

SOBREPONDO CIDADES

Ana Isabel Soares¹

RESUMO: Numa aproximação comparativa à obra plástica de David Wojnarowicz (1954-1992) e ao projeto histórico-filosófico de Walter Benjamin (1892-1940), *Passagens*, tenta-se entender de que modo a ideia de sobreposição explica abordagens reflexivas e estéticas que tomam a cidade como ponto de partida e contexto de vivências. Paris e Nova Iorque, respetivamente, constituem os ambientes artísticos que permitem leituras cruzadas de épocas e lugares distintos. O método será, essencialmente, comparativo – mas fundado numa perspetiva que não se limita a colocar em vizinhança duas obras (ou dois conjuntos de obras) que, à partida, parecem incomensuráveis. O pensamento exposto por Hans Gumbrecht na obra *Em 1926* será fundamental para entender o percurso aqui traçado.

Palavras-chave: David Wojnarowicz; Walter Benjamin; *Passagens*;

ABSTRACT: In a comparative approach to the art work of David Wojnarowicz (1954-1992) and to the historical-philosophical project of Walter Benjamin (1892-1940), *Passagenwerk*, we try to understand how the idea of overlapping explains the reflective and aesthetic stakes taking the notion of urban space as a starting point and as context of experiences. Paris and New York, respectively, constitute artistic environments that allow for a cross-reading of different times and places. The method will be essentially comparative – but it will be based on a perspective that does not limit itself to placing two apparently incommensurable works (or two sets of works) in the vicinity of one another. The thought exposed by Hans Gumbrecht in the work *In 1926* will be fundamental to the direction of the path outlined here.

Keywords: David Wojnarowicz; Walter Benjamin; *Passagenwerk*;

INTRODUÇÃO

Reading Yeats I do not think
of Ireland
but of midsummer New York
and of myself back then
reading the copy that I found
on the Third avenue El
Lawrence Ferlinghetti, *These are My Rivers*

Durante os anos que passou em Nova Iorque, David Wojnarowicz (1954-1992) produziu objetos artísticos de tipo e índole muito variada. Talvez tenha sido a fotografia a forma com que começou por se exprimir artisticamente – mas, mesmo aí, encarou-a desde logo como um potencial híbrido, um lugar onde pudesse fazer convergir sinais diferentes, sentidos díspares, a multiplicidade de vozes que, nele, estimulavam o seu ímpeto criador. É do período entre 1978 e 1979 a série fotográfica a que chamou “Arthur Rimbaud in New York”: conhece-se um bom número destas imagens, mas calcula-se que pelo menos tantas

¹ Dra. em Teoria da Literatura. Universidade do Algarve. CIAC. E-mail: asoares@ualg.pt

outras tenham ficado perdidas em cacifos dos terminais rodoviários por onde o artista deambulava, fazendo dos entrepostos o local da sua vida, as idas e vindas o signo da sua precária existência na cidade². Todas mostram alguém – na maior parte dos casos, o músico Brian Butterick – a usar uma máscara de cartão com o rosto do poeta francês que dá título à série. Wojnarowicz pretendia “reexaminar ‘certos lugares e movimentos biográficos’,” além de “explorar o apelo persistente da vida do marginal”³ O modo como se revia na biografia e na obra de Jean-Arthur Rimbaud levou-o a encenar a presença do poeta em lugares da cidade habitualmente frequentados por si em escapadelas para a marginalidade do mundo. Ao fazer encarnar a imagem de Rimbaud, Wojnarowicz desloca o poético adolescente maravilhoso e fatal do seu contexto familiar, culturalmente localizado, para um outro mundo – um mundo de outro tempo, mas de lugares que se ajustam ao estereótipo do ícone gay que se coloca à margem da sociedade.

O processo que aqui opera, mais do que de uma transposição (da França, ou da Europa, oitocentista para os Estados Unidos da América no pós-guerra do Vietnam) é o de uma sobreposição: o espaço europeu sobrepõe-se ao lugar da Nova Iorque que atravessa a época marginal até ao seu limite, e Rimbaud como que vigia essa passagem, desde o lugar da sua juventude perdida até à perdição juvenil de David Wojnarowicz na Manhattan dos anos 1970. Nos anos que vão desde 1927 (teria ele perto dos 35 anos de idade) até praticamente à data da sua morte, em 1942, Walter Benjamin trabalhou quase exclusivamente no projeto mais emblemático, misterioso e intenso que empreendeu: *Passagenwerk*, a obra das Passagens – *The Arcades Project* (1999), na versão em língua inglesa, ou simplesmente *Passagens*, na edição brasileira (2007). As “passagens” a que o filósofo se refere são galerias comerciais parisienses de construção oitocentista. Surgiram na sequência de um re-disposição urbana, cujo mais direto responsável foi o Barão de Hausmann, um oficial que remodelou toda a cidade, desde as redes subterrâneas de esgotos e águas, até à abertura de passagens entre ruas próximas, tornando o trânsito pedonal de Paris numa teia de novas possibilidades: de passeio, de vislumbre, de apresentação de

² Wojnarowicz explica numa entrevista a Barry Blinderman: “tinha esta mania de guardar tudo nos cacifos das estações de autocarros, onde deixava os meus pertences. O que quer que acumulasse até determinada altura, deixava nos cacifos das estações rodoviárias. Mas depois esquecia-me de ir pôr mais dinheiro todos os dias, e ao fim de 24 horas levavam as coisas dos cacifos e deixavam-nas nos perdidos e achados, algures na cidade. Nunca soube onde ficava aquilo, por isso perdi aquelas coisas todas – nunca consegui revelar nenhum daqueles rolos.” (Wojnarowicz, 1990: p. 56.)

³ Mysoon Rizk, “Reinventing the Pre-invented World,” in Scholder, 1999: pp. 47-48. A autora cita palavras inéditas de Wojnarowicz, que as terá usado para apresentar a sua exposição de 1990 na galeria P.P.O.W. de Nova Iorque, “David Wojnarowicz: In the garden.”

produtos comerciais e de exposição da sociedade. Estes espaços inovadores surgiram da engenharia das novas ligas metálicas, que permitiu associá-las a painéis de vidro – as novas montras de lojas – para edificar lugares que, sendo públicos, eram extensões do passeio público que, simultaneamente, estavam resguardados das lama das ruas abertas, das intempéries pluviosas ou da simples ventania. Cada uma destas passagens ou galerias era, como Benjamin recorda numa primeira apresentação da ideia, e citando um *Guia Ilustrado de Paris*, “uma cidade, um mundo em miniatura” (Benjamin, 2007: p. 40). Sinédoques da cidade mais moderna do mundo ocidental do século XIX. Benjamin escreveu a apresentação deste projeto editorial, de crítica urbana, de reflexão sociológica, ou de comentário às lógicas emergentes do capitalismo burguês, em dois momentos definidores – mas ambos têm em comum o título revelador do pensamento benjaminiano: “Paris, Capital do Século XIX.”

Olho para as obras destes dois vultos culturais do Ocidente – tão diferentes nos seus estatutos, nas suas formas de expressão, nas suas biografias – e vejo um idêntico gesto, como que em polos opostos de uma mesma linha na arte e na história, a propósito das cidades sobre as quais trabalharam, legítimas e únicas capitais, também elas, de dois tempos: Paris e Nova Iorque. Nos escritos inacabados de Benjamin sobre a capital francesa, descobre-se alguém cuja reflexão filosófica conduziu a conceitos acerca da investigação e da possibilidade do conhecimento urbano, sociológico e histórico: não existe nele, nítida nem assumida, nenhuma pulsão artística consciente: o seu pensamento torna-se arte, no momento em que o informa a pulsão de escapar do pensar hegemónico, ou a ideia de construção (de “poesia”) de um edifício filosófico. Uma arte de Walter Benjamin seria, por assim dizer, feita por engano, *malgré lui*. Do lado de Wojnarowicz, aquilo que se entrevê é uma obra assumidamente artística – magoadamente artística – que revela, *apesar de si mesma*, mas não do seu autor, tons de uma reflexividade filosófica: ou que oferece ao pensamento sobre a sociedade, a cultura, a cidade, ferramentas de um pensar. Um parece complementar o outro, mas, sem o saber, cada uma destas personagens terá como que antecipado a outra: e não é necessariamente claro, a meu ver, que o antecessor seja Benjamin.

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

T. S. Eliot, *Quatro Quartetos* – I. Burnt Norton

Se existe tempo em que se quer conhecer todo o passado, seja como vontade de reinventar narrativas, seja como justificação para realizações no futuro, esse tempo é agora, num presente amplo e ansioso por incorporar todas as épocas, todos os mundos. O conhecimento que se busca das coisas que já aconteceram constrói-se, em grande parte, através de relatos historiográficos que procuram recuperar acontecimentos, representar cenas históricas e explicar uma linearidade cronológica que levasse, desde o passado até ao momento em que se descreve a história, a conclusões sobre causalidades encadeadas de acontecimentos, a demonstrações da continuidade temporal dos eventos. Conhecer o passado implica, no sentido mais tradicional da expressão, uma espécie de viagem no tempo, em que o historiador procura desenquadrar-se, por momentos, do cenário que habita, para integrar uma compreensão total – idealmente isenta – do tempo que investiga, antes de procurar aplicar o conhecimento do passado ao tempo em que vive. Mesmo que esta perspectiva não seja hoje a mais praticada, ela continua a exercer grande força sobre a construção predominante das sedutoras imagens do passado – ainda que alguém como Walter Benjamin a associe a uma visão pouco dinâmica do estudo do passado, quando afirma que “a historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século” (Benjamin, 2007: p. 505).

Um dos equívocos que podem apontar-se a um historiador é mesmo o de imiscuir os objetos e o pensamento do seu tempo no conjunto de objetos, conjunturas e “realidades” passadas que investiga – mas trata-se de um equívoco inescapável, que o século XX tratou de reconhecer e de assumir, mesmo se a historiografia continua a ter com ele uma relação complexa. É singular, portanto, que Hans Ulrich Gumbrecht proponha uma nova maneira, se não de fazer história, pelo menos de entender a questão teórica da construção da história. Principalmente a partir da sua obra *Em 1926*⁴, tornou-se muito claro para este autor que, esgotadas as possibilidades epistemológicas da historiografia tradicional, seria urgente uma reavaliação desses métodos. A razão dessa urgência é descrita por Gumbrecht como a de uma grande “vontade de experimentar diretamente o passado” (1997: p. 419), traduzida num

⁴ Publicado pela Harvard University Press em 1997 – a edição no Brasil data de 1999 (trad. de Luciano Trigo para a Editora Record).

“desejo irreprimível de presença” (id.: p. 424), no sentido de revivê-lo – ou no sentido em que Benjamin utilizava a expressão “sede de passado” (Benjamin, 2007: p. 451). Uma das atitudes que tanto Gumbrecht como Benjamin alegam poder indicar ao filósofo/historiador a alternativa ao esgotamento da ciência da história caracteriza-se pela dispensa dos propósitos pedagógicos da disciplina. Se o historiador desviar o pensamento desse objetivo ofuscante, conseguirá vislumbrar caminhos satisfatórios e sem as armadilhas e ilusões teóricas de que está pejada a via historiográfica. “Depois de aprendermos com a história”⁵ é o momento em que o historiador se encontra – mas é, simultaneamente, um ponto de partida em direção a uma perspectiva menos problemática, mais produtiva, espera-se, dos discursos sobre o passado.

Para Gumbrecht, é na construção textual do presente que se situa a possibilidade de convivência com o passado: o presente “enquadra a experiência da simultaneidade” (1997: p. 421), na medida em que permite a vivência contemporânea, e textual, do presente e do(s) passado(s) – a simultaneidade comporta necessariamente o sentido de multiplicidade. A arte de David Wojnarowicz concretiza essa multivocidade, essa pluralidade de modos, estatutos e perspectivas artísticas que condensam e consolidam, no presente, a convivência com outras épocas: Rimbaud pode ser revivido nos lugares mais esconsos da cidade de Nova Iorque. Se é consensual, na historiografia, a ideia da impossibilidade de uma abordagem da verdade ou da realidade (do passado, mas não necessariamente apenas do passado) que as represente de modo fiel, resta ao desejo de conhecimento do passado a alternativa de tentar reencontrá-lo através de uma espécie de *conjura paciente*, e é esse o processo que a arte de Wojnarowicz, em muitos sentidos, constitui. Hans Gumbrecht sugere “deixar acontecer” a experiência imediata do passado (1997: p. 424). O papel do historiador parece ser relegado para uma função passiva, à medida que o passado ganha em autonomia e, afinal, em inapreensibilidade. Mas essa passividade existirá, se a ação for artística, em vez de historiográfica? Talvez a conjura da convivência entre o tempo do historiador e aquele outro que ele persegue se consiga através do abandono de formas textuais académicas – aquelas de que faz uso a historiografia tradicional.

Para Walter Benjamin, o método mais característico de um tratado histórico, ou de um texto que, pretendendo relacionar-se com o passado, escape às regras do discurso académico, é como uma re-apresentação: por outras palavras, uma exibição conjunta, no mesmo texto,

⁵ “After Learning from History” é o título do capítulo que serve de “chave” ao leitor que tentar compreender a história construída por Gumbrecht do ano de 1926, na obra *In 1926* (1997: pp. 411-436).

de objetos, i.e., de textos, do passado. É precisamente esse traço de convivência de textos de diferentes origens e estatutos que caracteriza *Passagenwerk*. Nas notas que, nesse projeto, Benjamin dedicadas à figura do “Colecionador,” o filósofo admite que o “verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas),” pois “[n]ão somos que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida” (2007: p. 240). O historiador precisa de construir a sua narrativa mais longe do território da historiografia. Parece ser do terreno da arte que o filósofo/historiador de Benjamin se pretende aproximar:

Se a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se dissolve, então ele ocupa um lugar elevado de mediador entre o cientista e o artista. [...] O que liga [o cientista] ao filósofo é o interesse na extinção da mera empiria, enquanto que o artista se liga àquele pela tarefa da representação.⁶

O filósofo, afinal, pode estar mais próximo do artista do que do cientista, e só isso explica que a opção por uma historiografia alternativa se faça por uma recusa dos preceitos de uma supostamente anquilosada ciência histórica. Benjamin vai mais longe e descreve a função do filósofo como a de “restituir pela representação o primado do caráter simbólico da palavra” (Benjamin, 2011: p. 25). Ao invés de propor uma capacidade de ensinar através do discurso histórico tradicional, o filósofo/historiador aproxima-se do artista criador, do poeta, nesse labor de devolver à palavra, i.e., ao discurso sobre o mundo e os tempos, a sua vertente de símbolo. Quais deverão ser, então, as realidades, ou os objetos a que o pensador (não já só historiador, não já apenas filósofo) deverá prestar atenção, quais os que aguarda pacientemente conjurar para o discurso que criará? No imediatismo da cidade, e no sentido em que ela forma o mundo do artista, os lugares urbanos e a projeção de rostos de épocas diferentes serve o propósito de entender o passado no presente, sobrepondo tempos, locais e personagens.

O historiador ideal de Gumbrecht será como um artista: um ilusionista conjurador de cenários, que dedica um olhar privilegiado aos elementos dos mundos que conjura: “a suspensão da sequencialidade” (i.e., o corte com a visão cronológica da História) “resulta da escolha de um determinado ângulo de representação histórica” (1997: p. 428) – um ângulo próprio é a visão específica do artista, e a arbitrariedade das decisões criativas, desejáveis

⁶ Benjamin, 2011: p. 20.

para o surgimento da arte, assemelham-se àquilo que, apesar de inevitável, o historiador procura a todo o custo evitar. Gumbrecht chama a este prestidigitador de ambientes passados um “historiador da simultaneidade” (id.), alguém que opera como que um congelamento dos tempos e traz para a sincronicidade do presente textos e artefactos do passado, alinhando-os de forma a iludir até a inescapável sequencialidade do texto. A história descrita por Gumbrecht faz existir no mesmo plano elementos aparentemente contraditórios e de convivência difícil – e transforma essa dificuldade num dos aspectos mais sedutores da experiência do passado. Não surpreendentemente, é o apelo dos contrários para a convivência que ecoa alguns dos comentários de Walter Benjamin acerca de experiências com o haxixe. O autor descreve a similitude, recolocando a questão do problema da interpretação, da história e da escrita da história:

As manifestações de superposição, de sobreposição (*Überdeckung*), que aparecem sob o efeito do haxixe devem ser compreendidas através do conceito de semelhança. Quando dizemos que um rosto se assemelha a outro, isto quer dizer que certos traços deste segundo rosto se manifestam no primeiro, sem que este deixe de ser o que era. As possibilidades de que as coisas assim se manifestem, porém, não estão sujeitas a nenhum critério, sendo, portanto, ilimitadas. [...] cada verdade remete de maneira evidente a seu contrário, e com base neste fenômeno explica-se a dúvida. A verdade torna-se algo vivo, existindo apenas no ritmo em que a proposição e o seu contrário trocam de lugar para se pensarem.⁷

No começo do século XXI, um lugar como Nova Iorque configura de maneira significativa o conceito de sobreposição. A cidade é composta por uma série aparentemente infinita de sinais, de informações, de discursos e de culturas que ali convergem, vindas de muitos lugares e de muitos tempos diferentes:

até os seus nomes – Nova Amsterdão, Nova Iorque, Nova Jerusalém –, ao mesmo tempo que prometem um novo começo e um corte radical, continuam a invocar as cidades do mundo antigo. A vida em cada bairro pode reproduzir as condições que os recém-chegados tinham acabado de abandonar. Historicamente, as vielas em redor de Mulberry Bend não eram muito diferentes das de St Giles; os guetos judeus à volta de Rutgers ou da Allen pareciam-se com o “caos judaico” celebrado por [Osip] Mandelstam em Millionya Street. Até o arquétipo nova-iorquino de liberdade, a Estátua da Liberdade, ... foi um presente da França.⁸

A metrópole funciona como e é gerada no próprio caldeirão cultural que acolhe, e

⁷ Benjamin, 2007: p. 463.

⁸ Jukes, 1991: p. 219.

acaba por afirma-se como imagem metonímica do Novo Mundo – ou seja, como sinal histórico de um tempo que se projeta e inscreve no presente. Em cada uma das vinte e quatro exposições da série “Rimbaud in New York,” David Wojnarowicz fez figurar o poeta francês em cenários da cidade de Nova Iorque, a sua expressão imutável e fantasmagórica a sinalizar a sobreposição de tempos e de culturas, como que a instaurar o momento da criação artística. O cenário é quase sempre Manhattan e os seus arredores: Coney Island (espécie de Feira Popular, decadente como qualquer outra); um “peep show” na rua 42; um “diner”, café típico da baixa nova-iorquina; o Metro em direção a Brooklyn; o quarto pobre de um hotel barato. Ao mesmo tempo reconhecíveis e indistintos, presente e passado, ambiente nova-iorquino e parisiense – estes locais são conjurados em imagens fotográficas que o artista compõe e acabam por realizar, à sua maneira, um discurso histórico daquele artista em particular, ao mesmo tempo que sinalizam a transmissão de um legado que Paris outorga a Nova Iorque enquanto capital de um século.

Numa das imagens, por exemplo (“Arthur Rimbaud in New York [Duchamp, Pier],” 1978-79⁹) podem entrever-se, através de referência ou citação direta, pelo menos seis níveis históricos: o século XVI de Leonardo da Vinci (no esboço anatómico desenhado na parede, a remeter para o homem de Vitrúvio de costas), um “sonho mexicano” contemporâneo de Wojnarowicz (“La sueña Mexicana,” lê-se em letras quase apagadas, por cima das maiúsculas em *grafitti*), Marcel Duchamp (a letras maiúsculas, grafitado na parede: “The silence of Marcel Duchamp is overrated”), como se irrompesse ali a crítica de arte novecentista, Rimbaud (e, com ele, o conjunto de espaços nova-iorquinos gerados pela sequência da série fotográfica) e o próprio *fin-de-millennium*, personificado por David Wojnarowicz, o fotógrafo ou enunciador. Mais do que pretender descobrir os passos do tempo histórico na fotografia, trata-se de deixar que suceda, perante e através da criação da obra fotográfica, a existência simultânea de tempos diversos – e que essa sucessão em sobreposição num mesmo plano possibilite a satisfação do desejo de contacto com o passado, já identificado por Gumbrecht.

A escolha da figura de Rimbaud carrega o sentido óbvio da associação entre aquele *poeta maldito* e Wojnarowicz¹⁰. Desde a adolescência que Wojnarowicz admirava Rimbaud e se identificava com o modo como entendia não apenas a sua figura enquanto poeta, mas também o contexto moderno da Paris onde ele habitava. Na série fotográfica, a imagem do

⁹ Reproduzida em Scholder, 1999: p. 3.

¹⁰ Veja-se, por exemplo, a análise de Donald Kuspit (Kuspit, 1988).

poeta francês viaja através de Nova Iorque, enquanto Wojnarowicz vai completando a sua “paisagem da memória” com estranhas imagens de contextos que lhe são, a si, familiares. Em todas elas, o uso da máscara de Rimbaud ao mesmo tempo molda o poeta ao corpo de um outro homem, anonimizado pela ocultação do rosto, e empresta à personagem um carácter vazio de expressão, como o olhar do passado a dirigir-se não para a atualidade do cenário, mas já para um futuro, para o lugar de onde o espectador observa – ou para um tempo sem época, idêntico àquele em que o poeta francês se abandonou aos seus desejos primordiais:

A minha jornada está feita: deixo a Europa. O ar do oceano queimará os meus pulmões; ignotos climas hão de bronzear-me. Nadar, trincar erva, caçar, fumar, fumar muito; beber licores abrasivos como metal fundente – como faziam os nossos queridos antepassados em volta das fogueiras.
[...] Impossível partir. – Voltemos aos caminhos daqui, carreguemos outra vez com os meus vícios, os vícios que a meu lado, desde que me conheço, plantaram raízes de dor.¹¹

Este não-europeu de Rimbaud corresponde a um exótico africano, ou quase oriental (mais precisamente, se aqui a preocupação fosse o rigor histórico, vários países em África, desde o Egito à Argélia, passando pela Etiópia e pelo atual Iémen). Wojnarowicz, no seu ímpeto criador, desloca-o para o lugar americano onde os sonhos de deleite do indivíduo se transformaram já em pesadelo social. As atitudes retratadas na série “Rimbaud in New York” afastam-se dos comportamentos antecipados no ambiente livre e natural (por oposição aos constrangimentos civilizacionais europeus de que Rimbaud pretendia fugir) e relacionam-se agora com regiões da decadência nova-iorquina identificadas com a vivência marginal do artista do final do século XX. (A admiração de Wojnarowicz por Rimbaud confunde-se com uma espécie de ritual entre a comunidade homossexual, que faz constituir como ídolos um conjunto específico de “escritores malditos”, entre os quais Rimbaud¹² e Jean Genet¹³.)

¹¹ Rimbaud, 1989: p. 123.

¹² Um poema como “Mes petites amoureuses,” de Rimbaud, acentua a aproximação dos dois artistas. O olhar amargo de Rimbaud sobre a cidade que habita ecoa a insatisfação de Wojnarowicz: “sou um efémero e não excessivamente descontente cidadão duma metrópole que julgam moderna porque foi evitada toda a estereotipia no mobiliário e na fachada das casas, como no plano geral da cidade.” (1989: p. 47); “Sobre algumas destas pontes de ferro, plataformas, escadarias contornando praças, julguei poder calcular a profundidade da urbe! Prodígio que não pude esclarecer: quais os níveis dos outros bairros, sôbre ou sob a acrópole? Para o estrangeiro do nosso tempo o reconhecimento é impossível. O bairro comercial é um circus de um só estilo, com galerias de arcadas.” (id.: p. 57). A identidade histórica esbate-se e confunde-se: “Que era eu, no século passado?” (id.: p. 121).

¹³ Ver a peça de David Wojnarowicz, *Untitled (Genet)*, de 1979, colagem fotocopiada, 8 1/2” x 11,” reproduzida em Wojnarowicz, 1990: p. 104.

Tal como Rimbaud fora da Europa, Wojnarowicz percebeu que em Nova Iorque poderia cumprir o sonho de se transformar, de se “dividir em dez pessoas diferentes; dez versões de [si] mesmo, para poder entregar, a cada pessoa que ama, um pouco de [si] e poder ficar ainda com algum fragmento que possa viajar pelas paisagens.”¹⁴ Através deste ‘fragmento restante,’ Wojnarowicz procura religar-se a novos lugares, novos tempos e outras personagens. Uma das formas de o conseguir é a manifestação de elementos autobiográficos em cada obra realizada. O artifício artístico torna-se histórico: a sobreposição de ambientes biográficos e estranhos, distintos, induz a criação de obras cujos processos ilustram a forte dispersão do indivíduo pelo espaço e a sua percepção da organização desse espaço, seu e anterior a si. Félix Guattari di-lo de forma clara: “A obra criativa de David Wojnarowicz emerge de toda a sua vida e é aí que adquire o enorme poder que tem. [...] o seu ‘método’ consiste em utilizar os seus fantasmas, e sobretudo os seus sonhos, [...] para forjar uma linguagem e uma cartografia que lhe permitam literalmente reconstruir em permanência a sua própria existência.”¹⁵

O rosto de um poeta francês, com quem Wojnarowicz sente que partilha uma *persona*, fixa a imagem de uma juventude rebelde, de uma rebeldia saudável e de expectativas exóticas, mas desejadas, ambicionadas pelo agradável que lhes está associado. A natureza não-europeia (ou seja, não-ocidental, não familiar) para onde Rimbaud fugiu é a mesma para onde Wojnarowicz julga poder escapar do horror de se ver marginalizado entre a sua sociedade não está associada a nenhum reconforto, nem a um terreno novo onde conseguisse a plenitude que ambiciona. No seu diário, escreve a 4 de setembro de 1971, depois de passar três dias isolado numa pequena ilha num campo de férias: Há na cidade uma quantidade incrível de liberdade. ... Mal consigo esperar para regressar. Hei de gozar cada bocadinho de sujidade nas ruas e nos prédios. Ficarei especialmente feliz quando encontrar de novo os velhos vagabundos. Os chulos, as prostitutas, as putas. Vou ficar extra feliz quando entrar de novo na sala de jogos da Broadway.¹⁶ A cidade ocidental é o seu meio mais natural, não a selva. Mas, se na vida do poeta francês este concretizou, de facto, a sua fuga, essa possibilidade desaparece em Wojnarowicz, já que o contraponto urbano do campo lhe é estranho e igualmente inóspito: apesar de tudo, Nova Iorque é ao mesmo tempo Paris e África.

¹⁴ Wojnarowicz, 1994: p. 67.

¹⁵ Guattari, 1990.

¹⁶ Wojnarowicz, 1999: p. 16.

Noutras obras que não as fotografias da série que tenho estado a referir, Wojnarowicz compõe obras pictóricas bidimensionais, ou mesmo esculturas, a partir de colagens de mapas-mundo sobre telas, ou placas de madeira. O mapa do mundo faz parte de um cenário global de desastre no qual o artista pretende inscrever a sua existência totalmente livre de fronteiras: no entanto, porque são mapas geo-políticos, em que diferentes cores definem países diferentes, eles simbolizam o obstáculo político, a organização humana do espaço e as consequentes limitações discursivas e de identidade. Os mapas surgem, nas composições de Wojnarowicz, quase sempre como sugestão de ameaça, de asfixia, do domínio inexorável que escapa ao controlo do indivíduo. No quadro “Something From Sleep II”¹⁷, um homem está deitado, adormecido, na parte inferior do quadro. Por cima de si, como a ilustração de um sonho, um céu azul vai sendo rasgado por bocados de notas de dólar, cabeças de homens-máquina, seres antropomórficos, um relógio sem ponteiros, um coração e uma cena africana.

O uso do mapa como pano de fundo limita-se a descrever o leito e o homem adormecido. Pareceria que a leitura cartográfica estaria associada à calma do sono – no entanto, a interpretação sugere a impotência humana face ao inconsciente e a expressão do homem, de fronte tensa, aliás, reforça esta perspetiva. A composição do homem adormecido é uma citação de um quadro anterior¹⁸, em que a ameaça do que está para além do sono é mais óbvia ainda: o homem sonha com um outro, que lhe aponta um revólver. Nesta imagem, o mapa extravasa a cena do sono, e ergue-se, à esquerda, até dois terços da tela. O homem adormecido – ou, em algumas esculturas, uma criança a correr – são compostos de mapas ou existem sobre uma cartografia redutora e aprisionadora: mas, enquanto perdem a individualidade, a sobreposição simbólica atribui-lhes uma dimensão quase universal. São imagens de todas as pessoas, ao mesmo tempo e em todos os lugares. Em 1989, Wojnarowicz diria na entrevista a Barry Blinderman:

O conceito de mapa implica que aceitemos que aquele é o aspeto de grandes massas de terra, vistas do espaço [...] Pode pensar-se nos mapas como metáfora do governo – o mundo é assim, nós somos assim, o nosso emprego é assim, é assim que as coisas se passam [...] então, utilizo os mapas como metáfora. Ao rasgá-los em bocados, apago de repente todas fronteiras e coloco lado a lado governos de oposição. É uma metáfora para uma espécie de não-fundamentação [groundlessness], de anarquia.¹⁹

¹⁷ Peça de 1987-88, reproduzida em Scholder, 1999: p. 29.

¹⁸ “History Keeps Me Awake at Night (For Rilo Chmielorz),” de 1986, reproduzido em Scholder, 1999: p. 30.

¹⁹ Wojnarowicz, 1990, p. 61.

Através da destruição imaginária daquelas fronteiras físicas, geográficas ou políticas, o criador re-ligava as diferentes paisagens que lhe preenchiam o pensamento. Mas, nesse mesmo movimento, acabava por atribuir mais sentido à estratégia de sobreposição que já trabalhara na série fotográfica sobre Rimbaud: forçava tempo e espaço a sofrerem uma compressão e fazia desaparecer os limites entre idades diferentes e localizações diversas. Um poeta francês já morto pode reaparecer numa cidade que não conheceu, numa época que não é a sua. Esta transposição, que sugere a quebra da linearidade cronológica, sublinha ainda o carácter de ilusionismo a que Hans Gumbrecht associara a tarefa de pensar a história. Rimbaud *transforma-se* noutra pessoa, recupera a dimensão de vida e muda de lugar. Rimbaud em Nova Iorque oferece ao espectador a experiência imediata do passado através da sobreposição de incongruências. Colagens, justaposições, sobreposições, são técnicas de recolha e exibição de artefactos profundamente implicadas na viabilidade de novas perspetivas históricas.

Em Wojnarowicz, a experiência individual não é apenas o ponto de partida para a montagem, para a associação de elementos díspares: constitui igualmente o ponto de fuga a partir do qual se vislumbra determinado ângulo do passado, aquele a partir do qual é inescapável o discurso de qualquer história. O indivíduo relaciona-se com a visualidade do que se encontra no espaço urbano e torna-se o vértice a partir do qual tudo é perspectivado. A acumulação dos elementos espaciais leva à sua confusão, a uma imagem geral manchada cujos contornos perdem nitidez. O que a mente de Wojnarowicz retém são imagens individuais, mas, quando sobrepostas nos quadros, passam a funcionar como conjuntos indissociáveis. Podem ser mapas-mundo, cartazes publicitários, notas de dólar, diapositivos de obras de arte: todos acabam por funcionar como a tela sobre a qual se inscrevem os desenhos a traço nítido de outros elementos e objetos acumulados numa completa e complexa vivência urbana. Os mapas são uma espécie de paisagem social na qual se desenrola a história do indivíduo. Permitem a leitura dessa história a partir do momento em que se reconhece neles os infindáveis percursos individuais, sobrepostos, que acabam por formar outras tantas cartografias.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN**, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. and with an Introduction by Hannah Arendt: New York: Schocken Books, 1968.
- _____. *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- _____. *Passagens*, trad. do alemão por Irene Aron e do francês por Cleonice Paes Barreto Mourão. S.l. Editora da UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. por João Barrento. Belo Horizonte e São Paulo: Editora Autêntica, 2011.
- BLINDERMAN**, Barry. “The Compression of Time: An Interview with David Wojnarowicz,” in *WOJNAROWICZ*, 1990, pp. 49-63.
- GUATTARI**, Félix. “David Wojnarowicz,” 1990. Disponível em <https://www.editions-laurence-viallet.com/cahier/david-wojnarowicz-par-felix-guattari/> (consultado em março de 2021).
- GUMBRECHT**, Hans Ulrich. *In 1926: Living at the Edge of Time*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, 1997.
- JUKES**, Peter. *A Shout in the Street: An Excursion into the Modern City*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1991.
- KUSPIT**, Donald. “David Wojnarowicz: The Last Rimbaud,” 1988. Disponível em <https://queerculturalcenter.org/david-wojnarowicz/> (consultado em março de 2021).
- RIMBAUD**, Jean-Arthur. *Iluminações: Uma Cerveja no Inferno*, trad. de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

RIZK, Mysoon. "Reinventing the Pre-invented World," in SCHOLDER, 1999, pp. 45-67.

SCHOLDER, Amy (ed.). *Fever – The Art of David Wojnarowicz*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1999.

WOJNAROWICZ, David. *Tongues of Flame*, ed. by Barry Blinderman. Normal, Ill.: University Galleries Illinois State University, 1990.

_____. *In the Shadow of the American Dream. The Diaries of David Wojnarowicz*, ed. by Amy Scholder. New York: Grove Press, 1999.