

Quando digo que vejo, é um grito de medo que vê¹ [1]
Ulisses Carrilho

Numa desordem extrema, meu espírito revolvia formas horrendas e repulsivas, mas que ainda assim eram formas; e eu chamava de informe não aquilo que faltasse a forma, mas sim o que tivesse uma forma tal que, ao surgir seu aspecto insólito e bizarro desencorajasse meus sentidos e desconsertasse a fraqueza do homem. [...] Dirigi minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram.

Agostinho
Les Confessions, XII

Em seu "Entrevistas com Francis Bacon", que transcreve entrevistas realizadas com o artista Francis Bacon, o crítico de arte inglês David Sylvester introduz seus primeiros encontros iluminando uma presença que o autor aponta como de "autoridade esmagadora". Não daquele que é entrevistado – o artista Francis Bacon, cujas relações formais e conceituais com Antoine d'Agata foram previamente elaboradas e sublinhadas², como a violência do impulso que podemos apreender desses corpos, a ferocidade das anatomias em movimento e as pulsões de morte e vida – mas de uma máquina. Sylvester dedica-se, antes de adentrar na seara dos diálogos, a lembrar-se de uma presença – aquela do gravador.

Parto do mesmo partido para relembrar da existência da câmera térmica eleita pelo artista. Quando o artista decide, insubordinadamente, furar o confinamento compulsório, insiste na relação social acontecida no espaço público como deflagradora estratégia artística: foi ela, a câmera, quem acompanhou o artista desde os primeiros dias do trabalho realizado majoritariamente durante madrugadas. Artista e máquina deram a ver, sobretudo, corpos quentes. Ouso especular que menção ao Vírus, que intitula a série, aponte não para a doença, mas pela vida que insiste em pulsar. Se a pandemia revela-se um regime do desconhecido e do inapreensível, denuncia o regime de controle dos corpos, da reunião e da separação das massas, como meio para conter as comunidades. Tal estratégia, largamente utilizada por governos, atualizada pela militarização das forças policiais, demonstrou-se também estratégia de manutenção dos poderes patriarcal e colonial, provocando a manutenção da desigualdade social em nome de um pretense bem comum. Um comum excludente.

¹ Georges Bataille, L'Experience Intérieure, 1943

² Para aqueles interessados nesta relação de intensidade entre estas pesquisa poéticas, consultar "Antoine d'Agata et Francis Bacon: parallèle esthétique de deux œuvres viscérales, Éditions du Regard

As imagens presentes na série aparecem, no livro, no vídeo e em exposição, acumuladas. Por meio de cores estridentes, em contraste vívido, coabitam azuis escuros, roxos e violetas como pano de fundo, são elas, as cores, que permitem delimitar uma cena. Tons alaranjados, quase fosforescentes, que passeiam entre os amarelos e vermelhos, dão a ver o calor, a temperatura e a energia que emanam desses corpos. Em franca aglutinação e justaposição, tais imagens são colocadas à disposição do público em franca aglomeração.

A pesquisa poética de Antoine D'Agata parece, insistentemente, ousar perverter e destruir as perspectivas que solidificam e enrijecem espaços: seja os espaços estanques e separados por pretensas normas pelas quais a fotografia é narrada, seja a segregação social, seja a partição moral. Um sujeito carrega uma câmera e captura uma imagem de outro. Psicanaliticamente, poderíamos narrar o encontro entre um sujeito e seu objeto. "Nunca quis aceitar uma posição de observador desligado da situação", outrora afirmou o artista³. Um recurso visual contundente detonado pelo artista justamente na escolha do aparelho que ousa registrar imagens de corpos em suplício: ao revelar tal calor, a câmera falha ao delimitar os contornos fixos que emprestam individualidade. Somos convidados a desligar-nos de nossos sistemas mais correntes de identificação dos indivíduos; ousamos desligar-nos da forma que empresta uma identidade única ao fotografado. Sem a precisão dos contornos fixos, desaparecem rostos; apagam-se os indícios da pele, maior órgão do corpo humano. Somos convidados por meio destas imagens a fabular, a partir dos vestígios da temperatura dessa atmosfera, calores que só pode ser percebido no encontro, calores que excedem os limites desses sujeitos no encontro, na experiência, na presença.

Tal investigação é consoante à ideia de transgressão da forma, proposta por Georges Bataille, grande pensador do erotismo, outro tema caro ao artista. Segundo leituras interpretativas a partir de Bataille, o autor trabalharia a partir de uma iconografia dilacerante, dilacerada. A transgressão da forma não como recusa, mas como abertura de um corpo a corpo. Nessa iconografia, o corpo humano apresenta-se não apenas como justa medida harmônica, mas um organismo destinado à desfiguração. Neste sentido, tomamos aqui a dilacerante desfiguração do corpo individual operada por D'Agata para especular se esta desindividualização não ousaria propor-se como método, modo de operação: quiçá a formação de um corpo coletivo – tanto corpo social, quanto corpo da imagem.

Partir do corpo como iconografia, ora quente, ora dilacerada, permite-nos perceber que o próprio ícone resvala na contradição: na aceleração da ordem do dia, convivemos à exaustão com imagens como se estas fossem apenas termos, unidades comuns, fixados a uma significação intrínseca. Urge compreender que sua eficácia fundamental consiste em instaurar relações alternantes, transformadoras, do campo daquilo que resiste a um significado inequívoco: trata-se portanto de um corpo de imagens que esperam um espectador ofegante. À espreita, encontram-nos com a voz rouca. Miramos não apenas com nossos olhos, não obstante com nossas próprias dores e perdas, a partir da angústia da falta, da solidão que espera por um outro, com a memória impregnada em nossas carnes, peles e ossos. Desviamos da perversidade da mira, percebemos a partir do pavor e do sagrado, do êxtase e da pulsão da morte que só é possível em corpos vivos.

³ Ver Antoine D'Agata: o fotógrafo oficial do prazer e da decadência. Público, Portugal, 2016