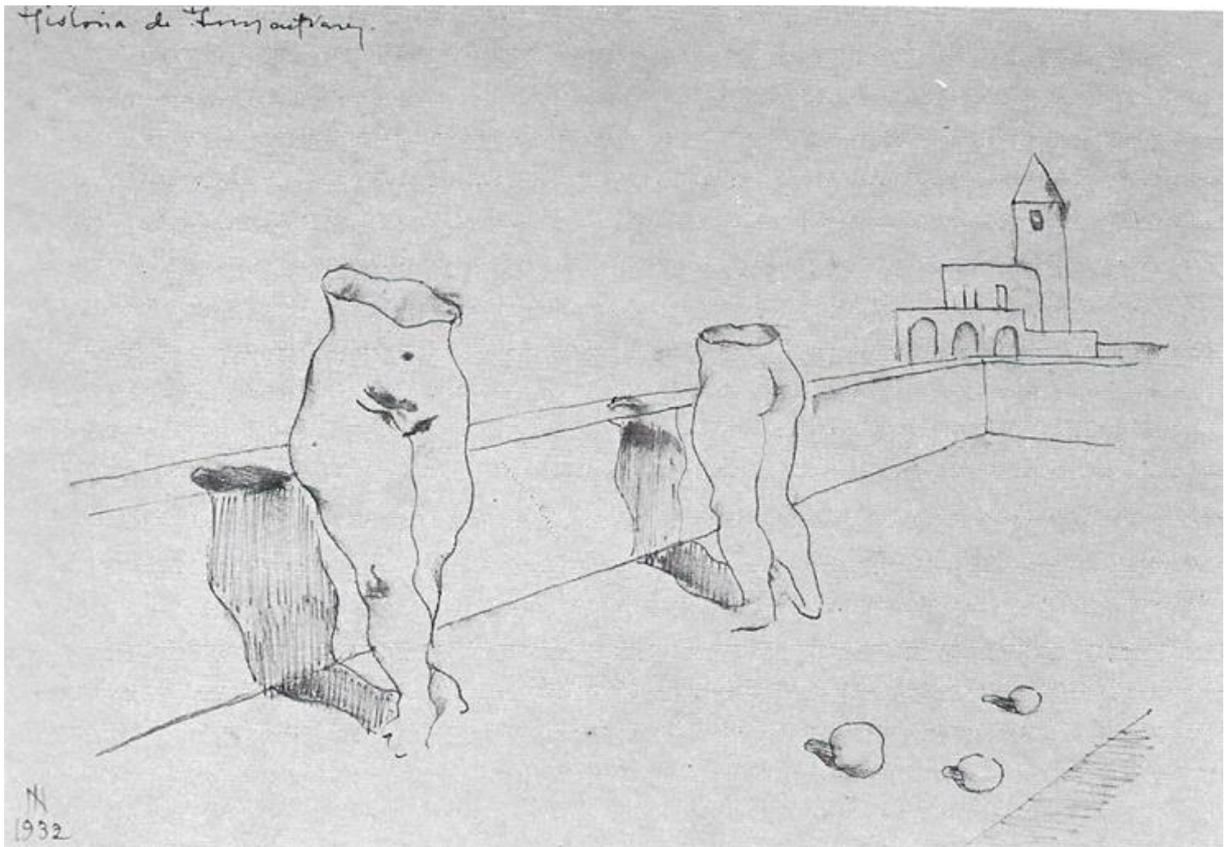


Figura 32 – Ismael Nery, *História de Ismael Nery*, 1932.

Entre esses recortes de sua vida que compõem a *História de Ismael Nery* um apresenta uma cena na qual o corpo está cindido, apresentado apenas da cintura para baixo; trata-se da imagem mostrada na página anterior. Trataremos da questão da fragmentação corporal a partir dessa cena de sua história, ampliando a discussão também a partir de outros momentos de sua produção. Em parte de seus trabalhos o corpo surge dilacerado, fragmentado e aberto. Há aqui um caminho entre o duplo especular, o traço e o corpo dilacerado. A organicidade do corpo aberto mostra-se como interesse de algumas elaborações pictóricas do artista, sendo até mesmo estudadas por Nestor Habkost de forma particular enquanto questão privilegiada na obra de Nery, reunida pelo pesquisador sob o nome “A intimidade da carne: o corpo dilacerado” (HABKOST, 1994). Para nós, essas aparições surgem como derivações necessárias de uma cena que se move frente à questão da (im)possibilidade de se dizer e traçar a presença de si no corpo ou para além/aquém dele. Dizemos “aquém” visto que não se trata de situar essa presença que aqui chamamos de evasiva como uma noção transcendental, mas algo cuja precipitação se faz nas diferenças ínfimas e *infracinas* – para usar a noção duchampiana – de reconhecimento e apresentação do sujeito em diferentes suportes no mundo.

Outra vez, quando observamos a linearidade biográfica e cronológica que se lê na obra de Nery, percebemos que a questão do corpo fragmentado é relacionada pela crítica aos últimos anos de suas produções, o que se justifica para alguns críticos como consequência de sua doença e tratamento. Chega-se a afirmar que o teor biográfico de sua poética se destacaria justamente nessa fase, em pinturas que misturam o corpo fragmentado e o autorretrato nas quais “se autorretrata destacando a garganta com vísceras expostas” (MORAIS, 2017, p. 25). As correlações dessas imagens com um teor biográfico seguem a linha de pensamento segundo a qual uma produção, quando ilustra de forma precisa um momento particular da vida do artista, revela-se autobiográfica. É evidente que a tuberculose significa um adoecimento corpóreo, inflamações, tumores e dores nas regiões das vias aéreas; todavia, será que o autobiográfico teria de se limitar a essa constatação ilustrativa que equipara momento histórico na vida do artista e sua posterior representação em obra? Ao ler a cena especular infantil de Nery que o acompanhou até a maturidade, tendo o artista até mesmo que transmiti-la a Murilo Mendes, podemos ver, de modo crítico, como as construções do corpo fragmentado não precisam se correlacionar em esquema ilustrativo à vivência de sua doença, mas se ligar, em temporalidade expandida, às declinações da cena infantil. Mas que passo é esse que se dá entre a cena especular e o corpo fragmentado? E em que medida ao atravessar o espelho esse corpo se dilacera?

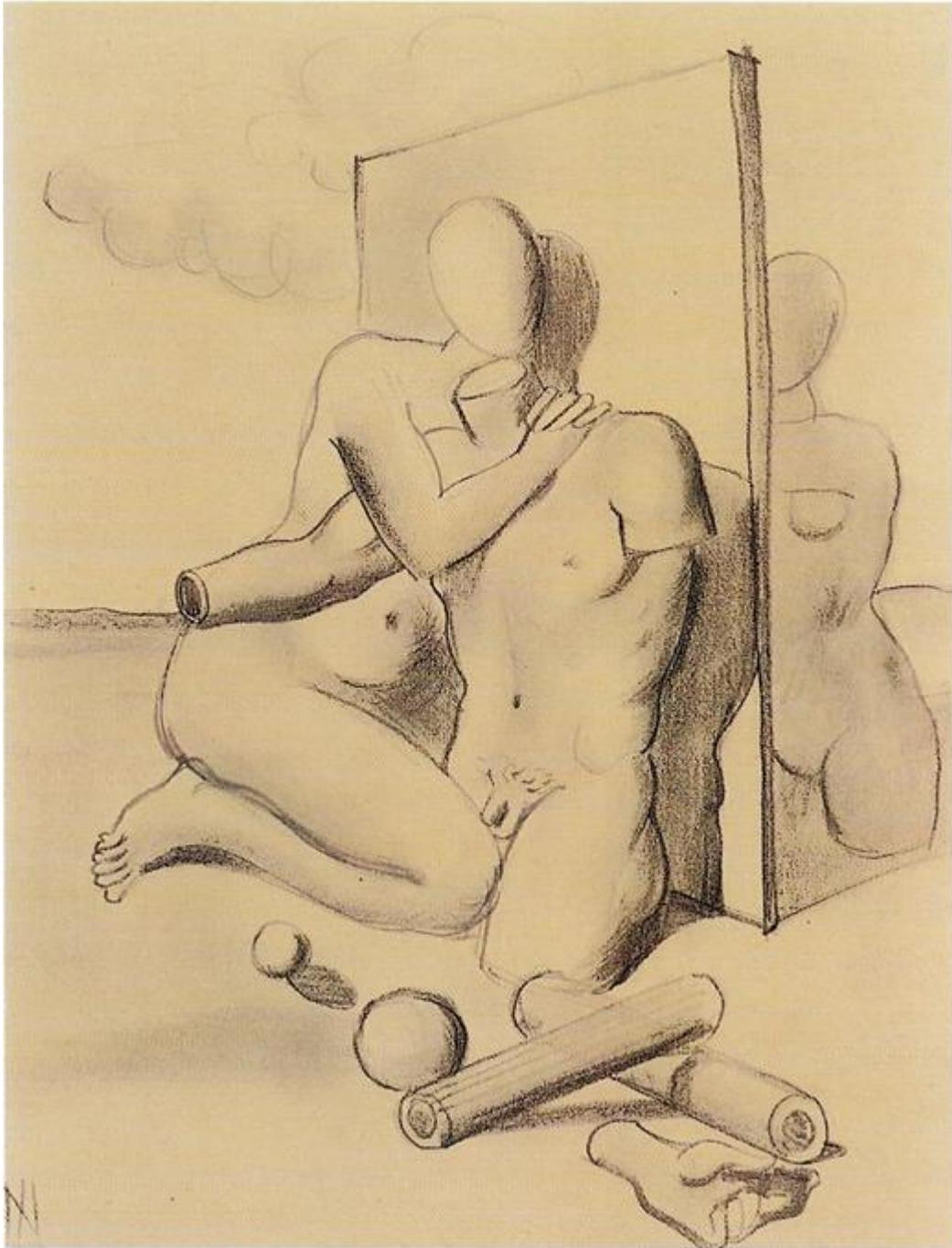


Figura 33 – Ismael Nery, *Composição Surrealista*, s/d

Como vimos, a assídua diferença que se marca na duplicação da imagem de Nery convoca em sua duplicidade certa dubiedade sobre o si mesmo. Sou a imagem, o corpo-carne-vão, o traço? Sou entre eles: Sou multiplicado neles? O que se anuncia não é resposta, solução, mas tentativas de equacionar incongruências, lembrando Manuel Bandeira que comparava os quadros de Nery a problemas matemáticos (BANDEIRA, 1928). O que parece se evidenciar é que as tentativas de representação, seja no espelho, seja no traço, anunciam Nery em presença outrificada e partilhada, o traço convoca a um fora que não remete à referências claras, é ao alheio, ao alterno, que se direciona esse desenho de si que busca algo da presença que não confina/confirma no corpo e excede o espelho.

Em alguma medida, é tomando suporte na diferença que se erige certa presença. E é na condição de traço, que fura a margem, que evade a cena, para lançar um fio para fora, que se fia essa presença outrificada e ao mesmo tempo, poderíamos dizer, disseminada, na medida em que faz espaçamento, cria intimidade com o fora, o externo, mostrando no estranho um lugar de concomitante familiaridade. Silviano Santiago, no *Glossário de Derrida*, fala sobre o traço como produtor de certa “relação de intimidade do presente com seu fora, a abertura à exterioridade em geral, ao não-próprio etc., a temporalização do sentido é desde o começo “espaçamento”” (SANTIAGO, 1976, p. 85). O traço opera certa relação de espaçamento na qual um vão se estabelece e a referência representativa fica vaga, é à outra coisa que o traço remete. Lembramos que também o evasivo é aquilo que deixa certo espaço vago.

É justamente nesse ganho de espaço que o externo e o interno comungam, mostram-se, também como no espelho, em proporções invertidas. Algo de fora faz referência ao sujeito, interioridade e exterioridade confundem-se. Ao contrário do gesto introspectivo, o sujeito acaba buscando-se no fora, ali onde ele se traça outro. A fragmentação do corpo pode ser suporte para falar de si na medida em que é necessário um apelo aos outros possíveis que se estabelecem fora do regime corpo-imagem para se encarnar registro de *presença evasiva*. Ismael Nery dizia precisar ser “parido aos pedaços” (NERY, 1984, p. 36), para nascer, surgir, aparecer e se apresentar é necessário se fazer aos pedaços, como que a romper com a imagem e o corpo, fazendo-o outra coisa, pedaços partilhados no mundo. É nesse corpo esgarçado no fora como que a nele perder seus limites, que se situaria uma presença marcante do sujeito na poética de Nery. Nega-se assim a solução imediata na qual seria a figura fechada e representada sob compromissos e técnicas rígidas, aquela que melhor representaria a presença de seu autor.

Se analisarmos a obra do artista a partir da classificação em três fases feita por Antonio Bento – expressionista, cubista e surrealista –, noticiamos que as aparições do corpo fragmentado

como um motivo em sua poética sobressaem na fase final de produção, que corresponderia ao momento em que Nery, internado em um sanatório em Correias, tratava sua tuberculose, como já vimos. A fragmentação do corpo lembra também a afirmativa de Susan Sontag que mostra a instância de presença que o autor faz em sua obra de forma fragmentária, unindo diferentes pedaços, como no *Frankenstein* de Mary Shelley. Ressaltamos também essa filiação ao tema do corpo fragmentado em Nery em sua fase dita surrealista. Muitos surrealistas europeus tomaram o corpo como questão, e essas relações entre Nery e artistas como André Masson ou René Magritte poderiam ser levadas adiante. Não poderemos nesse momento percorrê-las, mas destacamos a afirmativa de Rosalind Krauss sobre o corpo no surrealismo, que parece flertar com a reflexão trazida aqui sobre Nery: “There we find the body inscribed in a mimetic response to external forces; the body bursting its bounds as it is assaulted from without”⁴ (KRAUSS, 1986, p. 154).

Vimos anteriormente a presença da diferença que parece insistir no trabalho de Nery, principalmente quando se trata de autorretratos ou figuras típicas feitas repetidas vezes no pincel do autor. Nesse jogo complexo em que a produção de si requer uma presença alheia, certo índice de diferença, apontamos para a necessidade do outro para falar de si, como o poeta evidenciou ao dizer “terei que captar a minha sinceridade em alguém que não seja eu, e até muito pelo contrário – que seja bem diferente de mim” (NERY, 1984, p. 26). Curiosamente, não é no idêntico que Ismael exercita a captura pessoal, muito pelo contrário, é no diferente. Acrescentamos à essa alteridade fundante da própria presença do sujeito a operação neyriana que termina por dilacerar o corpo para poder buscar certa integridade, recolhemos entre esses dois gestos um ato de abertura. Segundo Mendes, Nery relata que “gostaria de mandar exemplares de si mesmo a todas as pessoas de todos os recantos do mundo” (NERY *apud* MENDES, 1996, p. 60). Em seu trabalho de dilaceração do corpo, remetemos à cena especular que, muito antes da doença, já trazia certo aspecto evasivo da presença pessoal, que pedia o outro, o traço, a diferença, para apresentar-se enquanto tal.

Em seu desencontro com uma figura ortopédica que o representaria de forma completa, Ismael insiste em recorrer a um outro e abrir o corpo para algo de fora. Ressoa aqui a ideia já trazida por Sontag: “eu sou o veículo, o meio, o instrumento de uma força que está fora de mim” (SONTAG, 2016, p. 327). O corpo faz-se todo-fora na medida em que esgarça seus limites e rompe as margens que estabelecem sua interioridade. O corpo se fragmenta e nesse gesto se volta mais intensamente para o que está fora. Assim, essa operação pictórica não necessariamente precisa ser uma ilustração da experiência crítica que Nery vive com sua imagem e corpo no processo do

⁴ Segundo nossa tradução: “Lá encontramos o corpo inscrito em uma resposta mimética às forças externas; o corpo estourando seus limites enquanto é atacado de fora”

adoecer. Antes, nos parece que essa fragmentação se estabelece enquanto uma estratégia para falar de si de modo a evidenciar a fragmentação que se situa no cerne da instância do sujeito. Trata-se de uma questão mais ampla à nível existencial para o artista, que se mostra, por exemplo, quando ele ensaiava em seus escritos desejo por presenças disseminadas. Essa busca que dá ao si mesmo uma multiplicidade de apresentações evoca-se por exemplo na frase que abre a “Oração de Ismael Nery”: “Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?” (NERY, 1984, p. 35).

O corpo fragmentado também se situa como região na pesquisa poética do artista que lhe permite dar lugar a sua inquietante vontade de pensar a integração entre multiplicidade e unidade. Para Nery parecia ser necessário compreender um universal passível de abranger o conflito e a diferença; o artista dizia “sou a unidade infinita” (NERY, 1984, p. 35). Essa afirmação faz do uno certa multiplicidade, em sua infinitude a unidade abrange os contrários, as incongruências; os conflitos são incorporados a uma totalidade, e o artista complementa: “eu sou a tangência de duas formas opostas” (NERY, 1984, p. 33). É importante outra vez ressaltar o caráter metonímico da operação, no qual o corpo aos pedaços vem explorar uma forma de apresentação que não contorna a corporalidade por uma linguagem pré-estabelecida que significa de forma precisa o que ele é. Antes, como afirma Viviane Matesco em *Em torno do corpo*, trata-se de evidenciar o “corpo como linguagem” (MATESCO, 2016, p. 101) e, nesse sentido, fazê-lo surgir na arte em um domínio diferencial de aparição.

Em Ismael Nery o corpo em fragmentação é ao mesmo tempo unidade e multiplicidade dilacerada, disseminada em pedaços no mundo. Como afirma Gilda Sabas, na pesquisa poética de Nery trata-se de uma corrida “em torno de si mesmo na tentativa de encontrar a multiplicidade de seres que o representam” (SABAS, 2011, p. 56). O desencontro fundamental que move essa pesquisa parece situar-se entre o corpo, o “eu” e a imagem, a unidade e a multiplicidade, havendo entre eles não um isomorfismo, mas antes alguns intervalos, brechas cuja presença só se anuncia e ensaia em traço. Ismael é, no trecho acima trazido, nada mais do que uma tangência, certo encontro de distâncias entre os opostos. Essa distância mínima e infinita, assintótica. Essas distâncias não são negadas em Nery ou por ele preenchidas definitivamente, mas antes precisam ser a cada vez repercorridas. É nessa brecha que habita o intervalo entre “eu” e si mesmo que saltam os gestos neyrianos, como a reivindicar a categoria de presença que o sujeito só anuncia no tropeço e desencontro em relação ao seu corpo, sua imagem, sua percepção e representação de si mesmo.

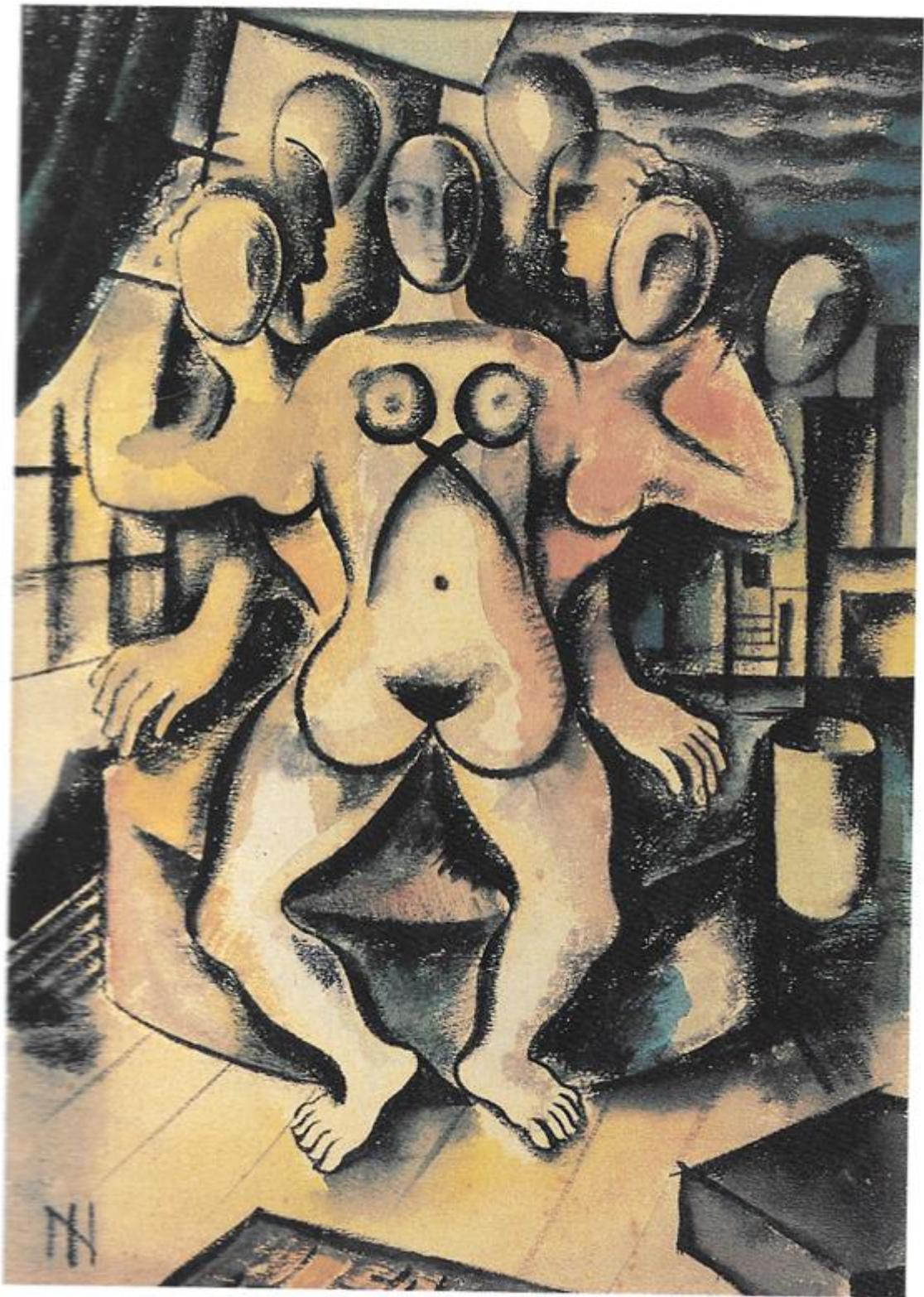


Figura 34 – Ismael Nery, *Almas num corpo*, s/d.

Nery diz em sua “Oração” habitar um “corpo neutro que não representa nada do que sou”, e afirma “às vezes me torno irreconhecível[...] a mim mesmo” (NERY, 1984, p. 35). Esse sujeito que por vezes não corresponde ao corpo que o devia capturar, a imagem que poderia representá-lo, durante alguns momentos deixa assim de se reconhecer como “eu”, ameaça uma presença fora, em outra coisa, no outro ou em um pedaço do mundo. Nesse gesto, nos aproximamos da afirmação de Tania Rivera: “Entre o corpo e o eu, o encontro é manco, e obriga a uma instabilidade, uma falta de lugar que é encarnada pela mulher – ou melhor, em termos psicanalíticos, pela feminilidade” (RIVERA, 2002, p. 65). Em Nery, a figura que surge encarnando o duplo é repetidamente feminina, e seu interesse pela mulher sublinha-se em algumas críticas, sendo a própria linha binária feminino e masculino explorada na exposição “Ismael Nery: Feminino e Masculino”, de 2018, realizada por Paulo Sérgio Duarte a partir da obra do artista (DUARTE, 2018). Sobre isso, Nery conta em seu “Poema pós-essencialista”: “me percebo inversamente por uma ideia a que chamo mulher e que para rarefeita sobre a superfície do globo” (NERY, 1984, p. 27).

Como o autor evidencia, a percepção pessoal se estabelece a partir de uma inversão, como a questionar a ortopedia de uma figura que poderia representar de forma clara aquilo que o artista chama de “eu”. É no inverso que ele se estabelece, algo também próximo à relação especular, visto que a imagem no espelho pela qual o “eu” se precipita “aparece num relevo de estatura que a congela e uma simetria que a inverte” (LACAN, 1998, p. 98). A forma em que se estabelece essa imagem pessoal é necessariamente invertida, visto que a imagem especular imprime na simetria uma inversibilidade, certa torção que faz na imagem aparecer uma diferença fundante, como afirmamos acima. As regiões de aparição são torcidas, é nesse sinuoso desvio que sua *presença evasiva* faz o corpo volatizar por furos que o disseminam aberto no mundo.

Esse eu que é fragmento, pedaço, resto, e que surge invertido, é condição para a própria percepção de si, suporte de uma presença pessoal, marca de uma personalidade que só se encontra fora de si, estabelecendo uma clave de ação da poética de Nery que recostura em texto e pintura os liames abertos do corpo e do eu, a todo momento fazendo apelo aos outros que o cercam enquanto presenças a serem cúmplicas. Como afirma Nestor Habkost sobre os autorretratos do artista: “a operação é especular, entretanto, o que o espelho revela é o outro [...]. Ismael Nery descobre-se nos outros que ele pinta e narra” (HABKOST, 1994, p. 20).

O que o espelho revela é o sujeito reivindicando presença no outro, e nessa margem externa a superfície especular não basta, – “a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível” (LACAN, 1998, p. 98) – visto que é em certa invisibilidade que a *presença evasiva* anuncia o

sujeito fora do suporte firme de representação, avisando-o não mais espelhado, mas *espalhado* no mundo. Faz-se necessária outra lógica de criação da imagem para que se possa ensaiar essa presença fugidia que Ismael não cessa de rascunhar, como que atualizando a cada trabalho a distância, o atraso, o tropeço *infrafino*, o que falta ao encontro. As diversas obras de Nery parecem assim repetir esse intervalo como a mostrar a necessidade de, para falar de si mesmo, “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65), emprestando-nos da frase agambeniana.

A pesquisadora Gilda Sabas entende que os autorretratos de Nery evidenciam uma tentativa de o artista tornar-se outro; na poética do artista é sempre “um outro sujeito que surge além [...] dos projetados fora e dentro da tela” (SABAS, 2011, p. 57). Não se trata de reprodução da imagem especular e nem de afirmação do corpo fora do espelho, mas uma diferença entre eles que multiplica a presença para um fora, que não se dicotomiza entre o corpo e sua imagem na cena especular, mas faz referência a pedaços plurais de assunção da presença do sujeito no mundo. Um dos autorretratos de Nery curiosamente mostra-nos isso: o *Autorretrato Homem de Chapéu*. Essa figura representada, apesar de ser um autorretrato, não é mais Ismael Nery, e sim um “Homem”: “Não é alguém conhecido. É qualquer homem. Inclusive ele e muitos outros homens que ele tomará para assumir o seu lugar” (SABAS, 2011, p. 57).

Para além do fenômeno do duplo, o que se mostra é a presença fora do sujeito que não se domestica à imagem ou ao corpo, mas se mostra em outros suportes possíveis, nos outros que o cercam, nas coisas que povoam o mundo. Ismael se apresenta assim como “sombra de todas as coisas” (NERY, 1984, p.26). O artista compreende o entorno e sua presença compreende também o conflito, a alteridade, o diferente, como parecia evidenciar o trabalho sem data *Eu compreendo tudo*. Para o próprio poeta, as coisas se povoam por certo transbordamento: “tudo se povoou transbordantemente” (NERY, 1984, p. 27). Esse excesso de si que evade a cena especular o faz transbordar em uma presença que se tece no mundo e nos outros. Mendes afirma que para Nery: “o homem é um ser que, por definição, participa da vida do próximo” (MENDES, 1996, p. 84). Se nessa busca incessante por “quem sou?” não se deixa de apontar para os outros, são margens alheias que se emprestam ao movimentante (des)contorno de minha figura.

É sustentando esse aparente paradoxo que o artista brasileiro parece lançar a aposta que aponta a necessidade de, para um gesto autobiográfico, recorrer a uma abertura ética para a alteridade. Para ser, é preciso às vezes não ser, ou ser também o oposto, o diferente, o alheio, Ismael afirma “sou tudo sem ser coisa alguma” (NERY, 1984, p. 33).

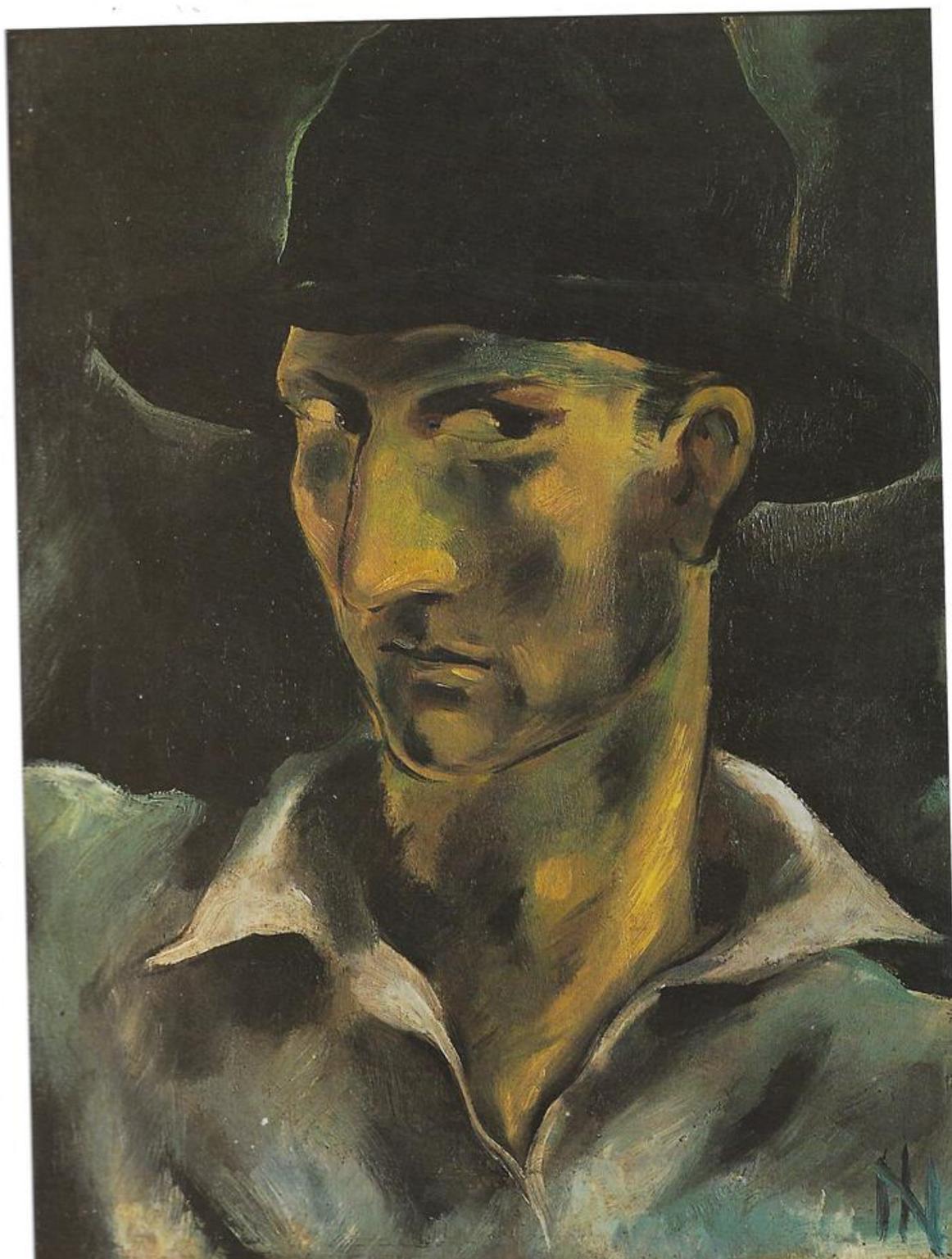


Figura 35 – Ismael Nery, *Autorretrato, Homem de Chapéu*, s/d.

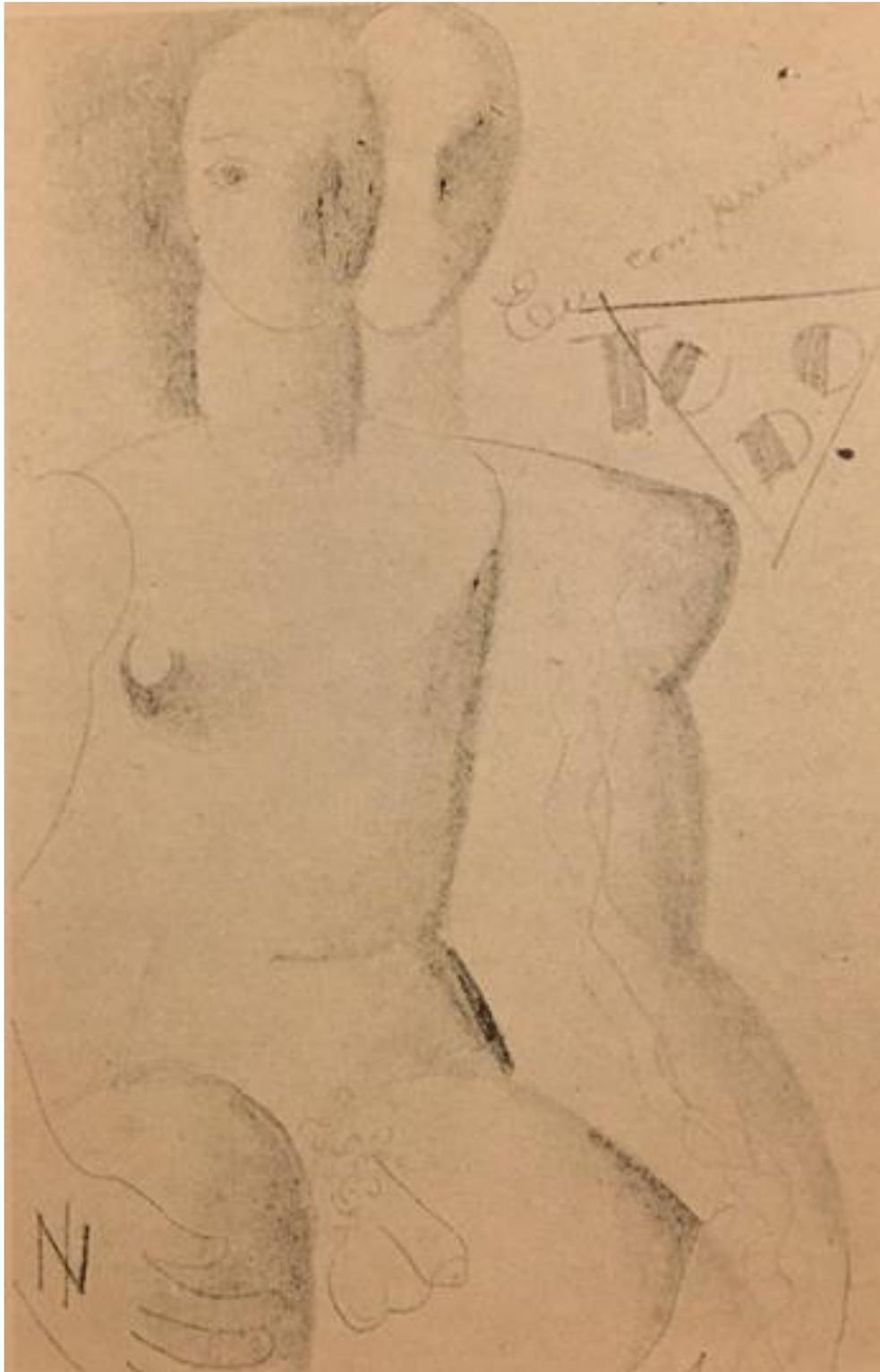


Figura 36 – Ismael Nery, *Eu compreendo tudo*, s/d

Poder circunscrever na identidade almejada pela prática autobiográfica as rupturas que impedem a sua firme consolidação, negar a concatenação temporal que alinha a existência a um trajeto ortopédico bem direcionado por uma figura pontual. Essas são algumas apostas que aqui traçamos para poder pensar esses modos críticos de fazer autobiográfico na arte. Sobre essa discussão, Rivera pontua:

O eu se vê como distinto do outro, mas pode eventualmente rever essa posição, sendo assaltado por uma inquietante estranheza – o que mostra que coexistem nele correntes divergentes, lado a lado, e não em uma sucessão temporal. O eu não se torna em algum momento autônomo, deixando definitivamente para trás sua fusão com o outro, mas tal confusão permanece no presente como uma possibilidade de funcionamento, que ressurgem em certas condições – e da qual a Arte tira partido (RIVERA, 2003, p. 50).

Acreditamos que o corpo fragmentado apresentado em certos quadros é uma reivindicação de um gesto que reparte o sujeito em pedaços, faz dele um aglomerado. Abrir o corpo pode situar uma forma de borrar as próprias fronteiras entre interioridade e exterioridade, fazendo algo evadir do corporal, e o próprio corpo surgir como pedaço do mundo, ao lado de tantos outros pedaços nos quais também fazemos presença. Ou seja, se antes algo fazia excesso na imagem, também no corpo algo foge e sobra. O corpo como região de suporte da perspectiva unilateral do olhar do sujeito é dilacerado, ele assume-se em pedaços visíveis possíveis a serem incorporados aos olhares alheios que o permeiam. Une-se a carne do corpo à certa carne do mundo, evidenciando essa presença que, para se cartografar, precisa evadir o corpo e povoar regiões alheias de pertencimento.

Caminhamos agora para um intervalo de cena, para escutar algumas das movimentações que Nery realizou entre viagens, instituições e encontros que certamente o transformaram e operaram como caminhos disseminadores e inventivos de sua presença. O próprio artista afirma, mostrando sua presença disseminada em espaçamento e temporalidade expandida: “Construíram as pirâmides do Egito e levantaram a Torre Eiffel em Paris no ano em que *um outro* nascia em Belém do Pará” (NERY, 1984, p. 27, grifos nossos). Nery nasce, de saída, como *um outro*, ao lado de construções que erigem-se e nascem também em distintos pedaços do mundo.

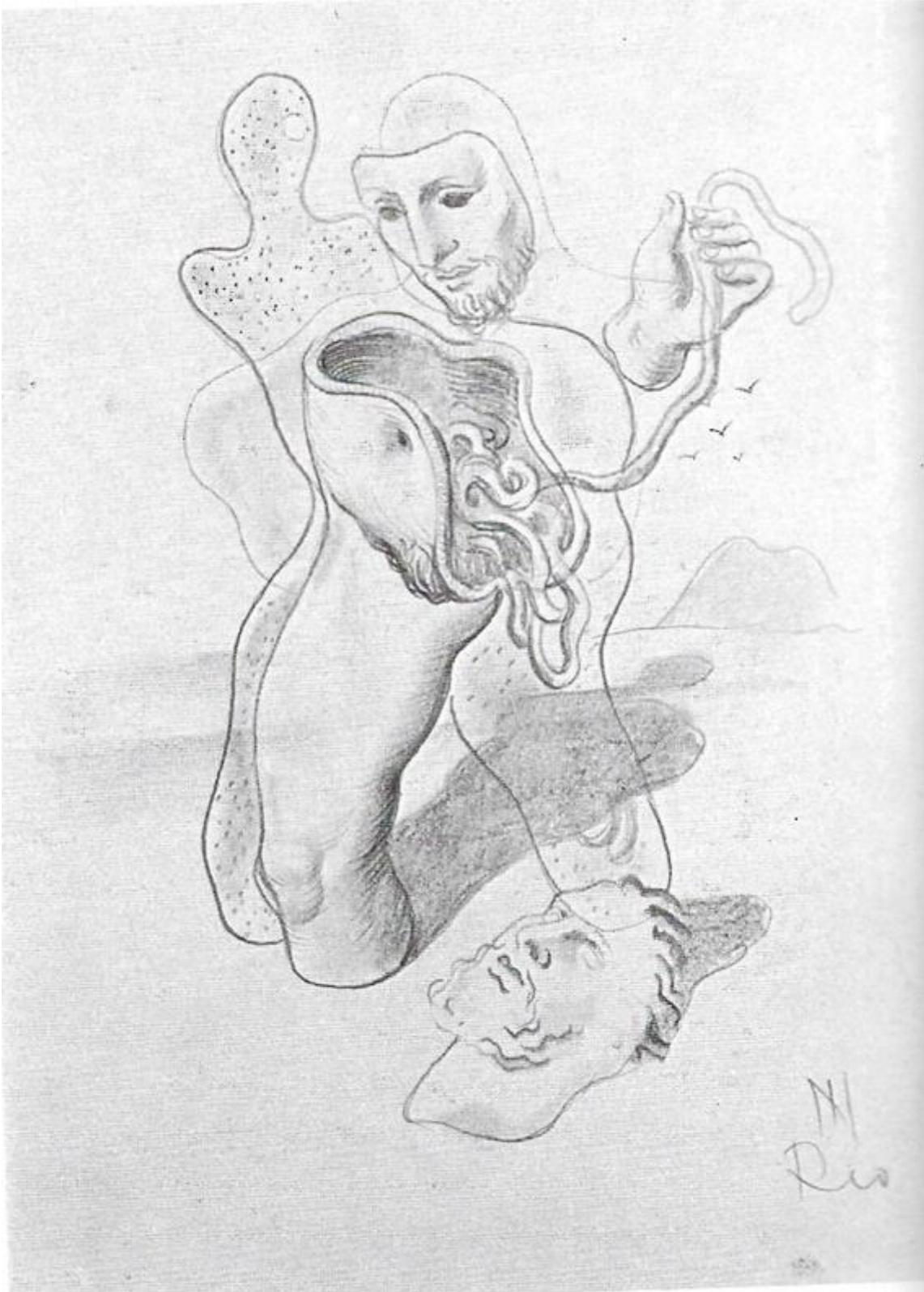


Figura 37 – Ismael Nery, *Teoria*, s/d.

Intervalo de cena

Em nossa outra história possível de leitura de Ismael Nery cuja abertura se fez através da lembrança trazida por Murilo Mendes, podemos continuar o trajeto vendo como o artista parece levar à frente essa inquietante tensão entre o eu, o corpo, a imagem e o outro. Já em suas produções iniciais na Escola Nacional de Belas Artes, Ismael mostrava certa inquietude no seu processo de criação. O artista passou a frequentar a ENBA em 1917 na categoria de aluno livre, um tipo de matrícula que diferenciava alguns estudantes da categoria de alunos regulares. Os últimos não precisavam apresentar exames específicos de disciplinas do Ginásio para frequentar os cursos, o que gerava certa disputa que geralmente desqualificava os alunos livres afirmando-os enquanto estudantes que frequentariam as aulas por favor. Na ENBA, Nery participa da classe de desenho ao lado de importantes figuras como o arquiteto Lucio Costa, que anos mais tarde comentou sobre o artista e suas produções durante as aulas: “Ele não tinha paciência, mas em compensação desenhava com muita graça, imitando figuras de uma revista chamada *La Vie Parisienne*” (COSTA *apud* MATTAR; CHIARELLI, 2015, p. 98).

O periódico referido possuía um estilo próprio para as ilustrações, afinadas à tendência estética ligada aos primórdios do Art Decó, que reunia algumas influências do cubismo e futurismo, privilegiando os motivos das figuras e formas femininas. A impaciência de Nery na confecção de suas obras, antes de ser apontada de forma pejorativa, parecia ser inerente ao seu processo poético, sendo percebida e comentada anos depois por Mário de Andrade, quando o menciona em um escrito para o Diário Nacional de São Paulo: “Ismael Nery é uma figura muito interessante e bem do Norte mesmo. [...] Principia e termina os quadros duma vez só. Jamais volta pra terminar ou corrigir um quadro no dia seguinte” (ANDRADE *apud* MATTAR; CHIARELLI, 2015, p. 98). Essa informação, que pode passar despercebida, parece interessante de ser investida. Esse artista, que frente ao silêncio possuía uma “necessidade irreprimível de correr” (NERY, 1984, p. 26), também tinha pressa em seu processo poético.

Em tom essencialista, poderíamos acreditar que Nery deveria se dedicar a um único autorretrato ao longo do tempo, aprimorado em perspectiva de suplência da expectativa de representar seu autor. Se isso fosse verdade bastaria uma única representação para que o artista se desse por satisfeito com uma imagem que desse conta de eternizar algo como sua “essência pessoal”. Todavia, vimos anteriormente que o essencial aparece na poética do artista por vezes como impessoal e múltiplo, demandando o entorno e a alteridade para se tramar. Nery realiza durante sua produção o oposto da eleição unitária de uma imagem fidedigna, não cessa de refazer os autorretratos, não elege um único a ser aprimorado cada dia mais em tom de resolver a questão

de sua figura, mas antes precisa sempre iniciar outra busca, em outra superfície, busca interminável que se adia no tempo de atraso da *presença evasiva* que persegue. Essa situação não deixava de angustiar o artista, que mais tarde, em um escrito, se pergunta: “não haverá um homem que me determine moral e fisicamente?” (NERY, 1984, p. 34). Como bem situa Viviane Matesco, “a constante presença do corpo fragmentado” (MATESCO, 2009, p. 36) caracteriza em alguns trabalhos artísticos um momento de quebra das certezas no início da modernidade em torno da possível totalidade racional de apreensão do si mesmo, mostrando que o homem é “efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de uma origem divina apresenta-se como finitude e transitoriedade” (MATESCO, 2009, p. 36).

É também este inacabamento fundamental que estava sempre a marcar um “fora” da cena representativa que talvez explique os comentários sobre as incertezas e obscuridades relativas à autobiografia de Nery apontadas por alguns comentadores (MORAIS, 2017). Uma obra que se convoca a todo momento a relançar as margens buscando contorno de um vazio que se atualiza, como comenta Mário de Andrade: “Ismael Nery tem um talento vasto de pintor, porém com exceção duns poucos quadros, toda a obra dele se ressentia dum inacabado inquieto” (ANDRADE, 1928, p. 2). Um ano após matricular-se como aluno livre na ENBA, Ismael torna-se oficialmente aluno regular. Neste momento dedicou-se a pinturas em guache e aquarela, a maioria não foi preservada. É logo no final desse segundo ano, 1918, que o artista abandona a instituição por não se adaptar à disciplina escolar (MATTAR, 2015). Nesse mesmo período faleceu seu único irmão, João Nery, e a família reduz-se para Ismael e sua mãe. Desde cedo vinculado à figura materna, o artista parece ter vivido difíceis momentos nessa relação parental, e afirmava sobre Irmã Verônica: “ela me criou e ela me destruiu” (NERY *apud* PERKTOLD, 2007, p. 31). A mãe, que experienciaria posteriormente a morte prematura do artista, vendo-se enquanto única sobrevivente de seu núcleo familiar: “vivia exclusivamente para Ismael e isso dificultou a saída dele com a sua mulher da casa materna” (PERKTOLD, 2007, p. 31-32).

Em 1920, viaja a Paris, onde frequentou a escola privada de escultura e pintura “Academia Julian”, por onde passaram grandes nomes como Jean Dubuffet, Marcel Duchamp e Henri Matisse. Nesse mesmo ano, outra importante figura, agora do cenário modernista brasileiro que se afirmaria no transcorrer da década, também era estudante da academia, Tarsila do Amaral. Além da França, Nery tem a oportunidade de visitar outros países e entrar em contato direto com artistas do expressionismo alemão, dedicando-se também à análise das obras de Picasso e Braque. Além das referências modernistas, o pintor vê de perto algumas obras renascentistas de artistas que também se tornariam uma referência para ele, como Rafael, Ticiano e Tintoretto, mas é sobretudo uma

influência na pintura metafísica do pintor De Chirico que surge com ênfase nos desdobramentos poéticos neyrianos, marcando-o de forma ímpar mais do que o surrealismo no desenvolvimento que se seguiria em sua poética, como constata Mário Pedrosa em texto sobre o artista: “Seus espaços eram antes metafísicos à la Chirico do que surrealista, à la Delvaux ou Tanguy” (PEDROSA, 2004, p. 200). Essa referência à de Chirico surge a partir de comentários de seus amigos, não sendo evidenciada de forma precisa nos textos do artista, que retorna da Europa sem um cânone pictórico a ser assimilado em seus desdobramentos poéticos.

A pintura metafísica define-se a partir do encontro de Carlo Carrà, pintor italiano ligado ao futurismo e Giorgio de Chirico, em 1917. O termo por eles cunhado dá título a diversas publicações dos autores e, em seus aspectos plásticos, surgia para nomear uma pintura que fazia face às soluções formais e ideológicas alavancadas pelo movimento encabeçado por Marinetti, afirmando em contrapartida à aceleração temporal, uma possibilidade de abstração da temporalidade. O que se reuniu enquanto produção sob a ideia de Pintura Metafísica já era ensaiado por de Chirico desde 1910, e antecipa algumas inclinações surrealistas. A pintura metafísica era qualificada pelo artista italiano com uma preocupação com a questão onírica, apelo ao mistério e ao erotismo, que seriam próprios também da vanguarda liderada por Breton. É importante ressaltar que o próprio desenvolvimento do essencialismo neyriano baseia-se, como afirma Murilo Mendes, em uma abstração do tempo e do espaço, abstração que também ganha relevo nas reflexões dos pintores metafísicos.

Sabemos assim que o artista paraense acreditava que sua busca por certa identidade essencial só se faria às custas de uma formidável abstração. Nery, em seu apelo metafísico, persegue o abstrato, mas, caminhando em sua busca, não deixa de encontrar obstáculos profícuos que fazem surgir desses desencontros com a essência, uma miríade de obras nas quais o que resta é uma *presença evasiva* à idealizada representação pessoal. Nessas tentativas de encontro entre as quais algo foge à representação, ou nela oblitera-se, devolvendo para o autor certa valência desconhecida do si mesmo que ganha corpo em traço, a solução nunca se apresenta, mas é antes o conflito entre o que se busca no si mesmo e suas formas múltiplas de apresentação que predomina.

Paradoxalmente, a transparência não se atinge na semelhança e mesmidade, mas na diferença, na região assintótica em que o sujeito se intervala de si mesmo para poder mostrar-se outro. Como afirma Lacan: “o que aparece harmonioso e compreensível que encerra alguma opacidade. E é, inversamente, na antinomia, na hiância, na dificuldade, que encontramos chances de transparência” (LACAN, 1986, p.19). Esse trajeto que faz do errático, recolhe no resto das equações, posições enunciativas, regiões de autorreferência, aproxima-se de um fazer

autobiográfico crítico, apartado dos compromissos tradicionais. Esse desvio em relação às clássicas vinculações do autobiográfico na cultura se desenvolveria apenas na contemporaneidade, como afirma Jeanne Marie Gagnebin: “A maior parte das autobiografias contemporâneas [...] não tematiza mais a transparência do eu em relação a si mesmo, mas se atém muito mais aos obstáculos que separam o sentimento de si de sua expressão” (GAGNEBIN *apud* CÔRREA, 2019, p. 39).

Aos 21 anos Ismael retorna ao Brasil e é nomeado desenhista da Seção de Arquitetura e Topografia da Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional do Ministério da Fazenda. É neste mesmo ano que o artista conhecerá Murilo Mendes, que trabalhava na mesma instituição. Se no ano posterior, 1922, Nery casara-se com Adalgisa, travando uma relação simbiótica que se manifesta amplamente na obra dos dois amantes, um ano antes, 1921, o início de sua amizade com Murilo Mendes também marca a vida e poética tanto do artista quanto do escritor. A relação entre os dois é reiteradamente situada pela crítica enquanto “um marco definitivo na reconstrução da importância da obra ismaeliana” (BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 11). Os interesses compartilhados na filosofia e na discussão intelectual levaram, por exemplo, à elaboração do essencialismo, assinado por Nery, mas transmitido principalmente nos escritos de Murilo. O amigo foi também um personagem a quem Ismael dedicou muitos retratos em sua obra, como dizia a esposa Adalgisa: “nos retratos e autorretratos, o pintor funde-se com Murilo, o grande amigo, seu maior divulgador” (BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 21). Se a interferência de Mendes na própria transformação poética é devidamente atestada, também a presença de Nery marca significativamente os trabalhos do escritor: “A admiração pelo pintor moderníssimo, as longas conversas sobre arte, poesia e filosofia, o trabalho de Ismael e sua teoria do essencialismo determinariam um novo rumo da estética muriliana” escreve Laís Araújo no livro *Murilo Mendes* (ARAÚJO, 1972, p. 13).

Mendes, em seu grupo de artigos publicados sobre Ismael reunidos pela EDUSP no livro *Recordações de Ismael Nery*, menciona um pouco sobre o que o artista lhe contava nesses anos em que regressara da Europa. Nery dizia ter ido para lá aperfeiçoar seus estudos em pintura e, apesar de ter conhecido importantes artistas em sua estadia e falar com entusiasmo sobre as exposições, não se referia como particularmente influenciado por um pintor específico da época. Muito na contramão do que se visualiza de Ismael por certo grupo crítico que lhe posicionava alheio às preocupações e renovações estético-políticas que o modernismo traçava na própria compreensão da arte, Murilo afirma que Ismael “via a pintura em estado de crise com a proximidade do cinema”, e que “esperava uma grande transformação do conceito de artista” (MENDES, 1996, p. 100).

É também a partir de Mendes que podemos quebrar a narrativa que resolve bem a relação entre as influências europeias e o trabalho pictórico de Ismael de caráter expressionista e cubista surgido logo após o retorno de sua estadia no exterior. Apesar de podermos observar interesses formais e estéticos ligados aos motivos internacionais, Ismael chega ao Brasil sem um grande estímulo para o trabalho pictórico: “na bagagem em construção, trouxe da Itália a certeza, quase socrática, que não havia mais nada a fazer em pintura” (PEDROSA, M.; ARANTES, O., 1998, p. 291). Nery, em retorno de sua viagem, apesar de parte do escopo teórico reafirmar seu encanto com as obras e artistas europeus, não parecia ter encontrado neles uma inspiração fulcral para seu fazer artístico em solo nacional, muito pelo contrário, “Ismael achava que muitas intenções da pintura já estavam realizadas definitivamente” (MENDES, 1996, p. 22), Mendes afirma que:

Quando conheci, em 1921, havia Ismael regressado pouco antes da Europa, muito desanimado com a pintura. Lembro-me bem da confissão que me fez: depois de conhecer Tintoretto e Ticiano, tinha vontade de quebrar os pincéis... entendia que a pintura estava em crise (MENDES, 1996, p. 100).

Em seus escritos, Mendes não poupa comentários elogiosos sobre a vinculação entre os dois, envolvendo-a em um grau simbiótico relacional que não se sabia explicar. Amparando-se na escrita de Montaigne sobre a amizade, Murilo Mendes dizia sobre sua afinidade com Ismael “porque era ele; porque era eu” (MENDES *apud* BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 12). O escritor, que não apenas compartilhava os momentos de trabalho junto do artista, mas que também costumava visitá-lo frequentemente para debates que ocorriam em sua casa em Botafogo, guarda em seus relatos alguns vestígios de Ismael, sendo os textos murilianos dedicados ao artista uma das principais fontes para material bibliográfico sobre a vida e obra de Nery.

Trazemos aqui também que Mendes, para além de seus textos sobre Nery, realiza um gesto interessante para pensarmos as apostas que aqui estivemos lançando nos modos críticos de fazer autobiográfico e na condução de uma reflexão em Ismael Nery que toma a alteridade e a exterioridade enquanto pontos para a própria elaboração do si mesmo. Em 1945, quando folheia um livro em sua biblioteca, uma obra sobre a ideia do “gênio” artístico, Murilo Mendes marca as iniciais de Ismael Nery logo ao lado da palavra “polipersonalidade” (BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 13). Esse conceito, que de imediato marca uma descentralidade no âmbito da personalidade, apresentando-a múltipla, ganha mais interesse em nossa pesquisa sobre Ismael ao lermos as palavras do escritor russo Victor Serge, trazidas por Susan Sontag em seu estudo sobre o termo:

Escrever se torna uma busca de polipersonalidade, um modo de viver diversos destinos, de entrar em outras pessoas, comunicar-se com elas [...] de escapar dos

limites comuns do eu [...] (Sem dúvida, há outros tipos de escritores, individualistas, que procuram apenas sua auto-afirmação e não conseguem ver o mundo senão através de si mesmos.) (SERGE *apud* SONTAG, 2008, p. 61).

Nos perguntamos assim se essa inscrição do nome de Ismael feita por Mendes na face dessa palavra não sublinha nossa aposta reflexiva sobre Nery apontando para uma poética que buscava isso de plural no qual o sujeito exerce presença para além dos limites de si. Nesse trabalho do autobiográfico, o que se explicitava era justamente uma possibilidade de só poder ver o si mesmo através do mundo, como fala Serge sobre o escritor que busca polipersonalidade. É renunciando a uma uniformidade do “eu” e deixando-se perceber em uma presença expandida, que Nery pode fazer do mundo, no outro, uma pesquisa autobiográfica. Chegamos então a um lugar inflamado nas nossas investidas críticas do autobiográfico em Nery, sua relação com o espaço do mundo enquanto região enunciativa.

3.2. Ismael e o espaço (Cena 3)

As afirmações anteriores sublinham na poética do artista uma relação importante com o espaço. Ismael parece constatar que para “mostrar-se” ou ensaiar-se a si mesmo é necessário implicar-se no espaço multiplicando as regiões possíveis de sua presença. Esse ganho de espacialidade surge em alguns trechos de seus poemas, destacamos aqui uma parte de seu “Poema pós-essencialista”, no qual o artista mostra certo atravessamento no espaço: “Volto a percorrer novamente o espaço, porém, desta vez, com a lentidão do crescimento das plantas, multiplicando-me progressivamente na minha ideia para mostrar-me a mim mesmo” (NERY, 1984, p. 27). Ismael experimenta presença com o espaço, na “lentidão do crescimento das plantas”, habita-o, multiplicando-se, e só assim pode se reconhecer. Curiosamente, ao invés de reduzir-se a uma interioridade individualizante, parece ser necessário ao artista “multiplicar-se” para “mostrar-se” a si mesmo. Se a pesquisa poética de Nery se revirava às voltas da pergunta “quem sou eu?”, em que medida a representação do espaço ocupava um lugar de relevância para o artista na busca pelo si mesmo? O que no campo da espacialidade é proveitoso para constituir um trabalho autobiográfico?

Tomando o mundo como suporte de enunciação, embaralham-se as fronteiras que destacam o corpo do campo ao redor, deixa-se de lado uma aposta no encontro introspectivo com a essência, para então buscá-la nas regiões cuja margem de si aponta para um inelutável perímetro de externalidade. Remetemos outra vez à cena especular, na qual a superfície espelhada devolve junto ao corpo o espaço que o circunscreve e se apresenta enquanto região de suporte da sua presença.

Lacan reconhece justamente na “captação *espacial* manifestada pelo estádio do espelho” o efeito, no homem, de uma “insuficiência orgânica de sua realidade natural” (LACAN, 1998, p. 99-100, grifos nossos). Fundamenta-se assim na captação espacial devolvida pelo espelho junto à imagem corporal a relação entre o *Innenwelt* (mundo interior) e o *Umwelt* (mundo circundante). Ao buscar pela imagem no espelho, o que comparece é um reflexo conjunto de espaço e figura, que situa no campo em que o corpo está circunscrito, uma externalidade sempre possível e passível de junto dele marcar presença. Há algo de um pertencimento do sujeito que evade as insuficientes margens corporais para remeter ao espaço, ao campo ao redor enquanto ambiente de autorreferência, em certa *Gestalt* inalienável na qual o sujeito precisa do fundo para poder suportar sua presença enquanto figura.

Antes de destacá-lo do entorno, recortá-lo enquanto figura, trata-se de reconhecer entre sujeito e espaço um ambiente de confluência no qual um território de presença se agencia. Envolvendo-se na integração que a paisagem faz com o sujeito, criando junto dele um corpo plural, Nery no mundo faz presença coabitada, sempre a correr, ou percorrer o espaço, como a assinalar nesse movimento a transitoriedade enquanto característica inerente às presenças possíveis do sujeito. Aqui, a exterioridade é constituinte, visto que “a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência” lhe é dada em certa “exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída” (LACAN, 1998, p. 98). Nesse bojo, remete-se a tomar o externo enquanto constituinte da própria forma pela qual o sujeito antecipa em imagem um registro de sua presença.

Apesar de Ismael ter um inegável interesse pela figura humana, que acompanha a temática de suas pinturas e desenhos desde os primórdios da produção na Escola Nacional de Belas Artes, interessa-nos nesse trecho ressaltar outra temática recorrente em seus desenhos, conjunto que fica invisibilizado em uma visão crítica tradicional. Trata-se dos croquis e projetos de cenários desenvolvidos pelo artista. Seguindo a aposta que lançamos anteriormente, faremos justamente dessa brecha que se situa entre suas obras destacadas, um relevo, indício de cena na qual exploraremos de forma mais demorada esses trabalhos, perscrutando o tratamento que Nery dá ao espaço nessas produções e investigando as estratégias críticas de apresentação pessoal que ali se ensaiavam.

Ocupando um dos pilares do essencialismo, a questão espacial assumia-se como importante eixo na reflexão neyrina. Sua filosofia almejava abstrair tempo e espaço, e, para tal fim, o artista teve que se relacionar de forma crítica com esses conceitos, buscando, em perspectiva de abstraí-los, estratégias anteriores para sua desconstrução. Uma das formas de abordagem crítica que Nery

faz sobre o tempo mostra-se na temporalidade expandida, relativizando a costura cronológica de modo a pensar cenas de distintos momentos ocorrendo concomitantemente em um mesmo espaço. Essa possibilidade de fazer um jogo com o tempo se mostra no “Poema pós-essencialista” no qual o artista afirma nascer ao mesmo tempo em que se constroem as pirâmides do Egito e a Torre Eiffel, além disso, o artista afirmava em seu “Poema” de 1933 o desejo de “nascer e morrer com tudo e com todos e em todos os tempos” (NERY, 1984, p. 26).

Podemos pensar que essas reflexões sobre o tempo trazidas nos escritos de Nery também inferem uma reflexão sobre o espaço. A distensão temporal evoca certa amplitude espacial que retoma espacialidades distantes e distintas em uma coordenada comum. Para aprofundar essa reflexão podemos trazer a afirmação do geógrafo Milton Santos: “o espaço é uma acumulação desigual de tempos” (SANTOS, 1986, p. 209). Tomando essa assertiva como lente para uma leitura desses trabalhos de Nery, podemos pensar que os espaços se constituem por temporalidades diferentes. As paisagens, as formas e objetos são determinados por forças de produção e construção social que remontam a distintos tempos e, nesse sentido, estão marcados por diferenças particulares que se referem a diferentes momentos nos quais se estabeleceram.

Em certa cena ou paisagem estão compondo o espaço elementos recentes, antigos, e de tempos cuja precisão é incerta, todos integram-se na temporalidade do presente a partir de sua diferença para constituir o espaço e suas delimitações de lugar e cena. Essas impressões de distintas temporalidades que competem e convergem na formação do espaço são chamadas por Santos de “rugosidades” (SANTOS, 1996). As rugosidades são as relações de diferenças temporais que competem conformando o espaço, cada elemento espacial faz referência a uma temporalidade distinta conformando a paisagem e a cena a partir de uma estrutura que, assim como vimos sobre a memória, se sustenta por relações de diferença. O que faz Nery ao desejar por cenas em que temporalidades distintas se sobrepõem senão explorar essas rugosidades, se aprofundar nas diferenças que estruturam as malhas do espaço?

Se a reflexão sobre o corpo já vinha demarcada por uma construção em traço de presenças assinaladas pela noção de diferença, como refletimos a partir da ideia de “traço” em Derrida na cena especular, podemos visualizar que também essa lógica de abordagem espaço-temporal remete aos escritos do filósofo francês, que tomava enquanto importante reflexão para o conceito de diferença as noções de temporização e espaçamento. Sobre a diferença, Derrida escreve que ela estaria:

Guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e

constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio (DERRIDA, 1991, p.45).

Nesse espaço, outra vez é o rastro que opera como denominador relacional, rastro que pode ser uma das traduções possíveis para o *trace* em Derrida. Inserindo o sujeito na cena espacial, constata-se que ele ali está a se relacionar com essas temporalidades distintas, e o que Nery faz parece uma tentativa de sublinhar as linhas de diferenças temporais que compõem o espaço, ampliando a temporalidade para uma sobreposição cuja linearidade cronológica de observância dos fenômenos tende a ocultar. As relações aqui são impróprias na medida em que o sujeito aviva no espaço as distintas manifestações que nele competem e concomitantemente apontam para tempos outros. Em nossa leitura, Nery quer habitar essas diferenças que fazem do espaço suporte para presenças cuja temporalidade é diversa e, nesse gesto, também parece mostrar que, assim como o espaço, ele, enquanto sujeito parte da paisagem, elemento da cena, também é constituído por essas relações de diferença. Nery reafirma repetidas vezes o desejo de poder se apresentar em todos os momentos, desejo cuja realização demandaria de saída uma multiplicação do sujeito encaminhada através dessas regiões de diferença que multiplicam as cenas temporais que se estabelecem no espaço.

No “Poema pós-essencialista”, Nery nos relata certa “habitação” que faz da paisagem, percorrendo-a, atravessando-a, adentrando-a: “abalei como uma flecha através dos mares e montanhas com incrível facilidade e sem cansaço” (NERY, 1984, p. 26). Esse ganho de espaço que faz o sujeito, e a amplitude temporal que se estabelece pelo jogo de diferenças que constituem a paisagem, também remonta às reflexões de Derrida sobre a *différance*, importantes para pensarmos a lógica da *presença evasiva* em Nery: “eu proponho que se chame aqui arqui-escrita, arqui-rastro ou diferença. Este (é) (simultaneamente) *espaçamento* (e) *temporização*” (DERRIDA, 1991, p. 95, grifos nossos). Ao desenhar e dar categoria de traço ao espaço em croquis, cenários e paisagens, o artista explora-o nas diferenças que o constituem. O pensamento sobre o espaço na obra de Nery não se reduz ao seu caráter conceitual e reflexivo trazidos em poemas e textos. O espaço torna-se questão também em traço na sua obra de desenho e pintura, traçando-o para poder percorrê-lo e pensá-lo.

Numeramos aqui três principais categorias de trabalho gráfico/pictórico com o espaço que surgem nos desenhos de Nery: seus croquis arquitetônicos, os projetos de cenários, e suas pinturas nas quais figura corporal e elementos espaciais amalgamam-se. Neles, Ismael faz com seus traços uma interessante reflexão espacial. Os croquis de plantas e fachadas de casas preparam no espaço arquiteturas possíveis onde, por vezes, figuras humanas surgem entre as linhas geométricas, dando lugar a contornos corporais que se vetorizam a jogar com essas construções inventadas. Já os

cenários têm uma peculiaridade especial, apresentam um lugar vazio, constituído por poucos elementos, e que anseia por uma presença que com ele tecerá certa cena. Por fim, os trabalhos nos quais a figura humana e os elementos espaciais se fundem ao construir um caminho de funcionamento entre sujeito e paisagem, fazem figura e fundo ganharem cumplicidade orgânica e corporal.

Muitos desses desenhos, reproduzidos tanto no catálogo da retrospectiva da obra de Nery organizada por Aracy Amaral quanto na publicação realizada por Denise Mattar e Tadeu Chiarelli, não possuem datas. Nas referências trazidas a eles indica-se costumeiramente a possibilidade de corresponderem aos momentos iniciais da produção de Ismael, quando trabalhava como desenhista no setor de Arquitetura e Topografia do Ministério da Fazenda. Essa filiação profissional tende a fazer desses trabalhos uma produção técnica menos envolvida por sua poética, gerando um tratamento diferenciado em relação ao conjunto das obras do artista. Entretanto, se se supõe que o trabalho gráfico com o espaço se restringe aos anos iniciais de Ismael Nery na instituição profissional na qual adentra em 1921, existem obras de caráter arquitetônico que desmentem essa filiação restrita. Uma série de 1931, momento no qual o artista dedica-se assiduamente à figura humana, quando seu trabalho na arquitetura não ocupava o relevo de suas preocupações profissionais, traz justamente estudos espaciais através de cenários. Portanto, mesmo em um momento de ampla importância da figura humana em sua poética, certas questões pareciam pedir conformações espaciais, movendo Ismael a continuar em seu trajeto poético autobiográfico grafando o espaço em traço.

Nesse estudo de 1931 mostra-se uma cela de prisão, esta, ao mesmo tempo que evoca certo aprisionamento, está inevitavelmente aberta a certo fora. Percebemos que a cela não se fecha, mas se contorna por duas paredes, deixando-se ao mesmo tempo invadida pela exterioridade. A cela amplia-se, visto que é necessário, para abrigar no cenário os olhares alheios dos espectadores, abri-la para o espaço ao redor. O que se agudiza nessa prisão é a fenda que o fora nela realiza, como que habitando-a. O fora vem preencher o espaço de aprisionamento no qual certo contorno restringe o campo de ação desse sujeito encarcerado. Podemos dizer que ali o fora sustenta a cena. Também no “Poema pós-essencialista” Nery traz o ambiente prisional em correlação não com o confinamento, mas com a disseminação e abertura de sua presença declinada e multiplicada: “acho-me agora sentado na prisão, olhando sereno através das grades aguardando o julgamento do crime nefando que cometi a mim mesmo na minha mãe, mulher, filha, neta, bisneta, tataraneta, cunhada” (NERY, 1984, p. 27).

Nery está preso por declinar presenças em sujeitos dos mais diversos, seu crime funda-se

numa não restrição de sua presença sob as margens de sua identidade. Nesses desenhos cenográficos a estrutura na qual se passa a cena é descortinada, o aspecto de cena é inserido de modo a afirmar de saída o caráter representativo do espaço e sua estrutura inventiva. Neles, não se mostra a ilusão sugerida pelo cenário de poder imitar e corresponder a um espaço real, não se trata da tentativa de semelhança ao “factual”, mas sim a possibilidade de, ao criar esses espaços, se amparar naquilo de ficcional que os transfigura erguendo neles uma arquitetura atravessada pela presença do sujeito.

Nas obras de Nery em geral a preocupação não é de imitação, mas de busca de si nos formatos incongruentes aos convencionais. O poeta afirma em seu único texto dedicado a pensar os compromissos da arte de seu tempo, “Arte e Artista”: “a ideia de que um artista seja um copista da natureza” é “repugnante” (NERY, 1984, p. 37). Essas constatações podem parecer pouco congruentes com o que se fala sobre Ismael Nery. Dar destaque a uma preocupação com o espaço em sua poética justamente quando o seu projeto filosófico evocava um interesse pela abstração do espaço? Apostar numa pesquisa sobre o si mesmo que precisa da diferença e das formas oblíquas e exteriores para tatear presença? Entendemos esses gestos aqui provocados como uma tentativa de complexificar a obra de Nery, que possui momentos e questões diversificadas, sublinhando que, em suas voltas em torno da questão “quem sou eu?”, foi necessário lançar a indagação também ao fundo, ao espaço, e não apenas à figura, visto que essa última mostrou já desde o espelho sua insuficiência enquanto suporte total de contenção da presença de si.

Sobre a relevância dessas obras espaciais na reflexão poética do artista, entendemos que grande parte dos desenhos feitos por Nery eram endereçados à lixeira, como relatam Adalgisa Nery e Murilo Mendes, e não nos parece necessário fazer uma distinção que cadastre os trabalhos de desenho que tem como motivo a figura humana enquanto artísticos e os trabalhos de cunho mais arquitetônico ou cenográfico enquanto produtos técnicos não atravessados pela pesquisa poética do autor.

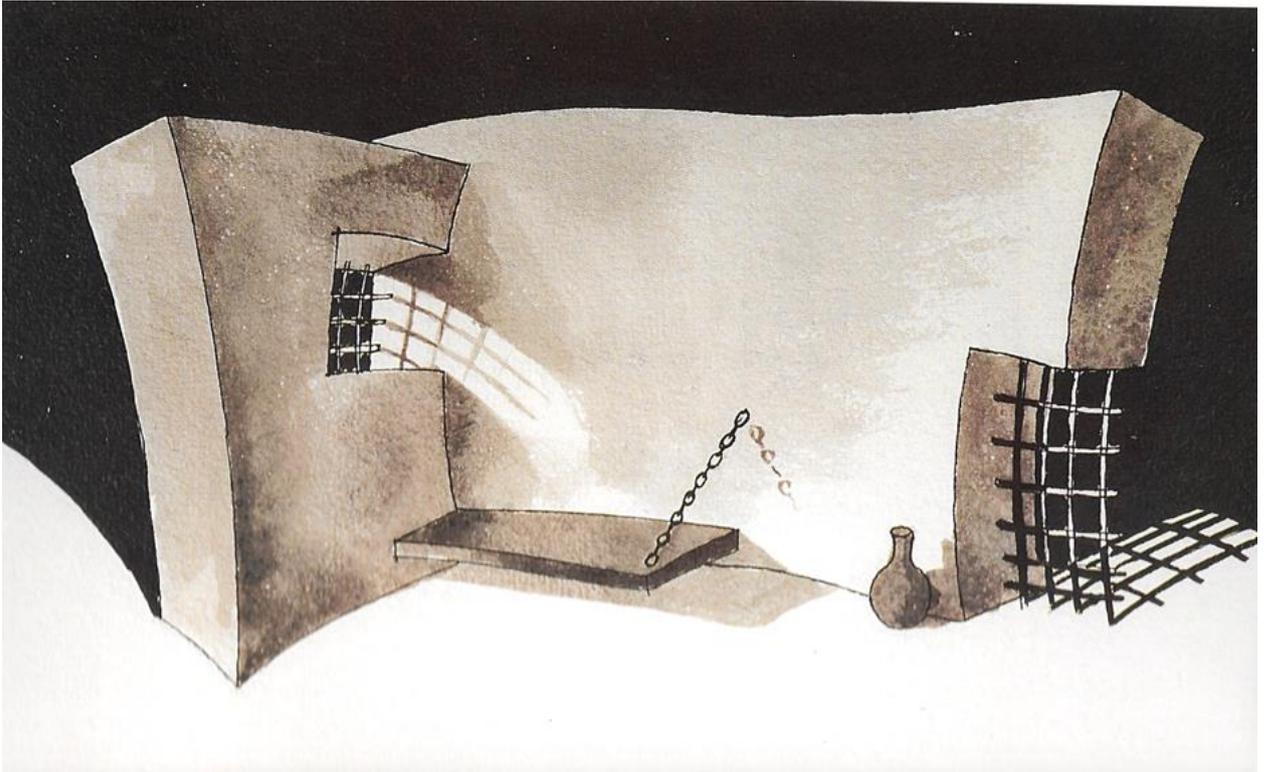


Figura 38 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931

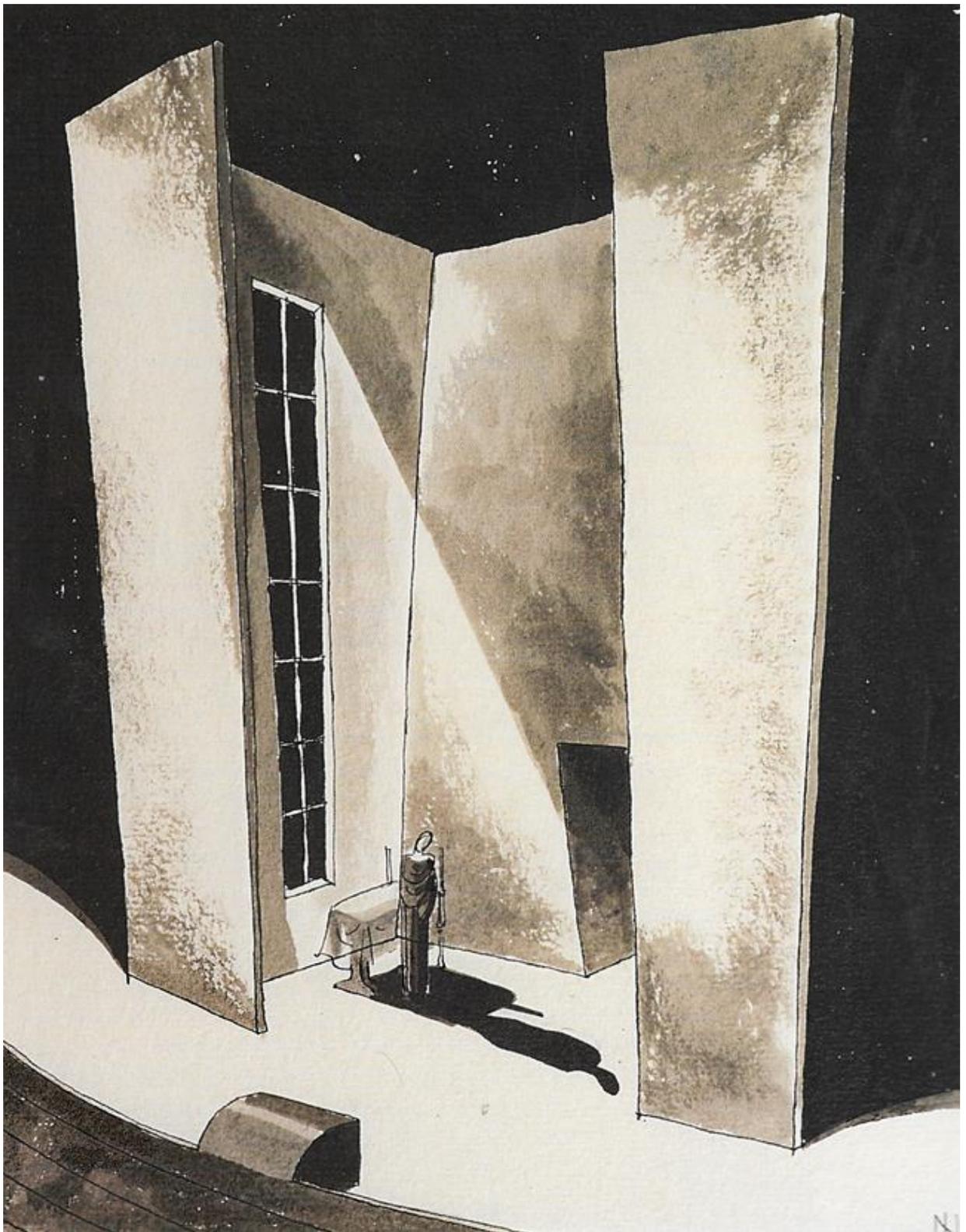


Figura 39 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931

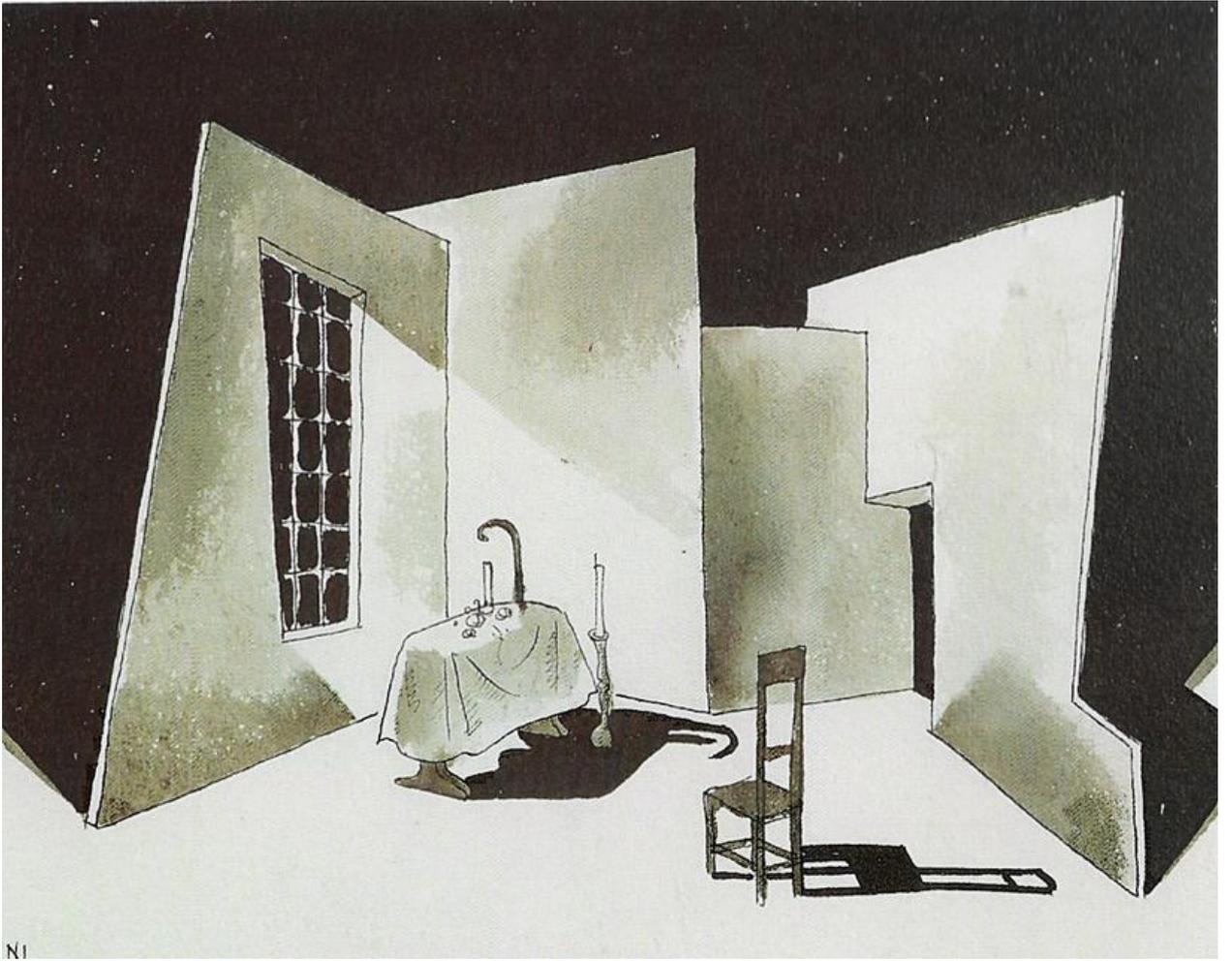


Figura 40 – Ismael Nery, *Sem Título* (cenário e sombras), 1931

Não parecia haver em Nery este preciosismo que poderia distinguir bem os compromissos de seus traços quando dedicava-se à figura e/ou quando dedicava-se ao espaço. Defendemos em seu processo de produção, antes de tudo, certa fome por traçar, certo compromisso com o traço, seja ele em torno do espaço ou do corpo. O traçado de Ismael dá a esses dois domínios uma linha compartilhada, de maneira a podermos reduzir corpo e espaço às suas condições mínimas de traço na obra neyrina.

Observando e dando maior atenção a essas obras menos destacadas e encaixadas na fortuna crítica da obra de Nery, poderemos perscrutar outras reflexões sobre o artista e seu trabalho, que podem se mostrar de forma mais tímida, porém grave, nessas produções cujo comentário crítico não costuma fazer referência para falar do artista. Estamos assim como a usar um estetoscópio em áreas inusuais, como nos olhos, ou mesmo para além do corpo, no furor da *presença evasiva* que se anuncia em fuga. No início de seu emprego no Ministério, o interesse pelo desenho arquitetônico, pela paisagem e representação do espaço foi constatado em uma memória de Murilo Mendes:

[...] vi, um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem-vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois saiu para o café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia: rabiscava bonecos em torno de um projeto para o edifício de uma alfândega (MENDES, 1996, p. 21).

É em torno dessa cena rememorada por Mendes, o amigo desenhando sobre a prancheta, que leremos as produções que dela podem ter se derivado, fachadas, cenários, plantas baixas, nos quais traçam-se relações conflituosas entre as figuras do corpo e o espaço, encaminhando uma reflexão neyrina que toma o próprio espaço enquanto suporte de enunciação. Dar categoria de cena ao processo de execução dessas obras é atentar-nos para possíveis reflexões que nelas tomavam carne/traço, ganhando espaço. A questão da busca de si mesmo deixa de se avivar em torno apenas da figura humana para incrementar em suas investigações o espaço em seu caráter vivaz de suporte de presença. Este, atravessado por temporalidades distintas, avisava o sujeito disseminado entre as coisas. Os próprios desenhos arquitetônicos de Nery ganham, sob nossos olhos, um aspecto de cena, visto que alguns trazem figuras humanas povoando o espaço. Essas experimentações em que as figuras humanas e a geometria espacial se unem na folha se fazem não apenas em Croquis e Cenários, mas também a mistura e fragmentação dos elementos ganha relevo em alguns *Estudos* nos quais partes do corpo dividem a folha com partes de estruturas arquitetônicas de um modo um tanto impreciso, como que a dar categoria de carne ao concreto e vice-versa.

Em um desses estudos a redução mínima entre corpo e espaço parece surgir. Nele, as

figuras se declinam até que uma caveira surge ao lado das construções arquitetônicas. A estrutura óssea, o esqueleto que sustenta o corpo, ao lado das paredes e formas que sustentam o espaço, vem, em paralelismo, inscrever a ossatura da arquitetura concreta, dando às construções caráter de esqueleto integrante de um corpo maior que se faz organizado com a paisagem ao redor. Ali, o sujeito na cena é também um órgão a operar, como uma estrutura que nela se desloca recolhendo temporalidades e calculando diferenças. Nessas obras observamos uma estratégia para fazer com o espaço um corpo, estratégia já distinta daquela posta em prática na fragmentação corporal. A diferença entre elas se dá na medida em que, nessa segunda cena, a reflexão não parte do corpo humano para expandi-lo e disseminá-lo no mundo; o sentido é contrário. É a mesma direção vetorial de complicação entre corpo e espaço, mas agora o sentido parte do espaço que aos poucos vai recolhendo e se fazendo corpo. Derivando-se e desconstruindo-se, o espaço toma o corpo como ponto de enunciação, o sujeito participante da arquitetura da realidade está integrado de saída à paisagem e, por ali, ao corpo é reivindicada a categoria de espaço.

Em sua *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo Maurice Merleau-Ponty reflete também sobre o espaço corporal como parte do espaço exterior, havendo uma relação de necessidade que os une: “O espaço corporal só pode tornar-se verdadeiramente um fragmento do espaço objetivo se, em sua singularidade de espaço corporal, ele contém o fermento dialético que o transformará em espaço universal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149). Há uma existência cúmplice entre corpo e espaço objetivo, que parece universalizá-los em uma única categoria, confirmá-los em conjugada carne. Ismael Nery afirmava em sua “Confissão”: “Não me *conformo* nem com o tempo. Nem com o limite de coisa alguma” (NERY, 1984, p. 32, grifos nossos). Em um jogo de palavras com o artista, podemos pensar: É só para além dos limites que Ismael se *conforma*. O artista toma formas possíveis ali quando se assume fora, deslinda o limite que retifica o estatuto de sua presença. A presença é evasiva, só se produz ali onde é excesso, sobra, resto insistente, como o inevitável calor que produzem as máquinas em resistência a operarem em funcionalidade unidirecional. Como essa quentura que não é programável, mas se faz necessária para que máquinas operem em sua normalidade funcional, quentura que, quando elevada, pode levar à própria destruição da máquina. Essa presença só se encena ao desafiar um limite, podendo apenas ser referida na medida em que transgride e faz furo nas supostas bordas que a conteriam.

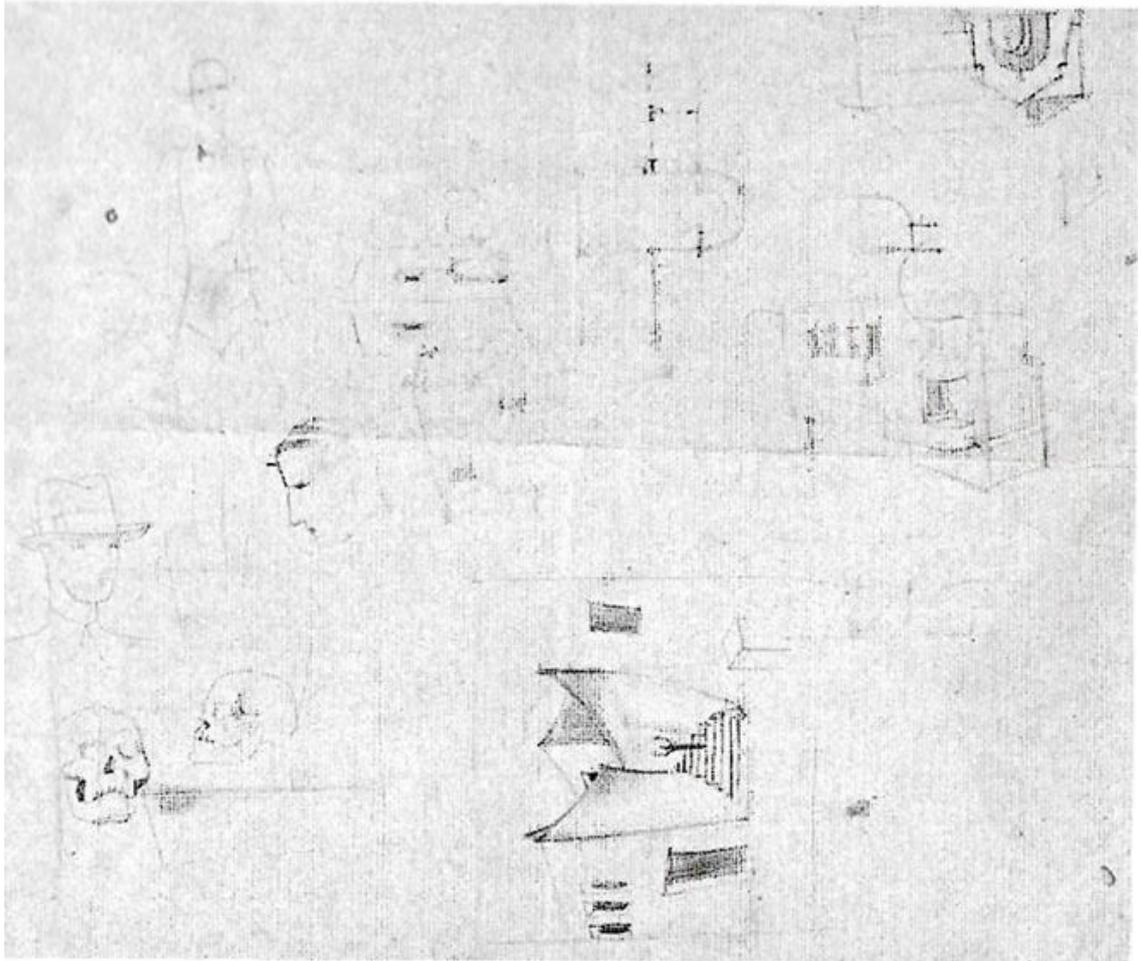


Figura 41 – Ismael Nery, *Estudos de figuras e projetos arquitetônicos*, s/d.

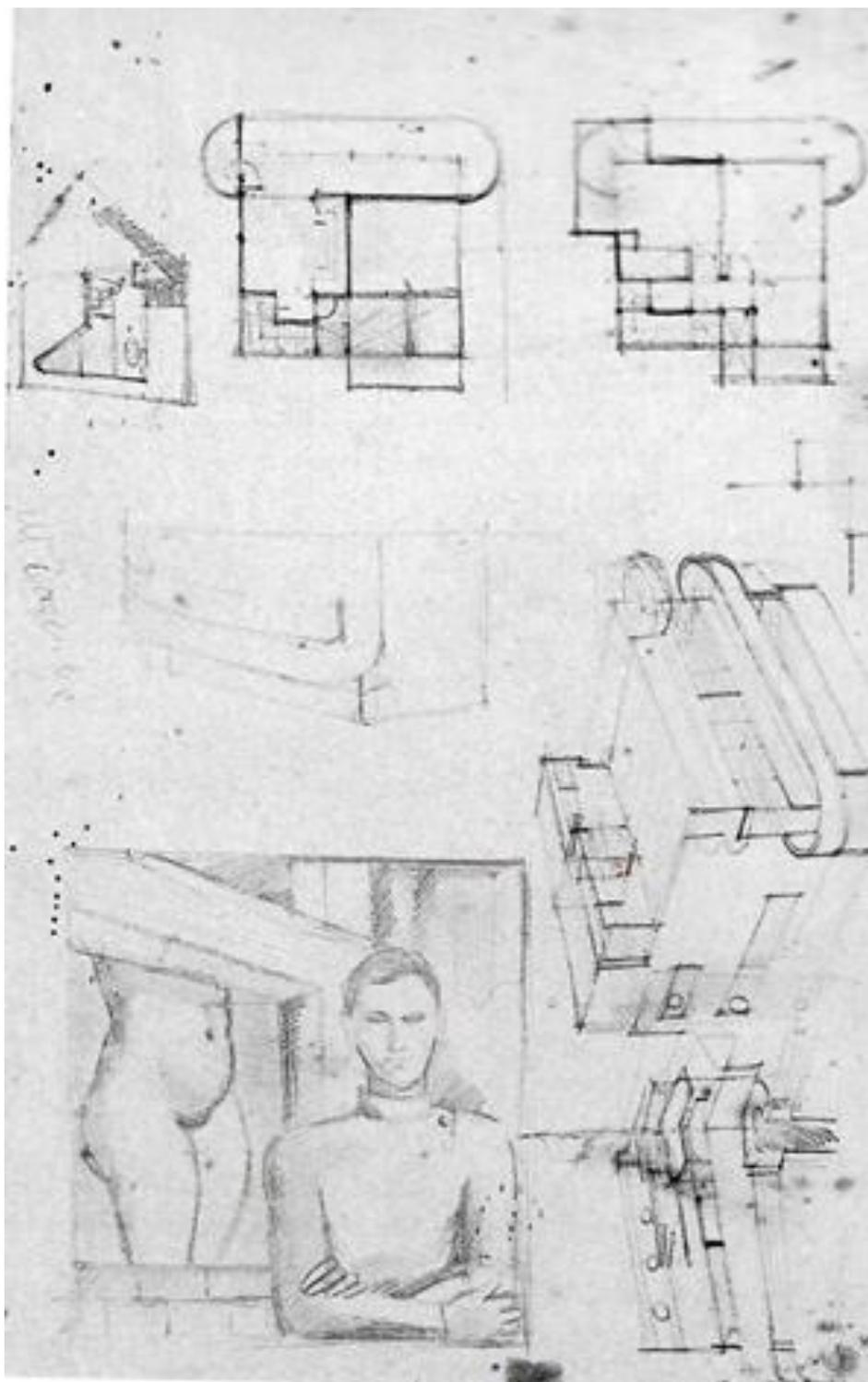


Figura 42 – Ismael Nery, *Estudos de figuras e projetos arquitetônicos*, s/d

Esta presença que transborda espaço no corpo e vice-versa, presença cúmplice na qual as vicissitudes do sujeito e da paisagem são exploradas, mostra uma estratégia de construção plástica em que figura e fundo não se limitam de forma precisa. Não se trata de destacar a figura do fundo para bordejar a presença do sujeito nas linhas de um corpo fechado, antes, o que se apresenta é certa operação na qual, para dar cabo a uma presença que pede margens outras que não o corpo figurado, é necessário fazer do fundo região de aparição de si, integrando a paisagem como superfície de enunciação pessoal. Surge, como no desenho *Croquis fachada de capela neo-colonial* (s/d.), certa mancha que borra na superfície as margens entre sujeito e espaço, marcando certo registro de inscrição cuja referência é insabida, uma mancha de tinta feita possivelmente pela mão do artista. A partir de nossas reflexões podemos tomá-la como uma mancha realizada não apenas pelo sujeito, mas também por seu efeito junto ao espaço. Nessa mancha inesperada e imprevista algo de uma presença aparece, fazendo relevo e deixando o si mesmo se mostrar em seu aspecto de desconformidade em relação aos convencionais suportes em que estabelece sua presença. Mancha que nos mostra em certa elisão que se faz entre nós e o espaço, marcando inscrição singular que nos retorna em presença ao mesmo tempo exteriorizada e interiorizada. Somos conjuntamente olhados e circunscritos por ela, em um campo visual maior que nos inclui de forma expandida na cena. Sobre esse olhar que nos lança essa mancha, Fernanda Costa e Renata Moura comentam:

O que fica escamoteado aí, o que fica eludido é essa operação anterior em que sou olhado pelo espetáculo humano, me constituo aí nesse lugar de ser olhado pelo espetáculo em mim, de ser olhado pela mancha, isto é, como aquilo que faz mancha no mundo. É porque eu sou olhado de um lugar que faz mancha (e não imagem, representação) que eu me situo e tenho um ponto de perspectiva a partir do qual eu vejo. Essa mancha que o sujeito é deve ser suprimida, está escamoteada, para que ele possa então dizer 'eu vi' (COSTA;MOURA, 2011, p. 236).

Como constatamos com a citação acima, é necessário perder um pouco de mundo para poder dizer “eu”, é necessária certa supressão da mancha para que se possa ver. Todavia, esse prejuízo parece vir questionado nos traços que Nery tenta estabelecer com o espaço na perspectiva de nele buscar regiões de enunciação pessoal, é fazendo-se mancha no espaço que ele atua, contrariando-se a renunciar à espacialidade para poder apresentar-se, insistindo nela também como região de presença.

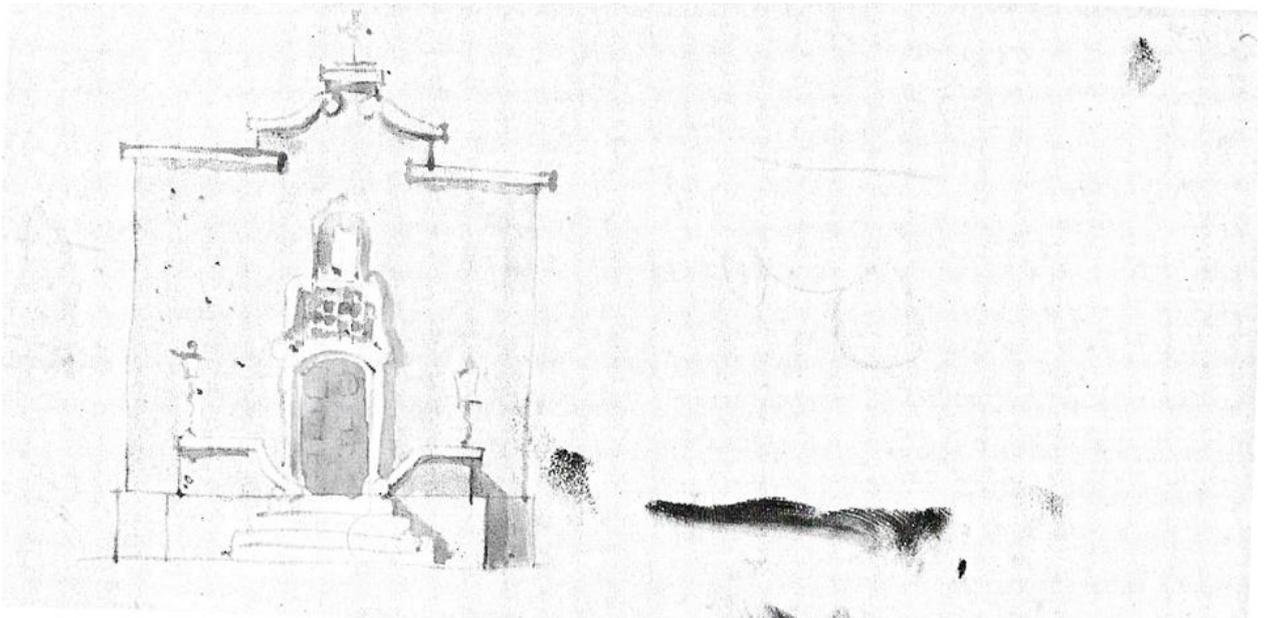


Figura 43 – Ismael Nery, *Croquis fachada de capela neo-colonial*, s/d.

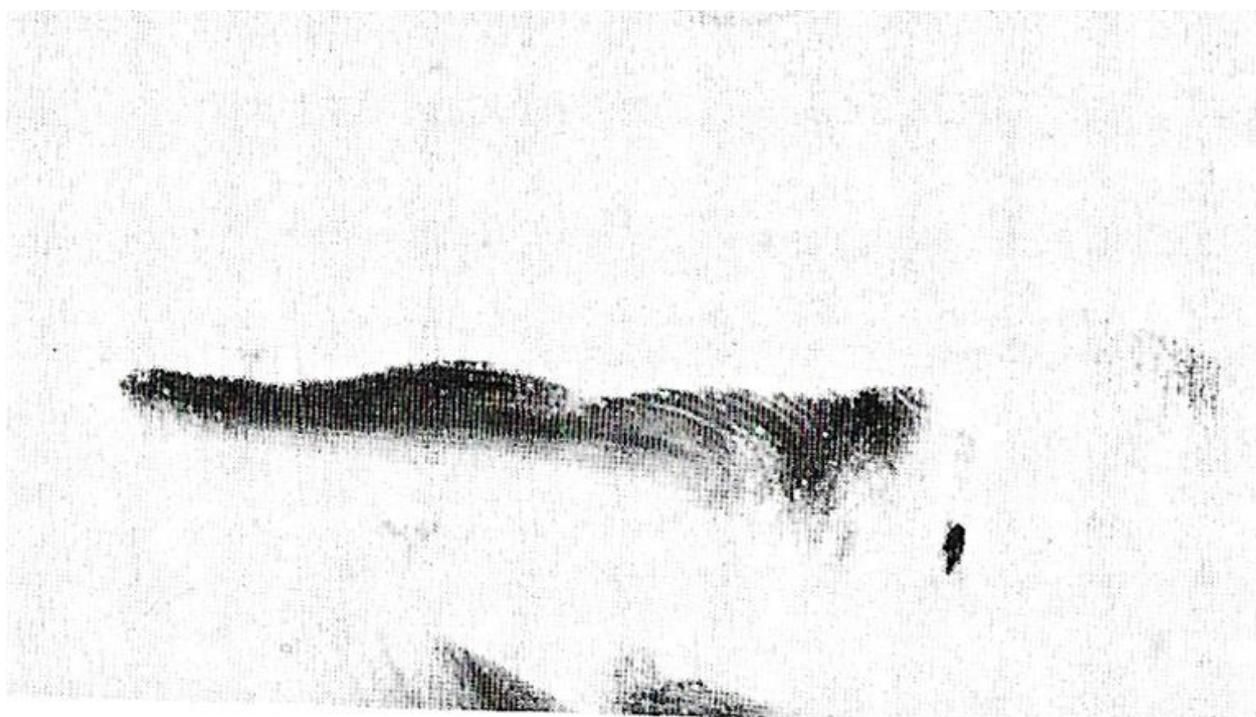


Figura 44 – Ismael Nery, *Croquis fachada de capela neo-colonial*, s/d. (detalhe mancha)

Em seu *Seminário II*, Lacan nos conta certa experiência que ajuda a pensar esse estatuto de presença enquanto mancha e certa relação do sujeito a um pertencimento fora, com a paisagem, que o mostra de saída descentrado. Quando jovem, o psicanalista francês decide se juntar a uma família de pescadores em um barquinho, assumindo ali uma posição de observância daquela experiência de pesca que se realiza entre eles. Em determinado momento, um dos integrantes lhe “mostra alguma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha, e mesmo precisamente uma lata de sardinhas” (LACAN, 1986, p. 94). Logo em seguida de a avistarem, um dos pescadores, que Lacan chama de Joãozinho, lhe lança a pergunta: “Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (LACAN, 1986, p. 94). Dessa experiência, Lacan recolhe que, a latinha, esse objeto que com ele compõe certa cena, apesar de não “vê-lo”, não deixa de olhá-lo: “Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha” (LACAN, 1986, p. 94).

A partir desse olhar lançado por algo de fora que tem algo *a ver* com aqueles que observam a lata, percebe-se como o sujeito que a vê e recebe seu olhar está perspectivado nessa cena por olhares outros, integrando parte de um quadro maior não delimitado apenas pelo enquadre de seu campo visual puntiforme. O sujeito percebe que neste quadro/cena ele faz certa mancha: “eu fazia quadro de uma maneira bastante inenarrável. Para dizer tudo, por mínimo que fosse, eu era mancha no quadro” (LACAN, 1986, p. 94). Nessa experiência com o entorno a partir da posição de mancha, o sujeito percebe que não é simplesmente “esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva” (LACAN, 1986, p. 94). Lacan conclui:

Aí está algo que faz intervir o que é elidido na relação geometral - a profundidade do campo, com tudo que ela apresenta de ambíguo, de variável, de não dominado de modo algum por mim. É mesmo mais ela que me apreende, que me solicita a cada instante, e faz da paisagem coisa diferente de uma perspectiva (LACAN, 1986, p. 95).

Há algo no entorno que nos olha e nos pensa, somos apreendidos e solicitados por algo de fora que em alguma medida “tem a *ver*” conosco. Estamos ali cúmplices no espaço, olhados por um fora inalienável que nos atravessa enquanto, ao mesmo tempo, nós o atravessamos. Da mesma forma, em alguns de seus escritos, a paisagem atravessa Ismael e vice-versa. Além de habitar o espaço na velocidade do crescimento das plantas, ele atravessa os elementos ao redor, como vimos no trecho supracitado, costurando-se entre eles. O poeta afirma esse transbordamento entre espaço e corpo no qual atinge-se uma região coabitada entre figura e fundo: “Os murmúrios do mar, o troar dos canhões, e todos os barulhos do universo – tudo isto penetra no meu ouvido” (NERY, 1984, p. 32). Sobre essas relações nas quais o mundo e o sujeito se cúmpliciam formando

uma cena de enunciação, Merleau-Ponty afirma existirem: “relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem ou entre a paisagem e mim enquanto sujeito encarnado”, relações pelas quais “um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a imagem de todo um segmento de vida” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 85).

Representar o espaço encarnando-o enquanto região de assunção do sujeito é rever o campo preciso no qual o último se destaca do mundo para através da percepção ser o “senhor” de certo olhar que garantiria um destacamento do corpo em relação à paisagem. Antes, o sujeito aqui se percebe pelo espaço enquanto, concomitantemente, o constitui, tomando, por atravessamentos, os elementos espaciais como elementos corporais, e fazendo do corpo região espacial. Esta operação pode nos remeter a certa tendência identificada ao mimetismo ou camuflagem, entregando o espaço como região de identificação do sujeito que faz presença com o mundo, brincando de exercitar-se também enquanto fundo. A mancha é também esse registro no qual figura e fundo matizam-se. Sobre essa tendência, Tania Rivera escreve a partir das reflexões de Roger Caillois sobre o mimetismo:

O fundamental na argumentação de Caillois, é desmontar a ideia de qualquer funcionalidade do mimetismo para mostrar que os corpos tendem a uma espécie de assimilação imaginária ao espaço, por pura captação na imagem. Mais do que isso: entre espaço e “personalidade”, para usar seu próprio termo, o autor localiza um “distúrbio”. “Parece até”, diz belamente, “que se exerce uma verdadeira tentação do espaço” (RIVERA, 2013, p. 40).

Podemos ler essas realizações de certa “tentação do espaço” nos trechos de poemas de Nery acima trazidos e nas relações que se traçam entre linhas arquitetônicas e linhas corporais em estudos do espaço feitos pelo artista. Além disso, destacamos aqui o *Autorretrato* (s/d.), no qual seu corpo aparece integrado ao espaço paisagístico, perdendo, em sua mão direita, os limites com o fundo, de modo a fazer da continuação de sua figura uma carne única com o entorno. Para se autorretratar, Ismael neste quadro assume o espaço enquanto região constituinte da presença do sujeito, que evade e transborda a figura para fazer-se fundo. A mesma aposta pictórica surge no quadro *Rio de Janeiro* (s/d.), em que as linhas do corpo se fazem com as linhas do espaço, como a ressoar a afirmativa de Rivera:

Uma vez possuído pelo corpo, o espaço se desaloja e abre-se ao surgimento do sujeito. Correlativamente ao aparecimento disseminado do sujeito fora do corpo inventam-se espaços”. O espaço não pode mais ser fixo, ele deve ser inventado, criado em ato na flutuante, movente e estilhaçada medida do sujeito (RIVERA, 2013, p. 42).



Figura 45 – Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d.



Figura 46 – Ismael Nery, *Rio de Janeiro*, s/d.

Sublinhamos, por fim, essa atitude inventiva de construção/criação espacial que marcamos na estrutura cênica que Nery fornece. Lemos a busca de certa medida do sujeito atenta ao caráter evasivo que sua presença retorna no espelho, no outro e no espaço. O artista faz dessa presença movente o processo de ação de sua poética, ela vem em resposta a esse caráter evasivo no qual apresenta-se enquanto sujeito. É dando ênfase a essa medida de traço que compõe o espaço e o corpo fazendo deles algo sempre diferente, e nessa dessemelhança, abarcando as incongruências necessárias onde aporta o sujeito, que Ismael cria; escreve, pinta, desenha, em busca de se encontrar, mas nesse gesto não deixa de se perder. Não se trata de um fracasso, mas de uma tentativa legítima de abarcar o estado sempre peremptório, transicional, precário e incapturável que constitui o sujeito para margens além do representável.

O que faz so(m)bra, o que resta, o rastro que se traça, é isto do sujeito que cai, evade, remete à outra cena, e situa sua presença apenas como um efeito: “No ato mesmo de se exteriorizar, o sujeito perde algo, de seu corpo caem objetos, dejetos que são uma espécie de materialização de seu próprio descentramento” (RIVERA, 2013, p. 42). Para Jacques Lacan, o mimetismo trazido por Caillois nos levaria justamente a uma “obsessão do espaço em seu efeito desrealizante” (LACAN, 1998, p. 99). A capacidade espacial de sedução e dissolução do organismo exercita-se nas assimilações entre sujeito e espaço feitas por Nery, de modo a outra vez mostrar a necessidade de uma negociação necessária com a realidade para que se possa reformulá-la em traço, tramando rascunhos de uma presença que evade o pouco de realidade ao qual estamos subsumidos e restritos, e ampliando o campo de enunciação possível de nossa presença. É nessas malhas de certa ficção, certo tensionamento dos regimes evidentes do estatuto de realidade consolidado pela imagem especular, pela distinção precisa entre figura e fundo, sujeito e espaço, que se ameaça em evasão dar traço a certo registro de presença do sujeito que transborda e excede, só se mostrando enquanto des-realiza as imaginárias fantasias da representação total do sujeito sugeridas no autorretrato, nas promessas especulares, ou na estrutura autobiográfica tradicional.

Intervalo de Cena

Um ano após sua nomeação na Seção de Arquitetura e Topografia da Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional, Nery casou-se com Adalgisa. Sua esposa era jornalista e após a morte do artista publicou poemas e romances que selaram um importante marco na literatura autobiográfica brasileira. Explorando a escrita em primeira pessoa, seu romance de estreia, *A Imaginária*, traz, a partir de relatos e personagens ficcionais, referências à sua própria vida ao lado

de Ismael Nery. Sobre o livro, a autora afirma: “Ali tem muita coisa de minha biografia, tem muita coisa reforçada com minha imaginação” (NERY *apud* MELLO, 2011, s/p.).

Curiosamente, seu modo de construção autobiográfica também realiza um desvio em relação aos tradicionais modelos de operação desse gênero literário. A personagem principal de *A imaginária*, Berenice, traz questionamentos sobre a alteridade na construção da experiência de vida, ao mostrar momentos em que suas memórias passam a ser habitadas por lembranças alheias. Como afirma Larissa Costa da Mata: “Em *A imaginária*, o tempo da memória é empregado para apresentar a história como anacronismo, deslocada no tempo e no espaço por um relato pessoal que nega a figura do autor e transporta a história para a ficção” (COSTA, 2008, p. 11).

Adalgisa criaria, em sua construção literária, uma formulação conjugada entre biografia e ficção, garantindo à história de vida o seu caráter imaginário transformador e inventivo transfigurado pelas malhas da memória. Esse gesto faz, para alguns teóricos, a autora ser vista como precursora da autoficção. Adalgisa marcaria um momento de recepção de textos autobiográficos distinto daquele experimentado por Ismael Nery. Foi apenas no transcurso da década de 30 que essas formas de escrita ganharam campo maior de agenciamento na literatura nacional. Adalgisa, todavia, elabora o autobiográfico de forma crítica, evidenciando em sua estrutura um certo descentramento: “A imaginária desestabiliza a ideia de autoridade do relato autobiográfico por meio de uma dupla negação presente no romance: a da personagem e a da importância da vida da personagem/escritora” (COSTA, 2008, p. 11). Percebemos como a escritora e seu marido constituíram no território brasileiro um importante par no que tange às elaborações de formas de exploração do autobiográfico na cultura.

É principalmente entre 1925 e 1930, após seu casório com Adalgisa, que se marca a elaboração do sistema filosófico essencialista de Ismael Nery, construído a partir de poucos textos, tendo grande parte de sua elaboração realizada nos encontros de conversas localizados em sua casa na rua São Clemente, em Botafogo, que atraíam alguns amigos como Jorge Burlamaqui, Antonio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antonio Bento e Guignard (MORAIS, 2017). Em 1927, um ano após o nascimento de seu primeiro filho, Ivan Nery, Ismael parte para uma segunda viagem internacional, onde entrou em contato com figuras como Marcel Noel, André Breton e Marc Chagall, sendo o último um importante interlocutor na poética neyriana. O retorno para o Rio de Janeiro marca a inauguração de algumas exposições do artista e o início de uma ampliação do circuito crítico e expositivo de circulação da obra de Ismael no cenário brasileiro, que, antes de sua morte, em 1934, pôde realizar apenas três exposições individuais, cuja apreciação e recepção divergem a partir de pontos de vista de distintos críticos da época. Para entender melhor esse

momento final de conformação da poética de Nery em solo nacional precisamos sair desse trajeto de retomada de cenas e intervalos no trajeto biográfico do artista, para dar continuidade a uma reflexão sobre o próprio ambiente artístico brasileiro da época e as filiações e rupturas pelas quais a obra de Ismael atravessa em torno do modernismo e em torno da temática autobiográfica no solo cultural nacional.

Esse importante momento de inauguração de suas exposições e abertura de seu trabalho para um escopo artístico mais amplo será estudada no capítulo seguinte. Encerramos aqui a estrutura de trabalho da retomada biográfica de Nery a partir de cenas, e intentamos no próximo momento desenvolver uma reflexão mais aprofundada das relações que esse artista travou com sua poética no ambiente artístico modernista nacional, e em que medida a recepção de sua obra em tom crítico pode nos trazer pensamentos sobre a forma de reflexão sobre o trabalho autobiográfico na cultura da época.

Assim, percorremos um centro de atenção maior justamente nas filiações artísticas da obra neyrana entre o modernismo desenvolvido no Rio de Janeiro e São Paulo, pensando, a partir de comentários críticos, outras filiações possíveis para a leitura da obra de Nery em sua potência autobiográfica crítica. Intentamos justamente no transcorrer do capítulo seguinte evidenciar como a bipolaridade entre o fazer poético autobiográfico e um fazer artístico implicado em questões estético-políticas subversivas deve ser questionada, principalmente por esvaziar o trabalho autobiográfico de seus compromissos transgressores na esfera da reflexão sobre a própria relação do sujeito com a cultura e sua representação na arte. Mostraremos assim o imbricamento político na esfera de reflexão sobre si que Nery inaugura no trabalho plástico e poético autobiográfico brasileiro.



Figura 47 – Ismael Nery, *Autorretrato com Adalgisa*, s/d

CAPÍTULO 4

4.1. Revisões do percurso expositivo de Ismael Nery no cenário brasileiro

No que tange às exposições integradas por Nery entre o final da década de 20 e o início da década de 30, as informações nem sempre são consensuais. Vale aqui nos referirmos a um trabalho teórico-crítico sobre o artista realizado mais recentemente, que revisou algumas informações importantes sobre seu momento de vida na década de 20, e trouxe perspectivas de questionamento de informações cadastradas sobre a sua trajetória biográfica. Trata-se do trabalho realizado pela pesquisadora Rosana de Moraes no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP⁵, uma dissertação de Mestrado importante para repensarmos a teorização da obra de Ismael Nery.

Em seu texto, Rosana abriu espaço para uma investigação aprofundada dos momentos de circulação pouco explorados da obra do artista, principalmente aquele entre 1920 e 1930, período em que se atesta certo “isolamento intelectual” de Nery (MORAIS, 2017). Apesar do dito isolamento, constata-se no íterim da década de 20 a balização através da crítica nacional, como veremos adiante, de uma distinção marcante entre as obras de Nery e os compromissos estético-políticos do modernismo brasileiro, justificando o artista enquanto alguém que se situaria à parte das posturas vanguardistas em solo nacional.

Em sua revisão a partir de jornais e periódicos da época, Moraes traz outros pontos de vista que mostram artigos elogiosos à obra do artista paraense, e mostra que, ao lado de escritos que o afastavam do modernismo, alguns textos não deixavam de afirmá-lo inserido no movimento, ressaltando algumas exposições coletivas integradas por Nery ao lado de nomes ímpares no solo artístico nacional da época, como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Percebemos que a crítica de arte da época não possuía uma opinião unívoca partilhada sobre a recepção de Nery, sendo necessário não tomar apressadamente a constatação de sua exclusão do modernismo para dar lugar a essas outras apreensões que mostram uma importante participação do artista no circuito da década de vinte, recolhendo comentários elogiosos aos seus trabalhos. Mostra-se também como o próprio modernismo brasileiro escapa a uma circunscrição rígida de delimitação, e faz-se de forma plural, atravessado por importantes denominadores, mas também disseminado em formas díspares de conformação.

Sobressalta-se aqui que a assimilação de Nery ao modernismo e o comentário elogioso por parte da crítica à sua poética não corresponde a afirmar naquela época a percepção de uma faceta política ou transgressora na esfera do autobiográfico na poética do artista, e os motivos que levam

⁵ Dissertação orientada pelo Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

ao agrado de um escopo crítico podem ser diversificados, alguns até mesmo influenciados pelas relações afetivas que Nery estabelecia com alguns comentadores. Sabemos por exemplo que Manuel Bandeira e Murilo Mendes, que na época foram importantes redatores de comentários que defendiam a produção do artista, eram muito próximos a ele, guardando em suas reflexões um vínculo afetivo especial com o pensamento de Nery. Outro elemento muito ressaltado nos escritos e compreensões sobre o artista, argumento que é questionado a partir de uma pesquisa biográfica documental levada à cabo por Moraes, é o consenso sobre uma visão mística que localiza Nery enquanto identificado a Cristo, e puramente entregue em sua investigação à compromissos católicos. Finalmente, outro questionamento importante lançado pela autora se faz sobre a relação – contestada pela análise de documentos da época – entre a morte de seu pai aos 33 anos e sua repetição na vida do próprio Ismael, além da menção à morte de Cristo na mesma idade.

É proveitoso mencionarmos esses questionamentos pois com eles Moraes abre certa fenda que permite olharmos para a história da produção e assimilação da poética de Ismael a partir de outro ângulo que não aquele do repúdio ou esquecimento que se afina bem à narrativa do pintor maldito e romântico. Através das contribuições trazidas no texto da autora, reproduzimos aqui distintos comentários a partir das inserções de Nery no circuito artístico da época, que revelam exposições não mencionadas na catalogação da obra do artista e sugerem relações e filiações de sua poética a grupos internacionais que, naquele momento, também realizavam operações críticas no âmbito da produção artística. Nesse gesto, tentamos também inserir, a partir de nossa pesquisa, outras informações coletadas em jornais de notícias da época que nos ajudam a pluralizar o discurso crítico em torno de Ismael. Quando se trata do escopo de exposições integradas pelo artista, ressalta-se principalmente o ano de 1929, no qual situa-se a sua primeira individual, além de destacarem-se outras inserções entre 1930 e 1933 em circuitos expositivos subsequentes até o ano de sua morte. Explorando momentos antecessores, Moraes destaca em 1926 a participação inaugural de Nery em uma mostra coletiva, a “Exposição de Arte Moderna e Decoração” de Oliveira Maia & Cia, sendo o artista mencionado no catálogo do evento enquanto “artista decorador”.

Em 1927, Moraes descobre a participação de Nery na “Exposição do Livro”. A partir dessa mostra o artista recebe um curioso comentário crítico sem indicação de autoria que o situa como operador de uma “expressão atrevida e violenta do modernismo” (A MANHÃ, 1927, p. 2), e aproximado dos “ultraístas russos”. A partir dessa estranha comparação, aprofundamos um pouco esse comentário tentando recolher nele algumas possíveis constatações que poderiam ser evocadas de forma tímida sobre a obra de Nery nesse momento. Lembra-se que o movimento ultraísta

iniciou-se na Espanha no final da década de 1910 incentivando a experimentação de novas linguagens artísticas e amparado na mobilização de construção de uma “nova arte”. A busca dos ultraístas por superação de certos caminhos estéticos e experimentação de outras linguagens aportava certo ecletismo e diversidade, fazendo face aos programas artísticos definidores vigentes na época, como afirma Nestor Ibarra a partir do manifesto “Ultra”, de 1919, sobre os objetivos do grupo: “voluntad de provocación y audacia pero en todos casos sin programa definido” (IBARRA, 1930, p. 12-13). Além disso, como ressalta a pesquisadora Anelise Riva, o ultraísmo abarcava um grupo que “se recusou a ser unilateral” e buscava “la subversión en si misma” (RIVA, 2010, p. 120), muitas vezes situado como reativo ao modernismo de Rubén Darío, expoente do movimento literário modernista em língua espanhola.

Na época, construtivismo e suprematismo já ensaiavam na Rússia compromissos estéticos para a arte que também buscavam pela revisão das intenções artísticas tradicionais, o que pode fazer jus à aproximação entre o ultraísmo e os russos trazida pelo artigo crítico com comentário sobre Nery. Todavia, o motivo das obras ali expostas por Ismael serem aproximadas ao ultraísmo é incerto, principalmente por não contarmos com a lista específica dos trabalhos ali mostrados. De todo modo, ressalta-se com essa comparação a percepção de um caráter transgressor de Ismael em relação aos programas estéticos clássicos, lendo nele uma aproximação com as tendências à experimentação crítica das linguagens artísticas e ao questionamento da própria compreensão dos compromissos e possibilidades da arte na cultura.

Percebemos também, através das informações recolhidas por Morais, que mesmo antes das individuais, Nery parecia já obter certo apreço da crítica, como situa Sady Garibaldi em artigo sobre a Exposição do Livro. Para ela, Ismael e um grupo entre os artistas em exposição já gozariam “da aura consagratória da crítica” (GARIBALDI, 1927, p. 9). Não se sabe bem em que convicções se baseia a afirmativa de Garibaldi no que tange a Ismael, visto que nessa época sua aparição nos circuitos expositivos ainda era tímida, e o primeiro artigo descoberto que se dedica a um comentário mais longo sobre o artista só viria em 1928, com Mário de Andrade no Diário Nacional.

Todavia, a autora não deixa de destacar uma recepção crítica ampla de Nery. Ainda em 1927 o artista participa do Grande Salão de Pinturas, informação inédita recolhida por Morais. No ano de 1928 havia a expectativa de participação do artista no Salão de Maio, importante exposição no cenário modernista brasileiro. A participação não se concretizou, mas a expectativa constituiu motivo para um artigo dedicado à obra do artista assinado por Manuel Bandeira e publicado ainda em 1928 na revista “Para Todos”. A menção à possível participação de Nery no evento e sua subsequente não efetivação marca em alguma medida a polaridade em que o artista era recebido

nesse contexto moderno, que poderemos investigar mais adiante. Ressalta-se que o Salão de Maio era importante evento que visava consolidar as pesquisas artísticas modernas do país. Fazendo face aos comentários que integravam Ismael de forma harmoniosa ao cenário artístico nacional, uma nota do mesmo ano assinada por Roberto Rodrigues destacava certo repúdio por parte da Escola Nacional de Belas Artes em relação a certos artistas modernos, entre eles, Ismael Nery.

Em 1929 Ismael realizaria duas individuais, sendo a terceira consolidada no ano seguinte. Sobre essas mostras, veremos a recepção crítica mais detidamente à frente. Ainda em 1930 se realiza a primeira e única grande aparição internacional da obra de Nery enquanto vivo, em exposição coletiva no Nicolas Museum de Nova York, ao lado de Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e outros. Já em 1931 realiza-se o Primeiro Salão revolucionário, conhecido como Exposição Geral de Belas Artes, promovido por Lucio Costa, que na época dirigia a ENBA e buscava modernizar o ensino de artes no país, trazendo para as mostras oficiais da instituição pesquisas contemporâneas ligadas à arte moderna, quebrando com o restrito escopo das mostras da escola dominadas pelos artistas acadêmicos. A comissão organizadora do salão era povoada por artistas modernos e por Manuel Bandeira, o que nos dá uma pista sobre a integração de Ismael na mostra. Deve-se ressaltar que sua participação nos anuncia uma expectativa transgressora em seus trabalhos, podendo ser lidos na chave moderna que Lucio Costa gostaria de angariar para as mostras da instituição. O próprio diretor afirma que:

O Salão, por exemplo - que exprime sobejamente o nosso grau de cultura artística -, diz bem do que precisamos. De ano para ano, tem-se a impressão de que as telas são sempre as mesmas, as mesmas estátuas, os mesmos modelos, apenas a colocação ligeiramente varia. Apesar do abuso de cor (ter colorido gritante, julgam muitos, é ser moderno), sente-se uma absoluta falta de vida, tanto interior como exterior, uma impressão irremediável de raquitismo, de inanição (...). Tem-se a impressão que vivemos em qualquer ilha perdida no Pacífico, as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do impressionismo" (COSTA *apud* ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018, s/p.).

Ao integrar essa mostra, podemos pensar assim que a instituição reconhece em suas criações uma quebra com a mesmidade e os programas estéticos passados, diferentemente das assimilações que poderiam ser feitas retratando Nery enquanto um artista que não participava ativamente das transformações estéticas advindas do modernismo.



Figura 48 – Ismael Nery, Capa do catálogo da exposição de 1930, 1930

Em contrapartida, Cícero Dias, que também se encontrava na época em uma titubeante posição no movimento modernista, afirma sobre a participação de Ismael no Salão Revolucionário: “O Ismael Nery, por exemplo, acreditava que o moderno era o internacional; você tinha que internacionalizar uma obra para dar sentido moderno” (MATTAR, 2000, p. 90). A fala reflete a argumentação crítica sobre o artista que localiza na sua poética uma despreocupação com os motivos nacionalistas que encabeçavam um grupo do modernismo brasileiro, mas ao mesmo tempo não deixa de situar Ismael enquanto um artista preocupado com questões advindas do movimento, apesar de surgir no comentário de Dias como mais filiado aos compromissos internacionais que nele se desenhavam.

A assimilação da poética neyrina a compromissos internacionais tende a torná-lo alheio às preocupações vanguardistas que se teciam em solo nacional no correr da década de 20 em torno principalmente de motivos nacionalistas. Todavia, essa tomada singular de posição não é necessariamente um esvaziamento do caráter disruptivo de sua poética, e pode ser lida enquanto uma forma específica do artista trabalhar seus anseios transformadores da arte, como afirma Antonio Bento sobre Nery ao discutir as relações entre a questão internacional e nacional no modernismo brasileiro: “sua posição solitária foi a de um autêntico artista de vanguarda, inclusive quando remou ou navegou sozinho contra a corrente” (BENTO, 1973, p. 74).

Já em 1933, ao lado de figuras como Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi e Portinari, integra em São Paulo a 2ª exposição de Arte Moderna organizada pelo importante grupo na cena modernista paulista, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), dirigida e idealizada por Lasar Segall. A SPAM tem forte influência na disseminação dos artistas modernos, todavia, é importante ressaltar que sua organização tinha interesses específicos, por vezes divergentes de um outro clube cultural de importância ímpar para a arte nacional, o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Ambas surgiram quase que simultaneamente no contexto da Revolução de 1932 em que alguns setores da sociedade paulista se mobilizaram contra a permanência do governo provisório de Getúlio Vargas, exigindo eleições presidenciais.

A intenção de realizar um clube de arte moderna em São Paulo já surgia um ano antes em carta de Mário de Andrade dirigida a Lasar Segall, na qual afirma: “Creio que faremos, para principiar, uma espécie de clube que se chamará “Sala Moderna”, na qual exporemos quadros, estátuas, livros etc. e faremos ouvir musicistas, escritores etc., exclusivamente modernos, nacionais e estrangeiros” (ANDRADE *apud* FORTE, 2008, p. 37). Desde então, a partir de encontros numerosos com figuras como Flávio de Carvalho, algumas dissidências surgiram e culminaram na formação de dois clubes, o CAM e a SPAM, como relata Paulo Mendes de Almeida:

Flávio achou mais prático fundar desde logo o Clube dos Artistas Modernos, já que lhe pareciam morosas as *démarches* em curso para a criação da SPAM, e principalmente porque suspeitava que esta acabasse por revestir um caráter um tanto grã-fino (ALMEIDA, 1961, p. 28).

Essa afirmação de Flávio trazida por Mendes de Almeida mostra como dentro do próprio movimento que visava um projeto cultural de divulgação dos artistas modernos, algumas diferenças fundamentais se estabeleciam. Sabe-se por exemplo, que o grupo da SPAM tinha interesse em se localizar em área nobre da cidade e o CAM defendia uma localização em um espaço menor em local menos requintado. A pesquisadora Graziela Fortes também aponta que os membros da SPAM teriam, no que corresponde a seu caráter “grã-fino”, uma preocupação em não fazer do clube um espaço boêmio, preocupando-se com questões ligadas a “qualidade de vida, o vestir-se com elegância, o refinamento de maneiras e do espírito” (FORTE, 2008, p. 38). A integração de Nery na exposição da SPAM em São Paulo, e logo depois no Rio de Janeiro, mostra a leitura de sua obra em um viés autêntico e transformador na cena modernista, ao menos por uma parte do grupo dos artistas e teóricos do movimento, todavia, não se deixa de mostrar como sua inserção se dá mais ao lado da SPAM e ligada a compromissos específicos do projeto cultural modernista do que ao lado dos artistas que compunham o CAM. Evidencia-se assim como a própria tentativa de situar Ismael dentro ou fora do movimento pode ser complexificada, visto que as formas de elaboração do modernismo parecem desenvolver-se a partir de interesses plurais conduzidos de modos distintos pela cena cultural da época.

4.2. Ismael Nery e o modernismo

Sabemos que a primeira metade do século XX estabelece-se como um terreno das agitadas manifestações modernistas brasileiras, que buscavam nas vanguardas europeias um campo de influência, mas vislumbravam, a partir de certo gesto subversivo em relação a elas, a construção de uma identidade cultural nacional no domínio artístico do país. A exposição de Anita Malfatti em 1917 e a Semana de 22 compõem gestos inaugurais de um movimento que se disseminaria de forma prolífera no território nacional levando até um momento posterior de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e encontraria, em torno de alguns nomes, formas específicas de engendramento. Antonio Bento afirma:

Deve-se evidentemente à orientação de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, no que respeita ao eixo Rio - São Paulo e no Nordeste a Gilberto Freyre, a formulação e a defesa da tendência nacional que começou a imperar, quase sem contraste, em nossa arte de vanguarda, após a Semana de 22” (BENTO, 1973, p. 73).

Curiosamente, Mário de Andrade, que já comentava a obra de Nery de modo elogioso, é trazido enquanto um importante denominador no que tange à assimilação da tarefa vanguardista brasileira aos motivos nacionalistas, motivos aos quais Nery reiteradamente não adere. Para Antonio Bento, Ismael entendia a “arte de temática nacionalista” como “secundária, pois assumia desde logo um caráter limitado e até anedótico”. (BENTO, 1973, p 75). Todavia, isso não implica em uma depreciação do trabalho de Nery por Mário em relação aos compromissos vanguardistas que se faziam em solo nacional, mas talvez a percepção, pelo crítico, de um distinto modo de conformação de uma poética transgressora nas obras do artista paraense, Antonio Bento afirma: “é incontestável que Mário de Andrade possuía uma visão mais ampla e completa da formação e do desenvolvimento da cultura brasileira de seu tempo” (BENTO, 1973, p 75).

Sabemos também que o caráter político é marca inequívoca desse período nas artes, tendo como importante escrito o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, com sua provocação ao colonialismo vigente na produção artística nacional e sua concomitante proposta de “deglutição” da cultura europeia como subversão em nome de certa renovação cultural crítica à herança colonial. Entendendo a antropofagia como prática ritual de devoração que pode ter como finalidade certo aproveitamento espiritual do inimigo, o termo alude metaforicamente no escrito oswaldiano a uma prática a ser tomada pelos artistas brasileiros de (re)apropriação da cultura europeia de modo crítico e revisionista, funcionando assim como instrumento de combate à dominação discursiva colonial que regia as práticas culturais no Brasil.

Nota-se também que a parte do movimento modernista que se cercou em torno da proposta de Oswald investiu criticamente em relação aos objetivos do romantismo brasileiro alicerçado no movimento europeu, que em sua operação indianista revolucionária do aspecto cultural terminou por reforçar a máxima rousseauniana do “bom selvagem”, heroicizando o indígena brasileiro e atribuindo-o certa passividade e sacralização por meio da conversão, como bem ilustram expoentes da literatura vigente no século XIX, *O Guarani* e *Iracema*. No projeto modernista, a visão subverte o romantismo sacral do indígena enquanto símbolo nacional, buscando nele agora um pólo antagônico, de combate, força e resistência ao projeto colonial, indicando-o como verdadeiro antropófago resistente e devorador da cultura europeia e suas amarras demagógicas. É com esse gesto incorporador de certa violência combativa ao colonialismo cultural que o projeto oswaldiano opera, como indica o Manifesto: “contra todas as catequeses” (ANDRADE, 1928, p. 3).

Por meio dessa incorporação subversiva das produções europeias, uma parte do modernismo alicerçado na antropofagia tinha como pano de fundo a intenção de renovação da cultura nacional tomando como referência os saberes e traços locais resistentes à conversão

cultural colonialista. Trata-se assim da introdução de uma operação de aspecto crítico e político no solo artístico nacional, aspecto esse que teria sido esvaziado nas investidas do romantismo brasileiro. Compreendido em sua ampla escala, o movimento oswaldiano distende sua crítica colonial a todas as formas de determinismo, objetivação e construção cultural mórbida, que não situam espaço para certa dinâmica e mistério que, para o autor, seriam inalienáveis da experiência do existir. Frente aos modelos e pensamentos importados, prontos e insensíveis à experiência nacional, Oswald propõe uma “existência palpável da vida e uma mentalidade pré-lógica” arquitetada contra esse mundo “das ideias objetivadas” que é fonte das “injustiças românticas” (ANDRADE, 1928, p. 3).

Já em seu anterior “Manifesto Pau-Brasil”, Oswald menciona certa postura contra a “morbidez romântica”, e faz estabelecer uma distância entre a postura política modernista e os delineamentos do romantismo brasileiro da época. No ínterim do início do século e os importantes eventos para a conformação inicial do modernismo brasileiro como a Semana de 22 e a publicação do Manifesto Antropófago em 1928, artistas posteriormente aclamados como expoentes do movimento realizaram intenso intercâmbio cultural visitando as principais cidades europeias e dedicando-se a estudos artísticos em solo internacional, entre eles Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e o próprio Oswald de Andrade. Representantes unívocos de uma pintura veiculada a partir de temas nacionais por vezes com forte influência indígena, negra e afro-brasileira, estes assumiram a proposta de reconstrução cultural artística modernista a partir de uma temática nacionalista, como evidenciam algumas célebres construções pictóricas da época como o próprio *Abaporu* de Tarsila (1928) e *Samba* de Di Cavalcanti (1925). Enquanto esse trajeto se delineava, outros artistas encaminhavam propostas poéticas menos afinadas aos ensejos antropofágicos e elaboravam um caminho paralelo que foi visualizado enquanto secundário às preocupações dos modernistas, entre alguns nomes que se enquadraram dentre esse outro trajeto está Ismael Nery.

Como vimos nos capítulos anteriores, durante a década de 20 Nery era recém-chegado da Europa, onde realizou estudos na Academia Julian de Paris e entrou em contato com as obras de alguns artistas modernos internacionais. Com grande influência dos estudos na Escola de Paris, as obras do período inicial de Nery apontam para questões cubistas e surrealistas, mas sem a vinculação evidente com os interesses modernistas nacionais de renovação cultural identitária, trazendo figuras em contextos imaginários com referências pouco evidentes e uma forte tendência de trabalho com a figura humana, que já havia sido seu objeto de estudo enquanto frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde, além dos estudos em guache e aquarela, também dedicou-se à cópia em gesso de esculturas da Antiguidade greco-romana.

A não aderência de Nery aos principais motivos que guiavam os representantes da cena modernista brasileira contribuiu para afirmá-lo enquanto um artista que teria seguido um caminho solitário esvaziado das preocupações políticas que se assentavam nas produções da época. Ao mesmo tempo, a análise de sua trajetória enquanto fenômeno isolado reforçou certa conjectura romântica de enquadramento de sua poética e, nesse caminho, uma desvinculação a qualquer potência política afirmativa. Apesar de sua participação em alguns salões junto de outros artistas modernos, como o próprio Di Cavalcanti, a pesquisadora Denise Mattar ressalta “o artista sempre ficou à margem do modernismo e sua maneira tão atual de pensar a arte só seria compreendida muito tempo depois” (MATTAR, 2015, p. 6). Mencionada nos jornais em pequenas notas e sendo raramente trabalhada em comentários longos, a primeira exposição individual de Nery no Rio de Janeiro parece ter atraído um bom público, mas não ter sido motivo de grande atenção da crítica nacional, que em seus textos sobre os pintores modernos não deixava de ressaltar em pequenos trechos a diferença inerente às produções de Ismael e de outros modernistas. Em relação com a poética de Di Cavalcanti, por exemplo, o periódico *A manhã* ressalta: “não têm parentesco senão aparente” (A MANHÃ, 1930, p. 3). Já a revista “Movimento” destaca a obra de Ismael enquanto “muito curiosa” e “inteiramente diferente no Brasil”, e afirma “a brasilidade na pintura de Tarsila do Amaral”, atestando nos trabalhos de Nery “as dificuldades de fixar esse espírito nacional na pintura” (MOVIMENTO, 1930, p. 18).

A referida exposição ocorreu em 1929, um ano após a publicação do Manifesto de Oswald, na galeria do Palace Hotel, em Belém, e posteriormente no Rio de Janeiro. Mal-recebida especialmente por Oswald de Andrade, que sobre a mostra carioca foi taxativo: “não vi e não gostei” (MATTAR; CHIARELLI, 2015, p. 6); o crítico evidentemente travava certo desgosto pela produção do artista paraense: “Ismael Nery, mesmo em vida, foi pintura de centro espírita, com médium, crenças e receitas” (ANDRADE, 1934, p. 4), ele afirma posteriormente. Para além dos escassos comentários críticos, as mostras foram comentadas por Adalgisa, mulher de Nery: “Ele não vendeu nada. Graça Aranha reservou duas telas, mas não comprou, e Ismael acabou dando-as a ele: “Você está na base do Van Gogh, que em vida vendeu somente um quadro” (NERY *apud* MATTAR; CHIARELLI, 2015, p. 102).

Mesmo integrando importantes eventos modernistas como o Salão dos Revolucionários e a Segunda Exposição de Arte da Sociedade Paulista de Artistas Modernos, a atenção singular para o artista só foi devidamente atribuída postumamente. No ano inaugural de suas duas individuais, Murilo Mendes guardava as obras do pintor em sua casa e foi o principal articulador de sua mostra na imprensa, chegando a escrever uma coluna n’*O Jornal* exaltando as obras exibidas e mostrando

indignação com o pouco espaço dedicado ao artista paraense nos meios artísticos modernos. Como explicação para tal negligência, Mendes não deixa de afirmar sua opinião de que a arte no país "existe setenta por cento em função de exibições de mundanismo e de interesses comerciais" (MENDES, 1929, p. 8), o crítico afirma sobre a recepção da obra de Nery:

O silêncio sobre sua última exposição de cem desenhos é significativo. Tenho recebido inúmeros e amáveis convites para publicar nos jornais do Rio umas poesias que costumo escrever, mas quando mando alguma nota sobre Ismael acontece a falta de espaço. Pura coincidência" (MENDES, 1929, p. 8).

Em 1930, foi também outro amigo de Nery que assinou comentários relevantes sobre o artista na imprensa: Manuel Bandeira. O poeta e crítico que havia conquistado a simpatia de Nery e tornado-se próximo ao pintor, assinou um artigo para o Diário Nacional criticando opiniões hegemônicas dos chamados por ele de "entendidos da arte", no qual atenta para o descaso em que Ismael é tido no país: "Acho-o um pintor delicioso, ágil de técnica, cheio de graça, de invenção, de poesia. Então não compreendo o pouco caso de certos entendidos" (BANDEIRA, 1930, p. 5). Bandeira, em trecho sucedido, atribui essa desatenção dos entendidos a uma tendência da crítica nacional por buscar na arte brasileira compulsivamente a temática da diferença, o que ele atesta como uma postura um tanto estrangeira:

[...] é isso, o Estrangeiro tem a ideia fixa da diferença. Mas o que me dána é que na Europa elle tem o senso das nuances e aqui o perdem de todo, e quando a cousa não chera a preto, a bahiana da praça Onze pelo menos, não tem importância, é imitação da Europa (BANDEIRA, 1996, p. 122).

Sobre a não aderência pela poética neyrriana às temáticas tidas enquanto brasileiras, Bandeira afirma: "Estrangeiro pode-se dizer que não liga ao indígena. Por favor reconhecem a novidade do Cícero Dias" (BANDEIRA, 1996, p. 122), atestando que o descaso a certa postura poética não era apenas direcionado a Nery, mas também assimilado a outros artistas que em alguma medida flertavam com tendências mais surrealistas, como Cícero Dias. A prolongada desatenção e esquecimento pelo circuito artístico brasileiro da obra de Ismael, que só em 1970 ganha uma retrospectiva de grande porte, é explicada pelo crítico Antonio Bento devido ao despreparo do público, já Tadeu Chiarelli nos traz outras perspectivas para entendermos a negligência.

Primeiramente o crítico ressalta em "Às margens do modernismo" a dificuldade da crítica e do próprio circuito em acolher e assimilar poéticas nacionais que se encaminhavam afinadas ao surrealismo e ao dadaísmo, o que em certa medida contribuiu para a escassa história dessas manifestações na arte brasileira. O autor destaca o incômodo provocado nas vertentes formalistas por artistas como Ismael Nery e Flávio de Carvalho, que pareciam levar a máxima modernista de superação das fronteiras entre arte e vida à certa radicalidade, implicando uma prática artística

menos preocupada com as obras materiais e mais afinada a certo modo de existência e postura frente ao mundo, como reitera Denise Mattar, “A obra de Nery só pode ser inteiramente apreendida à luz de sua poesia, de sua filosofia, e de sua vida” (MATTAR, 2015, p. 8). A marginalização em relação ao modernismo e trajeto anárquico e isolado seguido por Ismael é afirmada por Chiarelli justamente por seu interesse concentrado:

Não propriamente em suas produções finais, mas, sobretudo, em suas atitudes perante o mundo. Se esta postura anárquica e desestabilizadora incomodou as correntes mais formalistas da vanguarda europeia, pode-se imaginar a dificuldade da crítica modernista para assimilar esses artistas (Flávio de Carvalho e Ismael Nery) completamente alheios a qualquer projeto estético delineador de condutas (CHIARELLI, 1994, p. 86)

Essa prática desinteressada com certo produto final realmente alude a Ismael, que segundo Antonio Bento “não dava importância aos seus desenhos. Tinha-os antes na conta de meras anotações gráficas, [...] composições que pretendia pintar e que, afinal, não chegavam infelizmente em sua maior parte, a serem realizadas” (BENTO, 1973, p. 58). Além disso, o próprio Murilo Mendes menciona as contínuas destruições dos trabalhos realizadas por Nery e que “meses antes de morrer pedia-me com insistência que destruísse seus quadros e desenhos.” (MENDES, 1996, p. 128).

A segunda e mais importante reflexão sobre a desatenção e esquecimento do circuito e da crítica em relação a Nery é equivalente tanto para Antonio Bento quanto para Chiarelli, trata-se da não abordagem na poética de Nery de certas temáticas nacionais e referências da brasilidade que guiavam o projeto modernista em seu entrave estético-político: “a posição individual de Ismael Nery se insurgia abertamente contra a corrente “brasileira” então dominante” (BENTO, 1973, p. 54). Nesse caminho, a produção do artista paraense foi recebida de modo a atestar nela certo psicologismo e individualismo ligados a questões pessoais, marcada por certo subjetivismo que fazia face aos interesses coletivizados enquanto denominadores políticos de renovação da identidade nacional através da arte modernista.

Essa base bipolar que situa no modernismo uma movimentação centrada em certo fazer político nacional e visualiza nos que desse objetivo divergiam uma postura romântica subjetivista, termina por assimilar a pesquisa artística envolvida com as temáticas da intimidade e da vida pessoal em certo abismo político, como se as poéticas de via autobiográfica e afirmativas da experiência pessoal enquanto suporte de trabalho fossem esvaziadas de compromissos e atributos políticos. Chiarelli ressalta sobre Nery que “sua obra não se adequando às demandas do nacionalismo modernista, teve de esperar a superação dessa conexão entre Modernismo e nacionalismo para então se projetar” (CHIARELLI, 2015, p. 66).

O enquadramento psicológico e subjetivista no qual a obra de Nery foi assimilada levou a

crítica a certas aproximações dela à questão autobiográfica. Desde a segunda metade do século XX, certa atenção dedicada à poética do artista contempla-a com uma caracterização autobiográfica. Acreditamos que o caráter autobiográfico condiz com suas investidas no campo artístico, todavia, o que desde o início queremos destacar é que a denominação autobiográfica de sua poética deve abarcar em seu cerne a constatação de que afirmar sua variante intimista em relação ao modernismo não deve ser motivo para atribuir ao seu trabalho um esvaziamento político. Atribuir ao autobiográfico um regime introspectivo alheio a certa postura subversiva e transformadora é certamente negligenciar a dimensão política que esse fazer carrega culturalmente e, especificamente no caso de Nery, negligenciar importantes regiões de sua reflexão poética frente aos modos de apresentação de si e construção de presença na arte. Assim, estamos aqui lendo o trabalho de Ismael Nery enquanto autobiográfico e indissociavelmente político, evidenciando o regime transformador no qual o artista situa questões sobre a “experiência de vida”, a própria história e a subjetividade, instaurando assim um campo potencialmente inaugural na arte brasileira de pensamento crítico do “eu” e uma operação política que revê a própria estrutura de compreensão da ideia de interioridade e identidade nas formações autobiográficas.

Estivemos anteriormente percorrendo justamente essas regiões inflamadas de reflexão poética crítica sobre o si mesmo que podem ser recolhidas no trajeto artístico do poeta e, nessa medida, nos parece necessário rever sua assimilação dicotômica em relação ao modernismo, se, para tal reverência de Nery enquanto um artista singular, seu percurso solitário for ao mesmo tempo identificado a uma pesquisa autocentrada sobre o si mesmo. Trata-se de poder sustentar o fazer autobiográfico nas regiões em que ele se lança como pensamento do mundo, do outro, da alteridade, englobando assim em seu fazer um campo amplo de imbricação e reflexão, vinculado a denominadores sociais expandidos que, naquele momento, interessavam também ao projeto modernista. Ou seja, outra vez estamos aqui nos movendo em via de fazer mancha e borrar as firmes fronteiras que dicotomizam o autobiográfico a uma esfera privativa e restrita, enquanto o trabalho alicerçado nos principais nomes do modernismo realizava tarefas subversivas que compromissavam a arte com seu caráter transgressor.

Esta dicotomia entre o autobiográfico e o campo de articulação política de questões sociais expandidas não se lia apenas no contexto das artes visuais na época de Nery, também outros campos da cultura evidenciam como a entrada do fazer autobiográfico no circuito artístico é marcada por certa recepção pouco acalorada e questionada em suas potências poéticas e transformadoras, como veremos a seguir.

4.3. A autobiografia no Brasil de Ismael Nery

Em termos de escritas de si e produções de tendência autobiográfica reconhecidas na literatura brasileira, o início do século XX não se mostrou profícuo à recepção desse tipo de prática. Ao menos é o que atesta o escritor Gilberto Freyre no prefácio do que foi considerado um marco para o trabalho autobiográfico literário no Brasil, o escrito de memórias *Minha Formação* (1900), do político abolicionista Joaquim Nabuco. Tratando-se de uma reunião de artigos escritos entre 1893 e 1899 revisados e adaptados sob os moldes do que se fundou enquanto gênero autobiográfico no campo literário europeu, *Minha Formação* remonta – como de praxe no cânone autobiográfico moderno – em primeira pessoa, a história do próprio autor organizada através de certa coerência e concatenação, atestando o percurso formativo de sua personalidade. Essa específica estrutura de montagem da autobiografia contribui para que a obra torne-se um retrato que documenta e atesta a identidade do autor de forma fechada e puntiforme, trata-se, nesse modelo, de uma ratificação de um certo “eu” e de sua história, que enquanto elementos tidos como dados, são registrados na posteridade em tom arquivista, argumentação que defendemos mais longamente no primeiro capítulo.

Minha Formação, apesar de não trazer todos os acontecimentos em ordem cronológica, situa-se na literatura brasileira como um exemplo ímpar de construção narrativa seguidora de certos moldes ligados ao fazer autobiográfico na literatura que já se estabeleciam desde o século XVII. Como vimos anteriormente, é ancorada em alguns discursos da filosofia e do pensamento moderno que a biografia e a autobiografia se forjam nas sociedades europeias a partir de uma fórmula estrutural específica, como ressalta também o pesquisador André Jobim Martins:

A fórmula biográfica [...] se insere num movimento muito mais amplo do pensamento ocidental, a saber, aquele da consagração do indivíduo pensante como condição inicial do conhecimento humano, que encontrará sua primeira exposição sofisticada no Cogito cartesiano (MARTINS, 2016, p. 25).

Sabemos que a modernidade europeia coloca em cena na cultura um projeto de sujeito universal, racional, individual e uniforme, e a esse pretensão “eu” bem estruturado, estipula-se uma vida que deve se esquematizar enquanto história cronológica, progressiva, coerente e aut centrada. Atentando-nos ao pensamento cartesiano, nas indagações kantianas do “eu” enquanto categoria metafísica e de Fichte com a noção do “eu” enquanto estrutura centralizadora e possibilitadora da consciência, é que podemos entender em partes a formação de certo registro “eu” moderno, sendo sua escrita de si um trabalho elaborado a partir desse ponto específico de enunciação e organização do discurso e da existência. Como comenta Martins, a partir da construção do indivíduo moderno “a autobiografia surge somente na última fase do percurso” (MARTINS, 2015, p. 218), e mostra-

se como importante instrumento de legitimação do discurso sobre a individualidade e subjetividade privada que se delineavam naquele momento.

Podemos inferir assim que se arquiteta com o projeto moderno europeu um modo de vida que se pretende canônico e ideal frente às novas descobertas na ciência e filosofia, e a autobiografia assume enquanto gênero literário o papel de representação, ratificação e reificação desse modo de vida e de seu autor na cultura. É a partir das apostas modernas entre sujeito, realidade, verdade e subjetividade que a autobiografia se formulará enquanto gênero literário, encaixando-se na já trazida definição de Philippe Lejeune como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Além disso, reconhecemos que as relações entre autobiografia e modernidade são complexas, pode-se dizer que esse é o momento na cultura de um firme estabelecimento do sujeito enquanto sujeito histórico e da “história de vida” enquanto fórmula para a narração da existência. Nesse bojo, a epistemologia vigente também influenciou o relato autobiográfico e a figura de seu autor modelo, e os paradigmas angariados no campo da ciência foram relevantes para pensar a estrutura da autobiografia, terminando por atribuir certo prejuízo àquilo na existência que se mostrava como precário, errático, casual e incerto, sendo tais experiências omitidas de muitos relatos autobiográficos. Em elogio desmedido a capacidade de racionalização da experiência de vida, esse movimento termina por se vincular a uma tentativa esperançosa de assegurar sobre a existência uma narrativa desprovida de arbitrariedades, erros, incoerências, sinuosidades, evasões e “exceções” como ressaltava Nery, prometendo uma imagem de “eu” e de história de vida conscientes, coerentes e bem estruturados. Nesses termos, o pesquisador Jaime Ginzburg afirma em “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”:

As heranças do pensamento racionalista cartesiano e do iluminismo trazem constantemente um problema para o estudo da autobiografia. A tradição cartesiana cria bases para uma expectativa de que cada sujeito humano é capaz, desde que organize sua capacidade de pensar racionalmente, de compreender a natureza e dominá-la de acordo com seus interesses. Sendo a autobiografia um espaço de reflexão do eu sobre sua própria constituição, o sujeito poderia, dentro desse espaço, manejar os recursos disponibilizados pela memória, de modo a expor a concepção que considera mais adequada de sua própria imagem (GINZBURG, 2009, 123-124).

Realocando a discussão no solo nacional a partir da autobiografia de Joaquim Nabuco, percebemos vigentes na estrutura de sua obra filiações a essa fórmula autobiográfica, mas também rupturas, visto que o autor insere quebras cronológicas que não eram tão comuns às linhas estacionárias dos modelos de escrita de si. Apesar de seguir alguns parâmetros da literatura internacional, *Minha Formação* não conquistou muitos leitores brasileiros na época, sendo mesmo

essa estrutura importada de escrita de si considerada exageradamente narcísica e propositora de uma inserção pública do domínio privado que não se recebia bem frente à figura política ocupada por Nabuco. No prefácio do livro, Freyre não deixa de ressaltar que, mesmo nos tempos anteriores à República, o circuito literário intelectual brasileiro não se mostrava favorável a esse tipo de escrita, considerado inferior e a ser evitado:

Repugnava aos melhores mestres brasileiros de bom-tom que um indivíduo elegante escrevesse de si próprio: da sua própria formação. Faziam-no franceses, ingleses e russos, é certo: os últimos indo ao extremo de recordar suas deformações. Mas eram estrangeiros (FREYRE, 1998, p. 09-10).

Visualizamos aqui como antes das primeiras obras de Ismael Nery virem a público, o solo de recepção de posições literárias e artísticas afinadas a escrita de si já parecia infértil. A tomada de posição em primeira pessoa levada a cabo por Nabuco não agradava grande parte do público, mesmo daqueles que viam nos outros escritos do abolicionista exemplos consagrados da literatura e do fazer político: “Para o Brasil da época em que apareceu, *Minha Formação* foi livro um tanto escandaloso, por ter sido, para muitos, cheio de louvor em boca própria. Não faltou quem acusasse o autor de deselegante narciso” (FREYRE, 1998, p.09-10).

A autobiografia de Nabuco foi marco para uma espécie de separação em sua obra, que subentendia esse escrito enquanto esvaziado de caráter político, distinguindo-o das outras publicações do autor: “Apesar de sua inegável proximidade com o debate político *Minha Formação* não tem sido devidamente valorizada como obra de cunho político” (MARSON, 1997, p. 71), escreve Izabel Marson sobre o livro. Marson não deixa de apontar os problemas trazidos por esse tipo de assimilação reducionista, frutos de uma leitura descontextualizada do texto em relação aos acontecimentos críticos que se desenrolavam na República enquanto era redigido.

Vemos nesse cenário a reiteração de um pensamento que vinculava acriticamente a construção autobiográfica a um descomprometimento com questões sociais, críticas e subversivas, sendo a ela relegado um espaço de certo psicologismo narcísico. Em alguma medida, essa lente bipartida de observância pode surgir de forma tão inquestionável nessa época justamente pela própria dificuldade, frente a concepção hegemônica sobre o sujeito, de compreender-se que o “eu” não está dado, não é uma instância metafísica anterior que se “expressa” nas linguagens, ou seja, que o autobiográfico precisa ser criado, inventado, na mesma medida em que o próprio “si mesmo” precisa na cultura, com e nas linguagens, se produzir. Ou seja, compreender que o autor não está pré-estabelecido de forma clara de modo a poder ser espelhado em tom narcísico em uma produção cultural é fundamental para que se entenda o caráter transgressor que pode ser localizado em modos críticos de fazer autobiográfico. Lembramos aqui que a própria psicanálise e sua difusão

de outro modo para a compreensão do sujeito e da subjetividade, que poderia estimular o autobiográfico em caminhos críticos alavancando para ele um outro reconhecimento na cultura, só encontraria representantes e difusores em solo nacional no final da década de 20, ainda assim com uma circulação tímida.

Reiteramos aqui a tese de Marson a favor de um entendimento político do trabalho autobiográfico de Nabuco, e evidenciamos que o texto apresenta até mesmo trechos que poderiam ser pensados enquanto afinados às posteriores críticas modernistas à herança colonial europeia: “O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação, europeia” (NABUCO, 1998, p. 39). Esse ponto de vista tomado pelo autor, por exemplo, acabou por resultar no termo “Moléstia de Nabuco”, que era usado no circuito literário para denunciar a instabilidade de todo brasileiro em relação à falta de uma cultura originária e a perda da noção de pátria. A tal “moléstia” é até mesmo comentada por Mário de Andrade: “Eu descobri outra doença, mais grave, de que todos estamos inficionados: a “moléstia de Nabuco”. É preciso começar esse trabalho de abrasileiramento do Brasil” (Andrade, 2002, p.70). Acrescentamos aqui que *Minha Formação* não apenas mostra imbricações políticas no seu conteúdo, mas, ao fazer uso de certa estrutura fragmentária e não cronológica, situa uma operação subversiva que ensaia, frente a um modelo dominante estabelecido para a escrita de si, uma outra política de estruturação da narrativa pessoal, chegando a “problematizar o entendimento do livro como uma biografia modelar” (MARSON, 1997, p. 72).

Providos dessas informações poderíamos já nos indagar se o esquecimento dedicado à obra de Ismael Nery também não nutre suas forças de uma dificuldade do circuito cultural brasileiro em assimilar práticas artísticas e literárias de tom mais autobiográfico. Alguns pesquisadores, como Daniel Moreira (2009), indicam que é somente com a ascensão da figura crítica de Antonio Candido no circuito literário brasileiro que uma atenção será dedicada de maneira especial aos escritos de si, sendo o próprio Oswald de Andrade posteriormente influenciado por essa figura a investir nesse tipo de produção literária: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional.” (ANDRADE, 2002, p.36). Todavia, a vida de Ismael Nery foi demasiado curta, não podendo o artista e escritor paraense presenciar essa apreciação posterior aos trabalhos autobiográficos pelo circuito crítico. Adalgisa seria a autora que, no final da primeira metade do século XX, poderia ser reconhecida por sua tarefa transformadora no âmbito do trabalho autobiográfico nacional, como a realizar de forma ímpar a operação que Ismael já ensaiava em seus trabalhos, mas que adormecia abafada nas formas de compreensão e assimilação de sua poética.

No enquadre em que se situava desde a década de 20 até sua morte, a obra de Nery foi, como atestado anteriormente, em certa medida, desprezada e esquecida, vinculada a uma esfera pessoal e intimista que fazia face aos motivos político-sociais da época. Apesar de alguns comentários elogiosos que surgiram sobre alguns de seus trabalhos enquanto vivo, após sua morte, entre 1934 e 1965, ano da décima Bienal, quando Nery é pela primeira vez revisitado, a poética do artista seria nesse intervalo apagada do circuito expositivo e teórico nacional. Além disso, talvez só possamos observar a movimentação crítica que Nery realizou no terreno da escrita e prática de si em sua poética, a partir de uma visão crítica sobre o fazer autobiográfico, que só pôde ser fomentada a partir da contribuição posterior de autores como Mikhail Bakhtin e Jean Starobinski, que se esforçaram em pensar o biográfico e o autobiográfico não enquanto gêneros literários limitados a uma estrutura padrão, mas antes como gêneros discursivos, permitindo uma ampliação e distensão da concepção do que pode ser uma prática autobiográfica na cultura.

Se a autobiografia ainda se resumia no solo nacional a certo exercício apologético de reafirmação identitária de certos intelectuais, ancorada no fazer em primeira pessoa em tom retrospectivo e cronológico motivado por publicizar grandes acontecimentos de uma vida, o que Ismael Nery realizou naquele momento distanciava-se em grande parte dessa estrutura, e mostrava um caminho de desdobramento sobre o si mesmo aberto ao trágico, ao precário, ao fragmento e ao mistério. Nas suas tentativas de “busca de si” em escrita, Nery recorrentemente encontra não um “eu” centrado e total, mas certo resto, vestígio de precária presença, como vimos e como ele mesmo atesta em trecho já citado: “O meu pensamento agora é que percorre o que acabei de percorrer, e admiro-me, então, de nada ter encontrado, senão ao chegar o rastro fosforescente que deixei ao partir” (NERY, 1984, p.26). Mobiliza-se aqui um fazer autobiográfico que quer mostrar o sujeito enquanto um rastro que é deixado. Acreditamos que, antes de servir a uma reiteração da identidade, a condução autobiográfica de Nery mostrava uma escrita ou escritura de si, como defendemos, direcionada a uma abertura ética para a subversão da compreensão do sujeito e de seus suportes e regiões de presença, o que tenciona os próprios compromissos políticos que uma obra autobiográfica pode exhibir.

No capítulo anterior pudemos trazer, a partir do recorte inventivo em cenas, algumas articulações críticas que Ismael Nery tecia para poder trabalhar o autobiográfico na sua poética. Neste capítulo, localizando-o no contexto temporal brasileiro da época, tentamos dialogar com os pares da cena modernista e os comentários críticos que povoavam a poética do artista, buscando sempre defender seu fazer artístico no que ele mostra de transfigurador das consensuais filiações das práticas autobiográficas na cultura. Entendendo certa dificuldade de, na época, observar-se os

modos subversivos de articulação do si mesmo em obra operados pelo artista, optamos por, no trecho seguinte, tomando como base as constatações anteriormente lançadas, reafirmar no contexto produtivo de Nery a invenção singular de um modo de falar e pensar o si mesmo na arte brasileira. Sublinha-se assim, nesse movimento, o reconhecimento da aposta que minha orientadora já lançava sobre a necessidade de buscar em Ismael Nery um operador crítico de pensamento para o autobiográfico. Além disso, trata-se de dar continuidade a afirmação de Tadeu Chiarelli, que no texto “Às margens do modernismo” não deixa de afirmar Nery como uma das principais figuras para o desenvolvimento do autobiográfico na arte brasileira (CHIARELLI, 1994). Investimos nessa aposta acrescentando a ela a hipótese de que, seu fazer não apenas lança em solo nacional uma poética que desvia das propostas artísticas comuns a sua época, mas também, ao tomar para si a tarefa do autobiográfico, não deixa de executá-la de forma singular e crítica de modo a distender o campo de compreensão usual do autobiográfico e operar um gesto crítico de produção poética do si mesmo.

4.4 - O trabalho crítico do autobiográfico em Ismael Nery

Inicialmente podemos compreender a partir dos escritos de Nery certa recusa à posição introspectiva clássica que se repete quando pensamos a escrita e produção de si. Para falar sobre ele mesmo, o artista parece necessitar de um trabalho “extrospectivo”, recorrendo às diversas coisas do mundo, seja a paisagem, a diferença, elementos da paisagem, entre outros, para exercitar enunciação; há, de saída, na tentativa de construção de uma imagem de si mesmo, uma busca no outro. Ismael mostra, em contraposição à introspecção como estratégia de encontro de certa unidade do eu, a necessidade de buscar-se fora, na multiplicação e *outridade*.

Se o modelo autobiográfico estabelecido na Europa moderna adveio de práticas de escrita de si “surgidas com a descoberta de um estado então inabitual, a solidão” (ARFUCH, 2010, p. 36), como informa a escritora Leonor Arfuch, a poética existencial de Ismael Nery não deixou de, por vezes, procurar pelo si mesmo naquilo que transgredia sua individualidade solitária. Paradoxalmente, era o fora que se mostrava em certos momentos como a dimensão mais interior. Nesse sentido, a escrita autobiográfica aqui assemelha-se a uma *excrita*, para usar o termo utilizado por Tania Rivera, uma escrita que “revira-se toda para fora, aponta para o que é externo a ela”; “A vida está fora, e, portanto, a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga” (RIVERA, 2012, p. 94). Em sua *excrita*, envolvido pela atmosfera do trágico e de certo desgosto, Ismael refere-se a si mesmo e a sua desilusão e solidão repetidas vezes, mas não situa com isso uma figura puntiforme que corresponderia a esse personagem por vezes romântico que foi lido nos seus

escritos: “De mim que me desprezo e me acredito um nada” (NERY, 1984, p. 32), como o autor dizia.

A circunscrição de um solitário e sofrido narrador, portanto, não necessariamente recorre a um exemplo autocentrado, mas, antes, parece entrever um sujeito pluralmente habitado, constituído de distintas vozes e disseminado em plurais presenças, sendo a própria heterotopia pessoal presenciada de forma angustiada, como no trecho ao qual outra vez remetemos: “Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?” (NERY, 1984, p. 35). Podemos entender essa *excrita* que busca um si mesmo “fora”, talvez como uma operação que permitisse Ismael dar carne às presenças plurais que se ensaiavam e insistiam impedindo a evidente ascensão de uma figura organizadora que garantisse unidade a todas as vozes que o constituíam. A poética de Nery nos permite denunciar que o “eu” consciente que seria condição e referência organizadora do indivíduo barrava-se em sua expectativa de contenção das plurais presenças do sujeito. À voz autorreferencial em primeira pessoa parecem ser pareadas outras vozes que o enunciam, exercitadas em outras frequências de sua aparição.

Antes, parece ser a partir do que faz face a esse “eu” que Ismael dirige seus trabalhos e se posiciona enunciativamente, trabalhando em seu fazer autobiográfico com o que não se domestica, com o que escapa ao controle, com o que dolorosamente desatina e se revolta contra o restrito limite puntiforme da autorreferência consciente. Nery parece estar apontando para o que resta no si mesmo para além das margens do “eu” moderno: um sujeito que faz presença em regiões não vigiadas pela razão e que se conforma sem se destacar do mundo, mas confundindo-se e movimentando-se, o que se afina ao comentário sobre o essencialismo de Nery: “A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições de sua vida, que é o movimento” (MENDES, 1996, p. 53).

É nesse movimento que deseja “ser” fora, que Ismael parece incidir sua poética: “A minha maior vontade era ser a sombra de tudo e de todos, afim de nascer e morrer com tudo e com todos e em todos os tempos” (NERY, 1984, p. 26), como já vimos ele afirmar em “Poema”, de 1931. É buscando com o mundo essas formas de presença descentradas que o artista pode tentar realizar o apelo que dirige a Deus em sua “Oração” de 1933 para “poder criar corpos para as minhas almas”(NERY, 1984, p. 35). Parece-nos assertiva a reflexão de seu amigo Bruno Menezes que afirmava sobre essa busca do si mesmo em certa presença crítica na obra de Ismael:

Interessava-o unicamente o problema do ser revoltado, sem consciência e sem esperança, com seu direito de viver dependendo de terríveis circunstâncias biológicas. Assim é que de fato ele entendia o fato Homem, movimentando-se no seu convulso cenário (MENEZES, 1938, p. 1).

Essa atenção para algo da existência que se mostra indomesticável, não se captura e não se retém nas margens da consciência, talvez seja um dos motes poéticos que movimenta Nery em sua produção e o leva a caminhos que o aproximam do surrealismo. Situado em um espaço que não é nem o de desintegração do “eu” em um mistério irresoluto e nem de aceitação de uma figura rígida que dê a ele suporte estrutural unificador, Ismael parece afinado às máximas bretonianas, tentando recriar esse estado definido pelo francês enquanto aspiração do surrealismo: “a recriação desse estado muito especial do espírito que o surrealismo sempre tem aspirado, desdenhando do que é presa e sombra, em troca do que já não é sombra e não chega ainda a ser presa” (BRETON, 1971, p. 33). É nesse estranho lugar da escrita e prática de si em que o autor não se resume à sombra inefável e irreconhecível mas também não se deixa reduzir a uma presa definível – como ele mesmo atesta em consonância “a desorganização das coisas não me agrada, também como a organização” (NERY, 1984, p. 26) – que Ismael parece margear seu espírito, tentando falar de si em presença dos outros e do mundo que o cerca, mantendo-se, assim, como também dizia Breton: “em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união” (BRETON, 1971, p. 36).

Se o pensamento filosófico neyriano foi denominado por Murilo Mendes como “essencialismo”, a partir das discussões que trouxemos no capítulo anterior percebemos que não devemos apressadamente entender com isso uma busca por certa essência pessoal que o permitiria encontrar-se uno e distinto de tudo que o cerca, mas antes uma tentativa de atestar no essencial certo universalismo, como se algo houvesse entre nós que transbordasse e transgredisse, unindo-nos em certo amálgama existente. É inegável que a preocupação com o essencial e a unidade circundavam as questões de Ismael, mas, se observarmos detidamente, veremos que se trata de uma operação contrária à tentativa de elucidar na unidade certa finitude que a delimitaria claramente, antes, é uma “unidade infinita” que ele persegue. Assim, nesse uno que se faz transbordando-se, trata-se não de separação clara entre “eu” e outro, mas de uma tentativa de delinear uma busca de encontros e atritos do universal no individual. Apontando vicissitudes e criando veredas entre esses domínios, a posição poética de Nery parece enunciar-se menos de um lugar preciso, e mais nas passagens, evidenciando uma existência naquilo que se passa entre nós e o mundo.

Percebemos como a busca pessoal que se delineia na poética de Ismael mira certo descentramento e investe nas pesquisas por estados precários da presença do sujeito, ou formas de existência de si, que, como ele mesmo define, se delineiam em revolta, em estados de não consciência e em suas terríveis circunstâncias. O “eu” que interessa a Nery não é aquele que

evidencia-se frontalmente de forma dominante, mas aquele oblíquo que existe em valências por vezes impensadas e inconclusas, que se reúne em antinomias: “eu sou aquilo que não existe entre o que existe”, afirma Nery no poema intitulado “Eu” (NERY, 1984, p. 33-34), tentando transmitir que aquilo que o interessa no “eu” é justamente o que parece existir de modo inconformado, obliterar-se da captura em certa realidade estabelecida, operação de procura do si mesmo não em uma identidade, mas em certa existência altere, uma presença entre, que tome a hiância como lugar enunciativo, e uma afirmação da antinomia como campo de possibilidades de apresentação do sujeito. Transpomos aqui a primeira estrofe do escrito:

Eu

Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas

Eu sou o que não existe entre o que existe.

Eu sou tudo sem ser coisa alguma.

Eu sou o amor entre os esposos,

Eu sou o marido e a mulher,

Eu sou a unidade infinita

Eu sou um deus com princípio

Eu sou poeta!

Essa tentativa de percorrer certas presenças insondáveis do eu, apontar para algo de si que persiste fora, como que estranho à própria consciência, marca a torção que Ismael Nery opera ao trabalhar o autobiográfico. Defendemos assim certa subversão ao regime tradicional do espaço enunciativo na autobiografia e no seu enfoque identitário, questionando as próprias esferas da “pessoalidade” e da *outridade*, posicionando, nas expectativas de nossas respostas às perguntas sobre o si mesmo, possibilidades de encontrar não um sujeito linear, puntiforme e centrado, mas talvez um sujeito fragmentário, crítico e disseminado no mundo e nos outros.

Há, nesses recortes de escritos de Ismael Nery, um material que nos permite pensar como o artista se movimentava no campo da autobiografia de maneira crítica aos parâmetros aos quais esse fazer era filiado historicamente no campo artístico e literário. O que se evidencia na busca autobiográfica de Nery é uma atenção àquilo que não se deixa capturar e nem se revelar, estados precários da existência que atestam a presença do sujeito para além das margens bem delimitadas da consciência e formas de existir desafiadoras das pretensões de coerência da história e de unidade da personalidade, insinuando lugares da alteridade enquanto regiões participativas da presença do sujeito.

Sobre a tendência das biografias não se preocuparem com questões consideradas inferiores na vida e constituição dos sujeitos, questões referentes à sexualidade e concomitantemente aos representantes recalçados e rejeitados pelos sujeitos e pela civilização, Freud afirmava:

Se um estudo biográfico tem realmente como objetivo chegar à compreensão da vida mental de seu herói, não deverá omitir, como acontece com a maioria das biografias - por discricção ou por melindre - sua atividade sexual ou sua individualidade sexual (FREUD, 1970, p. 64).

O autor parecia nos mostrar a importância de olhar para essas regiões plurívocas e parciais do sujeito que a todo momento precisam ser domesticadas e alienadas para se obter a consistência de uma imagem firme e coesa para o “eu” e sua história. Precisaria a escrita autobiográfica, para dar lugar de enunciação a esse sujeito em crise, se voltar contra os modelos estruturados de escrita de si para apresentação do sujeito na cultura, e forjar outras estruturas de construção de autorreferência que pudessem angariar os regimes de presença de si que se fazem de forma fragmentária, incoerente, inconclusa e externa, estranha à imagem modelar do “eu”. Seria necessária uma escrita terrorista que se voltasse contra a imagem ideal do autor, espacializando pensamentos que desafiam o estabelecimento de uma coesão sobre a história pessoal. É nesse aspecto que uma *excrita*, em força centrífuga, dissemina o “eu” no mundo, fazendo-o refém de *identificações* e filiações impossíveis de serem consteladas em uma identidade rígida sem acometer em prejuízo das presenças possíveis do sujeito.

Essa reificação de uma identidade que se estabelece a partir de uma lógica de coerência e coesão no trabalho autobiográfico não parece adequar-se às práticas de Nery, que não cessa de evidenciar as inconstâncias do si mesmo, incongruências que não o permitem empalmar uma figura total que resida sob seu nome. É justamente o nome, principal referência a certa pessoa individual, que em Ismael é assumido e tratado com certo distanciamento, como se algo de si houvesse para além do referente que o próprio nome denota; Ismael Nery afirma : “nunca consegui ouvir nem dizer este nome sem sentir uma comoção – mas não sei bem que espécie de comoção eu sinto ouvindo ou dizendo este nome” (NERY, 1984, p. 26). Nesses termos, o nome, assim como se percebeu inicialmente sobre a imagem, também não condiz de forma plena com esse sujeito que se busca. O que está ali evocado pelo nome nomeia inconstâncias que residem sob a diferença que constitui esse sujeito, sendo o referente do nome possível de ser indicado como outra coisa, que não ele mesmo. O próprio Derrida já avisava sobre essa possível compreensão a respeito do nome próprio, desafiando as concepções comuns sobre o nome, que consensualmente "designa o mesmo objeto em qualquer universo possível" e marca "um ponto fixo num mundo que se move" (BOURDIEU, 2006, p. 184). Pelo contrário, ao pensar com a escritura e seu domínio metonímico,

Derrida escreve: “o nome, em singular o nome dito próprio, está sempre preso numa cadeia ou num sistema de diferenças” e “próprio do nome não escapa ao espaçamento” (DERRIDA, 2004, p. 113).

Dentre as acepções convencionais, o nome próprio é o denominador inicial para o estabelecimento de uma história pessoal e instituição de certo referente para sempre igual, a quem ele denota. Retomando a crítica bourdieusiana sobre a tentativa de transformar a vida em história, podemos pensar como a tendência a historicizar a vida é uma tomada de partido contra aquilo de precário e efêmero que é intrínseco à existência. Assim, o sociólogo reflete:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com urna ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Nesse sentido, uma autobiografia pode ser instrumento que permita a historicização da vida, possibilitando driblar a efemeridade do existir e construir uma imortalidade póstuma em tentativa de eternizar a existência. Também as “instituições de totalização e de unificação do eu”, citadas por Bourdieu, entre elas, o nome próprio e a assinatura, parecem atuar em contraponto a própria ideia da morte enquanto parte constitutiva da vida, visto que permanecem, mesmo postumamente, enquanto referentes que presentificam em identidade a existência daqueles que já morreram, como faz o nome próprio inscrito acima das lápides de cemitério.

A condução modelar dos relatos autobiográficos em tom historicista tende necessariamente a excluir a inscrição da morte na experiência do existir, isso fica evidente já que só é possível, no campo modelar do relato autobiográfico, escrever a autobiografia antes de morrer. Tomando emprestada a reflexão de Susan Sontag sobre escritos biográficos: “Uma vez que só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter, uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte” (SONTAG, 2001, p. 48), podemos compreender como uma autobiografia pretende-se total na sua conformação de uma figura do autor e sua vida, e o faz abstraindo a morte de seu contorno narrativo.

Já Ismael Nery, nesse cenário, parece se movimentar de outro modo, o faz não negando ou fazendo face à morte, mas antes evidenciando correlações entre morte e vida, sendo esse um dos tantos duplos que o artista explorou em sua poética, não em via de estabelecer fronteiras entre elas, mas numa tentativa de reunião de forças contrárias. Murilo Mendes nos conta que o artista desde cedo profetizava sua morte prematura, no mesmo caminho que levou seu pai ao falecimento precoce: “Ainda muito jovem, e por volta de seus quinze anos, Nery dizia que morreria aos 33 anos, com a idade de Cristo” (MENDES, 1996, p. 58). Essa afirmação, quase profética, foi atestada

por Antônio Bento e outros amigos, e em sua própria obra com o desenho “ao estilo” *memento mori* – que talvez seja uma das composições relacionadas à morte mais ímpares no circuito artístico vivido pelo artista. Para além da profecia mítica, interessa-nos aqui sua aderência ao tema da morte para falar de si.

Os desenhos referidos por Bento são os trabalhos nos quais o artista inscreve em sua trajetória a própria morte: *A morte de Ismael Nery* (1932) e *Previsão da própria morte* (1932). Neles, o artista “mostra para todos que a sua morte faz parte da sua vida” (SABAS, 2011, p. 58). Junto a essa abstração daquilo que pode se encerrar como disruptivo e evidenciar a precariedade e efemeridade da vida, acompanha-se também em algumas fórmulas de escrita de si que se tornaram canônicas um distanciamento das questões mórbidas que se presenciavam no existir, nas antinomias, e dificuldades que mostram a vida nas suas valências irrestritas ao modelo histórico de concatenação e progressão dos acontecimentos.

Seu trabalho autobiográfico aqui também opera um giro, visto que, se uma obra desse cunho visava geralmente eternizar a figura de seu autor, o que o artista fazia não era erguer o autobiográfico como um monumento fechado de sua identidade para a posteridade, mas antes uma tentativa de falar de si acolhendo a efemeridade que marca a própria presença do sujeito no mundo. Trata-se assim de certo acolhimento do estatuto de ausência como região de presença, o lugar da morte como espaço também de anunciação, realizando aquilo que Sontag já anunciava sobre a autobiografia, a necessidade de, para ela se fazer, poder inscrever a morte do autor como momento constitutivo de sua própria narrativa. Parece-nos que Nery, em alguma medida, já havia entendido que sua presença pessoal não se restringia a um lugar estável e totalizador de aparição. As categorias de traço, de sobra, de sombra, de escape, como instâncias de sua presença, podem ser percebidas nos poemas e obras que anteriormente trouxemos e comentamos.

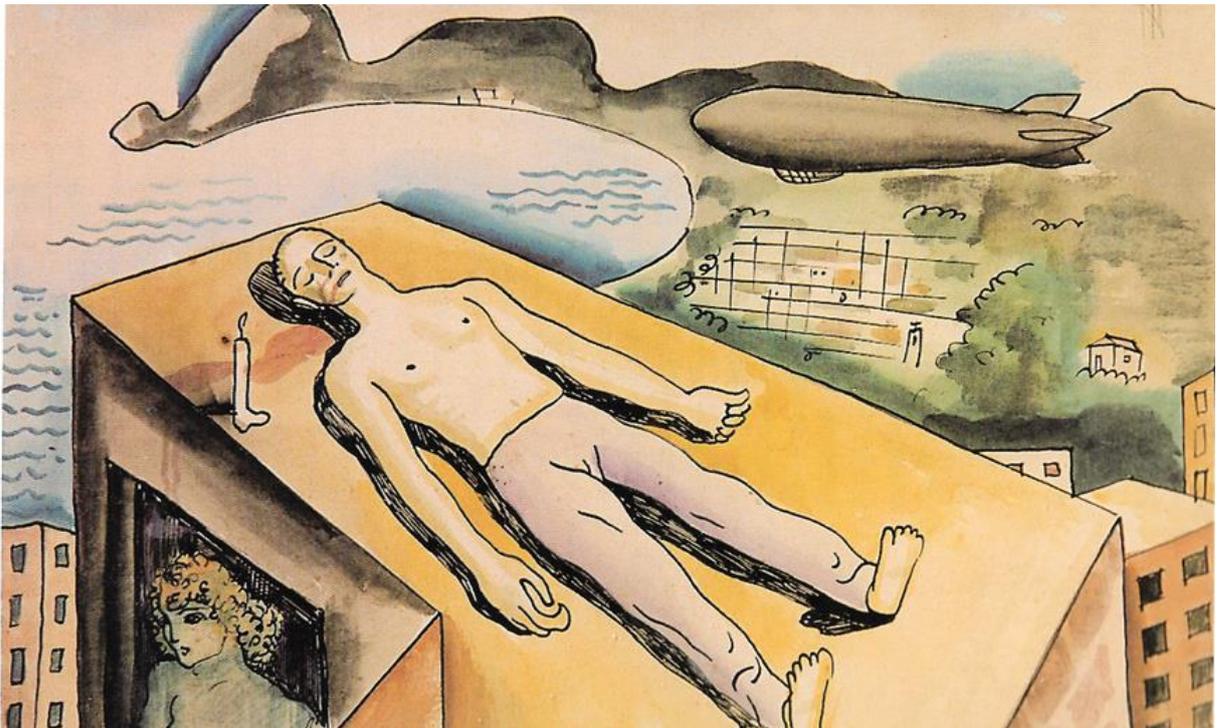


Figura 49 – Ismael Nery, *Morte de Ismael Nery*, s/d.



Figura 50 – Ismael Nery, *Previsão da própria morte*, s/d.



Figura 51 – Ismael Nery, *Enterro de Ismael Nery*, s/d.

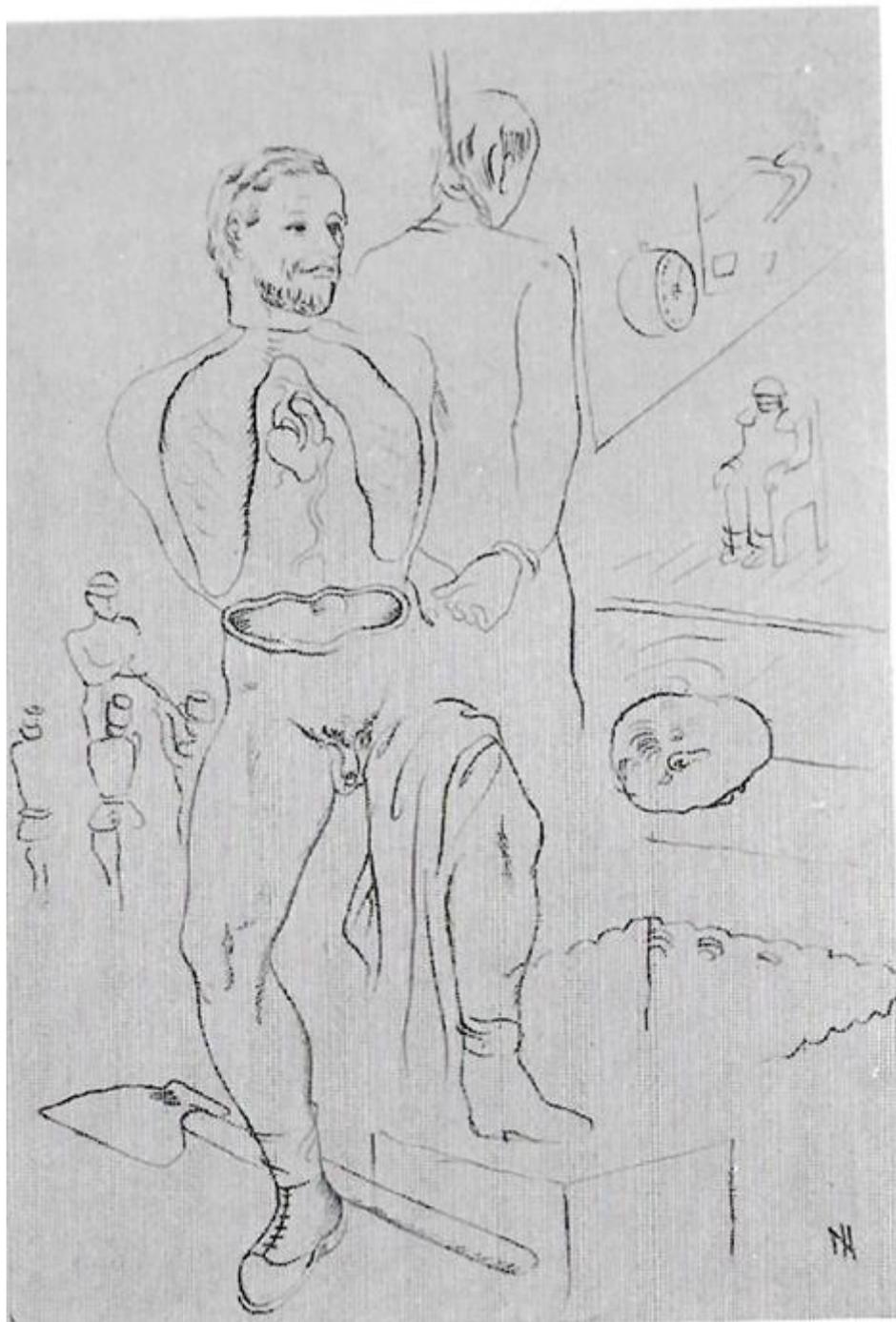


Figura 52 – Ismael Nery, *Formas de morte*, s/d.

A proposta de capturar uma presença essencial que se conteria bem entre as obras já parecia então ingênua ao artista, que estava sempre lançando o outro e o espaço como regiões pessoais de aparição e tessitura do si mesmo. O sujeito se apresentava na medida em que se ausentava dos rígidos protocolos representativos que tentavam o contornar, ele surgia ali onde escapava um pouco de si para mostrar-se depois, em atraso, compromissado com uma *presença evasiva* que se atualizava em um fora. É nessa margem estranha que Nery parecia construir familiaridade, em sua tentativa de inscrição e incorporação a algo de inominável que cerca a morte, no apelo ao diferente como base para reconhecimento de sua pessoalidade, nos jogos do duplo para ensaiar presença, no traço que excede o espelho pedindo outro suporte para exercitar o sujeito. Nesses termos, como afirma Tania Rivera sobre o estranho em Freud:

[...] o íntimo é êxtimo. Há nele uma subversão da ideia de reconhecimento de si em si mesmo e no mundo das representações. Quebra-se o espelho do eu, secreta base da mimesis vigente desde o Renascimento como parâmetro maior das artes (RIVERA, 2013, p. 112).

Para além disso, o artista parecia mostrar com a sua poética estratégias de reinvenção dessas presenças ocas que pedem articulação, circulação, perseguição e desdobramento. Com a arte ele pôde fiar esses registros de si pouco convencionais e contornos plurivocais mostrando-o disseminado no mundo. Nery afirma em seu “Testamento Espiritual”: “todo homem recita um poema nas vésperas de sua morte” (NERY, 1984, p. 38). Penso nesse último poema como um sopro que lança o artista, através da poética, para regiões de avivamento que desafiam a própria finalização de sua presença com a morte. É inscrevendo a morte como um dos tantos outros acontecimentos pelos quais passa o sujeito que o artista acaba por ultrapassá-la enquanto região finalizadora e delimitadora das suas possibilidades de presença. Recitando um poema frente a morte ele outra vez escapa, e acaba podendo deixar sua *presença evasiva* continuar a povoar os quadros, os trechos, os desenhos, ensaiando reaparições de Ismael entre as coisas do mundo, como certo vulto a constantemente se transmitir.

Ainda em consonância aos escritos de Rivera sobre o estranho, termo que recorrentemente nos emprestamos aqui para poder pensar filiações possíveis à obra de Nery, encontramos na tão frequente retomada do duplo em sua poética, conexão intrínseca com a morte: “O eu representa a si próprio, duplicando-se, e o duplo, de garantia de imortalidade, revira-se em “estranho anunciador da morte”” (RIVERA, 2013, p. 113). Há algo que, na lógica representativa mais fundamental, como a especular, transborda, faz sobrar, “excede”, como já afirmava Nery frente ao espelho. Na tentativa de certa captura de si, algo vaza e mostra o sujeito em pedaços obliterados e constitutivos de sua presença. O que se produz na expectativa de ortopedia é tropeço que o faz

cair, saltar, ser lançado para um pouco além. Tropeço que impulsiona essa evasão que estabelece para o si mesmo seu regime de fuga, e a perseguição desbussolada como base para um fazer autobiográfico compromissado com as formas críticas de transmissão do sujeito na cultura. Como afirma ainda Tania Rivera:

Algo retorna, repetidamente, em traços (ir)reconhecíveis do que nos é mais familiar. Isso pode ser um pouco inquietante, quase assustador, mas também aponta para uma reviravolta poética na situação do eu, dando notícia do sujeito. E ecoando a vigorosa subversão da imitação que os artistas modernos realizaram em prol de uma aventura de linhas, cores, do espaço, da linguagem. E do sujeito. (RIVERA, 2013, p. 113)

É apropriando-se dos aspectos fugidios da personalidade que Nery parece chamar atenção para a ausência enquanto local de presença de si no mundo. Mostrar que, ali onde não premeditávamos exercer presença, nas formas mais oblíquas de pensarmos nossa produção de si, estamos possivelmente marcando aparição. É na medida em que esse espaçamento se estabelece, em que certo estranhamento pode se dar em relação ao si mesmo, que o campo da presença do sujeito pode ser observado em sua pluralidade e criticidade. Essas formas de presença não evidentes se fazem como rastros e vestígios de um si mesmo que não se visualiza bem, mas que se “passa” por ali, deixando traço. Nesse sentido, foi tão importante tomar o trabalho de construção do si mesmo como *presença evasiva* em Nery enquanto tentativa de dar categoria de traço à apresentação de si no mundo. A necessidade de, frente a lógica representativa mimética de equação, avisar aquilo que sobra, que faz resto na operação, traço a partir do qual se fiam distâncias outras de surgimento do sujeito em relação à imagem que ele expectava encontrar. É ali onde o “eu”, o “si mesmo” pré-estabelecido e procurado, se ausenta, que em outra coisa, estranhamente particular, o artista surge em margens oblíquas de sua presença.

Frente a essas reflexões, é singular e imprescindível nesse momento final de articulação da obra de Nery e sua relação crítica com a morte, trazermos o único trabalho do artista que restou a partir de técnicas de revelação fotográfica. Esse registro é trazido aqui também como uma sobra, um resto, pois constantemente sinaliza-se que o artista possivelmente teria realizado outros trabalhos em suportes que não eram a pintura ou o desenho, mas foram perdidos ou destruídos. Curiosamente, um único resistiu, insistiu, sobrou. Trata-se da *Mão de Ismael Nery*, obra sem data que mostra uma técnica de impressão fotográfica na qual o que se captura no papel é um gesto fugidio que Nery realiza com a própria mão. O vulto se demarca a partir de um papel preparado com saís de ferro no qual a mão é repousada. Posteriormente, há uma exposição luminosa na qual realiza-se um movimento manual, terminando por, ao colocar o papel sob a água, fazer surgir essa espécie de vulto. Observando a (s)obra, o que vemos é certo vulto que marca sua presença na

medida em que vai se ausentando, em que não está mais ali, em que foi para um outro lugar. Acredito que esse trabalho opere de forma fulcral a *presença evasiva* que aqui remetemos, essa instância de aparição que se faz como escape, intervalo, vulto, que faz necessária a retomada da busca, anuncia o atraso como denominador assíduo na perspectiva de encontro com o si mesmo.

De modo um tanto peculiar essa mão de Ismael Nery que se marca a partir de uma técnica fotográfica do negativo, assimila-se e flerta com as mãos em negativo, primeiras marcas de presença evidenciadas nas cavernas rupestres de Chauvet. Tania Rivera afirma sobre elas: “O homem pré-histórico pousou a mão sobre a parede de pedra e soprou sobre ela os pigmentos que tinha em sua boca. Ele inscreveu assim sua imagem, em negativo, ao retirar sua mão” (RIVERA, 2013, p. 113). É em certo gesto de “retirada” que a presença se inscreve. E por isso repetidas vezes assinalamos aqui o caráter evasivo, que evoca esse ato de retirada, de escape e fuga. É ali onde o sujeito apresenta-se em fuga dos protocolos representativos anestésiantes que tentam lhe consolidar uma imagem bem estabelecida, ali onde ele se retira, que pode surgir de forma singular. Ao mesmo tempo a evasão é a deslocação de um lugar para outro, é esse deslocar-se, gesto de reunir outros referenciais e coordenadas para se localizar no mundo e, por fim, evasão remete a, frente a uma questão, responder de modo vago, evitar uma resposta objetiva.

Frente à pergunta pelo si mesmo, Nery responde de forma vaga, o que se apresenta como resposta escapa, não se objetiva, mostra distância, se ausenta. E, outra vez, essa categoria de presença que se faz pela ausência remete ao vulto que marca Nery em seu trabalho com a mão. Sobre o gesto das mãos em negativo que aproximamos reflexivamente da obra de Nery, Tania escreve: “é ao se retirar, atuando um estranhamento em relação a si mesmo, que o sujeito pode aparecer como vestígio – e traço que nos é legado por esses tempos imemoriais” (RIVERA, 2013, p. 113-114). Trata-se outra vez de uma lógica não especular de apresentação, ou, como situa Marie-Jose Mondzain, um “autorretrato não especular” (MONDZAIN *apud* RIVERA, 2013, p. 114).



Figura 53 – Ismael Nery, *Mão de Ismael Nery*, s/d.

A *presença evasiva* que Nery marca com seu gesto em obra agudiza-se e inflama na *Mão de Ismael Nery*. Inscreve-se, com esse vulto que encena um movimento que começa no seu corpo mas nunca termina de ressoar no mundo, a sinalização de significações possíveis de desdobramento dessa presença. Nessa medida, o trabalho é uma marca de certa ausência que move, um gesto de mão que não está mais ali, que agora já se declinou, fez efeito no mundo, e está até agora a se transmitir entre nós como *presença evasiva*. É nesse sentido que Mondzain afirma também as mãos em negativo na caverna de Chauvet como “signos *in absentia*”. Além disso, ela dá a elas categoria de “imagem falante”, acreditamos que também nessa obra de Nery trata-se disso, certa instância incompleta que está sempre a se propagar, falante, movimentante, em transmissão, como a própria “unidade infinita” que Nery usava para se definir, ou como a afirmativa que ele mobilizava: “eu ainda não acabei de nascer” (NERY, 1984, p. 36). O artista está sempre nascendo e surgindo outra vez a partir daquelas marcas fugidias de diferença que inscreve em obras. Como afirma a filósofa: “as imagens aqui falam não para dizer alguma coisa, mas para designar aquele por quem elas, de ora em diante, serão faladas” (MONDZAIN *apud* RIVERA, 2013, p. 114).

O que sua poética nos fala, o que ela designa, é aquele sujeito evasivo que a toma como pontos de enunciação. Ismael (res)surge falando-se nelas, nelas se fazendo ouvir, como que a fazer vibrar em nós esse gesto que ameaça os perímetros claros de nosso reconhecimento, questiona a lógica estruturante e fechada de compreender nosso organismo, ameaçando em nós certo desvio, nos fazendo vazar, escapar de nós mesmos. Como o sopro de poesia que ele atesta antes da morte de cada poeta, sopro que, como uma maldição, assopra a presença do artista no mundo antes que ela se esgote e encerre no corpo morto. Essa presença que fugiu à morte porque nela não reconheceu sua contenção, porque se afirmou avivada em um fora sempre possível, vai, aos poucos, em sopro, nos fazendo visitas, e convidando-nos também a essa retorcida operação de construção de presença no mundo, murmurando algo próximo às palavras de Antonin Artaud: “Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo” (ARTAUD, 2006, p. 91). Ou mesmo a curiosa afirmação de Mário Pedrosa: “O sopro vital une tudo, arte e não arte, [...] num circuito que se inicia aqui e não termina acolá, mas mantém sempre aberta a brecha, onde a ideia rebrota, e faz tudo recomeçar” (PEDROSA, 1983, p. 1).

Certamente, essas afirmativas e extrações que faço de Ismael Nery respondem a inquietações que não são apenas dele, mas também minhas. Acredito que reler Ismael Nery a partir de uma lente crítica de pensamento sobre o autobiográfico seja justamente o gesto poético que tento aqui avivar, e, nesse sentido, o que se tece é uma cumplicidade entre as minhas questões

sobre a autobiografia e os possíveis ensejos subversivos de articular o si mesmo em obra que Nery ensaiava. Sendo assim, para dar complementaridade ao comentário final de defesa da inovação neyriana no campo do autobiográfico na arte brasileira, faz-se necessário, a partir dessa cumplicidade que aqui tentei tecer lendo o artista e reinventando-o a partir das minhas questões, assumir no último capítulo um lugar de reflexão sobre a minha própria poética e pesquisa em torno da autobiografia, ficando assim mais evidente que dúvidas eram essas que me moviam e culminaram em um gesto necessário de releitura de Ismael como trabalho final da minha Pós-Graduação.

CAPÍTULO 5

5.1. Fazer vibrar o vulto de Ismael em mim

No primeiro capítulo pude dizer que, em seu subterrâneo, essa escrita opera um gesto que deseja transmitir. Talvez se trate de um gesto com os olhos, para os olhos, que convoque a uma forma disruptiva de olhar para o autobiográfico. Ao escrever sobre a mão de Ismael Nery, ou melhor, sobre o vulto que dela resta, não consigo deixar de pensar nesse gesto. O gestual realmente parece remeter menos ao olhar e mais às mãos, a algo que se faz entre os dedos. Penso essa obra de Ismael como sinalização de alguns gestos possíveis, um eco, uma instância de névoa que antecede a aparição. Penso nela sobretudo como esse gesto de transmissão de uma presença. Uma mão pela qual algo se passa a alguém, mesmo que seja certo vão, intervalo, ou propagação de uma ausência que só se completa ali onde o outro a recolhe.

Compreendo, a partir desse trabalho, nesse ponto da escrita, a importância de estender a mão a esse vulto, tomar esse gesto que se transmite evasivo pelas fendas dos dedos de Ismael, passá-lo adiante, agora tomando-o para mim, me encorpando nele para poder olhar meu percurso pelo autobiográfico dentro da minha produção como artista e pesquisador. Trata-se de fazer com Ismael certa continuação, proliferação das questões trazidas em outros territórios, dando a esse gesto outros lugares para vibrar. Para falar dessa transmissão do gesto aqui trazida, penso em uma proposição que elaborei quase que secretamente em 2019. Tratava-se de um gesto com as mãos, gesto que dependia ao menos de três pessoas. Talvez seja melhor dizer, trata-se de um gesto com as linhas, aquelas que recortam nossas mãos.

Me parece curioso pensar nesses traços que o corpo inscreve nele mesmo, esses pequenos rios que surgem na pele das extremidades cuja função fisiológica é pouco evidente. Não me interessa também entender para que eles servem, prefiro tomá-los como suportes possíveis, vagos, e por isso passíveis de serem preenchidos e esvaziados, repetidamente retomados. Uma das grandes fontes de interpretação dessas marcas, a quiromancia, como numa aposta na *fisiognomia* das palmas, dá a elas nomes correspondentes a questões singulares sobre as pessoas, como a linha da vida, da cabeça, ou do coração. Sei que aquela mais sinuosa que se inicia no primeiro milímetro em que a mão se separa do braço e termina entre o polegar e o indicador é usualmente chamada de “linha da vida”.

Por vezes o comprimento dela é metaforicamente associado ao tempo de vida que cada pessoa terá, algumas mais curtas denotariam certa brevidade, e assim por diante. Nesse jogo, a linha se constitui por todos os acontecimentos vividos por um sujeito, seus pontos de estruturação

são como a reunião de instantes experimentados pela pessoa na qual a linha se inscreve sobre a palma. Fazer da vida uma linha, tomar como suporte da vida certo traço sinuoso. É certa curva que se trata na dita “linha da vida”. Digo isso agora, mas lembro-me que, antes, quando pensei em fazer esse trabalho, estava um tanto entediado na hora do almoço junto ao grupo que trabalhava comigo como monitores no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Lembro de ter encontrado um caderno que perdi dentro da sala do educativo, e nele vi uma anotação com um trecho de Benjamin, algo sobre como a ideia de que “dar um conselho” é “continuar uma história”. Trago abaixo a citação completa que reencontrei, trata-se de uma passagem de “O Narrador”:

[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma continuação de uma história que está sendo narrada (BENJAMIN, 1996, p. 200).

Interessava-me isso de aberto e ferido que se estabelece nas histórias, de modo a permitir que o outro e o mundo por ali se infiltrem. A possibilidade de tomar a própria vida como suporte para uma outra que com ela viria a tramar continuidade. Como operar esse gesto que nos alinhava em uma espécie de cumplicidade? O trabalho desenvolveu-se então como uma proposição conjunta de gestos com as mãos, na tentativa de reuni-las pelas sinuosas linhas da vida delimitadas na palma, visando gerar com o outro uma continuação de seu percurso. Nesse processo gestual o que se forma é um círculo, como que a impedir a ideia de uma linearidade vertical ou horizontal onde pontos de início e fim se estabelecessem de forma precisa. Ao chamar outras linhas para continuar a minha, era como se acabássemos por perder as margens da própria vida nos contornos da vida dos outros.

Um círculo opera essa curiosa geografia na qual qualquer ponto pode ser o início e qualquer ponto pode ser o final de uma trama. Diversas narrativas podem se extrair, com limites distintos, compartilhando pedaços da minha vida, da vida do outro, e de um outro, e assim em diante, como uma espécie de história que vai se passando entre nós. Acredito que, nesses termos, também aqui, junto a essa mão de Ismael Nery, o que realizo nessa parte do texto é com ele tentar fazer esse trabalho, dar continuidade à vida que nele pude ler, tomando-me agora como superfície na qual os rios das mãos do artista encontram afluentes estrangeiros para escoar. Assim, é uma autobiografia mole, vazante e porosa, que alicerça esse gesto.



Figura 54 – Lucas Alberto, *Sem Título*, 2019

Susan Sontag afirma em um ensaio sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que “uma vida não é um enredo” (SONTAG, 1996, p. 49). Gosto de pensar que, se a existência se trama em uma espécie de linha, não o faz produzindo um enredo, como em rede geométrica linear e bem delimitada, mas antes instaura “enteios”, organizações díspares que se complicam em uma malha desprovida de sentido prévio, mas pulsante em significação. À parte de um projeto ético-político exterior, a vida lateja conexões heterogêneas, assimilações confusas, encontros adversos. Relembro Antonin Artaud: “antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome” (ARTAUD, 2006, p.1); um apetite inaugural, poderíamos dizer: antes da autobiografia há uma experiência indiferenciada, que não se cafetina a um projeto prévio ou se espetaculariza em uma narrativa abrilhantada.

Fora da rede concatenada da “história de vida” em que somos capturados, tomados e assujeitados a um lugar, a teia nos permite estar/ser dentro e fora. Como diria Fernand Deligny: “quando o espaço se torna concentracionário, a formação de uma teia cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (DELIGNY, 2018, p. 18). Para sobrevivermos à armadilha do enredo, temos, na narrativa de vida, que ser “peixe solúvel”, como dizia Breton (BRETON, 1924/2018, s/p.). Atualmente as biografias e autobiografias são uma importante faixa do mercado literário mundial entre as que compõem a categoria de *best sellers* dos últimos dois anos. Ainda no contemporâneo, apesar dos modos desviantes de tramar essas narrativas, como já falamos aqui, muitas vezes segue-se convencionalmente uma estrutura modelar que reifica a proposta moderna de organização narrativa da vida, apresentando uma estrutura rígida e básica de conformação narratológica da existência, com a utilização da primeira pessoa, narração cronológica, encadeamento coeso dos acontecimentos e progresso narrativo. Estampam a capa desses tipos de livros, personalidades cuja vida se determina como uma espécie de exemplo.

Tal criação narrativa pode ser encarada como uma trajetória teleológica, na qual episódios do passado são encarados como mera etapa para se compreender o momento presente, um degrau para se alcançar um determinado conhecimento sobre a vida e sobre si mesmo. Como pontua Delory-Momberger: “A dinâmica da narrativa, entre uma situação inicial de inocência e uma situação terminal de maturidade e maestria, encadeia os acontecimentos segundo uma casualidade final” (DELORY-MOMBERGER, 2009, p. 102). Esse tipo de narrativa, focada em um sujeito autoconsciente, capaz de aprender com seus erros para finalmente enxergar desde seu passado uma trajetória finalista e vitoriosa, também pode ser compreendida através da análise da consolidação de uma visão de mundo burguesa no século XVIII. Devido ao aumento de poder político e econômico desta classe social, vimos o fortalecimento da nova concepção de sujeito originária da

revolução científica do século XVII: o *homo faber*. Diferente do antigo nobre e suas tradições ligadas a terra e ao nome de família, o homem burguês teve de se fazer por si mesmo, um ser que se considera autônomo e responsável por seu próprio “destino”.

Recusar a estrutura linear, negar a finitude pessoal enclausurada em certa individualidade personificada em uma história que evolui de um início ao fim, em outras palavras, é isso que a circularidade e a continuidade tramada em linha e gesto com o outro nessa proposição visava avivar. Estabelecendo algo de si continuado no outro deslocam-se os próprios referenciais que determinam o início, o meio e o fim da vida de um sujeito. Afirmando a circularidade estamos também a negar essa conclusão que faz do passado um momento de inocências infantis e traz a maturidade como momento de estabelecimento estável de uma personalidade evoluída. No círculo, perdendo as referências claras de onde pode começar e terminar a minha vida e minha “pessoalidade”, estamos sempre a poder reiniciar, refazer-nos no outro. Alude-se a uma infância insistente, um momento no qual a captura de certa integridade não pode se estabelecer firmemente, como a operar a dúvida que Lygia Clark lançava a Hélio Oiticica: "Terei tempo de ficar adulta antes da morte?" (CLARK in FIGUEIREDO, 1998, p. 171)

Nesse gesto compartilhado entre vidas que esse trabalho em alguma medida visa ensaiar, funciona também uma tentativa de “reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns” (GAGNEBIN, 2013, p. 56). Se, segundo Benjamin, estaríamos enfrentando certa pobreza de experiência, perda de um campo de partilha coletiva atestado no fim da “arte de contar”, de narrar histórias, me parecia importante entender como, frente à tarefa autobiográfica, poderíamos ser menos solidários à noção de Vivência, *Erlebnis*, individual e consolidada, e encontrar formas de transmitir-se que estivessem abertas de algum modo à experiência, *Erfahrung*.

Em seu prefácio para a obra de Benjamin *Magia e Técnica, Arte e Política*, Jeanne Marie Gagnebin remete à preocupação do filósofo em reconstruir formas de narração e elaboração da *Erfahrung* para garantir uma memória e uma palavra comuns nas sociedades, questões perdidas através de um processo de desagregação e esfacelamento social. Apesar das teses benjaminianas datarem da primeira metade do século XX, elas se atualizam no contexto contemporâneo, e me interessava pensar como se estabelecem, na cultura, modos críticos de transmissão e comunicação entre sujeitos que deem lugar à experiência e se desatem de uma dominação coercitiva das formas hegemônicas de narração que prezam pela vivência com sua via de apresentação individualizante e unilateral do sujeito. Que outros laços sociais poderíamos construir a partir de uma retomada da transmissão da memória e experiência nas sociedades? Que outros modos de fazer autobiografia nos permitiram aparecer na relação com o outro de um modo crítico?

Gagnebin aponta que, para tal projeto de retomada da experiência, seria necessária “uma nova forma de narratividade” (GAGNEBIN, 1996, p.11). Apostamos aqui também que, em parte, na arte contemporânea, os modos de fazer autobiográfico encontram um campo de elaboração dessa narratividade outra. Em suas múltiplas formas de apresentação de discursos e narrativas em um campo crítico de disseminação e transmissão de histórias e memórias entre sujeitos, algumas poéticas poderiam nos apresentar formas dissidentes de construção da autobiografia e do sujeito.

A arte autobiográfica e seu campo surgem assim como ambientes de produção e transmissão de experiências, na tentativa de elaboração e busca daquilo que Benjamin apontou como uma “comunidade entre vida e discurso” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1996, p.10). O filósofo denuncia a perda dessa forma de organização coletiva da memória e experiência ocasionada principalmente pelo desenvolvimento capitalista da divisão do trabalho e seu consequente distanciamento entre grupos humanos, pelo caráter industrial e fragmentário da cadeia produtiva e sua consequente sedimentação progressiva das diversas experiências, e à perda de uma memória e tradição comum (GAGNEBIN, 1996). Gagnebin afirma “É necessário que a experiência transmitida pelo relato seja comum ao narrador e ao ouvinte” (GAGNEBIN, 1996, p. 10), ou seja, para essa forma outra de fazer autobiográfico depende-se de uma cooperação e cumplicidade constantemente apagadas em grande parte nas formas contemporâneas de estabelecimento de vínculo.

Para fazer diálogo com a proposta entre vidas e entre mãos operada pelo gesto do trabalho que aqui trouxe, sublinho também que Gagnebin apresenta, a partir de Benjamin, uma figura que pode ser aproximada do artista, o artesão, como estabelecadora de uma forma crítica de vinculação à rapidez do processo de trabalho industrial. Mais especificamente, o ritmo que se opera nos gestos do artesão maneja-se em um tempo prolífero para a atividade do narrar. Realiza-se um trabalho com o mundo, com os materiais e suportes de inscrição e produção do sujeito, opera certo gesto narrativo no qual a mão pode moldar o material sensível dando a ele uma singularidade das palmas que se inscrevem em cada uma das peças, marcando, mesmo no trabalho artesanal repetitivo, uma diferença entre cada objeto que se produz, cada qual avivando o sujeito criador em formas possíveis de apresentar-se. Trata-se nesse trabalho e gesto com as mãos (ou entre as mãos), também de “uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (GAGNEBIN, 1996, p. 10).

5.2. Sobre a minha implicação inicial com o autobiográfico

Esse trabalho com as mãos data de 2019, trata-se de uma obra que pensei logo após a minha graduação. Porém, minhas desavenças com o autobiográfico remontam a um momento anterior, 2015, e começaram quando, no início da faculdade, alguns amigos de sala me perguntaram se os trabalhos/exercícios que apresentava nas disciplinas eram autobiográficos. Desde então uma inquietação me acompanhou. Lembro que me questionava o que no meio daqueles objetos dizia respeito a minha vida para o outro, onde eles estavam me recolhendo naquele conjunto de coisas que eu apresentava, conjunto um tanto heterogêneo, visto que o momento inicial de minha graduação foi marcado por uma livre experimentação em suportes dos mais diversos. Tratava-se para mim de entender em que medida eu vazava por meio daqueles exercícios poéticos, ou em que medida e em que lugares os outros percebiam uma presença minha que eu mesmo não capturava.

Busquei então vasculhar como eu fazia presença desavisada nesses trabalhos, que eu mesmo não pensava antecipadamente como autobiográficos. Naquele momento o que fazia eram exercícios, ensaios, tentativas conformadas mais em tom de responder às provocações que os professores lançavam do que em tom de alavancar um conjunto de obras e delineamento de uma poética. Acredito que só na metade do caminho da graduação algumas coisas tomaram formas mais precisas enquanto obras para mim, e, nesse trajeto, inquietado desde o início pelo autobiográfico, tomei o campo de trabalho com esse conceito como lugar para minha inscrição. Logo após receber essa questão trazida pelos outros tomei a frente de uma proposta autobiográfica utilizando objetos, linhas, gesso e lâminas como materiais privilegiados para elaborar experiências e memórias que eu tinha como “pessoais”. Lembro que essa postura clássica do discurso autobiográfico foi assumida por mim de tal maneira que, ainda no início da graduação, um professor me pediu que pesquisasse sobre Leonilson e tentasse pensar correspondências entre o que eu buscava fazer com os meus trabalhos e as propostas que o artista cearense tinha realizado durante a vida.

Hoje, o que vejo após me emprestar das lentes que invento de Ismael Nery, ou a partir da frequência do gesto que ele faz operar em minha reflexão, é que, de início, acreditei no autobiográfico como um mero recorte de experiências, memórias e narrativas pessoais trazidas como referências nos objetos que apresentava. Dava corpo aos meus dilemas tomando emprestados materiais artísticos e buscando também com eles encarnar certos trechos e pensamentos sobre minha própria vida. Tratava-se de uma postura autobiográfica acrítica, convencionada em primeira pessoa, e um tanto autocentrada. Pensava ser urgente me fazer falar pelas coisas. Assim como Ismael, parecia-me fundamental encontrar pontos de enunciação

acionados em externalidade, coisas alheias com as quais minha presença poderia se passar. Porém, ao tentar mobilizar esse desejo, tomei uma posição pré-estabelecida frente ao autobiográfico, percorri um caminho já traçado para o encadeamento e performance da autobiografia na cultura. De todo modo, pude perceber logo depois que, mesmo na intenção mais rígida de fazer aqueles trabalhos me falarem, eles acabavam me traindo. Na tentativa de enxertar neles certa discursividade pessoal, surgia um embate. Os objetos e materiais que eu reunia para fazer as obras também tinham certa língua, eles eram dotados de uma autonomia discursiva, e fazê-los falar a minha história passava antes por uma negociação na qual eles mesmos acabavam acrescentando palavras e significações alheias que talvez eu não pudesse controlar.

Lembro-me de outra afirmação benjaminiana “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2013, p. 50). As coisas com as quais eu me envolvia tentando tramar autorreferência também queriam, por si só, falar, dizer outros dizeres, anunciar outras presenças e, nesse embate entre a minha língua e a língua dos objetos, algo de um autobiográfico oblíquo se produzia. Me parecia inequívoca a ideia da língua pertencer a tudo. Passo assim a me indagar sobre a posição ativa de participação dos objetos e coisas inanimadas na linguagem, buscando, para além da lógica comunicativa que eu queria operar, modos objetuais de produção de discurso e subjetividade. Atestava, assim, de modo um tanto delirante, na língua dos objetos, no discurso das coisas, formas de pensar como trabalhos artísticos podem abranger um campo de consideração sobre a literatura das coisas, dos objetos cotidianos, e apontar para a participação deles em nossas narrativas e a capacidade de serem campos de transmissão ao outro de fragmentos de vida/experiência.

Como já mencionei, inicialmente, em minha postura autobiográfica, após um tempo experimentando, pude perceber como aquilo que eu fazia, mesmo apontando para o autobiográfico, não deixava de fugir dos esquemas consensuais instaurados para esse tipo de discurso em primeira pessoa. Percebia principalmente como o caráter de completude e integralidade na expectativa autobiográfica eram avessos às formas de produção de si nos suportes artísticos contemporâneos. Em cada trabalho o que se mostrava poderia corresponder a minha história, acontecimentos e experiências que eu gostaria de colocar em obra, mas nunca em seu aspecto estável e completo que eu expectava ou imaginava poder existir. O que surgiam eram fragmentos, pedaços de memórias, partes de pensamentos, apenas extratos que eu acreditava conseguir capturar, recolher no meio de uma neblina que dava carne a minha percepção pessoal.

Não existia história, início, meio e fim naquelas obras, antes, anunciavam-se momentos,

trechos, e eram os outros, ao se apropriarem, olharem e intervirem, que tramavam histórias possíveis com esses ensaios de presença que eu ali deixava. Além disso, nos comentários que ouvia das pessoas que viam os trabalhos, podia atestar como a narrativa que eu fazia em obras era interpretada de modos mais diversos; cada um lia esse fragmento de narrativa levando-o para outro lugar. O que se produzia não era uma história consensual ou um sujeito puntiforme convencional que ali se ancorava. Eram evasões, “Lucas Albertos” possíveis ali a se tramar. Frente a essas histórias e leituras distintas que faziam os outros, me emprestando suas realidades para dar suporte para a experiência de si que ali eu visava transmitir, percebi o caráter ficcional intrínseco ao gesto que eu estava operando. Era como se fazer um trabalho dito autobiográfico fosse ensejo para o outro fazer daqueles objetos pontos de enunciação e autorreferência que me levavam a distintos lugares, criando percepções possíveis e diversificadas para algo pessoal que ali eu acreditava localizar.

Quando pensamos trabalhos artísticos e suas relações com a subjetividade, podemos tentar recolher uma identidade visual que se aloca nas produções de certos artistas como uma marca da presença do autor na obra. Essa identidade atestada sob a égide de um “eu” definido que repetir-se-ia em poética numa semelhança que agrupa um conjunto de trabalhos sob o nome de um autor era justamente o avesso do que eu encontrava com a minha produção, visto que eu fazia efeito para além dos contornos que supunha, caminhava em evasão aos próprios recintos e receptáculos nos quais eu pensava me capturar e atestar em obra. Como afirma Tania Rivera, tratava-se menos de uma presença bem localizada que eu ali instaurava, e mais de um efeito:

Tal efeito de sujeito não diz respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia (RIVERA, 2007, p. 16)

As margens de mim, as histórias pessoais, a experiência, a lembrança, eram todas obliteradas pelo outro e pelos próprios objetos que eu tomava como suporte, que se emprestavam daquela faísca de narrativa ali situada para fiar compreensões, histórias, percepções possíveis. O trabalho autobiográfico era assim promotor de certa disseminação. Esses surgimentos que eu fazia através da fala e do olhar do outro na obra, os lançamentos que eram feitos de minha presença a partir das arestas e discursos dos objetos, as apresentações pessoais que o outro adivinhava e buscava nos trabalhos, passaram a me investir de uma constatação em alguma medida paranoica. Me via em externalidade, em várias partes possíveis, apresentado em pedaços de coisas, em histórias, palavras, comentários dos outros, que recolhiam presenças possíveis muito além dos

contornos pessoais que eu achava ter endereçado nos trabalhos. Havia certo transbordamento, certa evasão, certo excesso que se produzia. Algo sobre mim insabido fazia resto e articulava trabalho de presença nas narrativas trazidas pelos outros e negociada pela discursividade própria aos objetos.

Falo de uma certa dimensão paranoica pois me via apresentado no mundo em pontos dispersos a partir do que recebia dos outros, eles me recolhiam fora de mim, pelas (s)obras, em pontos autorreferenciais diversos. Por exemplo, um trabalho com um rolo de câmera usado que encontrei entre as coisas do meu tio, unido a lâminas que comprei em um pacote promocional em um antiquário da tijuca, quando apresentado em aula, gerava debates que declinavam, a partir daquela materialidade, narrativas e comentários possíveis nos quais eu me via assumir presença. No outro, a obra remetia a uma lembrança, os objetos mostrados se assimilavam a outros do convívio dos espectadores, estava por ali me disseminando, e não me aprisionando em obra. Trata-se aqui também da constatação não de um espelhamento na obra autobiográfica, mas em certo espalhamento. Estava ali como que a constatar uma passagem de Proust que lia na mesma época em Didi-Huberman, a partir da aula de Flavia Trocoli e Tania Rivera que frequentei:

Certos espíritos que amam o mistério querem crer que os objetos conservam algo dos olhos de que os olharam, que os monumentos e quadros só nos aparecem sob o véu sensível que lhes teceram o amor e a contemplação de tantos adoradores durante séculos (PROUST *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96).

Também digo que isso tudo me promoveu certa compreensão paranoica pois passei a olhar para os objetos componentes dos meus trabalhos sondando neles presenças pessoais evadidas. Acreditava que eu estava tecido pelo mundo em certa dispersão, podendo encontrar, de relance, em susto, algo de mim em um objeto alheio. Era como se o objeto viesse me dizer, tornando-me refém de certa presença externa que eu nele cumpliciava. Quando pensava em trabalhos, buscava por objetos e materiais, aguardava neles uma ansiedade que viria me nomear. Eu estava ali apresentado fora, enquanto dormia, podia estar restando entre os imãs que são vendidos naquele prédio alto da Avenida Passos, ou nos pequenos recipientes de vidro que sempre me pareciam suspeitos nas prateleiras da pequena loja na Rua da Relação. Em alguma medida, tramava certa familiar e estranha presença naqueles objetos. Lembro-me de Magritte respondendo sobre os objetos que apareciam em seus quadros:

Por que, em alguns de seus quadros, aparecem objetos bizarros, como o bilboquê? Resposta de Magritte - Não creio que o bilboquê seja um objeto bizarro. Ao contrário, é uma coisa muito banal, tão banal quanto uma caneta, uma chave ou um pé de mesa. Nunca mostro objetos bizarros ou estranhos em meus quadros [...] são sempre coisas familiares, não bizarras, mas essas coisas familiares são reunidas e transformadas de maneira a que,

ao vê-las assim, pensemos que há *outra coisa, não familiar, que nos aparece ao mesmo tempo que as coisas familiares.* (MAGRITTE *apud* VIRILIO, 2015, p. 43)

Começo a colecionar esses objetos como que também a me colecionar, recolher essa *presença evasiva* que estava me espalhando no mundo. Essa atitude de contágio afetivo com objetos diversos me pareceu sempre muito próxima à figura do colecionador de objetos, principalmente por sua descrição realizada pelo filósofo Walter Benjamin na obra *Passagens* (1982). Para Benjamin, o colecionador instaura certa relação complexa com alguns objetos, desloca-os fazendo se apresentar de um modo distinto no mundo.

Há, nesse caso, uma sensibilidade gramatical que dá aos objetos, frases, ações e experiências, uma temporalidade outra de digestão e ativação na cultura. Retornando ao colecionador pude experimentar algumas dessas considerações da figura benjaminiana em relação com alguns compromissos do artista na contemporaneidade. Benjamin aponta uma situação fundamental para o empreendimento da ação colecionista: “O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (BENJAMIN, 2007, p. 245). O cenário primordial de ação dessa figura remete à cena explicitada por Allan Kaprow em jogo durante a construção da figura do artista contemporâneo no século XX: “estaria cercado de objetos de todos os tipos espalhados no mundo, e esses seriam os materiais para a nova arte” (KAPROW, 2006, p. 45). Penso que a atenção investida pelo artista nesses objetos dispersos avançou durante o século e permanece uma questão importante nas práticas artísticas atuais. Explorando uma atitude perceptiva diferenciada, alguns artistas, como os neodadaístas, retomando a apropriação, passaram a recolher no mundo materiais cotidianos, inserindo-os em seus projetos criativos:

Contrariamente aos ilusionistas, os concretistas [...] preferem o mundo da realidade concreta à abstração artificial do ilusionismo. Assim, em artes plásticas por exemplo um concretista percebe e exprime um tomate podre, mas não transforma nem sua realidade nem sua forma (MACIUNAS, 2006, p. 68).

Percebia que o movimento de libertação da arte de certo convencionalismo na cultura promoveu experimentações com espaços e objetos anteriormente apartados do ambiente artístico e conformou uma atuação cultural para o artista que dialoga, em certa medida, com o método colecionista descrito por Benjamin. Para o filósofo, na movimentação do colecionador estaria implicada a intenção de “tornar as coisas presentes” (BENJAMIN, 2007, p.240), representando-as não em um espaço já assinalado na cultura, ou seja, removendo-as dos espaços convencionais que habitam, das ordens simbólicas em que estão confinadas e confirmadas, e do campo

discursivo em que estão tradicionalmente investidas, para seguidamente inseri-las em um outro contexto, agenciado por um desejo distinto àquele ligado à lógica da mercadoria, por exemplo. Similar à investida crítica que a arte faz pela inserção junto aos espaços e objetos cotidianos, a preocupação do colecionador é a de garantir outra forma de presença às coisas. Como ressalta Benjamin: 'Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida' (BENJAMIN, 2007, p. 24).

O utilitarismo impregnado no uso cotidiano dos objetos já nos determina que tipos de desejos devemos agenciar a eles. Um garfo, por exemplo, encontra sua performance doméstica privilegiadamente dentro da cozinha, próximo a elementos como um prato e uma faca. Não apenas temos imagens prefiguradas dos cenários que esses objetos compõem usualmente na cultura, mas estamos convencidos a agenciá-los em desejos ligados a sua causa final, ou seja, utilizamos o garfo quando estamos diante de uma refeição. Essa atenção particular à causa final é discutida por autores como Francis Bacon, que, apesar de situar no campo do conhecimento a importância de uma pesquisa das causas e princípios, afirma: “a causa final longe está de fazer avançar as ciências, [...] mas pode ser de interesse para as ações humanas” (BACON, 1973, p. 72). Como explorar uma presença dos objetos na cultura que não seja regida pela utilidade cotidiana às quais eles foram confinados? Como dar a esse objeto um local singular de agenciamento subjetivo? Como trabalhá-lo em um aspecto fora do comum desejo de mercadoria e ação utilitarista? Talvez isso só seja possível se um estranhamento inaugural disparar esse objeto em uma presença ainda não sondada, um deslocamento propor esse objeto revirado, como fez Duchamp com a *Fonte*. Trata-se talvez de exercitar nessas práticas apropriativas singulares que aqui descrevo uma outra categoria de relação com o objeto, uma valência outra da percepção, uma presença inédita das coisas no tempo e espaço.

Para o colecionador benjaminiano está em jogo justamente a descoberta de um manejo dos objetos que não esteja sondado exclusivamente pelo utilitarismo usual que eles encontram na sociedade. Para Benjamin, na atividade colecionista, trata-se, “de uma obra de arte ou de mercadoria comum qualquer que, com um gesto arbitrário ele (o colecionador) eleva a objeto da sua paixão” (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 171). Essa paixão pode ser pensada como uma construção desejante singular do colecionador em relação àquele objeto, uma relação que marca certa singularidade desejante entre objeto e pessoa. Em meu caso, Tratava-se assim de me ver ressoar em desejo nos objetos, atestar entre nós uma cumplicidade que instaurava uma presença pessoal neles acolhida.

Lembro-me agora que o escritor e crítico de arte Mário Pedrosa abre sua tese de doutorado

intitulada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, afirmando: “O problema da apreensão do objeto pelos sentidos é o problema número um do conhecimento humano” (PEDROSA, 1979, p. 13), o autor segue “o aspecto sensível dos objetos é o que antes de tudo seduz o artista” (PEDROSA, 1979, p. 14). Em alguma medida me parecia que a arte pode estabelecer um campo de crítica da percepção e pluralização dos modos de relação com as coisas no mundo. Para mim, essa atitude de apropriação e acolhimento ao nosso organismo investigativo, enquanto artistas pesquisadores, de certo desejo conciliado entre uma coisa dispersa no mundo que nos surpreende, uma frase arbitrária que nos propõem, nos ensina sobre as possibilidades de presença do sujeito em obra. A arte parecia poder ser um campo de criação de certas ficções com os objetos e com os comentários alheios que me produziam em filiações pessoais/objetuais adversas.

5.3. Como ser tudo enquanto sou eu?

Nesse momento, principalmente amparado na perspectiva da autoficção como uma forma de dar liga a um conjunto heterogêneo de presenças pessoais que eu experimentava gerando dilemas sobre o que se faz em um trabalho autobiográfico, retomei grande parte das minhas produções durante o curso preparando-as para uma exposição final. Selecionei alguns trabalhos que naquele momento moviam-me na questão que deu nome à mostra de projeto final que realizei no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica: “Como ser tudo enquanto sou eu?” Cada obra ali localizada fermenta questões importantes para mim sobre a autobiografia, questões que, só hoje, após ganhar certo espaçamento e temporização em relação ao pensamento que me guiava na realização da exposição, posso refletir de forma mais detida.

Lembro que não tive inicialmente a intenção de escrever, apresentar um trabalho escrito sobre a exposição. Defenderia para a banca no espaço expositivo aquelas obras como o trabalho final. Todavia, depois da abertura, algo profundamente estranho me tomou. Senti necessidade de escrever, de dar conta daquela experiência, contornando-a em um texto. Nunca entendi muito bem o que havia se passado ali, mas sabia que depois da exposição a minha relação com meus trabalhos e poética havia mudado. Não encontrava muito caminho, vontade, perseguição para levar à frente. No momento inicial, logo após a abertura, essa dificuldade que se mostraria mais adiante compareceu sob a forma de um estranhamento que me demandava tentar escrever sobre a exposição. Ao longo do tempo senti vontade de me afastar dos compromissos plásticos, decidi me dedicar a um estudo “teórico” sobre outros artistas e, nesse momento, essa era uma forma de poder me esquivar ou não ter que responder certas questões insolúveis que minha obra lançava para mim, ou sobre mim.

Observar as pessoas entre as obras, caminhando, recolhendo, devolvendo, transfigurando, fazendo dela coisas distintas, me fez experimentar certa evasão que parecia dizer outra vez que a questão do autobiográfico me escapava. Havia certa expectativa de poder, nesse momento de finalização do curso, resolver questões e provocações que eu estava trabalhando em meus estudos. O que se mostrou não foi um encerramento, mas uma abertura, e em alguma medida, apesar de hoje perceber isso como algo de muito profícuo, naquele momento o que surgiu foi certa angústia. A vontade de escrever a partir da exposição veio em certa medida na expectativa de poder cercar ou margear essa experiência que estava ali se desdobrando e me escapando.

O texto tomou forma em menos de uma semana e o que fiz naquele momento em escrita diz muito sobre uma fase específica de apreensão da questão do autobiográfico na minha pesquisa, que foi sofrendo transformações ao longo do tempo. Resolvi em texto construir uma ficção que estruturava uma história na qual aqueles trabalhos ocupavam posições específicas. Dentro da narrativa inventada eu buscava dar sentido a eles, localizando-os temporalmente em relação às experiências de vida que eu, em certa ficção, havia vivenciado durante a graduação. Assim, o texto tentava dar àquela experiência uma única história que amarasse aquelas obras em uma narrativa com significados específicos. Forjava-se nesse contorno ficcional todo um percurso que se desdobrava desde minhas primeiras experimentações até os últimos trabalhos, dando a eles certo encadeamento sequencial que tentava resolver a dispersão que eu constatava após a abertura da exposição.

O texto iniciava-se justamente a partir do que considerei como primeiro trabalho que produzi na graduação, obra que hoje já não localizo muito bem entre meus projetos poéticos. Trata-se de uma série de mãos em gesso, cada uma montada em cena específica. O que me interessava nessas mãos era um jogo de fazer, com gesso, mãos em diferentes posições. Cada uma assumia posição específica, marcando certo dizer corporal que se petrificava anunciando eternamente o gesto ali assumido. Era uma espécie de tentativa de capturar algo do gesto, tornar pedra isso de fugaz que se passava subitamente com o gesto.

Quando escrevi sobre esse trabalho no texto para a exposição, localizei-o como uma tentativa de rememorar os gestos de uma pessoa conhecida que teria morrido, esse era o sentido desse trabalho na narrativa ficcional que eu havia inventado. Mas hoje percebo que criar uma história plausível para esses trabalhos em forma de ficção talvez impeça justamente a proliferação deles em outras significações possíveis. Ao retomá-los agora, percebo a importância de não os preencher e cercar de uma compreensão rígida, mas tentar lidar com crueza que eles traziam naquele momento.

Conduzi até agora o percurso que me leva desde uma primeira tomada de posição frente ao autobiográfico até o questionamento subsequente sobre a própria possibilidade de assunção precisa de uma primeira pessoa em obra, atravessando os conflitos objetivos e um caminho de percepção acerca do caráter ficcional que se lançava na experiência dos trabalhos que eu propunha, a partir de comentários, lembranças e outras referências que eles desdobravam. Percebia que o ato de tentar me apresentar em obra promovia o ensejo do outro em ficcionar-me, perseguir e acompanhar presenças possíveis que eu mesmo não havia colocado ali, ou, se o fiz, foi de forma evasiva. Como disse, a partir dessas múltiplas declinações possíveis, miríades interpretativas e assimilativas que me proporcionavam presenças plurais, passei a considerar a ideia de autoficção.

O termo, suas assimilações e definições, resolvia bem a questão, parecia contornar os acontecimentos e dúvidas sobre o gesto autobiográfico que eu lançava, em certa medida traidor da própria compreensão anterior que eu tinha sobre autobiografia. É consensual que certa função de unidade opera na autobiografia tradicional, o ideal em um texto estruturado biograficamente e autorizado pelo biografado, ou mesmo de uma autobiografia, é apresentar uma imagem unitária que deva, em seu caráter frontal, ser percebida pelos leitores de forma comum, a partir de um único ponto de vista. Assim, o autoficcional me permitia dar conta dessas tantas perspectivas possíveis de enquadramento que surgiam a partir dos trabalhos que eu lançava.

Apesar de meu apreço pela noção da autoficção e pelos recursos que ela me trouxe em um momento de dúvida investigativa e poética, acredito que ela terminou por resolver para mim conflitos que deveriam ter sido levados adiante. Pude deixar de responder a certas perguntas ao assumir a integralidade do que eu fazia enquanto autoficcional e, nesse sentido, nada ficava como pedra no meio do caminho entre o que eu fazia e o gesto inventivo transformador do autobiográfico. Foi apenas durante a pós-graduação que algo começou a despencar, um certo resto resistia e sobrava entre mim e o autoficcional.

A primeira transfiguração que a ideia de autoficção sofre durante a minha pesquisa do mestrado se dá a partir do surgimento do termo *identificação*, elaborado por mim em uma das aulas do curso ministrado por Jessica Gogan e Tania Rivera. Esse termo tentava dar nome a essa possibilidade do sujeito se identificar com coisas que ainda não se estabelecem de forma evidente, se identificar com um fora para sempre possível de se atualizar e mostrá-lo diferente. Tratava-se de poder pensar uma forma de identidade que se estabelecia nos modos obliterados que a minha presença encontrava nas obras. Não se tratava mais de se “identificar” com certas imagens possíveis de aparição, mas de se “identificar”, ameaçar estranhas aparições como uma

forma de exercitar a *presença evasiva*, uma instância de assunção do sujeito que se estabelece na medida em que, paradoxalmente, ele se oblitera, ausenta e enseja outras significações.

Na *identificação* também não se trataria de uma identidade do sujeito com a ficção, mas sim da possibilidade da própria identidade se lançar em margens obscuras, passíveis de fazerem tremer as referências que sustentam nossa “pessoalidade”, apresentando-nos em regiões impremeditadas. O que se marca na *identificação* é esse caráter de buraco, de possibilidade, de intervalo e desencontro entre o que o sujeito acredita poder ser e a distância inalienável que o promete além, indecifrável, passível de ser traído, ou apresentado de forma insuspeita. Tratava-se de instituir dentro do gesto autobiográfico seu declínio fundamental, que impedia uma aparição pré-estabelecida do autor em obra, captura e contorno de sua presença, acabando por sempre mostrá-lo em outro lugar. Nesse sentido revelava-se a necessidade de constatar, antes de uma representação bem configurada de mim, certa desaparecimento do que eu esperava encontrar, e a apresentação de pontos de existência pessoal em regiões para além do meu campo visual restrito, ou, como afirma Paul Virilio em *Estética da desaparecimento* (1991):

Olhar para o que não se olharia, escutar o que não se ouviria, atentar para o banal, o comum, o abaixo do comum. Negar a hierarquia ideal que vai do crucial ao anedótico, pois não existe o anedótico, e sim culturas dominantes que nos exilam de nós mesmos e dos outros, numa perda de sentido que, para nós, não é apenas uma sesta da consciência, mas um declínio da existência (VIRILIO, 2015, p 44)

Acredito assim que a *identificação* é uma prática de si que destaca nossa presença em contextos mais amplos aos quais ela usualmente aparece, desafiando uma limitada e suposta “realidade” e integridade de si e agenciando-nos em regimes ficcionais de existência, que estão atrelados à ficção não enquanto desprovidos de legitimidade, mas enquanto tensionadores das conhecidas categorias de uniformização da presença dos sujeitos. Ficção remete aqui a isso que fricciona a realidade para mostrar valências de si que não se capturam em uma imagem imediata, mas que se realizam por baixo dos recursos estabelecidos de identificação e reconhecimento. Aponta-se assim para linhas de relação entre nós e mundo que não existem de forma frontal, mas se agenciam sem que percebamos.

O que atesto nesse momento é certa torção, o que passa a assumir a importância não eram mais as múltiplas e distintas formas de aparição que eu fazia a partir das obras, mas sim a possibilidade de, a partir de certa instância de *presença evasiva* que eu ocupava nelas, poder fazer apelo às regiões de apresentação de si que estivessem fora das estruturas dominantes de reconhecimento de nossa autorreferência. Entendo assim que a *identificação* tem caráter de certa

prática, certo movimento que pode fazer o sujeito se sinalizar em um fora sempre possível de ser repensado, reinventado, redescoberto. Em 2019, defini a *identificação* nos seguintes termos:

A identificação é uma experiência entre pessoas, objetos e materiais, realiza-se enquanto um processo de cooperação através do dissenso, onde distintas semelhanças se distribuem entre as coisas do mundo. Sublinha-se nessa operação, um agenciamento de outras geometrias sociais, onde relações previamente não operantes nos campos semânticos aos quais os corpos e as coisas estão submetidos, ameaçam as estruturas discursivas hegemônicas de manutenção coesa da realidade. Enquanto a identificação reitera um mundo existente e investe em uma ordem simbólica de agenciamento já conhecida, a identificação ameaça os processos de reconhecimento e autorreferência, convidando uma construção ficcional a elaborar certo encontro inadvertido do “eu” em um pedaço do mundo. A literatura em que as coisas estão complicadas é acionada na experiência identificcional. A ansiedade das coisas, aguardando por serem liberadas de sua clássica coreografia, é saboreada. Se a cultura é regra e a arte é exceção, o identificcional é brecha para o inédito, reconhecer-se com(o) algo que ainda não existe, inventar ferramentas para criar no mundo uma pausa que retorna o olhar e certifica a minha presença. Construir um objeto-interlocutor; ser um objeto interlocutor; afiar a linha da lâmina que separa as coisas.

Relendo esse trecho, me lembro do poeta baiano Wally Salomão, que em “Na esfera da produção de si mesmo”, parece evocar essa fome que fura certos imperativos do si mesmo para mostrá-lo em agenciamento fracionário, povoando narrativas alheias, objetos e imagens:

Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de fiction ficciones fictionários
tenho fome das fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de encontro a outro ser
tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em
tudo me tornar o outro a outra douto doutra em tudo em tudo que não sou me tornar o
outro de me me tornar o nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu
nome distinto tenho fome de me tornar no que se esconde sob o meu nome embaixo do
nome no subsolo do nome (SALOMÃO, 2001, p. 39-40)

Podemos ver que, paradoxalmente, o que nos move a dizer e a agenciar o mundo em nossos enunciados é justamente a insuficiência que não nos permite calar e consentir com um significado total anestésico. A *identificação* brinca com a incompletude, escava essa falta e mapeia seu fora, exercita-a ao se dar ao olhar do outro, procura o eco desse oco. Esse outro está sempre a fazer de nós coisas distintas, inventará um significado para o que eu quis dizer a partir de um vestígio de sentido que fica demarcado nas frases, nas obras, mas sempre recorrerá às suas próprias

referências, às suas imagens e experiências para dar carne a esses meus dizeres. Sendo assim, o que se constata na obra é uma falta, algo que fica vago e precisa ser preenchido repetidamente de distintas formas pelo outro, a presença que repito tem instância oca.

Passo a me interessar justamente pelo que escapa à tarefa representativa do autobiográfico, é na esfera “apresentativa” que ele opera e exhibe sua autonomia para deixar de seguir as margens do conhecido, atestando o idêntico, para desviar por entre as coisas, exhibir o outro de si, os subtextos e balbucios que acompanham o pensamento para regiões insabidas. Percebo: é quando deixa então de cooperar com certa expectativa de ortopedia tradutória do que o sujeito pensa que é, onde o desejo autobiográfico desliza e solavanca, é apropriado, reinterpretado, lançado em domínios insuspeitos sobre o autor, que nos vemos arquitetados em linhas anteriormente insensíveis ao nosso perspectivado ponto de reconhecimento de presença.

A possibilidade de encontrarmos presença nas coisas ou de nos buscarmos nas coisas, redescobrirmos, a cada momento, nos objetos, nos materiais, algo de insondável que também os sustenta e se faz presente neles, permite lançar a identidade em um campo crítico. Se identificar com algo impreciso, tortuoso e estranho permite compreender que há sempre algo de inconcluso sobre nós mesmos e regiões de pensamento e presença inabitados, afastados, mas possíveis. Com esse pensamento eu tentava margear esse encontro de si no mundo que me lança para além das bordas conhecidas da identidade, visava dar lugar àquilo que descansa para além dos limites claros que fortalecem nossos regimes de reconhecimento. Encontrei assim com o que acredito ser proposto na arte contemporânea autobiográfica como *identificação*, uma prática de si que se atravessa e se agarra nas coisas, nos outros, se apropria de pedaços de histórias e faz, às escusas, uma presença pessoal espalhada e insabida.

Torna-se assim menos importante o caráter sensível que a minha presença garante a partir das histórias que os outros criam a partir dela, ou das regiões em que ela toma uma forma específica. Ou seja, não se tratava mais de me catalogar no dissenso produzido pelos outros, nas partilhas sensíveis múltiplas que eu assumia, mas, antes, de observar o buraco, esse aspecto vago indiferenciado, insensível, oco, que eu assumia e dava suporte para preenchimentos com sentidos possíveis para a minha presença. Interessava-me a partilha do insensível, daquilo de instável e inquieto que pedia presença e só se capturava nas malhas de certa significação que o outro trazia para garantir aspecto sensível a um si mesmo que escapava, um contorno de significado para esse vácuo inflamável no qual eu me repetia em obras.

5.4. Entre *identificação* e *presença evasiva*

Apesar da *identificação* ocupar um lugar privilegiado na minha reflexão, com o desdobramento que a minha pesquisa encontrou a partir de um estudo sobre o acaso, como relatei no primeiro capítulo, outro gesto surgiu e lançou meu pensamento sobre a autobiografia para novas regiões. Estudar o acaso me aproximou, principalmente a partir da reflexão psicanalítica, da noção de repetição. Isso porque o primeiro livro que resolvi ler sobre o tema era justamente *Acaso e Repetição em psicanálise* de Luiz Alfredo Garcia Roza. Não descreverei aqui todo meu percurso pela noção de acaso e os desdobramentos que surgiram e se conformaram no texto que apresentei para a qualificação. Privilegiarei o que sobrou disso tudo para o meu pensamento do autobiográfico no momento atual, que se situa principalmente em torno de alguns dilemas sobre a repetição e a produção de diferença.

Essa operação que aos poucos realizei após pensar o termo *identificação* foi importante para reconhecer certa torção necessária que mostrava cair algo na operação autoficcional. Tratava-se da produção de certa sobre que não se conciliava com as expectativas ficcionais de percorrer a presença. Ao menos a concepção do ficcional enquanto certo regime desprovido de realidade que pudesse ser contingente à inscrição de todas as possibilidades que faziam face ao autobiográfico não parecia mais resolver o conflito no qual eu me situava. Agora, observando retrospectivamente, parecia que eu havia caído na dicotomia entre o uno e o múltiplo: como não consegui assumir a posição de unidade frente aos trabalhos e transmitir uma presença bem localizada, estável, frontal e consensual, apelei para o outro lado de resolução do problema, tomei-me como múltiplo, impossível de definição, disseminado de modo impreciso e fugaz, passível de me assumir sempre em uma outra história, ficcionado como alguém diferente, com questões distintas e implicado em certa heterogeneidade impalpável.

Essa dicotomia fica evidente em obras como *Onde termina o mundo e começa o Eu*, que realizei ainda na graduação mas retomei no Mestrado. Estive outra vez nela explorando as localizações e coordenadas impremeditadas que me anunciavam entre as linhas da palma da mão e as linhas geográficas do mundo. O trabalho consistia em religar as linhas da minha mão aos principais marcos lineares que recortam o globo terrestre e servem como referências universais para localizar objetos, territórios, presenças. Um texto acompanhava a obra, e nele surgia outro projeto que tentei levar adiante para uma exposição no Centro de Artes da UFF, mas acabei por nunca realizar, tratava-se da *Autogeografia*.

A *Autogeografia* também foi uma palavra que forjei, e na época tomava lugar em via de

suturar certa ferida entre “eu” e mundo. No projeto eu explorava as relações suscitadas pela autobiografia no campo da arte, pensando como as narrativas individuais podem ter implicações coletivas e espaciais. Refletia outra vez sobre as margens entre “eu” e outro, os lugares compartilhados na construção das histórias de vida, e propunha, com a dilatação do conceito do autobiográfico às suas construções coletivas, uma biografia produzida em conjunto com o mundo e com o outro, menos autocentrada na posição dominante do sujeito. A *autogeografia* combinava justamente dois polos que querem ser atingidos, o autobiográfico como domínio narrativo referente ao “eu”, e a geografia, estudo da superfície terrestre. Pretendia aproximá-los para pensar a continuidade entre a superfície do “eu” e a superfície do mundo, ativando a biografia como cartografia, e propondo o sujeito como cartógrafo. Pensava um meio pelo qual o corpo e o íntimo, o que é recorrentemente pensado como “próprio”, se dissemina pelo espaço, e não só se confunde com o todo, mas cria cartografias junto a ele.

Abaixo, antes de dar prosseguimento a como digeri esse dilema e me movi por outras reflexões, trago a imagem da obra que mencionei acima e o texto que a acompanhava, base para o projeto da *Autogeografia*:

O mundo é sujeito oculto de todas as frases. Nesses tantos instantes em que se compõem Eu e Mundo, nos quais buscamos essa melodia uníssona (como quem compõe uma música ao brincar com as teclas do piano), parece haver dúvida: sou eu superfície do mundo ou o mundo é superfície do eu? Fadados a leitura do mundo como espaço seríamos sempre o corpo, e o mundo o lugar, mas sabemos como isso se inverte e sou eu às vezes quem toma o papel do lugar para o mundo se fazer um corpo a passar por mim. Essa confusão entre geografia e biografia é trazida no instante em que eu e mundo coincidimos, quando percebo a mutualidade do movimento - |eu |componho| mundo| |mundo| me| compõe| - acertamos a mesma nota. Ao anunciar o corpo ao mundo delato um dentro/fora, mas onde mesmo reside o gesto denúncia que marca a passagem do fora para o dentro? Aonde fica a cicatriz corpo-mundo? O mínimo divisor parece sempre comum. Apenas quando escrevo para o mundo inevitavelmente me diferencio e me confundo com ele, quando me inscrevo ao mundo apresento-me e me ausento, ai então eu e mundo somos cúmplices de uma melodia que juntos tocamos e juntos esquecemos, para nunca mais repetirmos. Talvez nesses momentos em que eu e mundo desenhemos estranha cartografia iniciemos uma autogeografia comum.



Figura 55 – Lucas Alberto, *Onde Termina o mundo e começa o eu*, 2019

Percebo nas anotações essa polarização entre certa “unidade” e uma “multiplicidade”, como se houvesse de saída uma divisão possível entre “eu” e mundo, um dilema que me provocou por muito tempo, mas que, também com o trabalho que realizei aqui sobre Ismael Nery e o espaço, pôde tomar outras formas de implicação, não mais bipartidas. Acredito que esse dilema que me ocupou por certo tempo pôde ser explorado nos comentários que aqui trouxe sobre esse artista, cindido de forma fulcral entre sua busca pela unidade e seu contorno na multiplicidade, e agora escrevo também a partir do que nele pude ler, no que seu gesto em mim fez ressoar. Fiz da multiplicidade da minha presença trazida pelo autoficcional, uma unidade, transformei-a no “múltiplo”, fiz do plural certa essência, e com isso não consegui me indagar sobre o funcionamento primordial que fazia minha presença se multiplicar em ficções possíveis.

Era como se eu estivesse sempre olhando os resultados das operações de ficcionalização da minha presença e tomando-os como mais uma resposta possível para a minha assunção como sujeito. E, nessa posição, o que ficava opaco, o que eu não conseguia enxergar na operação, era a fórmula que mobilizava essa produção de diferença, era a estrutura basilar que permitia com que sempre que eu me apresentasse, me obliterasse. Tratava-se de tentar olhar então para a estrutura que dava suporte às cenas plurais nas quais eu me via implicado, tentar reduzir a operação para encontrar a parafernália que sustentava a minha presença plural. Quando, durante a escrita desse texto sobre Ismael, busquei por esse denominador mínimo de presença que me mobilizava a ser transfigurado repetidamente, o que encontrei foi um caráter evasivo.

Antes da aparição disseminada, o que precisava existir de mim nos trabalhos era certa evasão, era essa fuga, essa saída, esse escape como categoria de presença nas obras, que fazia o outro me perseguir a partir de trajetórias ficcionais distintas. Tratava-se então não mais de observar os caminhos de delineamento possíveis que eu assumia a partir dos trabalhos, mas a porta oca de escape que eu criava a cada nova obra para permiti-los, era ali na “saída de emergência” que eu realmente “emergia”, surgia enquanto sujeito, na medida e instância necessariamente fugidia e evasiva que a presença pessoal institui anteriormente a qualquer forma de sua aparição. Só agora, escrevendo, vejo como um projeto que tentei levar à frente na graduação, mas nunca tomei de forma assertiva, já queria me dizer e mostrar algo sobre essa emergência do sujeito justamente ali onde ela saía, escapava, se retirava. Nesse momento anterior fotografei várias saídas de emergência, em um projeto que, em minhas anotações, se intitularia “saídas de emergência: rotas de fuga para aparições possíveis”.



SAÍDA DE
EMERGÊNCIA

Figura 56 – Lucas Alberto, Parte da série *saídas de emergência: rotas de fuga para aparições possíveis*, 2017

Comecei assim a observar como no ato de repetição das significações (im)possíveis que sempre se atualizavam a partir das ficções desdobradas com os trabalhos, algo insistia. Ou seja, apesar de os trabalhos nunca capturarem uma presença estabilizada, mas antes pluralizarem-na de maneira exponencial sem que algo se fixe, um certo gesto era constante: a produção de diferença. Era como se a única coisa que se afirmasse categoricamente ali da minha presença nas obras fosse a diferença, eu me apresentava como um rastro, um traço, uma saída, e o resto do trabalho estava a cargo dos outros e de seus desejos que guiavam perseguições possíveis para me encontrar em lugares diversos que o ensejo de caminho que eu ali disparava os fazia percorrer.

Nesse esquema da repetição e da diferença eu percebia que, ao repetir a operação autobiográfica em obras diversas, o que se produzia não era semelhança, ou seja, reiteração de uma mesma imagem. Ao mesmo tempo, percebi que afirmar que a repetição gerava apenas outras obliterações, também era uma resposta rápida, era necessário observar como ali na repetição a categoria de assunção da minha presença era justamente essa catálise de diferença, e não as respostas que surgiam a partir da disseminação que eu constatava. Não terei tempo de me aprofundar nessa questão da repetição entre o esquema da identidade e diferença, tão bem explorado por autores como Deleuze e Lacan, mas posso trazer aqui um trecho de *Diferença e Repetição* que ecoa as reflexões mobilizadas:

[...] consideremos a repetição de um motivo de decoração: uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito idêntico... Mas, na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares a figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com *outro* elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura. (DELEUZE, 2020, p. 39-40)

Ou seja, eu ali me apresentava justamente enquanto certa abertura e instabilidade, como saída, como um sinal, e dali em diante, o que os outros, a partir desse sinal, perseguiram, eram signos por eles elaborados que auferiam minha presença em outras regiões possíveis. Era necessário observar então não os signos da declinação da minha presença, mas sim o que permitia a produção deles, e isso era o efeito evasivo com o qual eu me anunciava em obra. Para Deleuze, “Chamamos “sinal” um sistema dotado de dissimetria, provido de ordens de grandeza díspares; chamamos “signo” o que se passa num tal sistema, o que fulgura no intervalo, como uma comunicação que se estabelece entre os díspares” (DELEUZE, 2020, p. 40). Retorno aqui à definição foucaultiana do poeta como aquele que distribui outras similitudes entre as coisas e, nesses termos, a posição que ele ocupa não é necessariamente nas assimilações plurais e referências para onde ele foi enviado e transfigurado, mas no próprio intervalo que lhe permite o

gesto de produção de diferença.

Como também queria Nery, o artista é um estabelecedor de relações. Isso não quer dizer que ele seja o resultado dessas relações diferenciais e plurais que ele permite, mas antes localiza-o como disparador, como veículo promotor da diferença, vão, fenda, buraco, mola, detrito, ruído, sinal. A ideia de “sinal” é muito profícua aqui pois o sinal não é o signo, mas é o gesto que pode levar a signos possíveis, é o gerador de atos de significações, é o que ensaia as presenças. Também para Deleuze, sem a sinalização a “relação não passaria ao ato” (DELEUZE, 2020, p. 40). E aqui o autor se aproxima de Lacan, ao notar como a repetição institui certo encontro com o real e não com o abstrato representativo de certa semelhança, afirmando “a repetição, entendida como movimento real, em oposição à representação como falso movimento abstrato” (DELEUZE, 2020, p. 40).

Fazendo a ponte para as reflexões lacanianas, acredito que percebi nesse movimento que havia algo para além “do jogo dos signos e seu retorno” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 23), definido por Lacan como *automaton*, algo para além das formas em signo nas quais eu retornava após o outro fiar minha presença em uma história, lembrança e referências outras. Havia antes algo de um encontro com certa diferença evasiva inominável que se fazia a cada nova obra, certo encontro “tíquico”, ou, como queria Lacan, um encontro do real, frase que ele utiliza para definir a *tyche*. Era esse (des)encontro que estabelecia a categoria da minha presença, como se só pudesse ali estar de forma obliterada, e, esses intervalos que espalhavam a minha aparição para um “mais além” do expectado, eram a própria categoria que sustentava e tramava a minha presença. Formava-se uma espécie de *autotychografia*.

Era nesse lugar vago que a minha presença se assumia. Em seu livro sobre o acaso e a repetição, Garcia Roza afirma que “O real não se situa entre os objetos do mundo, entendidos estes como objetos possíveis do desejo, mas como o impossível, como o que falta ao encontro marcado, e em cujo vazio toma lugar o significante” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 27). Assim, não se tratava mais de colecionar os registros possíveis nos quais eu retornava a partir do jogo ficcionalizante estabelecido com os outros e os objetos, era necessário diferir Retorno (*Wiederkehr*) de Repetição (*Wiederholen*). Se *Wieder* remete à “novamente” e *kehr* a “voltar”, indicando algo que se captura, que volta em algum lugar, no caso específico que estou trabalhando aqui, como algo de si que volta a partir das interpretações e construções dos outros, interessava agora o que ficava vago, esse vão ou fásca que ali se imputava ensejando continuações possíveis, a instância de presença que permitia essa ocupação proliferada de si no mundo, como se o sujeito antes de se apresentar como significado, se mostrasse como um buraco significante, que a partir dessa hiância poderia ser cada

vez mais buscado e perseguido fora de si. A repetição como *Wiederholen* marca então algo que “novamente” se “busca” (*holen*), esse escape, essa perseguição e desencontro que para sempre atualiza o caráter de busca e de perda como originário da própria assunção do sujeito. Era nesse domínio que eu começava a perscrutar *presença evasiva*.

Entendo assim que o que me interessava não era tanto o que os outros faziam de mim, as ficções ali criadas, mas essa própria operação de tensionamento, isso do si mesmo que promovia uma evasão como categoria de presença. Não era tanto o que a ficção fazia de mim, mas a própria instância da ficção como mobilizadora de agenciamentos possíveis para o sujeito, seu caráter de produção de diferença que insistia a ser demarcado, isso da apresentação pessoal que ensejava em seu cerne de apresentação uma faísca para obliteração. Apesar de a cada novo trabalho eu me transformar e me apresentar diferente a partir do que a obra fazia de mim, algo era constante, algo se repetia, o próprio gesto de evasão. O que se marcava como assíduo nas múltiplas formas de ficções pessoais era a semelhança deslocada, e diferença assídua.

Sendo assim, passo a deixar de tentar fazer uma enciclopédia de objetos, narrativas e imagens possíveis em que eu realizava presença, para tentar habitar justamente esse regime de funcionamento da apresentação do si mesmo que fazia-o dilacerar. Frente a uma máquina que produzia substratos diversos, naquele momento interessava-me menos recolhê-los em ficções possíveis, mas agora atentar para o funcionamento dessa máquina, o que lhe tornava possível era certa operação que só se estabelece com a diferença. Essa máquina é movida pela diferença, essa é a constante que nela se imprime.

Tratava-se certamente de um exercício do sujeito como efeito, efeito esse que só se completa no outro, e, por isso, ele só se faz de modo compartilhado. Era necessário dar a essa alteridade instituinte para a aparição do sujeito lugar de observação e exercício a partir das obras. Hoje, refletindo esses momentos de conformação do pensamento sobre a minha poética, essa imprescindível obliteração de si, essa compreensão do gesto como suporte de transmissão do sujeito como um efeito, lembro das afirmações que Tania Rivera traz sobre o sujeito e a arte contemporânea:

“Lacan refere-se a um “gesto”, como o de passar uma página, que seria capaz de mudar o sujeito (Lacan, [1967-1968] 2001). Simples gesto sem objetivo, gratuito, que vem matizar o ato chamado analítico, unidade mínima, essencial, de um processo analítico, que resultaria no que Lacan chama “efeito de sujeito”. Ora, trata-se de um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro” (Lacan, sessão de 20/03/1968 do Seminário, transcrição inédita). O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa” (RIVERA, 2007, p. 22)

Acredito que em minha busca por tentar afirmar certo “eu” em obra, fui traído de forma inflamada, o que realizou em mim toda uma reformulação do próprio pensamento sobre o que eu poderia ser, como eu me apresentava, e até onde minha presença vazava, em que histórias alheias eu me fiava, em que regiões eu me fazia ficcionalmente para os outros. Passei a visualizar as emergências do sujeito nas construções poéticas como quem busca por algo de insabido de si mesmo que pode se apresentar, repetindo certa estranheza componente da poética que a atesta enquanto ambiente de experimentação da subjetividade para além de suas clássicas coreografias de presença.

Esse exercício de certa extimidade que parece inalienável aos efeitos de sujeito, parece já operante de forma peculiar em algumas poéticas dadaístas. O famoso trabalho *Receita para fazer um poema dadaísta*, de um dos fundadores do movimento, Tristan Tzara, indica que, após selecionar aleatoriamente palavras de uma revista, recortá-las, embaralhá-las dentro de um saco e removê-las, o autor formará uma estrutura fundada ao acaso, mas que nem por isso deixará de marcar estranha semelhança com ele, pois, como afirma Tzara, ao final do processo: “o poema se parecerá com você”. É essa parecença fugidia, estranha *presença evasiva*, que entendi nesse momento final de escrita enquanto possível brecha manejada por essas poéticas que estruturam materialmente uma reflexão sobre o sujeito.

Outra noção que interessa no pensamento entre sujeito e arte no dadaísmo é aquela de “coeficiente artístico”, trazida por Duchamp. Com o termo, o artista define uma inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. Pensando a subjetividade e o coeficiente artístico, somos levados a refletir que a obra pode, em alguma medida, denunciar formas oblíquas de presença do artista no mundo. Presentifica-se nessa noção duchampiana a fórmula de Lacan: “eu não sou lá onde sou brinquedo de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não posso pensar” (LACAN, 1998c, p. 521), entre o que penso e o que sou, entre o que intenciono e o que se transmite, um coeficiente de dispersão inalienavelmente opera, como a barra que marca o sujeito em seu atravessamento na linguagem, e aqui podemos pensar também na linguagem artística.

Inicialmente, quando se tratava de pesquisar sobre a autobiografia na arte contemporânea, apesar da movimentação inaugural que realizei nesse campo ter se dado a partir de uma pesquisa sobre a minha produção, sempre recorri a outros artistas. O próprio projeto que submeti para o

mestrado girava em torno não da minha poética, mas sim das obras de Leonilson e Nazareth Pacheco. Hoje, penso que essa poderia ser uma boa forma de trabalho, não buscar sozinho nas minhas produções as questões sobre o autobiográfico que me inquietavam. Todavia, sei também que ao eleger outros artistas para realizar esse compromisso investigativo com o autobiográfico, o que eu estive fazendo também foi evadir à questão sobre a minha própria poética.

Em alguma medida, falar sobre o autobiográfico a partir de artistas reconhecidos e consagrados era uma forma também de me desvencilhar das questões singulares que a minha produção e experiência estavam provocando. Certamente esse gesto escamoteado em relação a lidar com a questão autobiográfica a partir da minha própria produção demarcou-se na escolha pela linha de pesquisa em Estudos Críticos, e não pela de Processos Artísticos. Durante a pesquisa que realizei no programa passei por Leonilson, Nazareth Pacheco, e tive momentos de reflexão com outros tantos artistas, Francesca Woodman, Antonio Dias, Paulo Nazareth, mas sempre me parecia insuficiente, estava a todo momento sendo (re)dirigido para outras coisas.

Percebi aos poucos como pude trazer aqui a necessidade de rever certas escolhas metodológicas, não bastava tentar observar o autobiográfico na poética de outros artistas, fazia-se premente tentar ler as poéticas alheias a partir da lente crítica que a minha própria reflexão e poética haviam me apresentado. Assim, era necessário ler esses artistas dirigindo-lhes perguntas que me perseguiram. Acredito que isso se consolidou apenas nessa pesquisa final com Ismael Nery, podendo tomar a liberdade poética de reinventá-lo a partir das minhas questões, ativamente remontar suas histórias, seus compromissos e preocupações, e em alguma medida remargear o próprio sujeito Ismael Nery.

Não acredito que se trate, todavia, de uma invenção mirabolante e desprovida de rigor. É na medida em que aqui assumo o caráter pré-fabricado da realidade, que refaço meus compromissos com ela, que posso acolhê-la em sua legítima constituição inventiva. Assim, trata-se de colher, evocar da história, histórias possíveis que, aprisionadas, batalham em silêncio. Fazer desses lugares de evasão formas de apresentação de si evadidas, uma região de presença, é recapturar a anterioridade essencial da potência inventiva da realidade, torná-la negociável a partir da moeda singular do desejo de cada sujeito.

Aqui, apesar de se tratar de uma reflexão sobre Ismael Nery, a todo momento o que estou mobilizando são questões minhas ou “nossas”, forma de, em certa liberdade poética, nos tornar cúmplices. Fiz e faço Nery performar as minhas questões inventando-o também a partir de mim. Permeando essa aposta surgem muitos desejos, o de fazer um trabalho mais acadêmico, o medo de não conseguir dar conta desse projeto, as vontades de uma escrita mais livre, os flertes com a

filosofia e a psicanálise, e tudo isso toma forma e se administra de um modo um tanto complicado nesse texto.

Todavia, hoje defendo esse trabalho como uma sobra de todas essas questões, ele é o que evade, o que pode surgir da minha pesquisa como traço no meio de todos esses questionamentos. Entendo que isso é o que a pesquisa pôde comigo produzir, e por isso se fazia necessário também falar um pouco a partir dessa outra ótica sobre as distintas formas que hoje observo meu percurso e minhas obras em torno do autobiográfico. Trata-se, na leitura desse texto, também de um mergulho nesse desejo, nessas questões, e na renegociação da realidade que manejei em escrita para dar carne e traço às dúvidas que me perseguiram. Esse texto recomeça aqui, ele é ao mesmo tempo início e fim, como qualquer ponto de uma circunferência, aqui se instaura um convite de entrada nesse buraco, convite a esse gesto em que o início e o fim se ligam em *looping*. Desse modo, convido o leitor a repetir seu olhar perante a escrita, ou (re)começar buscando nela sobras, restos, repetir até que as imagens pareçam outras, ou uma letra repentinamente se mova e escorra da página. Certamente, é ali que estarei, e muito menos no corpo integral do texto. Ali, vazando, caindo, fugindo, escorrendo, evadindo, farei presença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A MANHÃ, Nota sem título e sem autoria. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1930, p. 7.
- A MANHÃ, Nota sem título e sem autoria. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1927, p. 2.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- ALMEIDA & DALE. Ismael Nery - Em busca da essência. In **Almeida e Dale**, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/7_expo_ismael_2015.php. Acesso em: 25/03/2021.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.
- ANDRADE, Claudia. A escrita de Derrida: notas sobre o modelo freudiano de linguagem. In **Psicologia USP**, vol. 27 I n. 1, 96-103, 2016.
- ANDRADE, Mário de. **Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi. 2002.
- ANDRADE, Mário. Ismael Nery. **Diário Nacional**, São Paulo, 10 abr. 1928, p. 2.
- ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão; Memórias e confissões; Sob as ordens de mamãe**. São Paulo: Globo, 2002.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In **Revista de Antropofagia**, v.1, 1928 p. 3
- ANDRADE, Oswald. O Pintor Portinari. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1934, p. 4.
- ARAUJO, Lais Correa. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AULER, Isabel Cristina Fernandes. **Autobiografia e a tênue fronteira entre os gêneros narrativos**. Tese de Doutorado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACON, Francis. Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida Tradução e notas J. A. R. de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
BANDEIRA, MANUEL. **Ismael Nery. Para Todos**. Rio de Janeiro, nov. 1928, p. 29.

BANDEIRA, Manuel. Nota sobre Ismael Nery. **Diário Nacional**, 13 de abril de 1930.

BARBOSA, Leila Maria; RODRIGUES, Marisa. (Orgs.). **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos**. Juiz de Fora: UFRJ/MAMM, 2009.

BENJAMIN, Flaviana. **Poéticas de si: autobiografia como estratégia artística de subversão das mulheres**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2013

BENTO, Antônio. **Ismael Nery**. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In **Portal UFSCAR**, 1994/2018.

Disponível em:

<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andre%20Breton.htm> . Acesso em 20/06/2021.

BRETON, André. **O amor louco**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

BURLAMAQUI, Jorge. Ismael Nery Essencialista. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 mai. 1934, p. 20.

CHIARELLI, Tadeu. “Às margens do Modernismo”. In: **Catálogo da Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo Que Veio Depois**. São Paulo: Alameda, 2012

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia**. 2006. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Teses/AnaMaria.pdf>. Acesso em: 06/07/2021.

CORRÊA, Éder. **As ressurreições do pretérito: a poética do si mesmo em À la recherche du temps perdu**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

COSTA, Fernanda ; MOURA, Renata. Objeto A: ética e estrutura. In **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica** [online], v. 14, n. 2, pp. 225-242, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982011000200005>. Acesso em 05/04/2021.

COSTA, Larissa. **As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008.

COSTA, Lucio. “Salão Revolucionário”. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84519/salao-revolucionario>>. Acesso em: 26 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

D'AGORD, Marta; BARBOSA, Marcos, et. al. O duplo como fenômeno psíquico. In: **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, 16(3), 475-488, set. 2013

DE MAN, Paul. Autobiography as DE-facement. In **Modern Language Notes**. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Filiações de rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. In GALLE, Helmut; OLMOS; Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana, et. al. (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

DERRIDA, J. **A Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. São Paulo: Editora Papyrus 1991.

DERRIDA, Jacques. **Posições: Jacques Derrida**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Paulo Sergio. **Ismael Nery: Feminino e Masculino** (Catálogo da exposição: Ismael Nery - Masculino e Feminino). Museu de Arte Moderna, São Paulo: MAM-SP, 2018.

DUCHAMP, Marcel. **Notes**. Paris: Flammarion, 1999.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FERREIRA, Margarida. **Entre a ausência e a presença: O papel da Rasura na Transformação de Significado**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal, 2017.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, L (Org.). **Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1899). In **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, v. III, 1976.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância (1910). In: **Edição Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol-XI, 1997.

FREUD, Sigmund.. Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância (1910). In **Edição Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. XI, 1970.

FREYRE, Gilberto. Introdução. In: NABUCO, Joaquim. **Minha Formação**. Brasília: Senado Federal, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**, tradução de Flávio Paulo Meurer. –. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne, Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre moi et moi-même”. In GALLE, Helmut; OLMOS; Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana, et. al. (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Teoria da Narração”. In BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

GAIO, Gécica. **Sonho de imortalidade: o Ideal do homem moderno nos escritos filosóficos de Friedrich Schiller**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC - RJ, 2012.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GARIBALDI, Sady. Roberto Rodrigues. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1927, p. 9.

GATTI, Roberto. **Rousseau**. São Paulo: Ideias e Letras, 2015.

GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. In GALLE, Helmut; OLMOS; Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana, et. al. (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

GUIDIO, Milena. **Os logros da autobiografia: Um estudo dos traços autobiográficos em Jacques Derrida**. Tese de Doutorado, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

HABKOST, Nestor Manoel. **Poetografia de Ismael Nery: ou das imagens de si**. Dissertação de Mestrado, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

HALL, Stuart. "Quem precisa da identidade?". In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org.). **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-133.

IBARRA, Nestor. **La nueva poesia argentina: ensayo crítico sobre el Ultraísmo**. Buenos Aires: Buenos Aires, 1930.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006. p. 37-45.
KRAUSS, Rosalind. Antivision. In *The MIT Press*, v. 36, p. 147-154, 1986.

LACAN, J. **O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise. In: J. Lacan, **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: J. Lacan, **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. **Seminário 10: A angústia**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005.

LEJEUNE, Phillipe. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Estudos sobre Autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINHARES, Caciana. A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica em Benjamin e Lacan. In **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 107-125, 2018. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52855/1/2018_art_clpereira.pdf. Acesso em 04/07/2021.

MACIUNAS, George. Neodadá em musica, teatro, poesia e belas-artes . In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. (Orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

MARCONDES, Danilo. A Crise da Modernidade: Kant e Filosofia Crítica. In: MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia: Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein**. 13a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARSON, Izabel. Minha Formação: Autobiografia, política e história. In **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 70-97, 1997.

MARTINS, André Jobim. **O traço todo da vida: subjetividade e narrativa em Minha Formação, de Joaquim Nabuco**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MARTINS, André. Jobim. Política e escravidão nos limites do paraíso: dilemas narrativos de Joaquim Nabuco em Minha formação. In **Revista Escrita da História** , v. 2, p. 216-237, 2015.

MASSON, J. (Org.). **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904**, Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem, Representação**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2009.

MATESCO, Viviane. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA, 2016.

MATTAR, Denise. **Ismael Nery: 100 anos depois a poética de um mito**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

MATTAR, Denise; CHIARELLI, Tadeu. **Ismael Nery Em Busca da Essência**. São Paulo: Galeria Almeida e Dale, 2015.

MELLO, Ramon. Os livros na era da WEB. In **Revista Vida Simples**, 1 jul 2011, disponível em <https://ramonmello.wordpress.com/category/materias/>. Acesso em 07/07/2021.

MENDES, Murilo. Ismael Nery. **Diário Nacional**. Rio de Janeiro, 04 de abril de 1929.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo. Edusp, 1996.

- MENEZES, Bruno de. Ismael Nery. **Folha do Norte**. Belém, 16 de novembro de 1938.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito**. Tradução Luís Manuel Bernardo. São Paulo: Editora Passagens, 1997.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. de Sérgio Milliet. Consultoria: Marilena de Souza Chauí. Editora Nova Cultural Ltda, São Paulo, 2015.
- MORAIS, Rosana de. **O essencialismo na História de Ismael Nery**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2017.
- MOREIRA, Daniel. Desejo de autobiografia: “Um homem sem profissão”, de Oswald de Andrade. In **Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura III: Interfaces**, 2009.
- MOVIMENTO, Nota sem título e sem autoria. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1930, p. 5.
- NABUCO, Joaquim. **Minha Formação**. Brasília: Senado Federal, 1998.
- NERY, Emmanuel. Ismael Nery. In **Ismael Nery 100 anos a poética de um mito**, 2000.
- NERY, Ismael. “Poemas e Textos de Ismael Nery”. In AMARAL, Aracy do. **Ismael Nery 50 anos Depois** (Catálogo da exposição Ismael Nery 50 anos depois). São Paulo: MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pp. 26-39, 1984.
- NETO, Moisés, Pinto. O conceito de escritura em Derrida e a gramatologia da sua época. In **Veritas**, 62(2), 308-329, 2017.
- PEDROSA, Mário. “Apresentação”. In **Lygia Pape**. Rio de Janeiro: Funarte (Série Arte Contemporânea Brasileira), 1983.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III**. - 1. Ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- PEDROSA, Mário. **Arte, Forma e Personalidade**. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.
- PERKTOLD, Carlos. "Ismael Nery". In **Estudos de Psicanálise**, Salvador, n. 30, p.29 - 34, 2007.
- POELCHAU, Susanne. Susan Sontag, a mulher que não se cala. In **Deutsche Welle**, 2003. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/susan-sontag-a-mulher-que-n%C3%A3o-se-cala/a-988415>. Acesso em 03/04/2021.
- PORGE, Erik. O inapanhável objeto do savoir-faire na análise. In **Estudos psicanalíticos**, Belo Horizonte, n. 40, p. 49-61, dez. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 24/07/2021.
- PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano**. São Paulo: Zahar, 2020.

RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**. Rio de Janeiro: Martins Fontes: 2017

Ressalta-se aqui que a autobiografia moderna herdeira da obra rousseauiana é entendida enquanto autobiografia romântica por autores como Eugene Stelzig (STELZIG, 2000)

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Paul Demeny”. In: **Correspondência**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIVA, Anelise. O Ultraísmo Borgiano ou o Borges Ultraísta. In **Anais do Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade**. UFRGS, 2010. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29480/000768615.pdf?sequence=1>. Acesso em 08/07/2021.

RIVERA, Tania, **Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)**. Porto Alegre: Artes e Ecos, 2020.

RIVERA, Tania. "Como fazer o mundo rodar". In **Roda Gigante** (catálogo da Exposição Roda Gigante - Carmela Gross). Porto Alegre: Farol Santander, 2019.

RIVERA, Tania. “O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência”. In **Psychê**, vol. VII, núm. 12, dezembro, pp. 47-64, 2003.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (Coleção passo a passo)

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RIVERA, Tania. **Fora da imagem (foto) grafias**. Rio de Janeiro: o autor, 2017.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: EdUFF, 2012.

RIVERA, Tania. **O Averso do imaginário**. Cosac Naify: São Paulo, 2013.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In **Psicanálise Clínica**, RIO DE JANEIRO, VOL.19, N.1, P.13 – 24, 2007.

ROITMAN, Julieta. **Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema**. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SABAS, Gilda. A pintura e a poesia de Ismael Nery. In **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1, dezembro de 2011

SALOMÃO, Wally. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SANTIAGO, Silviano (Org). **Glossario de Derrida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

SANTOS, Dayanna. Aparelho psíquico, memória e a noção de tempo nos primeiros textos de Freud: sobre as vicissitudes da linguagem. In *Cadernos Psicanalíticos*. (CPRJ), Rio de Janeiro, v. 41, n. 41, p. 21-37, jul./dez. 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Hucitec, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In **Projeto História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2006.

SMYTH, Adam. **A History of English Autobiography**. Inglaterra: Cambridge University Press, 2016.

SONTAG Susan. **Diários II: (1964-1980)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BLANCHOT. Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STRAUB, Jurgen. Memória Autobiográfica e identidade pessoal. In GALLE, Helmut; OLMOS; Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana, et. al. (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

TROCOLI, Flavia. Ali onde eu não interpreto, isso corta. In **Lacuna: uma revista de psicanálise**. São Paulo, n. -3, p. 6, 2017. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2017/04/28/n3-06/>. Acesso em 02/02/2021.

VASCONCELLOS, Mariana Garcia. O uno fragmentado: concepções de duplo na obra de Ismael Nery. In **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p. 106-107.