Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

José Guimarães Caminha Neto

A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin

Rio de Janeiro
2017

José Guimarães Caminha Neto

A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof.ª Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C183 Caminha Neto, José Guimarães.
A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin / José Guimarães Caminha Neto. – 2017.
185 f. : il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura – Filosofia - Teses. 2. Arte – História – Teses. 3. Intermidialidade – Teses. 4. Warburg, Aby, 1866-1929 - Teses. 5. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Teses. 6. Gestos na arte - Teses. 7. Delbono, Pippo, 1959-. Grido (Filme) – Teses. 8. Brecht, Bertolt, 1898-1956. Mãe coragem e seus filhos – Teses. 9. Gravura – Alemanha - Tese. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.0:7(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

José Guimarães Caminha Neto

A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 29 de junho de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Ana Lucia Machado Oliveira
Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo
Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Martha de Mello Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof.ª Dra. Vera Lúcia de Oliveira Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2017

AGRADECIMENTOS

À *CAPES* pelas bolsas de doutorado e de estágio de doutorado sanduíche em Roma, no ano de 2015.

À professora Carlinda F. P. Nuñez, cujo comprometimento, o diálogo sempre enriquecedor e as valiosas intervenções foram decisivos na pesquisa e, desde então, fazem dela uma pessoa especial na minha vida acadêmica.

À professora Valentina Valentini, da Universidade La Sapienza, de Roma, pelo acolhimento, pela colaboração e por trazer à baila questões absolutamente pertinentes ao rumos desta tese.

A Artur Rodrigues, pelo apoio irrestrito e pelo companheirismo inconteste que o fazem parceiro na vida e na arte.

Aos profissionais do Instituto Warburg, de Londres, em especial aos funcionários da Biblioteca, pelas disponibilidade e contribuição.

Ao diretor de teatro Pippo Delbono e, em especial, ao ator Pepe Robledo, pela confiança em partilhar tantas informações e possibilitar momentos preciosos junto àquele grupo tão diverso e tão semelhante.

À professora Luisella Botteon, do Conservatório L.Cherubini, de Florença, pela concessão de entrevistas que enriqueceram a abordagem sobre a História da Música.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ pela atenção, respeito e celeridade em atender às nossas demandas,

Aos professores do curso de graduação de Teoria do Teatro da Unirio, em especial à professora Angela Materno.

Aos companheiros de jornada Anna Basevi, Simone Ruthner, Cristina Streva, Gustavo Carmona, Priscila Haydee, Nelson Schumacher, Vera Lúcia Pian, Gianluigi Sanzi, Luciana Tosta, Maria Cleidejane Esperidião, à psicanalista Marcia Mecler e à amiga Barbara Gollner (*in memoriam*).

A Jonathan Meir Jacobs, da sinagoga Bnei Akiva, pela preciosa interlocução sobre o Talmud.

À Maria das Graças Oliveira Caminha e Maria Lindete Oliveira: mães, amigas e referências de vida. Minha eterna gratidão.

Isso é tudo e não é muito, bem sei.
É só para lhes dizer que ainda vivo.
Como alguém que um tijolo levasse consigo
Para mostrar como foi sua casa uma vez.
Margarete Steffin.

RESUMO

CAMINHA NETO, José Guimarães. *A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin*. 2017. 185 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta tese parte da imagem do grito mudo para propor uma constelação intermidial que inclui o teatro, o cinema, as artes plásticas e a literatura. A equação comparativa desta pesquisa se articula com base na sobrevivência das formas e no conceito de *Pathosformel*, com os quais Aby Warburg buscava contar a História cultural da humanidade, e no emprego teórico que Benjamin dá à noção de montagem. Entre as obras que figuram no corpus analítico estão o filme *Grido* (Pippo Delbono, 2006), a peça *Mãe Coragem e seus filhos* (Bertolt Brecht, 1939), e a gravura *Morte de Orfeu* (Dürer, 1494), que demandam abordagens distintas no trato da gestualidade. A epistemologia da complexidade permite percorrer a teoria da linguagem e os escritos sobre o teatro épico de Walter Benjamin para abordar a fórmula do *páthos per se* e sua semelhança com o *gestus* brechtiano. Nesse exercício de alteridade sobre as vozes do recalcado e do excluído a escuta se aguça e permite o olhar sobre os sintomas gestuais e discursivos que causam o estranhamento. Na conclusão, reconhecemos um outro tipo de familiaridade entre o pensamento de Benjamin e Warburg: a subversão da tradição judaica e uma noção do tempo histórico que se revela por meio da montagem, entre saltos temporais e confrontos entre eventos distintos, procedimentos que dialogam com o método do Talmude.

Palavras-chave: Aby Warburg. Walter Benjamin. Pippo Delbono. Gestus. Pathosformel.

RIASSUNTO

CAMINHA NETO, José Guimarães. *La memoria del grido muto e la dialetica delle voci inaudibili alla luce di Aby Warburg e Walter Benjamin.* 2017. 185 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Questa tesi parte dall'immagine del grido muto per proporre una costellazione multimediale che comprende teatro, cinema, arti plastiche e letteratura. L'equazione comparativa di questa ricerca è articolata sulla base della sopravvivenza delle forme e del concetto di Pathosformel, con i qualli Aby Warburg cercò di raccontare la storia culturale dell'umanità, e con l'occupazione teorica che Walter Benjamin dà alla nozione di montaggio. Tra le opere che compaiono nel corpus analitico si trovano il film *Grido* (Pippo Delbono, 2006), il lavoro teatrale *Madre coraggio e dei suoi figli* (Bertolt Brecht, 1939), e l'incisione *Morte di Orfeo* (Albrecht Dürer, 1494), che esigono approcci distinti nella dimensione gestuale. L'epistemologia della complessità permette di attraversare la teoria del linguaggio e gli scritti sul teatro epico di Walter Benjamin per affrontare la formula del páthos *per sé* e la sua somiglianza con il *gestus* brechtiano. In questo esercizio di alterità sulle voci del represso e dell'escluso la potenza dell'ascoltatore è più nitida e permette lo sguardo sul segno e sintomi discorsivi che causano la stranezza. In conclusione, riconosciamo un altro tipo di famigliarità tra il pensiero di Benjamin e Warburg: la sovversione della tradizione ebraica ed una nozione di tempo storico che si rivela attraverso il montaggio, tra salti temporali e scontri tra eventi distinti, procedure che dialogano con il metodo talmudico.

Parole-chiave: Aby Warburg. Walter Benjamin. Gestus. Pathosformel. Montaggio

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tableau 1 76

Figura 2 – Tableau 2 118

Figura 3 – Tableau 3 167

Figura 4 – Tableau 4 177

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	**O PIPPO DELBONO E O DESDOBRAMENTO DAS IMAGENS**	22
1.1	**O gesto no corpo do anjo**	29
1.2	**Grido: a potência na privação**	49
1.3	**Buonismo e estranhamento no jogo da eficácia teatral**	60
1.4	**Tableau 1**	74
2	**ENTRE *PATHOSFORMEL E O GESTUS*, A DINÂMICA DO GRITO**	77
2.1	**As mulheres em farrapos**	83
2.2	**A, de Anna; B, de Brecht; C, de covarde: breve cartilha de *Mãe Coragem***	93
2.3	**Kattrin, o matável e o feminino**	103
2.4	**Tableau 2**	116
3	**O TIMBRE DAS VOZES INAUDÍVEIS NA *MORTE DE ORFEU***	119
3.1	**As bacantes na dança do tempo**	125
3.2	**O pederasta silenciado**	138
3.3	**A fala do puto**	155
3.4	**Tableau 3**	165
	CONCLUSÃO	168
	REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

"O grito mudo: a espiral do pensamento"

A boca que se abre no esgar prenunciador de um grito, mas não deixa escapar um som inteligível, emite uma profusão de significados. Trata-se de um gesto paradoxal, capaz de transmitir pelo silêncio todas as possibilidades do que deixou de ser dito. Naquela aparente mudez falam os páreas sociais: o deficiente, o homossexual, as mulheres, o imigrante, o abandonado. O que se vê é, também, a imagem dos que resistem, ainda que as suas vozes sejam pouco escutadas. O grito, quando mundo, é um chamado ao pensamento: não traz um discurso organizado porque narra as vicissitudes da urgência de quem o emite. Mais que o instantâneo de uma vítima, é uma imagem que assombra o indiferente.

O título desta tese, "A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis: Aby Warburg e Walter Benjamin à luz de Aby Warburg e Walter Benjamin", busca estabelecer, de imediato, uma constelação de palavras que reúne, como mônada, algo daquilo que tal imagem deixa escapar. A particularidade desse grito – ser mudo – traz consigo vários questionamentos: pinturas, esculturas, fotografias e desenhos são imagens estanques e, por natureza, não emitem qualquer som. Ao contrário do teatro e dos meios audiovisuais, em que mormente o som (ou a supressão dele) cria um espaço diferenciado para o pensamento e é um importante estrato da montagem, esse grito diz respeito a um certo tipo de mutismo. Refere-se ao grito que se sobrepõe à fala, reforçando a presença das vozes que são suprimida pelo discurso dos vencedores e dos poderosos.

Isto é o que se observa em *Grido* (2009), filme do diretor italiano Pippo Delbono (Itália, 1959), no qual o ator microcéfalo Vicenzo Cannavacciuolo, mais conhecido como Bobò[1], relembra as sessões de eletrochoques que aconteciam num manicômio onde esteve internado por quarenta e cinco anos. Já os timbres inaudíveis, dizem respeito às vozes que não são escutadas, inconscientemente ou deliberadamente, porque estão esquecidas ou foram desprezadas pela história oficial. Essa expressão traz consigo um desafio feito há muito pelo

[1] Vicenzo ganhou essa alcunha quando ainda era interno no manicômio de Aversa, próximo à Nápoles. Como Bobò não consegue falar de forma inteligível devido à sua deficiência cognitiva, acredita-se que o apelido tenha uma origem semelhante àquela que deu origem ao nome "bárbaro" (*βάρβαρος*, que significa "*não grego*"), palavra derivada da expressão onomatopaica bar bar (HARTOG, 2004, p. 94), com a qual o gregos distinguiam os persas. A noção linguística se ampliou para designar tudo aquilo que era estranho ao ideal e contrário ao comportamento aceitável pelos gregos. Pode-se aferir, nesta breve observação, um tipo de sobrevivência sonora que fala de um *Pathos*, o da discriminação do diferente.

filósofo e historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) que, embora tenha encontrado nas poderosas famílias da burguesia italiana um importante objeto de estudo sobre a arte do retrato (1902), teve a sensibilidade de afirmar que "uma postura de respeito histórico pode devolver o timbre a essas *vozes inaudíveis*, dado que nos damos ao trabalho de recuperar o vínculo natural entre palavra e imagem" (WARBURG, 2013, p. 123. Grifo nosso)[2].

A "memória" dessas vozes não se refere apenas ao repertório de imagens do filme de Pippo Delbono, no qual se destaca o grito de Bobò, que balbucia e gesticula, tentando reproduzir os traumas do passado. Nesta tese, as vozes aparecem para recontar a história de quem contraria a vontade divina e rever a imagem do pai que tenta salvar os filhos ameaçados por monstros; para lembrar que uma mãe piedosa também pode emudecer de dor e covardia, e acompanhar o mito de um jovem que acaba condenado à morte por causa das transgressões aos tabus. No rastro da peça *Mãe Coragem* (de Bertold Brecht, 1939) e da gravura *Morte de Orfeu* (de Albrecht Dürer, 1494), outros personagem surgem para dar também seus testemunhos.

A produção de Pippo Delbono rompe a tradição que estabelece fronteiras entre arte e vida, atores e pessoas comuns; recorre às suas experiências pessoais, marcadas pelo consumo de drogas, o diagnóstico de AIDS e as mudanças observadas no próprio corpo; realiza em cena o trabalho de luto pela perda do ex-amante e de amigos e, ao lado de atores com deficiência mental e de ordem motora, constitui imagens de visualidade arrebatadora, que se apresentam envoltas por uma trilha musical muitas vezes executada ao vivo.

A vasta produção artística de Delbono, que inclui até agora a direção de vinte e cinco peças teatrais e nove filmes, entre longas e curtas metragens, além de artigos e fotografias, impele a um recorte dentro deste conjunto de obras que tem múltiplas possibilidades de leitura. Neste sentido, a escolha é também uma tomada de posição e, sem dúvida, obedece a critérios subjetivos, mas não aleatórios.

Esta pesquisa dá ênfase a três trabalhos essenciais para a compreensão do conceito de resistência artística e política em Pipo Delbono: os textos dramáticos e respectivos filmes. *Grido* (1998/2006), *Guerra* (1998/2008) *e Amore Carne* (2011)[3]. O primeiro é um longa-metragem no qual Delbono registra o encontro com Bobò no manicômio de Aversa, de onde

---

[2] Quando Aby Warburg afirma que "as vozes dos mortos continuam vivas", em *A arte do retrato e a burguesia fiorentina (1902)*, ele se refere metaforicamente a um vasto cemitério no qual repousam a fala não só do artista e do mecenas da arte no Renascimento, mas também do registro das consciências pessoais e históricas e da participação direta ou circunstancial do público daquele período.

[3] As datas citadas entre parênteses fazem referência ao ano em que os textos foram apresentados no teatro e, em seguida, adaptados para a linguagem cinematográfica. *Amore Carne* escapa a esta regra por ter sido lançado quase simultaneamente no palco e nos cinemas.

foi resgatado pelo dramaturgo-cineasta para se transformar em ator na sua Companhia teatral. À história de Bobò se misturam a de *Enrico V* (1993), uma adaptação da obra de Shakespeare (*Henry V,* 1599), e os depoimentos pessoais do próprio Delbono. *Guerra*, filmado totalmente com a câmera de um telefone celular, tem uma temática não menos explosiva: a questão árabe-israelense e o dia a dia da companhia de teatro durante uma série de apresentações numa Jerusalém marcada pela violência. Em *Amore Carne*, por fim, Delbono reflete sobre o impacto que sofre a partir da morte da *performer* alemã Pina Bausch (1940-2009): a melancolia resulta em imagens poéticas que evocam o rito da dança macabra num longo e pungente trabalho de luto. São trabalhos artísticos em constante renovação que transitam entre o palco e a mídia, num modo de produção incansável e inconclusivo, pois a mesma questão volta a ser problematizada nestes e noutros trabalhos de Delbono: a superação da morte através da arte. E isto se dá através das imagens, que voltam como fantasmas, carregando consigo narrativas anteriores e exigindo dos que nelas detêm o olhar, uma derivação rumo aos estudos do inconsciente que tanto influenciaram o pensamento de Aby Warburg e Walter Benjamin (1892-1940).

Além da dimensão psicanalítica, o recurso da "memória" será um operador de resgate histórico aqui utilizado como instrumento de resistência e reparação, tal como aparece nas teses *Sobre o conceito de história* (1940), de Walter Benjamin. Neste sentido, o ato de rememorar ganha uma dimensão política mas também messiânica[4], em que o sagrado e o profano coabitam[5], porque nesse projeto utópico da *salvação* há a recusa a qualquer discriminação. Nele, a história não é mais contada pelos vencedores. A imagem do grito mudo, do qual parte esta pesquisa, é um recorte que tenta iluminar as imagens dos injustiçados, dos fracos, dos esquecidos e dos coadjuvantes da história "oficial".

Ao configurar a constelação de palavras que formam o título da pesquisa, "A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis", forma-se um painel de imagens pelo qual circula um conjunto de narrativas. É um procedimento comum tanto em Aby Warburg quanto em Walter Benjamin. O primeiro, um colecionador de imagens; o segundo, um trapicheiro de

---

[4] Esse tempo messiânico tem uma dimensão materialista, pois ocorre quando o mundo não precisa mais de um Messias (que só "virá um dia depois da sua chegada, não virá no último dia mas no último dos últimos", como escreve Kafka, em um escrito de 4 de dezembro de 1917 - citado por Löwy (1989, p. 72) em *Redenção e Utopia*). A vinda do Messias ocorre num tempo fora do tempo cronológico, quando não haverá mais separação entre sagrado e profano.

[5] Na 'Tese II' *Sobre o conceito de história* (Benjamin: 1994, p. 223), lê-se que "o cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza". Essa busca pelo estado inicial, conhecido no judaísmo como *Tikkun*, promove o pensamento também em direção ao futuro, inacabado mas ressignificado pela presença do outrora no presente.

citações. Ambos herdeiros intelectuais de Nietzsche e críticos da historiografia tradicional, que trabalharam a partir de materiais autônomos e conseguiram criar, na semântica dos fragmentos que reuniram, vínculos e relações que servem ao pensamento. Desta forma, aqueles fragmentos, pedaços e recortes são ruínas que se reorganizam em constelações e painéis, montagens provisórias constituídas por *intervalos* e *passagens*[6], que se formam na visibilidade fugaz criada pela natureza intrínseca de cada imagem[7].

Aby Warburg construiu cerca de 70 labirintos sobre painéis de tecido preto (chamados de *Tableaux*), nos quais 1.300 imagens heterogêneas da História da arte e da cultura (notadamente pinturas, esculturas e fotografias) se configuram em breves narrativas antropológicas[8]. A natureza e a historicidade dessas imagens, oriundas de tempos e lugares variados e campos artísticos diversos, antes de representarem obstáculos para o pensamento, possibilitam saltos. Esses deslocamentos, no entanto, nem sempre se dão entre uma imagem e outra, mas entre a lembrança individual e a memória coletiva. Se a imagem padece de esquecimento, ao menor estímulo, o inconsciente pode gerar um sobressalto, possibilitar um *deja-vù*. Noutras vezes, entre elas e o espaço intervalar que envolve as figuras, o inconsciente é acionado, e a memória se abre para o futuro. Pode-se dizer que as imagens, enquanto aparições, são como o brilho intermitente das estrelas, cuja presença é lembrada mesmo quando a luz lhes escapa[9]. As imagens, dispostas sobre as telas dos *tableaux* do *Mnemosyne,* acabam criando constelações sobre um tecido negro onde as estrelas-imagens se atraem e colidem, iluminando outras superfícies daquele espaço. Dos interstícios entre elas e das fissuras causadas pelos confrontos infinitos nascem um outro pensamento.

---

[6] Esses dois conceitos têm uma interessante similaridade. O 'Intervalo' (*Zwinschenraum*) warburguiano demarca os espaços - geográfico, temporal, cultural, mnemônico - entre as aparições das fórmulas corporais; as 'Passagens' (*Passagen*) - imagens das famosas galerias parisienses - são lugares que sugerem a Walter Benjamin uma nova maneira de interpretar os grandes centros urbanos, situando-os num lugar entre o passado e o futuro e nos quais os traçados arquitetônicos, alterados pelo pendor ao consumo, configuram tensões sociais e econômicas. Mesmo que não tenham sido concluídos pelos seus autores, tanto no *Atlas Mnemosyne,* quanto no livro das *Passagens* funciona o princípio de montagem pela justaposição de elementos diversos e por lançar um viés diferente sobre a história, reconfigurando o presente.

[7] Aby Warburg abriu um vasto campo da filosofia à imagem quando demonstrou que as fórmulas corporais são repetem um sentido, não se limitam a simbolizar algo, mas se originam de um *páthos*, um sentimento, e, portanto, não obedecem a regras; muitas vezes transgridem o significado da fórmula originária. Em *O que é o teatro épico* (1934), Walter Benjamin encontrou no gesto dialético o dispositivo de transgressão da fábula em Bertold Brecht e reconheceu a potência crítica da interrupção de uma ação, quando ela rompe o fluxo ilusório da narrativa.

[8] O número total de painéis e de figuras varia de acordo com os autores e as datas. A última série de estudos do *Atlas Mnemosyne* reunia 63 *tableaux*, mas a esses foram adicionados aqueles destinados às mostras, aulas e exposições realizadas na Biblioteca Warburg. em períodos diversos. A versão publicada pela Madri, em 2010, conta com setenta e nove painéis numerados e outros três identificados como A, B e C.

[9] Uma interessante reflexão sobre o brilho intermitente e as imagens poéticas aparece em *Sobrevivência dos vaga-lumes:* "'As imagens-vaga-lumes' podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, previsões quanto à história política do devir" (DIDI- HUBERMAN, 2011, p. 138).

Nest'*A memória do grito mudo e a dialética das vozes inaudíveis* repercute a metodologia adotada por Warburg no seu *Atlas Mnemosyne* (2010): a disposição de pensar a sobrevivência dos antigos (e do profano) a partir do agrupamento e da articulação de gestos expressivos de intensa emoção, vistos como fórmulas emotivas – que o historiador alemão chamou de *Pathosformeln*[10] – , com o intuito de alcançar uma iluminação recíproca e uma constante atualização desses fragmentos, num incessante movimento entre o sensível e o inteligível dessas imagens.

A noção de *Pathosformel* é operatória para esta pesquisa também, porque atribui *status* epistemológico à própria imagem, sem restringi-la à abordagem iconológica (que não se exclui de sua leitura): mais que o gesto em si (exterior e conectado à sua atualidade), a fórmula emotiva (ligada ao sentimento interior e remoto, de ordem mnêmica) gestiona, conduz a hermenêutica histórica, filosófica, estética..., ou qualquer outro aspecto implicado em sua abordagem. Afinal, fórmulas expressivas não estão circunscritas às fronteiras geográficas ou ao tempo cronológico; e entre as imagens configuradas em um *tableau* abrem-se os corredores da memória que contam a História da cultura (*Kulturgeschichte*). Através do mesmo expediente de reunir imagens interconectadas no conjunto de um painel (*tableau*), em função do repertório a que elas pertencem e de evocações por elas suscitadas, o ato extremo e paradoxal do grito mudo extrapola a fugacidade da emissão vocal incontida, e ultrapassar os limites da sua expressividade contundente. Da mesma forma, o grito mudo pode se deter na imagem fugaz que desaparece antes de ser apreendida para ressurgir adiante, como um problema atual, que extrapola os limites da matéria ou de um campo de saber específico.

O lema de Warburg, "Deus está nos detalhes", é um vaticínio para quem se atreve a mirar a face do ser supremo. Quando o olhar ilumina o que está quase imperceptível, a imagem anuncia o caminho da salvação. Mas, no detalhe, Ele não está sozinho. O pensamento deriva em direção ao popular ditado inglês, com o qual a afirmação de Warburg dialoga: "The devil is in the details", porque é no sombrio, nas entrelinhas e no que a vista não alcança, que o inconsciente trabalha[11]. Mover-se na superfície porosa da imagem é vê-la sob os raios de uma iluminação profana, em cuja claridade o comum e o corriqueiro ganham uma visibilidade extraordinária.

---

[10] O termo não apresenta uma tradução unânime. Em português, usam-se as expressões "fórmulas de *páthos*", "fórmulas patéticas", "fórmulas emotivas", "fórmulas expressivas", entre outras possibilidades.

[11] Uma das assertivas favoritas de Warburg é também atribuída ao novelista francês Gustave Flaubert (1821-1880), "Le bon Dieu est dans le detail". A questão aqui não é problematizar quem é o proprietário da filigrana ou apontar a origem da frase, mas reconhecer a importância daquilo que desestabiliza a história oficial, ou abre uma brecha por onde essa história pode ser revista e recontada de uma outra maneira, divina e profana.

Seja no cinema ou no teatro, o italiano Pippo Delbono utiliza-se da montagem como estratégia de criação artística, na qual dispõe as imagens oriundas de outras temporalidades ou campos artísticos, para propor constelações abertas a novas cartografias. Assim como nesse procedimento repercutem a *praxes* artística de Bertold Brecht e o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, a equação comparativa desta pesquisa se articula com base na sobrevivência das formas e no conceito de *Pathosformel*, com os quais Aby Warburg buscava contar a História cultural da humanidade[12].

Essa pesquisa, no entanto, não tem como objetivo resolver as ambiguidades que surgem a partir do pensamento dialético, mas sim prolongar o tempo da aventura da qual o grito de Bobò é o ponto de partida. Onde e quando as outras imagens surgem, como fantasmas, são mistérios que a escrita tenta desvendar. O trabalho mnemônico faz lembrar o gesto de Ariadne que, atenta ao destino de tantos jovens mortos pelo Minotauro, engenha um estratagema para salvar o amante. A boca aberta deixa escapar um fio. Será ele forte o suficiente para garantir a segurança do pensamento?

É certo que o labirinto - configuração arquitetônica que lembra, com seus intervalos e concretude que obriga aos desvios, um *Tableau* warburguiano - é também um lugar de muitas passagens: os cenários se assemelham e o passado parece retornar a cada movimento, trazendo consigo uma nova hipótese, uma outra possibilidade de caminho a seguir. Este lugar mágico, morada de seres fantásticos, não pertence apenas à esfera mítica. Ao contrário do que pode parecer, não existe fronteira clara entre o lado de fora e o interior de um labirinto, da mesma forma que não se separa completamente o real do onírico. Os traçados urbanos das grande cidades, por exemplo, formam também um imenso labirinto, e caminhar por uma metrópole atualiza o risco de ser devorado pelo monstro do progresso. Antes engenhosa, a estratégia de Ariadne para salvar Teseu do labirinto, entregando-lhe um novelo de lã, parece ingênua: a história se desenrola muito além do tempo da fábula e do comprimento do fio de um único novelo.

O labirinto, quando metáfora da memória, ultrapassa a medida do agora e sua própria arquitetura. As paredes se movem e deixam de ser fixas, pois as imagens e personagens que na memória habitam ganham volume, ou trocam de lugar, tragadas por outras narrativas, na medida em que as experiências pessoais ou coletivas, práticas ou emocionais, ingênuas ou arriscadas, formam novos itinerários. Por isso, se o mapa da memória é labiríntico, ele é

---

[12] Os imensos painéis repletos de imagens fotografadas, que Warburg chegou a construir para pôr em prática a empreitada pré-iconológica acabaram sendo reunidos numa obra inacabada mas fundamental para a História da Arte, o *Atlas Mnemosyne*, publicada muito depois da sua morte, que ocorreu em 1929.

também espiral: dissolve os caminhos contínuos, retilíneos e lineares, indicando circunvoluções, retornos e desvios que conduzem a trajetos surpreendentes e a caminhos impensados. Esse labirinto tem a dinâmica da espiral viva, autônoma, bela e perigosa[13], porque as imagens se atraem e se repelem, como forças centrífugas e centrípetas, formadas por "ondas mnêmicas" (*mnemische Wellen*) formadas pela lembrança e pelo insconsciente[14]. A imagem submete o espectador aos riscos das próprias escolhas, numa coreografia que oscila entre "a ninfa extática (maníaca), de um lado, e o deus fluvial melancólico (depressivo) de outro" (GOMBRICH in MICHAUD, 2013, p. 236), tragando-o num redemoinho de incertezas. Se as pulsões[15] do inconsciente aprisionam, elas também determinam os gestos de sobrevivência. Nestas espirais que constituem a memória, a natureza das imagens que transitam livremente por campos culturais diversos reforça uma epistemologia que aproxima ainda mais Aby Warburg e Walter Benjamin.

De formas diferentes, tanto Benjamin quanto Warburg são influenciados pelos estudos da memória, muito em voga na segunda metade do século XIX, e pela psicanálise, no início do século seguinte. Na constelação formada por Freud, Marx, Proust e os surrealistas, Benjamin também vai elaborar a imagem dialética do despertar[16], em que o onírico serve como instância para o pensamento. Em outras ocasiões, Benjamin trata de Freud em seus escritos: o psicanalista austríaco aparece nas notas das *Passagens* e em "Sobre alguns temas em Baudelaire", ensaio em que o artigo "Além do princípio do prazer" (publicado pela

---

[13] A dinâmica de uma espiral já foi utilizada como metáfora do pensamento de Warburg por Giorgio Agamben, no ensaio *Aby Warburg e a ciência sem nome* (AGAMBEN, 2015, p. 111-131), no qual o filósofo italiano identifica uma hermenêutica que se desenvolve em três níveis: a primeira, mais próxima do centro da espiral, relacionada à iconografia e à história da arte; uma intermediária, da história da cultura; e uma que se expande e faz reverberar a *ciência sem nome:* na busca por um diagnóstico do homem ocidental, considerando nas imagens as suas fantasias, recalques e sintomas.

[14] O pensamento de Warburg, materializado nas pranchas de *Mnemosyne*, resulta numa dinâmica em que as ondas mnêmicas que formam os espirais surgem na presença do espectador e exigem dele uma intervenção ativa, a fim de que o pensamento sobreviva à qualquer vertigem. Warburg já havia percebido o perigo das correntes dessas tais "ondas mnêmicas", quando, no seminário de Hamburg (1926-1927), anotou que Nietzsche e Burckhardt foram vítimas, cada um à sua maneira, das forças que vinham do passado. (DIDI-HUBERAN, 2013, p. 127).

[15] A despeito de ser um dos campos mais vastos e complexos da psicanálise, o que interessa a esta pesquisa é a congruência entre os conceitos de *pulsão* (*Trieb*), ponte entre o corpo e a linguagem, e a *Pathosformel* (cuja ênfase incide sobre o *páthos*), pois ambos dizem respeito ao desejo e ao discurso do outro e à relação com a cultura.

[16] A imagem do despertar vai servir aos escritos benjaminianos de várias formas. No limiar entre o onírico de quem sonha e o pensamento de quem está em vigília, o despertar torna-se o lugar em que os dois estados se mostram como lados de uma mesma moeda. Essa fascinação pelo encantamento e pelo maravilhoso e o desejo de "despertar no mundo" resulta num "marxismo gótico" adotado pelo surrealismo, e que aparece no *Arquivo N5a,1*, das *Passagens*, em que uma citação de Marx aparece: "Nosso lema deve ser: reforma da consciência, não por meio de dogmas, e sim pela análise da consciência mística, obscura a si mesma, seja em sua manifestação religiosa ou política" (BENJAMIN, 1999, p. 467). A suposta oposição que Benjamin assume ao pensamento de Aragon na metáfora do sonho e do despertar e que aparece nos manuscritos do *Livro das Passagens* é explicada por Michael Löwy em "Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário", um dos capítulos do seu *Estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (LÖWY, 2002, p.37-54).

primeira vez em 1920) serve como base para que Benjamin dê continuidade às suas reflexões sobre o inconsciente óptico[17].

A sobrevivência e o despertar formam imagens de fórmulas emocionais que passam por transformações e criam correlações visuais que sustentam a fundamentação teórica desta investigação em duplo alicerce, ao sugerir a extensão do raciocínio aos campos da gestualidade dramática/patética e do inconsciente acústico.

Os timbres inaudíveis dizem respeito à escuta das vozes do passado: dos mortos, que ainda ecoam nos arquivos, e dos sobreviventes, que dão testemunhos sobre temas que não interessam à história oficial ou aos interlocutores mais apressados. Por isso, esta pesquisa parte da elaboração de um arquivo imagético de temas relacionados ao grito mudo que, como cartas de um *Tarot* premonitório, serve como base para a montagem do pensamento. Os *Tableaux*, aqui também chamados de *Telas*[18], resultantes dessa operação, não formam painéis meramente ilustrativos da escrita. As imagens que os constituem são embaralhadas continuamente: escondem-se por trás de outras, desaparecendo e retornando e, a cada movimento, criando novas tensões e configurações.

Essa operação demanda uma estratégia de abordagem que encontra na epistemologia da complexidade desenvolvida por Edgar Morin a sua força motriz, pois "(...) redescobre o mistério das coisas, dos seres e do mundo. Esforça-se por se aproximar o mais possível do indizível e dos indecifrável" (MORIN, 2002, p. 08). A busca pelo surpreendente e pelo desconhecido revela também que, no detalhe, se encontra o todo do tema a pesquisar. Na ideia de holograma, desenvolvido como um dos operadores do pensamento complexo, encontra-se a premissa de que "um ponto contém praticamente toda a informação do objeto" (MORIN, 2002, p.14). Mas a complexidade vai além do detalhe que constitui a imagem. Ele é um fragmento que faz parte de um sistema visual, razão pela qual, também como um elemento que migra até alcançar outros domínios, ressignificando-se em outras configurações, amplia o próprio conceito através de metáforas e analogias. O circuito assim instaurado mantém constante diálogo entre os campos do conhecimento e da arte envolvidos. Não existem

---

[17] O mundo óptico perceptível sofre, segundo Walter Benjamin, uma mudança através da câmera. O termo designa uma forma de percepção voltada para a importância do detalhe que se abre com o filme, a partir das tomadas de primeiro plano, *close* e câmara lenta (BENJAMIN, 2011, p. 94). O *inconsciente óptico* também aparece em *Pequena história da fotografia*, escrito de 1931, e encontra na teoria freudiana do inconsciente pulsional o suporte para que Benjamin desenvolva suas reflexões sobre memória.

[18] Apesar de o termo *Tableau* ter sido adotada de forma recorrente para designar aos painéis do *Atlas Mnemosyne*, justifica-se chamá-los de *Telas*, porque a palavra também serve como uma referência ao cinema, onde as imagens estão visivelmente em movimento, ou mesmo *Tablet*, computador portátil de fina espessura, plataforma ideal para a exposição de um *tableau* que envolva imagens paradas (fotos e textos) e em movimento (filmes), e que possibilita, pelo toque, a substituição e reconfiguração da disposição de imagens.

fronteiras a separá-los, mas pontes e estradas abertas; tampouco exército organizado para conquista de novos territórios do pensamento. Para isso, é preciso baixar a guarda, desocupar as mãos para o toque e abraçar o diferente. Os sistemas que surgem são abertos e impõem, muitas vezes, uma dinâmica própria, às vezes dialógica, num movimento que escapa à compreensão cartesiana. O pensamento complexo é regido por uma ética em que a solidariedade, a compreensão e a tolerância são aplicadas no "capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das aptidões apreendidas, das experiências vividas, da memória histórica e das crenças místicas de qualquer sociedade" (MORIN, 1992, p.17).

Neste sentido, cada tela decorrente desta pesquisa se constrói por meio de uma constelação fugaz de imagens de temporalidades distintas, em que as afinidades não estão restritas à órbita de apenas uma disciplina das ciências humanas ou a um campo exclusivo de expressão artística. A história conduz a uma encruzilhada para onde confluem religião e materialismo, sagrado e profano, sonho e realidade, arte e tecnologia, e é a imaginação que aponta o caminho a seguir nessa condição errática de mapeamento entre língua e cultura. Para a elaboração das telas desta pesquisa, a abordagem passa tanto pela *Pathosformel*[19] quanto pela fenomenologia da imagem dialética[20], desenvolvida de Walter Benjamin, no intuito de obter um amplo espaço de reflexão e criar, neste movimento, uma montagem, um *constructo* provisório que responde apenas, e em parte, às questões que surgem nas obras de arte.

É possível problematizar os nexos - convergências e discrepâncias - entre Warburg e Benjamin por diferentes perspectivas. O fato de Warburg construir o pensamento a partir das imagens e Benjamin usar o texto escrito como principal referência para pensar a imagem dialética (notadamente ao analisar a obra de Kafka ou de Brecht) não se mostra suficiente. Aceitar passivamente essas afirmações indica indiferença à literatura teórica de Warburg e ao impacto que a fotografia, o cinema e o teatro tiveram sobre Benjamin. Sobretudo é ignorar que o projeto de *Mnemosyne* deveria ampliar-se até duas mil imagens acompanhadas por dois volumes escritos, num processo em que a disposição visual corresponde aos numerosos

---

[19] Por enquanto, a "fórmula do *páthos*" deve ser entendida como uma emoção potencializada que assume uma corporeidade e que, ao longo da História da Arte, reaparece carregando consigo as tensões do passado e problematizando a cultura na qual se manifesta, no presente da sua aparição.

[20] Como já observara Detlev Schöttker, em *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (2012), as conexões entre as representações plásticas e o desenvolvimento cultural já eram objeto de investigação entre os pesquisadores da Biblioteca das Ciências da Cultura de Warburg, quando Walter Benjamin publicou, em 1935, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1994). Para Schöttker (2012, p. 98-99), é possível perceber a influência do pensamento de Warburg neste texto seminal da Escola de Frankfurt e o apreço que Benjamin demonstra pelos pesquisadores de Hamburgo, já anteriormente citados expressamente em *Origem do drama barroco alemão*, de 1928.

manuscritos redigidos concomitantemente à elaboração do acervo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 392).

Portanto, para efeito da investigação que aqui tem lugar, a zona de interseção entre os dois se situa, inicialmente, no lugar em que ambos colocam a *gestualidade*, algo que pode ser recortado por ser manifestação da linguagem. O gesto é um critério referencial desta pesquisa, responsável pela transmissão, através do corpo, de desejos e ideias; sinal exterior que brota de uma fonte interior. Como o *gĕrĕre* latino, cujo primeiro significado é "levar", "ter consigo", "administrar", levar as coisas a cabo, o gesto também participa da área da economia dos sentimentos. Por outro lado, etimologicamente, o que se manifesta se dá a conhecer através da mão (*manifestus*[21] significava "feito com a mão"), movimento expressivo mimético que escapa à fixidez e lugar de transformação do significado.

O gesto, de fato, tem a potência de abrir uma instância de temporalidades heterogêneas, tanto no procedimento de recorte e repetição, que Walter Benjamin identifica em "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Bertold Brecht*"* (1939) e "Conversaciones con Brecht*"* (1966) quanto nas imagens fotografadas e organizadas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, nas quais os sintomas[22], esses movimentos que sobrevivem misteriosamente na *Pathosformel*, se mostram portadores de uma memória inconsciente que irrompe no presente. Neste sentido, a psicanálise permite uma leitura privilegiada do *páthos*:

> "O modelo freudiano do sintoma, com efeito, permite-nos reunir numa mesma *Pathosformel* a plasticidade da *Verkörperung* [encarnação, corporificação] e da temporalidade da *Nachleben* [sobrevivência]: uma formação de sintoma é como que uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios: corpo agitado pelo turbilhão do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 272. Tradução nossa dos termos em alemão).

---

[21] A etmologia de "manisfesto" é esclarecedora, mesmo no que guarda de obscuro. O adjetivo latino *manifestes* se compõe de *manus* (mãos) + festas, adjetivo que tanto pode significar festivo (derivado de *festo*, *-are*, "festejar"sagrado) quanto "hostil" (der. de *festum*, daí as palavras infestar, ferir, fenda etc). O que determina os significados antagônicos são suas raízes indo-européias: **dhes* - para o gesto benigno; **dhers*, para o maligno.Tanto um sentido (positivo) quanto no outro (negativo) decorrem de gestos produzidos pelas mãos.

[22] A relação que termo psicanalítico do *sintoma* mantém com a teoria warburguiana é ampla e merecedora de um estudo à parte. Os sintomas da histeria, tais como foram explicados por Freud, são reminiscências, ruínas de eventos que retornam em manifestações corporais. Por outro lado, assim como o sonho, o sintoma é visto como a realização do desejo por meio de uma mensagem cifrada. Se as lembranças e o pensamento devem ser postos em jogo no trabalho analítico, logo Freud descobre que não basta decifrar o significado de um sintoma: naquilo que resiste e se repete no paciente há o passível de interpretação e a satisfação pulsional (OCARIZ, 2003). Essa repetição, que infere prazer e dor ao paciente em tratamento analítico, encontra ressonância na teoria de Warburg (assim como na *Pathosformel*), em imagens nas quais coabitam formas harmônicas e violentas, notadamente focalizadas nos textos "O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*"* (1893) e "Dürer e a antiguidade italiana*"* (1905).

Os efeitos dessa tensão extrapolam, portanto, o sentido semiótico que cabe ao símbolo e às convenções que favorecem uma decifração da imagem. O sintoma manifesto na *Pathosformel* se evidencia como uma construção permanente que não visa à estabilidade ou à harmonia das formas, e que tem no diferente e no inacabado sua própria beleza; é o corpo agitado na sua *origem*, no sentido benjaminiano da imagem dialética. Em Benjamin, o conceito é aprofundado: o sintoma que perturba o curso normal do rio, "insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese"; aí "tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história" (BENJAMIN, 2011, p.34).

As sucessivas tentativas de capturar o gesto em fotografias e filmes, assim como a impactante mudança de paradigmas do olhar - que passou a ser mediado pela câmera - levaram Benjamin a pensar a imagem a partir do advento das novas tecnologias. Warburg e Benjamin desenvolvem abordagens ambivalentes, mas não contraditórias, sobre a dimensão do gesto. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", cuja última versão foi publicada em 1935, já demonstra que Benjamin recebe uma grande influência dos trabalhos de historiadores da arte interessados na história cultural: "A esse grupo pertenciam Eduard Fuchs, sobre quem Benjamin escreveu um ensaio, alguns pesquisadores da Biblioteca das Ciências da Cultura de Warburg, com os quais Benjamin buscou manter contato em 1928, e representantes da escola de Viena, que ele menciona no ensaio sobre 'A obra de arte'" (SCHOTTKER, 2012).

Na compreensão de que o saber se dá pela reciprocidade de *movimentos* entre o historiador e o objeto do pensamento, Benjamin escreverá na mais autobiográfica das suas obras, *Rua de mão única,* de 1928:

> "Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador" (BENJAMIN, 1995, p.239)

Para Warburg, se as dobras das roupas e os cabelos esvoaçantes das figuras mitológicas podem indicar a intensificação do movimento dos personagens, isso só decorre da

ação do sujeito que olha, o que implica uma contemplação ativa[23], uma espécie de colóquio amoroso que alcança a *anima* do objeto, como conclui Giorgio Agamben (2012), ao analisar a Ninfa como cifra da *Pathosformel*. Esse olhar, marcado pelo ritmo das pálpebras que se fecham, dota a imagem de movimento, pois é também no intervalo em que o visível se ausenta que o *páthos* se revela.

Nas telas de fundo negro do *Atlas*, a zona de escuridão é por onde transitam o olhar e o pensamento, um espaço visual intervalar do qual as imagens emergem, ou no qual elas se movem, como destroços. Também a passagem entre um movimento figural e outro, que se deixa antever nos detalhes, é como um piscar de olhos, cuja duração e cujo ritmo assumem um papel essencial para a organização do sistema de representação. Nesta iconologia que contempla a justaposição de tempo e de espaço, as ondas afetivas aproximam as imagens e permitem uma interpretação que só se faz possível no profícuo campo aberto pelo intervalo, onde o sentido brota, mas não se completa.

A boca que se abre no gesto brusco de um grito, mas não emite som audível, é uma imagem dialética. Perturba a ordem das coisas, pois é uma negação, um sintoma de que algo não funciona a contento. É uma deformação, uma deficiência que grita aos olhos. A imagem é violenta: quem lhe tirou a fala? Por que ainda grita? O que quer? A boca escancarada deixa aberto o sentido. O sopro que dela escapa é hálito de morte. A boca é a porta do *Hades*, mas também uma fenda por onde passa o Messias com sua promessa de ressurreição. As vozes inaudíveis trazem consigo uma extensa narrativa, em que falam o monarca injustiçado, a mãe, a jovem violentada, o deficiente, o pagão, o esquecido, o homossexual, o exilado. Trata-se de um grito coral, composto de muitas outras vozes que se estendem além daquelas presentes na imagem, pois partem de outras épocas e alcançam muitas outras personagens.

A pesquisa à qual este projeto artístico-bibliográfico deu lugar se organiza em três tempos: o primeiro diz respeito ao artista contemporâneo Pippo Delbono e de como o passado volta, se repete e se desdobra, até se transformar numa passagem obrigatória que o conecta de maneira indelével ao gesto artístico do anjo benjaminiano da tese IX "Sobre o conceito de História". Também neste sentido, os gestos, a partir das fórmulas corporais do grito mudo no filme documentário *Grido*, carregam diversos sentidos e potências.

Pensar o grito mudo como uma imagem dialética coloca Pippo Delbono sobre uma linha tênue e delicada, que ora faz pensar o conceito de *Pathosformel*, ora conduz o

---

[23] Philippe-Alain Michaud (2013) lembra que procedimento similar é sugerido por Goethe ao analisar o grupo escultório do *Laocoonte*, descoberto em escavações no ano de 1506 numa região próxima às termas de Tito, em Roma (MICHAUD, p.89)

espectador na direção da tradição cristã, como manifestação de pietismo ou, ainda, numa abordagem materialista, na tensão que existe entre a arte e o produto de consumo.

No segundo capítulo deixamos o campo cinematográfico, ponto de partida desta pesquisa, para ingressar no âmbito do Teatro. A genealogia do grito mudo nos conduz naturalmente à *Mãe Coragem e seus Filhos*, obra de Bertold Brecht em que a *Pathosformel* aparece sob diferentes potências, reconfigurada pelas circunstâncias históricas e pelos campos artísticos da Literatura e das artes cênicas. Estão em jogo, no grito e nas tensões do feminino, as vozes do algoz e da vítima instauradas no corpo das mulheres desde a Antiguidade clássica.

Uma abordagem da riqueza e da pluralidade do mito aparece na imagem do grito coral que se forma na constelação de vozes inaudíveis das personagens presentes na gravura *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, tema do terceiro capítulo desta pesquisa. A relação entre os assassinatos de Orfeu e Penteu é imprescindível para na análise de Aby Warburg, abordado em "Dürer e a antiguidade italiana" (1905) de forma seminal, colocando a serenidade dos antigos sob nova perspectiva - ao lado de uma proporcional violência. Além disso, se a lira abandonada por Orfeu é um sintoma da melancolia pela perda de Eurídice, a representação figural da morte do herói por Dürer (1494) traz flâmula que tremula no alto da gravura a frase *Orfeus der erst puseran* ("*Orfeu, o primeiro pederasta*"). Essa ambiguidade entre o amor espiritual e a punição do amor carnal vai reaparecer também como *leimotiv* em várias obras e outras personagens desta pesquisa.

A prevalência da *Pathosformel* se expande quando o intervalo não está apenas no espaço entre as figuras, mas também na singularidade de cada uma delas: as lacunas temporais são como as rachaduras na superfície visual do objeto reconstruído pelo tempo e pelo olhar.

O percurso previsto para esta pesquisa refaz e reedita a pragmática de Warburg e de seus discípulos, projetando suas ideias e sua hermenêutica no campo das narrativas verbais - teatrais ou fílmicas. A eternidade deixa de ter a imagem de um sono profundo, apaziguado pela ideia da ressurreição. A morte volta tematizada em outros corpos para promover, sem cessar, o despertar de um sonho coletivo. Onde só se vê o silêncio, ali reside a fúria dos que desejam justiça e reparação. As imagens ecoam pelo labirinto e, em algum momento, é a Górgona que grita diante do próprio reflexo, tragando e engolindo como uma espiral a sua própria imagem. A complexa aventura intelectual que ora empreendemos necessita, como diz Edgar Morin, de "vontade, paixão e entusiasmo" (2002, p. 8). O grito mudo exige disposição para escutar esse *páthos* que transborda nos gestos de tantas personagens e nos toma em possessão amorosa.

1 PIPPO DELBONO E O DESDOBRAMENTO DAS IMAGENS

Na abertura do livro memorialista *Racconti di Giugno* (2008), o artista italiano Pippo Delbono deixa claro que, apenas em respeito à mãe, existem três palavras sobre ele que não devem ser escritas. O filho de Margarida Delbono, nascido na Liguria em 1958 e educado com o rigor de uma família católica, pode ser definido como escritor, dramaturgo, cineasta, ator e dançarino. Delbono ficou conhecido por usar a sua própria trajetória pessoal - o suposto suicídio do amante, o fato de ser HIV positivo, o resgate de um microcéfalo de um manicômio - como pano de fundo para tratar de questões relativas à política italiana, criticar a Igreja católica ou falar do preconceito contra os imigrantes. Para o professor da Universidade de Bologna Massimo Marino, Delbono traz "a loucura, os espetáculos aparentemente sem regras e a capacidade de colocar em cena a história das pessoas e de alguns tipos, procurando sempre quebrar os esquemas e as convenções"[24].

Em verdade, essa quebra de esquemas e convenções em uma dramaturgia fragmentada é reconhecidamente uma premissa do chamado teatro pós-dramático[25] e já pode ser considerado uma fórmula do teatro contemporâneo. A dramaturgia feita aos pedaços e com forte presença da performance, em detrimento do ator que representa um papel, é um elemento presente tanto nos espetáculos teatrais, quanto nos filmes de Delbono. O painel que ele elabora se compõe de citações que vão de textos de Pasolini e de Sarah Kane a fragmentos de Shakespeare e de Bertold Brecht[26], além de trechos de outras narrativas que se intercalam com o testemunho pessoal do diretor:

> Também em 'La Menzogna' uso fragmentos do texto de Shakespeare. Gosto muito de inserir nos espetáculos alguns trechos de textos importantes, e a coreografia preenche o corpo, faz as palavras respirarem. Em 'Menzogna' inseri um fragmento de 'Romeu e Julieta'. Lucia sobe uma escada (e também esta ação é uma coreografia, que me demandou um tempo infinito para construi-la: ela, a sua máscara, a subida, o grupo ao redor) para então dizer: 'Romeu, Romeu, porque tu és Romeu…'[27] (BENTIVOGLIO, 2009, p. 128)

---

[24] Em entrevista gravada em 01 de abril de 2015, na sala Corelli do teatro Alighieri, em Ravena, Itália.

[25] A expressão foi proposta por Hans-Thies Lehmann, no livro Postdramatisches Theater (Frankfurt am Main: Verl. Der Autoren, 1999), publicado no Brasil com o título *O teatro pós-dramático* (Trad.Pedro Süssekind. São Paulo:Cosacnayfy, 2007).

[26] São inúmeros os exemplos que corroboram essa afirmação, no conjunto de obras de Pippo Delbono: de Pier Paolo Pasolini, a *Ballata delle Madri* (em *Amore Carne, 2011*); de Sarah Kane, alguns versos de *Gente di Plastica (2002)*; trechos de *Romeu e Julieta* podem ser reconhecidos em *La menzogna* (2008) e, ainda, a presença de obras de Shakespeare, Tchecov e Kerouac em *Orchidee* (2013), entre outros.

[27] No original: "Anche ne 'La Menzogna' uso frammenti di testo shakespeariano. A me piace molto inserire negli spettacoli certe parti di testi importanti, e la coreografia le riempie di senso del corpo, fa respirare le parole. Nella 'Menzogna' ho inserito un frammento di 'Romeo e Giulietta'. Lucia sale una scala (e anche quest'azione è una coreografia, ci ho messo un tempo infinito a costruirla: lei, la sua maschera, la salita, il grupo attorno) per poi dire: 'Romeo, Romeu, perché tu sei Romeu…'" (Tradução nossa)

Ao sobrepor os textos de autores, temáticas e períodos históricos diversos e fazer uma seleção dessas imagens, Delbono elabora obras que parecem utilizar um dos princípios da estética surrealista e dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, a colagem[28]. Neste sentido, o palco italiano, com suas condições de visibilidade e acústica, assim como aplicabilidade dos avanços técnicos ali desenvolvidos, tem-se mostrado ainda o espaço ideal para criar os efeitos de ilusão e imitação no teatro. As projeções ora fazem o papel de cenário ao fundo do palco, ora criam uma atmosfera onírica com os atores liliputianizados[29] e, muito embora o diretor se posicione às vezes fora do palco cênico, a frontalidade das cenas segue a tradição da perspectiva e da comunicação telejornalística. Bem de acordo com a estética da performance teatral, o posicionamento artístico de Pippo se pauta pelo êxito na comunicação: com o microfone em punho, ele lê textos e transita entre palco e plateia, atento às reações do público.

No entanto, no que concerne à estética cinematográfica, a fluidez e a cadeia de sensações de diferentes intensidades dotam a imagem da capacidade de desintegrar a aura através da experiência do choque[30]. Neste processo, tanto teatral quanto cinematográfico, o conceito de *montagem* responde melhor às questões relacionadas à escrita dramatúrgica de Pippo Delbono. A utilização da montagem em ambas as mídias não se deve à versatilidade da técnica, mas à similitude de linguagens entre esses dois campos artísticos.

Em *Orchidee* (2013), por exemplo, a montagem cênica acompanha a dinâmica dos cortes cinematográficos, em que cenas desconexas são postas em sequência. Mas, se no teatro existe uma maior liberdade do espectador em seguir os atores que permanecem em cena mesmo quando o foco não está sobre eles, ou quando um deles senta-se em um dos lugares reservados ao público, a liberdade de leitura do espectador, no cinema, se mostra limitada

---

[28] A *collage* utilizava, nos primórdios, tesoura e cola, mas, como essa *praxis* artística inclui a escolha, o recorte e o distanciamento que a imagem passa a ter daquele cenário anterior, a colagem, passou a ser identificada também na fotografia, no teatro, no cinema e até nas esculturas. Na Literatura, é oportuno lembrar a forma do *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, repleto de observações pessoais e citações descontínuas dispostas indistintamente e que o autor chamou de montagem, termo que faz uma alusão inequívoca ao cinema.

[29] A nomenclatura é sugerida por Jacques Aumont (1993) em *A Imagem* e se baseia no romance do irlandês Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver*, no qual o protagonista chega a ilha de Lilliput, onde os habitantes são pequeninos. Ao analisar esse efeito no cinema, que reduz uma imagem diante de outra, Aumont considera o dispositivo como aquilo que rege o encontro entre o espectador e a imagem em determinado contexto simbólico e histórico (ele utiliza o termo a partir do pensamento de Deleuze). Poderíamos também lembrar, no cinema, da imagem do personagem Charles Foster Kane diante do próprio *outdoor*, em *Cidadão Kane* (1941) ou da cena da criança que toca, na tela, a imagem projetada da mãe em *Persona* (1966) .

[30] A experiência da modernidade que influencia tanto a percepção estética quanto cotidiana, segundo Walter Benjamin, encontra no cinema um modo de recepção até então singular: uma audiência coletiva, super-estimulada e distraída. Ao deparar-se com essa nova realidade, Benjamin cria uma série de constelações que possibilitam novas formas de pensar política, ética e arte. No cinema, o choque aparece no instante intensificado que irrompe a sucessão de mudanças efêmeras e atinge o sujeito durante uma projeção.

pelo olhar da câmera. Afinal, "a densidade de signos cinematográficos (imagem fotográfica, movimento, música, linguagem, som, reprodução do mundo real) praticamente não confere liberdade para a reflexão, para a 'mudança de sentido', para a experimentação e a crítica" (LEHMANN, 2007, p. 276).

Ao fazer referência às obras do diretor italiano, deve-se considerar que elas se desenvolvem em maior número em espaços caracterizados pela efemeridade, ambientes nos quais as imagens e a paisagem sonora são recortadas e reagrupadas, em fluxo narrativo que possibilita deslocamentos espaciais e temporais. No teatro, essa montagem é feita num *work-in-progress* conduzido pela dinâmica dramatúrgica, que se prolonga para além da estreia, até o espetáculo alcançar uma forma satisfatória para o diretor. O procedimento do *Work-in-progress* (COHEN, 1998) se confunde, em grande medida, com o da *dramaturgia processual* (KERKHOVE, 1997), pois ambos podem ser identificados na dança, na performance ou no Teatro pós-dramático: não partem de um texto pré-escrito, problematizando a figura do autor; sobrepõem conteúdos e estruturas e valorizam as contribuições dos atores-*performers* na construção do roteiro, criando um espaço atemporal e uma atmosfera casual, no que Cohen (1998, p. 21) chama de "percurso dinâmico e interativo entre criação, processo e formalização". Mesmo considerando que na Companhia Pippo Delbono as montagens são elaboradas com ênfase na capacidade técnica dos atores, principalmente sobre os ditos deficientes, prevalece a personalidade artística do diretor, que define o conceito do espetáculo logo de início[31].

O conceito de Montagem, que recebe aplicações diversas de acordo com a modalidade artística em que é utilizado, no Cinema se refere às muitas alternativas de edição de uma cena e às possibilidades de inseri-la na linha do tempo de um filme. A tecnologia possibilita fundir, sobrepor e cortar as imagens; estender ou acelerar o tempo de uma ação; inserir música ou efeitos sonoros… Essa operação, mediada pelos meios tecnológicos, não resulta na dissolução do homem, mas, antes, revela da sua grande força natural: no desmembramento da voz da figura do emissor (ou a ampliação da grandeza deste último) e na extensão do tempo

[31] Na experiência em campo de assistir ao ensaio geral e à estreia do espetáculo *Vangello* de Pippo Delbono, no Teatro Nacional da Croácia, em Zagreb (dias 11 e 12 de dezembro de 2015), foi possível constatar que, em acaloradas discussões com os atores croatas, mediadas por um intérprete, prevalecia o firme propósito do diretor de fazer valer as suas marcações. Da recepção fria dos espectadores em uma estreia problemática surgiu, no dia seguinte, uma outra dramaturgia, mais afeita ao gosto do público, escrita pelo próprio Pippo. Vale a ressalva de que essa observação tem um contraponto nas entrevistas exclusivas cedidas pela atriz Ilaria Distante e pelo co-fundador da companhia, Pepe Robledo, que garantem o alto grau de participação dos atores da companhia na criação das cenas, no espetáculo *Orchidee* (2013). Neste, fato pouco usual no teatro italiano, os espectadores realizam uma pequena coreografia junto com os atores, que descem do palco italiano e passeiam entre as cadeiras. Esses exemplos, de naturezas contraditórias, comprovam uma profunda preocupação, por parte de Pippo, de manter um alto grau de comunicabilidade com a plateia.

de um gesto, que pode ser também realizado por saltos na progressão de uma ação, a inumanidade da máquina reafirma o desejo de vencer a morte e expandir os limites do corpo humano.

Para o crítico André Bazin[32], um dos criadores do *Cahiers du Cinéma*, a história do cinema é também a do esforço dos homens em planejar, embora sem conseguir predizer, a ação livre da natureza. Isso significa não só aceitar o processo fotoquímico de transferência das imagens, mas entender o cinema e a fotografia como veículos da natureza desumana: a realidade é aceita como tal, porque registrada mecanicamente (ANDREW, 2002, p.116). Essas imagens, na sua realidade, portam valor de representação, símbolo e signo, e visam estabelecer uma relação com o mundo.

No confronto entre estilo e forma em que Pippo Delbono coloca o espectador está também o embate estético entre a plasticidade e o ordenamento das cenas ou, dito em outras palavras, entre os meios técnicos de captura e de manipulação (edição) das imagens. Trata-se de um investimento psicológico em que o espectador é colocado a par das experiências e simbologias pessoais do diretor, compartilhando com este uma *constância perceptiva* diferenciada do mundo[33]. Nela, a imagem do deficiente físico ganha especial relevo por permitir o reconhecimento, pela similitude, com o humano; em contrapartida, por apresentar uma visão alterada do corpo, prolonga a experiência perceptiva porque problematiza o esquema da representação cotidiana.

Com o material que coleta, Delbono constrói obras como *Grido*, em que conta o encontro com Vincenzo Cannavacciuolo, que passou a ser conhecido como Bobò, e a descoberta do HIV. Em outro filme, *Amore Carne*, Pippo tematiza, também numa narrativa de episódios diversos, o confronto com a morte. Em ambas são apresentados ritos de passagem do protagonista - o próprio Delbono - que se prolongam, como num percurso heróico constituído por extensos monólogos, longas pausas sonoras, tomadas em profundidade e imagens de corpos estigmatizados, mas ainda assim resistentes: dele mesmo, portador do vírus do HIV, ou de Bobò, que é microcéfalo.

Ao realizar filmes homônimos dos espetáculos teatrais, o processo dos ensaios no teatro e as imagens do que se passa nos bastidores passam a compor o painel fílmico que

---

[32] André Bazin (1918-1958), teórico do cinema e uma das vozes mais ativas da crítica a desafiar a tradição formativa e as propriedades fotográficas do cinema, se baseava no poder das imagens mecanicamente registradas para confrontar estilo e forma.

[33] Segundo Jacques Aumont, trata-se de um complexo trabalho psicofísico que está está na base da apreensão do mundo visual. A noção de *constância perceptiva* permite ao espectador atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço, fundamentando a percepção das imagens (AUMONT, 2001, p.89).

recebe adições, outros recortes e tratamentos na ilha de edição. O registro[34] da realidade pelo telefone celular, um meio técnico que se transformou quase numa extensão do olho humano, traduz a urgência do momento e revela a solidão e a indiscrição da câmera oculta. O estilo quase caseiro das imagens cria um espaço de empatia e cumplicidade com o espectador, embora, como meio de captação, o uso de um celular implique numa frequente incapacidade em obter um áudio inteligível ou realizar o enquadramento que pareça mais adequado ao cinema convencional. Esses *ruídos* na comunicação têm seus efeitos negativos atenuados, quando as imagens captadas passam por um minucioso tratamento em programas de edição digital, antes da montagem.

As ambiguidades das informações sensoriais que, para André Bazin, obrigam o espectador a lutar contra os significados do evento filmado são, o mais das vezes, minimizadas no cinema de Pippo Delbono, porque mesmo quando sua imagem está ausente na tela, a sua voz falada, rítmica e potente trata de conduzir o público a um sentido. Em *Amore Carne*, as imagens, fragmentadas, são reunidas e obedecem a um princípio dramático ditado pelo argumento inicial, criando uma atmosfera em que a trilha sonora, de Alexander Balanescu e Nichola Toscano, evolui até chegar ao clímax.

Vsevolod Pudovikin, um dos maiores expoentes do cinema mudo, afirmava que seu objetivo era conduzir o espectador a obedecer uma lógica anterior, levando-o passo a passo a aceitar sua compreensão dramática de um evento. Paralelo interessante se encontra no diretor de *Grido* (2006): "Tenho pensado que *Grido* é como um genitor que te segura um pouco pela mão e depois te abandona. O filme é um pouco isso: no início te dá uma abertura sobre os grandes temas, talvez um pouco difíceis; depois, em um certo momento, você cresce. Vai sozinho." (BIONDA; GUALDONI, 2011, p. 66)[35].

No mais autobiográfico dos seus filmes, a performance filmada e representação se completam, assim como as figuras do diretor e de Bobò. O rito teatral, através do texto de *Enrico V*, de Shakespeare, adentra pouco a pouco no realismo documental do cinema e na vida pessoal dos atores-*performers*, e a imagem do grito se desdobra de forma testemunhal e performatizada, representado, editado, sonorizado ou mudo.

---

[34] Bazin estabeleceu uma diferenciação entre registro e narração, de modo a valorizar o primeiro. Neste "realismo perceptivo", a filmagem em profundidade de campo e as tomadas longas, muitas vezes em plano aberto, criam uma percepção honesta de espaço e tempo. O "realismo narrativo", por outro lado, se baseia na fragmentação e manipulação do espaço e do tempo (ANDREW, 2002, p.133).

[35] No original: "Ho pensato che *Grido* è come un genitore che ti prende un po' per mano e poi ti abbandona. Il film è un po' quello. All'inizio ti da un'apertura sui grandi temi, magari un po' ostici, poi, ad un certo punto, cresci. Vai da solo" (Tradução nossa)

Essas imagens migrantes que transitam entre modalidades artísticas diversas estão sujeitas a duas definições conceituais que servem para pensar essas imagens em relação ao tempo: a *Pathosformel,* de Aby Warburg, e a *imagem dialética*, de Walter Benjamin. No primeiro, esculturas e pinturas, em aparente estado de repouso, desafiam o olhar sobre a imagem que nelas sobrevive – a sobrevivência (*Nachleben*) de algo bem vivo que elas evocam, as presenças do antes e do depois do instante da obra. Já em Walter Benjamin, a imagem inserida no fluxo contínuo do teatro ou do cinema, quando realiza o gesto dialético[36], cria uma interrupção na narrativa fabular, remetendo o espectador a outras realidades.

As performances das personagens que aparecem no documentário *Grido* (Itália, 2006) dão a ver as diferentes aplicações que um mesmo gesto pode assumir na historicidade de uma obra, dialogando com a dinâmica de uma *Pathosformel*. A imagem recortada, retirada do fluxo progressivo e sucessivo do tempo histórico à qual pertence, abre inesperadamente um campo e uma temporalidade que estão além da história tradicional. Desta forma, pode ser, também, uma imagem dialética.

O retorno das imagens gestuais, em Delbono, acontece em intervalos diversos e em muitas obras. Os movimentos da dança realizada pela atriz Grazia Spinella, em sincronia com a música de Frank Zappa em *Orchidee*, por exemplo, acabam por criar uma coreografia para os outros atores e se repetem, por vezes, nos gestos individuais e quase convulsivos realizados por Pippo Delbono naquele mesmo espetáculo. São movimentos que se assemelham aos gestos de açoite dos algozes de Cristo nas muitas representações pictóricas da flagelação ou, como veremos adiante, das mênades, no instante do ataque de Orfeu, nas gravuras de Mantegna e Albrecht Dürer.

Mas não só os gestos realizados pelos atores passam por uma constante ressignificação pelas mãos hábeis do diretor. Pippo Delbono, o colecionador de imagens e palavras, é também um estrategista que lança mão de um repertório para criar um importante recurso de comunicação com o público. Entre suas marcas estilísticas estão as imagens captadas de dentro de um automóvel, um dos símbolos da modernidade e da masculinidade, normalmente associado à virilidade e ao poder de compra. Dentro dele, a imobilidade do motorista se assemelha à do espectador na sala de projeção.

---

[36] Aby Warburg percebeu nos gestos e nos detalhes daquelas figuras do Renascimento uma fenda no tempo que se abria para a antiguidade e para o pensamento dialético. Benjamin, por sua vez, encontrou na Literatura e na cênica (teatral ou fílmica) as imagens dialéticas mais contundentes. Articulando, filosoficamente, Arte e História, Benjamin apresenta a "imagem dialética como instauradora de uma temporalidade heterogênea, impura, salpicada de sedimentos remotos, protensões e retensões, no contexto de atualidade em que é produzida" (NUÑEZ, 2015, p. 203-204).

A voz pausada e em *off* do diretor-narrador, em *Amore Carne* assume um procedimento declamatório que lhe é peculiar tanto no teatro quanto no cinema, marcando sua presença ao apresentar imagens que, muitas vezes, estão em desacordo com a palavras. Numa longa sequência do filme, Pippo está na direção de um carro em movimento e sai do campo de visão do espectador, trocando de lugar com ele e fazendo-o ver o mundo sob a sua perspectiva, ao se valer da câmera em enquadramento subjetivo. O ritmo da fala lembra o deslocamento de um cavaleiro cujo animal começa trotando e vai aos poucos ganhando velocidade até disparar, e ele, cavaleiro-motorista, emitir um grito quando o veículo automotivo atravessa o túnel escuro[37].

Esse procedimento narrativo possibilita um plano de sequência longo, com a câmera aberta, sem saltos temporais no campo visual. Por outro lado, ao realizar a digressão e recontar o acidente de percurso que o fez entrar em contato com o vírus ameaçador, Delbono desenvolve, com o enquadramento da câmera subjetiva, um tipo de realismo narrativo empático que coloca o espectador diante do perigo da morte e o faz *vivenciar* o seu drama pessoal.

Mesmo na utilização de um equipamento profissional, Delbono opta de forma recorrente pela câmera subjetiva, para emprestar seu ponto de vista ao espectador. Desta maneira, ele conduz o olhar do receptor para a perspectiva do personagem, potencializando a ilusão de interatividade na trama, tal como acontece na abertura de *Guerra* (2003). Neste documentário, cujo fio condutor é uma viagem da companhia teatral a Jerusalém e à Palestina, a cena de abertura é captada de dentro de um carro em movimento, na perspectiva do olhar do motorista. É o próprio Delbono quem assume, em todo o filme, o papel de piloto-narrador, e sua fala se alterna entre lenta ou acelerada, de acordo com o ritmo de sua marcha; rumorosa, muitas vezes, como o ronco potente do motor de um automóvel cujo combustível está prestes a acabar.

No trânsito entre o cinema e o teatro de Pippo Delbono, a tradição literária se impõe, erguendo uma ponte feita de pedaços de citações e frases que constroem imagens poéticas potentes. Se o cinema subtrai a capacidade do receptor de construir imagens pelo pensamento, pois, ao contrário das páginas do livro, elas já estão visualmente figuralizadas, por meio da

---

[37] Giorgio Agamben lembra que, tradicionalmente, o cavalo é identificado como elemento sonoro da linguagem. Em *Ideia de cesura* (AGAMBEN, 1999, p.34), ele cita a explicação do filósofo Orígenes (séc. II-III) para um versículo bíblico (*Ap*, 19, 11: "e vi o céu aberto, e eis um cavalo branco e o que estava montado nele chama-se fiel e verdadeiro, e julga a peleja com justiça"): "o cavalo é a voz, a palavra como enunciado sonoro que *corre com mais energia e velocidade que qualquer ginete*" (id., ib.). Agamben cita poetas, como Guilherme de Aquitânia, Giovanni Pascoli e Sandro Penna, que encontram no cavalo o veículo no qual viaja a poesia. A voz do cavaleiro, o poeta, assume um ritmo. O que divide o verso, a interrupção, a cesura, seria o pensamento.

câmera subjetiva, o parabrisa do carro pilotado por Delbono se reconfigura na tela do cinema, emoldurando o olhar do espectador. Ao longo do filme *Amore Carne*, que inicia sob o impacto da morte de Pina Bausch, Pippo se detém na estrada e, diante de uma paisagem chuvosa, problematiza a própria convivência com o vírus do HIV, usando os acontecimentos do passado como se fossem imagens gravadas de um filme sobre si mesmo, metaforizando uma operação de montagem:

> Se me perguntassem, se voltasse atrás àquele dia, naquele hospital, naquela cidade, quando alguém de jaleco branco me olhava preocupado para dizer-me 'positivo'; se me perguntassem o que gostaria de mudar no roteiro daquele momento, daquela história, se houvesse essa possibilidade, responderia: 'nada, absolutamente nada'. Aquela história me ensinou demais, talvez, e me está ensinando um pouco mais, talvez, a olhar aquela morte nos olhos [38] (AMORE CARNE, 2011).

No conjunto de imagens mais impregnantes da dramaturgia de Delbono, a do Anjo assume precedência não só porque o diretor é oriundo de uma família profundamente católica e, naturalmente, o senso de sagrado busca referentes naquela matriz religiosa. A aparição da inquietante figura angelical vai além: ela empresta sua forma incompleta e transitória entre o mundo terreno e o celeste para refletir sobretudo uma tensão entre o corpo e o espírito, a busca pela liberdade e o desejo da superação de limites de um artista que decidiu-se pelo Budismo mas não consegue desvincular-se do *Pathos* cristão. Num rito que busca a igualdade entre o espectador e aqueles artistas deficientes que estão em cena, o anjo é a imagem consoladora da esperança para os que sofrem, ao anunciar a vinda do Messias, e é também a sacralidade da transgressão, do arrependimento e da culpa ao apresentar no corpo estigmatizado a verdade da existência. Como a beatitude de Abel, que se origina do assassinato pelas mãos do seu irmão ou a marca distintiva que é a própria história de Caim.

1.1 **O gesto no corpo do anjo**

Olhar para trás permite tratar da heterogeneidade e da sobredeterminação de instâncias que resistem na obra e rompem a fronteira entre o pensamento vivo e móvel e os cânones da História da arte. A eficácia formal de algumas imagens é posta em evidência e

[38]No original: "Se mi chiedessero se tornasse indietro a quel giorno, in quell'ospedale, in quella città, quando qualcuno con un camice bianco mi guardava preoccupato per dirmi 'positivo'; se mi chiedessero che cosa vorresti cambiare nel copione di quel momento, di quella storia, se ne avesse la possibilità responderei: 'niente, assolutamente niente'. Quella storia mi ha insegnato um pó di più, forse, e mi sta insegnando un pó di più, forse, a guardare quella morte negli occhi." (Tradução nossa)

problematizada para contar a história por um outro viés e falar da vida dos oprimidos e dos vencidos. As teses *Sobre o conceito da História* (1940), de Benjamin, dão uma dimensão política ao exercício proposto de repor essas vidas em jogo, não para subjugá-las novamente sob a égide dos vencedores, mas para fazer justiça e dar voz aos vencidos. Narrar essas vidas é remontá-las, é operar interativamente no campo de Mnemosyne com "a alma, o olho e as mãos" (BENJAMIN, 2011, p. 220), considerando que "o dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo" (BENJAMIN, 2011, p.224). Ao voltar ao campo de batalha que se abre no *Atlas Mnemosyne*, obra inacabada mas fundamental de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman crê que o projeto, afeito à intrincação de sentidos, dialogue com o pensamento errático e pouco dogmático utilizado por Baudelaire na coletânea *Foguetes*:

> Ali encontramos toda uma concepção da cultura das sobrevivências pagãs que Warburg certamente não renegaria; Baudelaire sugere, entre outras coisas, que o sagrado sobrevive a tudo, até e principalmente à inexistência de Deus; que o panteísmo sobrevive à modernidade; que a magia sobrevive na língua, até e sobretudo nas locuções populares, nas tiradas despercebidas; e que, por fim, o homem da civilização não se acha em menos 'estado selvagem' do que um índio do continente americano (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 395)

Nas experiências em que o tempo se decompõe infinitamente, a memória não se desenrola em linha reta, mas encontra, novamente em Baudelaire, um fio que anima o pensamento profano e teológico de Walter Benjamin. Esse emaranhado, que evoca a Tese I (BENJAMIN, 1994, p. 222), se faz possível no campo da alegoria, cuja estrutura - no sentido baudelairiano - se baseia numa correspondência[39], que estabelece uma linguagem repleta de analogias, símbolos e metáforas. Naquela tese, Benjamin encontra na imagem do autômato enxadrista o "materialismo histórico" - incapaz de vencer sozinho qualquer partida, exceto se contar com a ajuda do "anão corcunda", personificação do espírito teológico, oculto aos olhos de quem assiste ao embate. Com a articulação entre teologia e pensamento marxista, o conjunto se anima e pode vencer o oponente, naquele momento, o fascismo. Walter Benjamin assume, desta forma, a difícil tarefa de associar teologia judaica e marxismo, dotando o materialismo histórico de uma dimensão messiânica e revolucionária. Destaca-se da tensão

[39] A alegoria em Baudelaire, que se orienta muitas vezes para o irracional e o místico, faz não só da natureza um reflexo do estado de espírito do poeta e lugar de manifestação do sobrenatural, mas sobretudo utiliza a metrópole - muitas vezes seus parques ermos e alcovas - para falar da inadequação e da necessidade de refúgio do poeta no espaço da modernidade. Essa mediação, que pode resultar em algo que se parece com um delírio, é, em verdade, é resultado de uma coerente e trabalhosa elaboração, na qual a inspiração era saudada por Baudelaire como a recompensa por uma trabalhosa busca cotidiana.

entre esses conceitos aparentemente díspares a categoria da Redenção[40]. A partir de uma teologia política, que está a favor dos oprimidos e em constante embate com as classes dominantes, o materialismo é dotado de potência revolucionária.

Todas as teses do ensaio apresentam uma ferrenha crítica contra o positivismo histórico e o marxismo vulgar, preso ao conformismo burocrático e à ideia irrefutável de progresso. Já nas suas notas preparatórias, Benjamin anuncia o que está por vir, ao refutar a afirmação de Marx em *As Lutas de Classe na França (1848-1850)*, quando esse afirma que "as revoluções são a locomotiva do progresso" (1986, p. 85)[41]. Influenciado pelo pensamento de Martin Buber[42] (1878-1965), Benjamin não aceita a passividade dos que esperam a salvação por meio da chegada do Messias, mas acredita que a *redenção* é possível com a participação da força cooperadora dos seres humanos[43]. A restauração do estado ideal do passado acontece dentro de um futuro radicalmente novo, e reúne, assim, as duas tendências do messianismo judaico: a corrente restauradora, voltada para o restabelecimento do passado ideal e perdido, e uma outra de ordem utópica, que aposta na implantação de um estado de coisas que jamais existiu. Em outras palavras, trata-se de um passado transfigurado pela força explosiva da utopia.

A restauração (*Tikun*, em hebraico) é um termo cabalístico que se refere ao restabelecimento da ordem cósmica. Para Benjamin, trata-se da humanidade salva e restabelecida. O *Tikun*, assim como a dele derivada *Apokatástasis* cristã, não concerne a um simples retorno ao passado, no sentido de volta ao estado original, mas a um trabalho de recomposição do vaso quebrado onde se encontravam as partes do Deus criador de todas as

---

[40] Termo possivelmente extraído do livro de Franz Rosenzweig *Estrela da Redenção*, do qual Benjamin, segundo Gershom Scholem (1994, p. 204), fora um "leitor apaixonado". Toda a reflexão de Benjamin, portanto, acontece de acordo com as implicações que os termos assumem no campo da Cabala. A tarefa da "Redenção" messiânica (*Erlősung*) só é possível por meio da rememoração (*Eingedenken*) do sofrimento das vítimas do passado.

[41] Walter Benjamin se contrapõe a essa assertiva: "Marx diz que as revoluções são as locomotivas da história mundial. Mas, ao contrário, talvez as revoluções sejam o ato de puxar o freio de mão por parte da humanidade que viaja nesse trem". Como observa Michael Lowy (2010, p.94), a imagem da locomotiva serve para Benjamin admitir que "se a humanidade permitir que o trem siga o seu caminho - já inteiramente traçado pela estrutura de aço dos trilhos - se nada vier a interromper seu curso vertiginoso, vamos rápida e diretamente para o desastre, o choque ou a queda no abismo".

[42] Teólogo, jornalista e filósofo austríaco-judeu que desenvolveu, no denso ensaio *Eu e tu* (1923), um estudo sobre a intersubjetividade (relação do sujeito com o outro e do sujeito com os objetos). Nele, Buber apresenta o diálogo como solução para os principais problemas de sua época. No âmbito religioso, produziu uma obra de grande impacto, *Discursos sobre o judaísmo* (1923), na qual defendia uma renovação espiritual do povo através da educação e do chassidismo. Sionista, no campo político acreditava na criação pacífica de comunidades agrícolas na Palestina.

[43] A corrente do chassidismo (judaísmo chassídico, hassidismo, ou ainda pietismo judaíco) a que Buber se refere foi desenvolvida no século XIX por Menahem Mendel de Kotzk, e se dedicava ao combate às imperfeições do homem e aos sofrimentos daí decorrentes. O desejo de mudança, movido pela revolta, conduziria o ser humano à redenção do Cosmos.

coisas, pedaço por pedaço. A volta do passado ressignificado só é possível graças ao trabalho do homem: "Em certas esferas do ser, a existência humana e divina se entrelaçam. O processo intrínseco, extramundano do *Tikun*, simbolicamente descrito como o nascimento da personalidade de Deus, corresponde ao processo de história mundana" (SCHOLEM, 1972, p. 276-277).

Um outro momento diz respeito ao ato de lembrar os mártires, as vítimas de guerras, os escravos e os perdedores. Essa empatia que Benjamin demonstra com os mais fracos está presente diretamente nas teses II, IV, XII e, mais claramente, na III: "(…) só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em toda a sua inteireza", afirma. A reflexão de Benjamin dialoga diretamente com as ideias revolucionárias de Martin Buber sobre o renascimento do judaísmo no início do século XX:

> Quem recebe o judaísmo em sua vida a fim de vivenciá-lo amplia o próprio martírio e o martírio de centenas de gerações do seu povo, vincula a história de sua vida à história de inúmeros corpos que já sofreram. Eleva o tom, o significado e o valor da sua existência. Ele cria para si novas possibilidades e formas de vida. Fontes mágicas abrem-se à sua criatividade e os elementos do futuro são colocados em suas mãos (SCHOLEM, 1994, p.140).

A relação entre o sagrado e o profano, no entanto, aparece de forma figurativa mais notadamente em duas das teses, a I e a IX. A primeira, através da imagem do boneco do turco enxadrista manipulado pelo anão mestre, durante o jogo, trata da dependência entre as partes que compõem o autômato e da necessidade de coexistência entre o materialismo histórico e a teologia para que se consiga vencer o adversário. Já na tese IX, apresenta-se como o anjo, imagem que, em si, reúne os elementos característicos do humano e do divino. A relação entre as teses I e IX já foi apontada por Rolf Tiedemann, que desenvolve uma visão pessimista, segundo a qual o anjo vê, entre os escombros do passado, o conjunto destruído do autômato (LŐWY, 2010, p. 45).

A imagem do *Angelus Novus*, gravura de Paul Klee (1920) que serve como ponto de partida para a IX tese *Sobre o Conceito de História*, conecta também o pensamento dialético de Walter Benjamin ao conceito de *Pathosformel* de Aby Warburg. Os corpos alterados e os gestos dos atores da Compagnia Pippo Delbono surgem para criar outras tensões.

O anjo de Klee, que serviu para Benjamin como uma alegoria que reúne sagrado, profano, teologia e política, não é uma figura aleatória: o ser alado se afasta, levado por uma tempestade que vem do paraíso e o impele em direção ao futuro: "O que chamamos de progresso é essa tempestade", finaliza Benjamin. Michael Lőwy (2010, p. 89) acredita que aquela tempestade que empurra o anjo para frente e emaranha-lhe as asas evoca a queda e a

expulsão do jardim do Éden: "Foi nesses termos que Adorno e Horkheimer a interpretaram, na passagem da *Dialética do esclarecimento*, que retoma a imagem de Benjamin - mas sem a citar!"[44]. Mas o anjo benjaminiano não tem a imagem implacável criada pelos filósofos da escola de Frankfurt. Em vez de, armado com uma espada de fogo, ter simplesmente expulsado o homem do Éden, o anjo da Tese IX se detém: "Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços", escreve Benjamin. Naquele lugar, sem mais conseguir fechar as asas, o anjo realiza o gesto de voltar o rosto para o passado[45], que "amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés". Se a *queda* do homem marca o momento de transição entre inocência e obediência para o estado de culpa, essa queda é também ascensão libertária, pois coloca-o em pé de igualdade com Deus e os anjos, conhecedores do bem e do mal. Eis, então, uma forma manifesta da potência messiânica, força transformadora do mundo.

O anjo de Benjamin é solidário, mas impotente espectador da catástrofe do homem, pois o vento da tempestade do progresso o impele para frente: "Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas" (BENJAMIN, 1994, p.26). O *Angelus Novus*, de Paul Klee, diante do horror do que vê, realiza um gesto de rendição. Por sua natureza dupla, sagrada e humana, a imagem do anjo é, ao mesmo tempo, cúmplice e vítima da queda do homem. Não é difícil imaginar que a figura angelical está sendo ameaçada por baionetas, como aquelas que fuzilaram os sublevados de Madri retratados por Francisco Goya (1746-1828), em *O 3 de maio de 1808*[46]. Mas se é Deus quem determina o lugar do Querubim depois da queda do homem, no livro do Gênesis, e, segundo Walter Benjamin, é a

---

[44] A citação de *Dialética do esclarecimento* (Jorge Zahar, 1885) é: "O anjo com a espada em chamas, que expulsou os seres humanos do paraíso em direção ao caminho do progresso técnico, é ele mesmo a imagem sensível desse progresso" (Adorno, Horkheimer in: LŐWY, 2010, p. 89). A passagem se refere aos versículos *Gn* 3, 22-24 dos quais destacamos o último: "Havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada flamejante que se revolvia por todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida."

[45] A tradição mostra que "olhar para a frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita é descobrir o bem, o progresso; para a esquerda é o encontro do mal, do caos, das trevas; para trás é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade" (BRANDÃO, 1987, p. 145). Como veremos adiante, o gesto de olhar para trás é o que condena Orfeu a perder Eurídice e, na melhor tradição do tempo messiânico, que desconhece o tempo cronológico e sucessivo

[46] O quadro de Goya mostra as expressões de medo e desespero das vítimas diante das armas, momentos antes da morte, num episódio em que o exército francês fuzilou centenas de espanhóis que se rebelaram contra as forças de ocupação do exército de Napoleão. A obra influenciou artistas posteriores como Picasso e Manet. Este último, ao realizar *L'Exécution de Maximilien* (1868), denuncia a morte do jovem imperador mexicano por tropas republicanas e coloca, na parte superior, a população como espectador. Na parte central daquela cena, um homem ergue os braços. Não parece ser o ato trivial de apoiar a cabeça para assistir indiferente ao triste espetáculo. Suas mãos tapam os ouvidos, para evitar os estampidos dos tiros disparado contra o general Tomás Mejía, ou por não suportar a injustiça pela morte iminente do jovem imperador que passara por um julgamento sumário, num teatro transformado em tribunal.

tempestade do progresso que empurra o anjo de Klee para o futuro, é preciso pensar como atua a força teológica que *movimenta* a figura.

O anjo de Klee carrega consigo a lembrança da imagem de uma catástrofe, dos mortos, do refugo de guerras passadas. Como o anjo sabe daquilo que viu, dividir aquela experiência e manter viva a memória das vítimas é a única forma de inspirar o presente e as gerações futuras na luta por justiça. A imagem muda do *Angelus Novus* fala de tudo isso.

No ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), Benjamin lembra que a modernidade traz um alento, quando porta consigo um conceito[47] novo e positivo de barbárie, uma potência criativa: "Ela o impele a andar para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (BENJAMIN, 1994, p. 116).

O ensaio traz preciosas pistas para a compreensão do estado daquela estranha figura angelical, meio humana e meio divina, arrastada que é pela tempestade mas ainda agarrada ao passado. Benjamin afirma que as figuras de Klee são "desenhadas na prancheta e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro" (BENJAMIN, 1994, p. 116). O anjo não obedece à sua interioridade, mas a sua forma corporal deixa ver o seu *pathos*: ele segue desiludido mas em "total fidelidade a esse século" (BENJAMIN, 1994, p. 116). De fato, a figura do *Angelus Novus* é a imagem da modernidade, com seus traços duros e os cabelos cacheados e retorcidos como a tampa de um enlatado. Como, então, a figura do anjo se movimenta para frente?

No ensaio *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli, uma investigação sobre as representações da antiguidade no início do Renascimento italiano*, publicado pela primeira vez em 1893, o judeu alemão Abraham Moritz Warburg compara essas obras tanto nas representações poéticas quanto na teoria da arte, para repensar as representações do gesto e do movimento no Renascimento. A persistência e a migração das

---

[47] No encalço de uma conceituação de "experiência", Walter Benjamin a ela se refere em cinco ensaios: *Experiência*, de 1913; *Sobre o programa da filosofia do porvir, de 1918*; *Experiência e pobreza*, de 1933; *O narrador*, de 1936; e *Sobre alguns temas baudelarianos*, de 1940. O terceiro traz algumas reflexões sobre "experiência" (*Erfahrung*), em parte influenciado por textos de Immanuel Kant e Sigmund Freud. Ao revisitar o tema, a "experiência" sempre aparece enriquecida com novos usos, desde o sentido de saber mascarado e opressor dos mais velhos até o tipo de conhecimento tradicional que passa de geração em geração e que, com a modernidade, perde sua capacidade de comunicação e seu espaço no cotidiano.

imagens artísticas antigas, oriundas do paganismo e investidas em outros corpos na tradição judaico-cristã, ajudariam Warburg, depois, a elaborar o conceito da *Pathosformel*[48].

Warburg notara que a sobrevivência das expressões gestuais antigas animadas acontece por meio de um elemento externo e imaterial, o vento, que é lembrado tanto na poesia de Poliziano e Claudiano quanto na representação pictórica de Agostino di Duccio ou Botticelli. No plano contemplativo, Warburg percebe que "as figuras cujos tecidos da roupa ou cujo cabelo estão em movimento podem receber esse movimento de um movimento do corpo, ou, sem ele, do vento, ou dos dois simultaneamente" (Warburg in MICHAUD, 2013, p. 87). Para Warburg, as descrições poéticas sobre a ação do vento sobre a indumentária e os cabelos da personagem das Horas, que se apressa em cobrir a deusa, enchem os acessórios de movimento[49]. Já o anjo da Tese IX de Walter Benjamin se movimenta por gestos e obras diversas, às vezes disfarçado sob novas identidades.

Numa de suas anotações, datada de 29 de setembro de 1890, Warburg "desloca a ativação do movimento que sai do registro das imagens sensíveis para o das imagens mentais: o movimento já não nasce da disposição das figuras no espaço, mas da concatenação das imagens que desfilam no pensamento de quem olha" (MICHAUD, 2013, p.88). A figura rígida, de mãos espalmadas, boca aberta e que mantém o olhar fixo para um ponto, depois que estilhaços atingem-lhe os pés, faz lembrar os combatentes que voltaram silenciosos da I Grande Guerra:

> "Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome (…). Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN, 1994, p.115).

---

[48] O termo aparece pela primeira vez em 1905, no texto *Dürer e a Antiguidade italiana*. As *Pathosformeln* são formas corporais que concentram e expandem o conflito entre as forças apolíneas e dionisíacas na imagem visual e põem em jogo as tensões psíquicas e estéticas que desestabilizam a serenidade artística e a narrativa apaziguadora da histórica da arte. A *Pathosformel* é, desde o início, apresentada em termos nietzschianos como a figuração limiar entre embriaguês e razão, capaz de despertar a imortalidade de um gesto – fórmula que retorna de tempos em tempos e se enriquece no presente da sua aparição: "A 'eternidade' em questão permanece sujeita a precariedades e transitoriedades; o 'retorno' em questão permanece sujeito a variações e metamorfoses" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 150).

[49] Ao pensar a *Pathosformel*, Warburg não separava a psique da matéria. O movimento desses acessórios é indicativo de um processo psíquico no qual atuam a memória e o esquecimento, o dito e o recalcado, traduzidos no discurso imagético plasmado pelo artista. No nível plástico, o processo no qual essas fórmulas figurativas antigas se transformam num momento posterior da história é chamado de "corporalização" (*Verkőrperung*) e aparece entre os conceitos fundamentais de "*Mnemosyne"* elaborados por Warburg, entre os anos de 1926 e 1929, para o *Atlas de imagens*.

Sob a cabeleira de ferros retorcidos, o *Angelus Novus* lembra, mas nada diz. A imagem é de uma figurabilidade catatônica, condizente com a nova condição física que emerge naquelas pessoas simples e sem formação militar que eram enviadas para o *front* e depois retornavam para as suas casas com traumas de guerra.

O impacto das experiências vividas em combate deixava sequelas que se manifestavam no quadro psíquico dos soldados. Dentre elas, uma cisão no sujeito, dividido entre o "eu da paz", que lhe fora assegurado pela ideia de civilização, e o "eu da guerra", que lhe garantia a sobrevivência nos tempos bélicos. Os sentimentos conflitantes, advindos da necessidade de matar, da supressão da personalidade para a obediência cega aos superiores da hierarquia militar e da convivência com o perigo, encontravam-se represados. No início, as sequelas psíquicas apareciam nos olhos arregalados, na boca muda, na catatonia e na rigidez dos membros para, em pouco tempo, transbordarem violentamente nos gestos espasmódicos daqueles corpos frágeis.

Os soldados que voltavam do *front* apresentavam, nos gestos, uma compulsão pela repetição: a reconstrução inconsciente do evento traumático constituía uma tentativa de cura manifesta na forma de *sintoma*. Todos aqueles gestos quase convulsivos que eclodiam no corpo eram lembranças e reminiscências do evento primevo. Aquele encontro traumático entre o homem e o mundo em dissolução resulta num processo em que o corpo reage de forma a suportar a força ameaçadora, fixando o momento traumático como uma imagem que funde e unifica o passado e o presente, e encenando no corpo a luta inconsciente pela proteção do Eu.[50]

O *Angelus Novus* tem, em certa medida, a *Pathosformel* daquele soldado catatônico: traumatizado, mas sobrevivente, um ser que carrega consigo uma enorme potência revolucionária e messiânica. A história que o soldado conta, na experiência velada pelo silêncio do trauma, recoloca em jogo sua tragédia pessoal, na forma de um testemunho involuntário. Sem dúvida é uma fala de natureza diversa, porque se trata de um drama pessoal[51]. O anjo da História, por sua vez, leva para as gerações futuras a memória das vítimas

---

[50] Aby Warburg foi contemporâneo do surgimento da psicanálise e, ele mesmo, interno na clínica de Ludwig Biswanger, para se tratar da depressão e de crises psicóticas, entre os anos de 1919 e 1924. A complexidade da teoria psicanalítica permeia a metodologia da *Pathosformel* e a abordagem multidisciplinar (antropológica, histórica, estética e psicológica) dos estudos de Warburg. A pertinência do conceito freudiano de sintoma, no contexto da epistemologia warburguiana já está suficientemente reconhecida: "Freud descobriu que, no sintoma, todo gesto era patético, ou seja, afetado. Ainda que fosse contraditório, confuso, ilógico ou informe. Todo gesto é patético porque tudo que sobrevém no corpo, neste momento, manifesta os poderes de uma lembrança em suspenso" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.273).

[51] Talvez a imagem chocante dos soldados que retornam do campo de batalha e a pungência dos seus depoimentos, se escutados com atenção, ajudassem na luta contra a acedia que, segundo Benjamin, leva a

e, da sua boca entreaberta, sopra o mesmo hálito profano que depõe contra o progresso que condena os mortos e vencidos ao esquecimento. A imagem do *Angelus Novus* não é silenciosa e se relaciona com o ensaio *Experiência e pobreza.* Este convoca a afinar a escuta, lembrando que "nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes" (BENJAMIN, 1994, p. 115). A pobreza da transmissão da experiência às novas gerações da qual fala Benjamin naquele ensaio resulta num caminhar sempre para frente, "sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (*Ibidem*, p. 116). No anjo da nona tese *Sobre o conceito de História* esse movimento é causado pela tempestade que sopra do paraíso, impelindo-o para o futuro.

Olhar para trás obriga a lembrar também o caráter divino da criação do anjo (*ángelos*, que em grego significa "mensageiro", o mesmo que em hebraico, *mal'akh*), cuja missão é servir de intermediário entre homens e Deus, protegendo, cantando, louvando, carregando a arca do criador sem questionamentos. Desde o mundo antigo, este ser celeste foi representado de múltiplas formas, tendo em vista as várias espécies que engloba (GUIMARÃES, 2011, pp. 53-54). O imaginário angelológico do judaísmo e do cristianismo primitivo nutriu diferentes crenças, seitas e heresias, uma panaceia que rivalizou muitas vezes com o culto a deuses e demônios[52]. Na tradição rabínica, por exemplo, há anjos com aparência de animais e até mesmo de criaturas fantásticas[53]. Esta figura ambígua, capaz de se associar tanto ao bem quanto ao mal, inferior apenas às entidades supremas, mas via de acesso material eficaz às esferas transcendentes, está presente em todas as tradições religiosas, em representações que atravessam eras, desafiando dicotomias culturalmente estabelecidas[54]. No bojo desta linhagem, o anjo da história pode ser um monstro, "um cúmplice menor do diabo ou um enviado miraculoso de Deus, funesto presságio de sua cólera. Testemunha da onipotência dos

---

submissão do homem à ordem das coisas tais como elas são, estabelecendo a regra do Historicismo: entronização dos vencedores, esquecimento dos vencidos. Ao lutar contra a ideia de progresso e de tempo homogêneo, e ao puxar os freios do bonde, o historiador poderia romper com a empatia (*Einfühlung*) que tem com o vencedores e dar ouvidos às vítimas e aos perdedores.

[52] Uma panorâmica do intrincado campo de representações angelológicas se encontra na dissertação de mestrado de Filipe de Oliveira Guimarães, *Enoque: Nos bastidores de crenças angiológicas do Cristianismo primitivo.* João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFP, 2011, http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/4176/1/arquivototal.pdf . Acesso em 25/12/2016.

[53] De acordo com o *Zohar*, livro principal da Cabala, os trinta e seis *Hayyoth* (equivalentes aos Serafins da tradição de Isaías) carregam não só a *Merkabah*, o trono de Deus, mas todo o Universo. Segundo Enoch, eles seriam apenas quatro, mas cada um com duzentas e quarenta e oito caras e sessenta e cinco asas.

[54] Mesmo pertencendo à esfera sobrenatural, o anjo se enquadra entre os "anormais" bem humanos, descritos por Foucault (FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, pp.69-100); menos que assexuada, a figura do anjo sugere variabilidade sexual, da mesma forma que o Hermafrodito grego: duas facetas indiscerníveis anteriormente à era das políticas corporais, que comprovam o gérmen da monstruosidade na figura angelical.

céus e mensageiro da desgraça sobre a Terra."[55] Um ser preso à sua natureza melancólica que se sente indubitavelmente atraído pelo gesto de voltar, sempre, porque ele não vê outra via de felicidade que não seja aquela do retorno[56].

Voltar-se para o passado e repetir a mesma história sob outros disfarces faz também parte da temática de Pippo Delbono. Em maior ou menor escala, a morte é um tema sempre presente nos filmes: *Amore Carne* (2011) se inicia com a perda de Pina; *Sangue* (20013) mostra a agonia da mãe de Pippo até o último suspiro e, em paralelo, uma entrevista com um assassino confesso; *Blue Sofa* (2009) aborda a morte de forma irônica e pitadas surrealistas; *La paura* (2009) denuncia o assassinato em Milão, a pauladas, do negro Abdul Guibre, que roubou um pacote de biscoito; *Il Silenzio* (2005), as ruínas depois do terremoto da cidade de Ghibellina; e em *Guerra* (2003), a esperança em meio ao medo, à destruição e à violência no oriente médio.

Na força dos depoimentos dos protagonistas do filme *Grido* (2006), percebe-se que o Messias não se apresenta legitimado pela tradição que o identifica com os poderosos, mas na narrativa de um ex-paciente do manicômio de Aversa, cuja imagem é tão arrebatadora quanto à daqueles prisioneiros do hospital San Genaro dei Poveri, que aparece no ensaio *Nápoles*, de Walter Benjamin. O texto, escrito em parceria com Asja Lascis[57], está entre as "Imagens de pensamento" do seu *Rua de mão única*, obra que reúne outros aforismos elaborados entre os anos de 1923/1926, e só publicados em 1928.

A reivindicação que os pacientes de Aversa ou de San Genaro dei Poveri fazem por justiça aponta o caminho para a reparação de toda uma linhagem de exilados e esquecidos que

---

[55] A definição de J-J. Courtine, que aparece em *Histoire du Corps* (p.375), se adequa perfeitamente ao caráter ambivalente do anjo. Entre os mensageiros da ira de Deus estão aqueles anjos que, em visita a Sodoma e Gomorra, avisam da destruição das cidades apenas à família de Lot: "Havendo-os tirado fora, disse um deles: escapa-te, salva a tua vida; não olhes para trás, nem te detenhas em toda essa planície. Escapa-te para os montes, para que não pereças" (Gênesis, 19:17). Mas a mulher de Lot *olhou para trás* e foi transformada numa estátua de sal (*Ibidem,* 19:26). Atualizando o gesto neste contexto, aos olhos do *progresso* não existe lugar nem há tempo para se apiedar dos mortos.

[56] Na segunda versão do belíssimo ensaio *Angesilaus Santander*, Benjamin escreve sobre a criação dos anjos de acordo com a tradição da Kabbalah, segundo a qual Deus cria anjos o tempo inteiro para que eles cantem diante do seu trono e, logo depois desapareçam. Para o melancólico Benjamin, o "anjo se parece com tudo aquilo que ele foi obrigado a separar-se". O anjo segue o seu destino inexorável na crença de que, não estando sozinho, encontrará a felicidade: "Egli vuole la felicità: il contrasto in cui l'estasi dell'unicità, della novità, del non ancora vissuto, è unita a quella beatitudine della ripetizione, del recupero, del vissuto. Perciò egli non ha speranza di novità per altra via che non sia quella del ritorno, quando conduce seco un nuovo essere umano". Traduzindo: "Ele quer a felicidade: o contraste no qual o êxtase da unidade, da novidade, do ainda não vivido, é unida àquela beatitude da repetição, da recuperação, do vivido. Por isso ele não tem esperança de novidade por outro caminho que não seja aquele do retorno, quando conduz consigo um novo ser humano" (SCHOLEM: 2007, p.24)

[57] Em carta a Gershom Scholem, de 07/06/1924, Benjamin se refere a ela como uma "revolucionária russa de Riga, uma das mulheres mais notáveis que conheci até hoje". Foi Asja Lascis quem lhe proporcionou aproximação com a obra de Georges Lukács *História e consciência de classe*, despertando em Benjamin interesse pelo materialismo histórico.

remonta à Grécia Clássica. Basta ver como a mesma fórmula corporal do quadro do anjo de Paul Klee[58] reaparece no grito alegórico de Bobò.

No gesto de espalmar e sacudir as mãos e a cabeça com a boca aberta ecoam os sentimentos de liberdade, justiça, terror, medo e até um certo regozijo por haver conseguido sobreviver às sessões de eletrochoques. Bobó representa os pacientes que eram submetidos ao tratamento e o seu testemunho aproxima os pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg.

No período em que escreveu *Nápoles*, Walter Benjamin também se dedicava ao seu projeto da *Origem do Drama Barroco Alemão* (escrito entre maio de 1924 e abril de 1925), no qual se encontram a teoria da alegoria e o conceito de origem (entendida não como "nascente" de um processo, mas como salto, instauração do descontínuo). Alegoria e origem vão nortear a escrita e a relação das representações socialmente determinadas com o tempo não-linear e anacrônico. Este *tableau* se amplia quando se coloca sobre ele a concepção de melancolia, mas antes de procurar categorias-chave para justificar a escolha das obras artísticas e literárias, e entender como elas se relacionam, é importante reunir os fragmentos que surgem em cada gesto de escavar o pensamento benjaminiano, até combiná-los em um todo (cheio de lacunas, decerto) e depois lançá-lo violentamente contra um muro erguido pela tradição. De certa forma, é adotando um procedimento parecido, reunindo fragmentos e "montando" um todo surpreendente, no qual literatura, teatro e cinema se interpenetram, que Pippo Delbono – apropriando-se também por um personagem shakespeariano, *Enrico V* – faz da sua obra cinematográfica *Grido* uma alegoria.

O barroco se mostra na linguagem de ambos, de modo que tudo o que eles pensam ganha forma ou, melhor, todas as coisas viram objeto para ruminação melancólica. Assim como, em Benjamin, o materialismo histórico se constitui pelo messianismo judaico, em Delbono a dialética dos extremos se dá pela reunião de fragmentos que acabam por constituir uma obra especulativa e incompleta.

Na *Nápoles* descrita por Walter Benjamin estão reunidos os santos e os bandidos. Na cidade campaniense, o teatro invade o plano da realidade quando a pantomima reveste os gestos quotidianos de toda uma população. Difícil imaginar para onde caminha o próximo

---

[58] Entre o anjo pintado no quadro e a projeção da cena na tela, a fórmula corporal viaja por campos artísticos, numa clara manifestação da iconologia dos intervalos. A partir de Gilles Deleuze, que considera o cinema uma arte de *images-mouvents*, Giorgio Agamben cria a distinção entre imagem e gesto, considerando que a primeira é o recorte visual do segundo: "O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Nacht und Träume* ("Noite e sonhos") de Beckett (peça para cinema e/ou TV, 1982), o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor" (AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In *Artefilosofia*. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 12).

parágrafo, se o olhar do forasteiro sempre se surpreende. "Escrita enquanto imagem", a cidade se transforma em uma alegoria nas mãos do autor, na qual os detalhes sem importância, "por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz parecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza" (BENJAMIN, 2011, p. 186).

Embora não seja uma metrópole como Paris, a cidade de Nápoles possibilita que Walter Benjamin perceba um espaço urbano labiríntico e repleto de enigmas, onde se desenvolve uma configuração social com regras próprias, com o traçado das ruas e das casas assumindo caráter cenográfico e os conflitos quotidianos, uma dramaturgia surpreendente aos olhos do turista. É a partir da percepção desse mosaico que ele vai desenvolver sua linguagem alegórica e sua visada surrealista, primeiro passo para se obter o que ele chamaria mais tarde de "iluminação profana", uma espécie de compreensão autêntica que faz perceber situações rotineiras e objetos e lugares corriqueiros (jardins, *boulevares* e passagens) como extraordinários[59]. Se Baudelaire fez de Paris objeto do seu lirismo e Benjamin faz daquela cidade objeto de saber, *Nápoles* adianta alguns fundamentos da visão alegórica que vão caracterizar os seus ensaios posteriores.

Para o *flâneur* perdido em Nápoles, a palavra "Pompeia", que já soou como mágica, torna-se também um fetiche em mercadoria, na forma da miniatura em gesso de alguma de suas ruínas. No ambiente da cidade do século XX, a aura não repousa em canto algum, mas corre de mão em mão, roubada, traficada ou falsificada: "O viajante que, até Roma, tateia continuamente de obra de arte em obra de arte, como numa paliçada, não vai se sentir bem em Nápoles" (BENJAMIN, 1995, p. 146).

Na cidade, as zonas de "passagem", aqui entendidas como zonas de "transição", são lugares que servem de metáforas espaciais e temporais e que conduzem a espaços distintos, às vezes opostos. "Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares"[60], reconhece Walter Benjamin na análise sobre os ritos.

A Nápoles de Benjamin se abre em muitas zonas entre o sonho e o despertar e em temporalidades estendidas entre desejo e morte. É um lugar de "sono desprotegido", de descanso obtido num tempo entremeado entre o dia e a noite, que alterna o ruído e o silêncio e

---

[59] Em *A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas*, a pesquisadora Vanessa Madrona Moreira Salles faz uma análise sobre a importância dos movimentos de vanguarda na construção do pensamento benjaminiano, em especial a influência de Louis Aragon na elaboração do seu *Livro das Passagens* (http://www.revispsi.uerj.br/v11n1/artigos/html/v11n1a07.html#an)

[60] BENJAMIN, *Passagens*, p. 535.

está sujeito à luz externa e à de dentro, sob a sombra da rua e da casa que é, ao mesmo tempo, lar e comércio. Aqui já se pode perceber a importância que terão as "passagens", no pensamento benjaminiano, principalmente o limiar entre o messianismo judaico e o materialismo histórico. Afinal, como passar incólume pela napolitana *Via Toledo* (Rua Toledo), onde as coisas que foram reunidas no porto e dispostas em carreiras compridas obrigam a desviar o olhar sob o risco de transformar o transeunte em "presa do demônio"? A cidade consagrada a Santo Afonso de Liguori é também da organização criminosa da Camorra e da Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta, erguida no mesmo local onde se cultuava o deus Priapo, e para onde convergem malandros e miseráveis[61]. Em *Nápoles*, Benjamin identifica no Hospital San Genaro dei Poveri um "Jardim da Agonia" [62]. No primeiro pátio, o olhar ambíguo que os deserdados da sorte lançam aos visitantes, entre o anseio por liberdade e os desejos inimagináveis; no seguinte, o olhar espantado do visitante diante dos mutilados, que exibem seus corpos. As grades que visam proteger o visitante do contato físico com os pacientes não impedem que, do confinamento, escape a alegria dos doentes encarcerados diante do constrangimento dos transeuntes.

Para seguir adiante nesta viagem, é preciso lembrar dos pacientes do Hospital San Gennaro dei Poveri e encontrar, na memória do lugar, os que ali foram exilados pela sociedade. Entre o confinamento e o abrigo, o exercício de um direito e uma situação penal, o cuidado e o ostracismo, vivem, afastadas do convívio social, pessoas portadoras de deficiências físicas ou mentais, sem direito à palavra. A situação destes, como a dos futuros internos do manicômio de Aversa, nos remete à situação de exílio vivido por *Filoctetes*, guerreiro grego que é abandonado pelos companheiros na ilha de Lemnos por causa de um ferimento que não cicatriza[63]. Assim a *pólis*, que despreza o que não é belo e saudável, vai reaparecer, na obra cinematográfica *Grido*, como a Nápoles do gesto teatral, das imagens dialéticas e o lugar de passagem na vida pessoal dos protagonistas do filme. Filoctetes, por sua vez, se anuncia no corpo estigmatizado de Bobò e vai possibilitar ao diretor italiano Pippo Delbono refazer o gesto de Neoptólemo: resgatar o exilado daquela ilha de esquecimento

---

[61] De acordo com a versão não censurada do *Satyricon,* de Petrônio, cap. XV-XVII e fragmento XIII, em torno daquela imagem do deus Priapo aconteciam na antiguidade ritos e festas orgiásticas, com cantos e danças, que se desenvolviam no mês de setembro (COCCHIA: 1893, p. 306). Possivelmente essas festividades deram origem, depois da implantação do catolicismo, à Festa Piedigrotta, consagrada à natividade de Maria (08 de setembro). Este fato histórico serve para ilustrar as profundas raízes profanas do arraigado sentimento católico daquela sociedade, narrativa sobre a antiguidade daquele povo que aparece também na gestualidade e será observada por pesquisadores como Andrea de Jorio e Aby Warburg.

[62] BENJAMIN. *Rua de mão única*, 1995, p. 146.

[63] Mito que se encontra entre os poemas do Ciclo Épico e que foi imortalizado pelos três grandes trágicos gregos, dentre eles Sófocles, autor da única obra que chegou aos nossos dias.

chamada Aversa. Só assim a guerra de Troia, a batalha de Azincourt e a luta contra uma doença incurável poderão ser vencidas.

Esta viagem a Nápoles começa quando Walter Benjamin está enamorado de Asja Lascis e se mostra ainda pouco preocupado com a ascensão do nazismo, neste breve momento de felicidade que antecede a "meia noite no século"[64]. Mas se origina também no gesto inaugural e amoroso que leva Pippo Delbono, portador de uma doença incurável, a resgatar de um manicômio o microcéfalo Bobò. Ao realizar o ato de reparação, Pippo salva também a si mesmo[65], no instante exato em que puxa o freio de emergência e traz para adiante esses personagens e, no cristalino, vemos o reflexo enevoado de uma paisagem cinzenta que se precipita em direção ao céu e ao Mediterrâneo. Em alguns momentos, o messias reaparece brevemente no rosto pálido da *madonna* que guarda traços do filho[66], ou no grito mudo do infante (sem fala) de cinquenta e tantos anos de idade que levanta os braços na esperança de ser soerguido por um dos justos, personagem de uma antiga tradição judaica[67].

Walter Benjamin não faz em *Nápoles* nenhuma análise sobre a *Commedia dell'Arte*, mas nem por isso o teatro deixa de invadir os ambientes em que ele transita. O Polichinelo (*Pulcinella*) foi batizado em Nápoles. Sua origem é discutida, mas suas características ilustram o imaginário cultural da região da Campania: às vezes sagaz, noutras trapalhão, é um personagem de sexualidade ambígua e voz estranha que transita entre demônio e salvador. O teatro chega através do olhar alegórico do estrangeiro Benjamin e volta, mais uma vez, sob o signo da performance e do sujeito autobiográfico, com Pippo Delbono.

Em vez de subverter o contínuo urbano, como acontece na percepção que usualmente se tem durante as apresentações artísticas que ganham espaço nas ruas, sob a ótica benjaminiana, o teatro em Nápoles é o que articula as diferentes zonas sociais e culturais da urbe, instrumentalizando uma forma particular de montagem surrealista e, por que não dizer, de nova barbárie. Se, na cidade moderna, o fluxo de mercadoria e de capital pede espaços organizados, preservados e previsíveis para a circulação da mercadoria, Nápoles encanta por expor os signos da contradição. No comércio que se faz nos lugares mais impróprios e na mercadoria que é oferecida onde menos se espera, a cidade revela seu verdadeiro rosto.

---

[64] Expressão cunhada por Victor Serge para definir os anos 40 do século XX, quando as atrocidades da II Guerra Mundial ganharam contornos terríveis graças ao apoio de Stalin, que possibilitou ascenção do nazismo e o aniquilamento da resistência espanhola diante de Franco.

[65] Em Benjamin, o termo "redenção" (*Erlösung*) reúne a ideia de salvação e libertacão e aparece já na II tese *Sobre o conceito de história*, atribuindo-lhe um teor político e teológico (em hebraico, *Ge'ulah*).

[66] O *Kindl*, Menino Jesus, em dialeto de Munique, figura evocada por Benjamin no seu ensaio (ibidem, p. 154)

[67] Os *Tzadikim* são aqueles que amparam o mundo e têm a visão de Deus. Para uma melhor compreensão, ver *Os trinta e seis justos ocultos na tradição judaica* (SCHOLEM, p. 47-54).

Uma porta, que serve como lugar de passagem entre um espaço físico e outro, em *Nápoles* é "muita vezes apenas uma cortina" e também "a entrada secreta para os que a conhecem", a abertura para um mundo mágico. Mas, se a porta aberta também é uma moldura (e, vale lembrar, Benjamin sempre nos fala da necessidade de "emoldurar" o gesto, arrancando-o do seu contexto[68]), o pano que, em *Nápoles*, desvenda a igreja em meio ao volume das construções profanas, evoca a abertura para a cena teatral.

Para Benjamin, de fato, os habitantes de Nápoles mostram uma intensa paixão pela improvisação: "Usam-se prédios como palcos populares. Toda gente os divide num sem-número de áreas de representação simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados, são ao mesmo tempo palco e camarote. Mesmo a existência mais miserável é soberana no vago conhecimento duplo de atuar em conjunto, em toda a perversão, numa cena de rua napolitana, que nunca se repete."[69] Neste lugar, a música é indício para mostrar a porosidade de quem vive, pois seu ritmo particular mostra que ela é o "resquício do último feriado e prelúdio do seguinte. (...) Um grão do domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo!"[70].

A alegria aparentemente transportável, a festa ruidosa e pirotécnica (muitas vezes promovida pelas paróquias) pode assumir uma feição selvagem, quando os estrondos promovidos por grupos de centenas de homens dilaceram os ouvidos dos que passam por Piedigrotta[71]. A festa católica que marca a natividade de Maria, em 08 de setembro, portanto, tem um potencial mágico, profano e assustador.

Assim como os surrealistas, Benjamin busca apreender, no livro das *Passagens,* a significação da metrópole e sua materialidade efêmera, percebendo a configuração histórica e profana, a "mitologia da modernidade"[72], para falar das transformações observadas na metrópole francesa. O mesmo procedimento aplicado a *Nápoles* nos fala de uma cidade que

---

[68] O gesto é, principalmente no teatro épico de Brecht ou na literatura de Kafka, um espaço limiar. Para Benjamin, o que mais se nota na obra do tcheco é a dimensão gestual e uma escrita que se faz entre o arcaico e o moderno. Em Brecht, o épico se constitui de imagens dialéticas que rompem a fábula para nos remeter a outras dimensões. Em ambos, o gesto captura essa tensão temporal.

[69] BENJAMIN, *Rua de mão única* p. 148,149.

[70] Ibidem, p. 150. Este feriado é talvez o embrião do dia da rememoração, do tempo heterogêneo, carregado de memória e potencialmente redentor que aparece no ensaio *Sobre o conceito de história*, notadamente na tese XV.

[71] A festa que atualmente acontece no mês de setembro é uma das mais populares da Italia e se extende por três dias. Como já vimos em nota anterior, suas origens remontam aos bacanais promovidos em honra de Priapo que aconteciam naquela "crypta neapolitana".

[72] O tema foi tomado de empréstimo de Louis Aragon que, no seu livro *O camponês de Paris (1926)*, dá-nos, de forma onírica, o testemunho crítico de um cidadão campesino na cidade engajada no projeto de progresso. Na Paris de Aragon, são sobrepostas imagens de locais (prostíbulos, lojas etc) e de personagens – mulheres realizando o *footing,* engraxates, alfaiates, cabeleireiros, modistas, intercalados por placas, calhaus de jornais, cardápios etc.

resiste ao projeto político de modernização e está na contramão do progresso[73]. Em vez de um lugar de transformação, como a Passagem da Ópera que foi destruída para dar lugar ao bulevar Haussmann (1924), Walter Benjamin vê na arquitetura e nos traços urbanos da cidade italiana a indecisão entre "o que está em construção e o que já entrou em decadência".

A exemplo de Paris, Nápoles é um lugar de trânsito. Na sua reflexão, o gesto de Benjamin já se mostra no sentido de iluminar profanamente a cidade italiana, cuja tradição religiosa e os valores morais se plasmam com a Camorra, esfumando a mitologia no espaço da história. As ondas da maré do tempo trazem para a praia os sonhos de Pippo, menino nascido na Liguria, e o cadáver de Falstaff...

Será a partir da infância, um tempo tão caro para o pensamento de Walter Benjamin, que Pippo Delbono nos apresenta Nápoles e a história de uma antiga amizade. Ele o faz na figura de um menino que corre na beira da praia acompanhado de um outro. Em *off*, ouve-se a voz do ator Peppe Robledo, que anuncia ao rei inglês Enrico a morte de Falstaff. A voz, e depois a imagem que surge, são oriundas de outro espaço-tempo, o teatro Ponchielli, de Cremona, durante a montagem do texto *Enrico V,* de Shakespeare, adaptado por Pippo Delbono. John Falstaff, personagem hedonista, alegre e de moral questionável, que faz com que Enrico descubra os prazeres (e os riscos) da vida, se vai como "Uma criança que acabou de ser batizada. Entre as onze e o meio dia, bem na hora da maré baixa"[74]. É a partir desta perda que o rei inglês se transforma num verdadeiro soldado, pronto para enfrentar, com um pequeno grupo de homens, o poderoso exército da França.

Grido, a exemplo de todos os outros filmes de Delbono, tem a dinâmica de uma rememoração feita em saltos temporais, em que o agora da obra (a narrativa da morte de Falstaff e o momento que antecede a grande batalha) se mistura às lembranças do ator/diretor e aos fatos de sua vida pessoal que servem de ponto de partida para a obra fílmica: "Voltei novamente àquela cidade... aquela cidade dos gritos, aquela cidade das paixões, aquela cidade onde começou o amor, aquela cidade onde o amor acabou. Aquela cidade onde a vida terminou. E onde estava recomeçando a vida"[75].

---

[73] Ao contrário do que acontece nos países nórdicos ou em outras grandes cidades, em Nápoles "cada atitude e desempenho do privado é inundado por correntes de vida comunitária", e o existir é objeto da coletividade. Benjamin tem a impressão de que a cidade italiana tem mais a ver com a aldeia africana (*Kral,*) e sua materialidade não lhe parece tão efêmera quanto à de Paris de algumas décadas anteriores.

[74] "Un bambino appena battezzato. Tra le undici e le dodici, proprio al reflusso della marea" (Peppe Robledo para Pippo Delbono/*Enrico V* em *Grido*, tradução nossa).

[75] "Sono di nuovo tornato in quella città... quella città delle grida, quella città delle passioni, quella città dove era iniziato l'amore, quella città dove era finito l'amore. Quella città dove era finita la vita. Dove stava ricominciando la vita" (voz de Pippo Delbono, em *off,* no filme *Grido.* Assim como esta, todas as traduções do filme são nossas).

A cidade à qual Delbono se refere é Gênova. Lá ele perdeu o pai, descobriu a sexualidade, as drogas, enterrou o homem que amou e recebeu o diagnóstico de AIDS. Mas, em *Grido*, a Ligúria se transfere para Nápoles e ganha, junto com a história pessoal, todo o rumor, ruas estreitas, trânsito barulhento, sol e vida que caracterizam o sul da Itália. O barulho dos carros se mistura ao rufar dos tambores do exército inglês, e o discurso inflamado do monarca, disposto a morrer em nome do seu país, marca o momento em que Pippo Delbono busca arregimentar mais homens e reunir forças para a guerra que se anuncia:

> …Quando sopra nos ouvidos o rumor da guerra, vocês devem imitar as ações do tigre, ranjam os dentes, dilatem as narinas, prendam a respiração, e levem sua energia ao máximo, visto que não há em nenhum de vocês, por mais modesto e humilde, aquele que não tenha nos olhos um brilho de nobreza…[76]

Nesta Gênova alegorizada, Delbono encontra palavras de esperança, fé e luz pertencentes ao texto de Shakespeare. Enrico, condoído pela morte de Falstaff e obrigado a participar da guerra, quer conquistar a França. Joga-se numa campanha militar suicida. Delbono, em silêncio profundo, trava a sua guerra particular:

> Deus das batalhas, transforma em aço o coração dos meus soldados. Mantenha-os distantes do pânico, do medo e tira de mim toda a capacidade de contar, se for o número dos meus inimigos desencorajar o meu coração. Eu te imploro. Eu te imploro[77].

O drama histórico *Enrico V* serve para que Delbono nos conte sobre a morte de Vittorio; da luta pessoal que tem que travar contra a doença; e o encontro com Bobò, até então paciente do manicômio de Aversa que, a partir dali, passa a integrar a companhia. O filme, ao mesmo tempo que se rebela contra si mesmo ao abalar a totalidade da obra, é constituído desses fragmentos que se articulam no presente. Na temporalidade descontínua, o passado volta na rememoração da vida pessoal, anterior mesmo à montagem da peça teatral que também integra a obra fílmica, criando camadas temporais que confluem para o retorno do mesmo: o encontro com a morte.

Mas como se constitui a imagem de Tánatos que chega até nós? Ao final do texto *Nápoles*, Benjamin faz uso da imagem de um napolitano bonachão que, no momento da despedida, manda o viajante "alguns quilômetros mais à frente, para Mori. *Vedere Napoli e*

---

[76] "... quando ci soffia nelle orecchie la raffica della guerra, dovete imitar le azioni della tigre, stringete i denti, dilatate le narici, trattenete il respiro e portate all'apice ogni vostra energia, giacché non è nessuno di voi, per quanto modesto e umile, che non abbia negli occhi un nobile lampo..." (*Enrico V* para seus soldados, em *Grido*).
[77] "Dio delle battaglie, rendi di acciaio il cuore dei miei soldati. Tienili lontani dal panico, dalla paura, e togli in me tutta la capacità di contare, se dovesse essere il numero dei nemici a scoraggiare il mio cuore. Io te ne prego. Te ne prego" (DELBONO, *Racconti di giugno*, p. 72).

poi Mori"[78]. A morte ganha uma dimensão geográfica (está além de Nápoles) e temporal (ela vem depois do encontro com a cidade).

Na tela, a figura de *Pulcinella* se sobrepõe ao *memento mori* da imagem do crânio de metal. Um quadro, na parede de uma barbearia, também funde as imagens da Virgem e do Cristo (a câmera subjetiva realiza esse movimento). Na cidade labiríntica, ainda degradada, mas que não se rende nem dá sinais de esmorecer, Delbono decide perder-se:

> ... por não querer morrer, por não querer nunca morrer. Entre as pessoas, os gritos, os loucos, as suas histórias de amores distantes, amores perdidos, amores inventados, amores sonhados. Aqueles lugares que foram agora abandonados. E depois, aquele pequeno homem que dançava no meio deles. Surdo-mudo, analfabeto, falava com as mãos, com os olhos...[79].

Em meio à multidão da cidade barulhenta, entre imagens de carros e vespas, rostos humanos e pessoas que transitam na cidade, e recolhendo pequenas histórias, Pippo se depara com as ruínas do esquecimento e do abandono – o manicômio de Aversa. Dentre os pacientes ali albergados, encontra Bobò.

No ensaio de Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o pequeno texto do poeta "perdido neste mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como o homem fatigado cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos, nada além de desengano e amargura e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores" pode servir como uma descrição do famoso anjo de Klee, que tão bem ilustra a IX tese *Sobre o conceito de História*, do próprio Benjamin, mas serve em certa medida para ilustrar o momento que vivia Delbono naquele período. No entanto, o encontro inesperado com Bobò mudaria tudo.

Aquele homem minúsculo diante de Pippo trazia consigo uma promessa. Era ele mesmo um enigma pronto a ser desvendado. O registro documental que aparece em *Grido* não é uma dramatização do passado, mas a filmagem de uma das aulas com os pacientes de Aversa em que Bobò realiza uma pantomima ao lado de outros pacientes. Diante de um corpo feito prisioneiro por quase cinco décadas e no qual a poesia encontrou uma estética singular,

---

[78] O adágio "vedi Napoli e poi muori", atribuído a Johann W. Goethe durante viagem à Italia em 1817, é incorporado ao texto para "ver Nápoles e depois morrer". Mas existem outras possibilidades com a grafia *Mori* adotada por Benjamin, visto que, no dialeto napolitano, o correto seria *muori*. A primeira letra em maiúsculo reforça o caráter territorial (existe, de fato, uma cidadezinha no norte da Italia chamada Mori e da qual Benjamin pode ter ouvido falar) e, ainda, aquinhoa à expressão uma dimensão política, pois evoca a figura de Cesare Mori, conhecido como "prefetto di ferro", politico fascista inimigo da mafia e muito popular na Italia nos anos 1920.

[79] "per non voler morire, per non voler mai morire. Tra la gente, le grida, i matti, le loro grida, le loro storie di amori lontani, amori persi, amori inventati, amori sognati. Quei luoghi che erano ormai abbandonati. E poi quel piccolo uomo che ballava in mezzo a loro. Sordomuto, analfabeta, parlava con le mani, con gli occhi" (Voz em *off* de Pippo Delbono em *Grido.* Tradução nossa)

Pippo reage ao estado de torpor. Ele vê em Bobò uma obra de arte e uma possibilidade de se remontar:

> Naquele inferno, um pequeno homem surdo e analfabeto, trancado ali por quarenta e cinco anos, me esperava em frente à porta todas as manhãs com uma grande bandeira e me pedia, em silêncio, para levá-lo embora dali. E assim o fiz. Contra toda a legalidade, eu o sequestrei. Lembro-me da viagem até a Liguria, eu e ele. Para Bobò, cada objeto, cada *outdoor*, cada posto era uma coisa que descobria pela primeira vez na vida. E eu redescobria o mundo com ele". (DELBONO, 2008, p. 117)[80]

O corpo do artista é obra que traz consigo uma linguagem. É pela sua estética e possibilidades de leituras que ele ultrapassa o lugar comum do belo, proporcional ao da representação. Em Aversa, dois objetos dilacerados se olham. Esse encontro se dá não no meio técnico do cinema, nem na esfera da representação, mas do jogo, pois trata-se de um exercício de improviso teatral. Isto ganha especial importância quando sabemos que, em Benjamin, existe uma aproximação entre teatro e infância. Sem fala, o infante Bobò toca, abraça, joga e dança: gesticula. A criança, no seu gesto, dá sinais (ao dar ordens) e novas possibilidades de sentido. Bobò vive uma situação de exílio. Pippo entra no jogo e se reconfigura: se o corpo não vitruviano de Bobò exige um olhar que se oriente para fora do padrão estabelecido, o desempenho de Delbono é o de achar um novo uso para o seu próprio corpo-objeto.

Bobò é a imagem que possibilita olhar o reverso do *status quo*, romper com o discurso dos vencedores e chegar à verdade e à justiça. É o messias que vem na imagem do humilde, do fraco, da vítima do passado. Ele se apresenta reivindicando a reparação[81] do sofrimento das gerações vencidas, talvez como um daqueles que clamam por atenção no hospital San Gennaro dei Poveri e que tanto impressionaram Walter Benjamin.

Delbono participa da redenção não apenas contemplando a desolação e o abandono vindos do passado, mas através de uma ação revolucionária que se dá no presente e o faz compreender que ele e Bobò têm direito à felicidade. Assim como na concepção talmúdica de Benjamin, o tempo não é só rememoração (passado), mas promessa (futuro) e ação revolucionária (presente).

---

[80] "In quell'inferno un piccolo uomo sordomuto, analfabeta, rinchiuso li dentro da quarantacinque anni, mi aspettava di fronte alla porta tutte le mattine con una grande bandiera e mi chiedeva in silenzio di portalo via da lì, con me. E così ho fato. Contro ogni legalità, l'ho rapito. Ricordo il viaggio verso la Liguria, io e lui. Per Bobò ogni oggetto, ogni cartellone pubblicitario, ogni autogrill era una cosa che scopriva per la prima volta nella sua vita. E io riscoprivo il mondo con lui" (DELBONO, *Racconti di giugno*, p.117).

[81] O termo cabalístico em hebraico é *Tikkun* e significa a volta das coisas ao estado original. Mas esta tarefa, que depende da rememoração, deve ser feita compreendendo-se que o passado volta trazendo consigo algo de novo, um mundo messiânico que se deixa iluminar pelo antigo, agora transfigurado pela utopia.

Da mesma forma, na brincadeira, a criança acha um novo uso para o objeto, independente das regras impostas ou imaginadas pelo adulto, Pippo Delbono continua fiel aos seus fragmentos e brinca com eles, remontando-os em novas relações com outros acontecimentos e ruínas que ele vai recolher e que passarão a fazer parte da sua coleção, no grande estojo da sua memória. Temas como o encontro com Bobò, a morte de Vittorio e a ameaça da AIDS voltarão em outras obras de Pippo, construindo arranjos novos e fazendo surgir um outro objeto artístico "belo como o encontro fortuito, sobre a mesa de dissecção, de uma máquina de costura e de um guarda-chuvas"[82]. A criança que habita em Delbono joga com a repetição e o retorno, encontrando, em algum lugar do presente, seu ponto de partida: "O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência" (BENJAMIN, 1995, p. 252).

No filme, Pippo e Bobò refazem, numa pequena motocicleta, uma viagem de descoberta, na qual percorrem os arredores de Nápoles. Ali, entre um quarto de hotel, em que está apenas com o companheiro de viagem, e o palco do teatro, diante do público, Pippo fala do primeiro encontro e do momento em que se separou de Vittorio. Sobre o tablado, *Enrico V* vai caminhar apressado entre os corpos dos soldados mortos na batalha de Azincourt. Numa das derradeiras imagens do filme, Bobò faz uma caminhada entre as lápides e esculturas de um cemitério para depois dormir, tranquilo, junto à imagem de um querubim. Ambas as cenas convergem para a autobiografia dos indivíduos. Se as imagens mostram rostos voltados para baixo, elas o fazem não para contemplar os ossos, mas para ver, naqueles cadáveres, a possibilidade de ressurreição. A morte, exaltada, conduz o olhar do expectador em direção à vida.

A melancolia faz com que Pippo Delbono e Walter Benjamin mergulhem profundamente na natureza da ruína e encontrem na figura limiar do anjo uma alegoria do copertencimento entre o humano e o espiritual, a imortalidade e a finitude. No emolduramento benjaminiano, o *Angelus Novus* é empurrado pela tempestade do progresso mas, solidário, não deixa de olhar para trás e recapitular a história dos vencidos. No querubim de Delbono, cuja imagem se desdobra na figura de Bobò, esse novo bárbaro, ele mesmo uma ruína, um homem incompleto, pois amputado da fala. É no gesto de Bobò, de fechar os olhos e repousar sobre um túmulo, que Delbono convida à contemplação, permite a livre associação e evidencia a *concordia discordans* entre as imagens.

---

[82] A frase de Lautréamont em *Cantigas de Maldoror*, canto VI, serve como alusão ao processo de montagem (ou de justaposição surrealista).

Mais importante que desvendar o enigma que as "palavras" de Bobò representam é o gesto de tentar escutá-lo. Arrancando-as do contexto do filme, aquelas falas são hinos de louvor a Deus na lembrança de uma antiga lenda talmúdica sobre a criação dos anjos. Antes de voltar para o rio do fogo que não para de correr e cuja origem é o suor de outros anjos, existe o abandono entre o sonho e a vigília, o momento de abrir os olhos em direção ao reino do nada.

1.2 *Grido:* a potência na privação

Num prédio em ruínas, localizado nos arredores de Napoli, onde outrora funcionou o manicômio de Aversa, Bobò percorre salas vazias, corredores, a pequena capela e o banheiro. Bobò conta no doc-drama[83] *Grido* (2006), sem palavras, o que presenciou naquele espaço de exclusão ao longo de quase cinco décadas. Ele se reporta ao próprio sofrimento e dos pacientes, submetidos ao tratamento com eletrochoques. Em determinado momento, Bobò cruza os braços, como num gesto de enfado entre uma lembrança e outra. É uma atuação épica, e seu corpo frágil adquire aos poucos uma outra dimensão, quando ele, um ex-paciente, não demonstra envolvimento emocional; tampouco *revive* ou *representa* a experiência do trauma. Bobò simplesmente demonstra, no próprio corpo, onde eram colocados os eletrodos. O olhar se volta para o alto, a direção da cabeça oscila e as mãos se agitam. A boca se abre, e dela sai um grito fraco e quase agudo. Seu testemunho se dá por gestos naturais, despretensiosos, apagado de toda técnica dramática e, por isso, ganha a chancela da autenticidade.

No mesmo filme, Delbono refaz sua trajetória pessoal e artística, dando ênfase ao encontro com aquele senhor microcéfalo, surdo e analfabeto. Ao sair de mãos dadas com Bobò do prédio de Aversa, abandonado, mas cheio de histórias, Delbono, um ator alto e corpulento, cuja figura contrasta com a de Bobò, propõe uma situação de igualdade entre eles: "Sair daqui. Com Bobò. Talvez para protegê-lo. Para cuidar. Para ajudar. Para salvar. Alguém. Ou talvez para ser protegido. Para ser ajudado. Para ser salvo."[84].

---

[83] Gênero que mistura realidade e ficção e que resulta em obras híbridas em que os fatos verídicos ganham o reforço da imaginação do diretor. O doc-drama é um exercício de montagem que, antes de chegar à mesa de edição, reflete uma prática mnemônica que visa organizar o discurso numa outra ordem.

[84] No original: "Uscire da qui. Con Bobò. Forse per proteggerlo. Per dare attenzione. Per aiutare. Per salvare. Qualcuno. O forse per essere protetto. Per essere aiutato. Per essere salvato".

O teatro tem uma importante função na narrativa do filme *Grido*. Delbono interpreta Enrico V, na peça homônima de William Shakespeare. O personagem incita à luta e empresta coragem aos soldados antes de uma batalha considerada perdida contra o poderoso exército francês. Ao final do espetáculo, a vitória amarga do rei inglês diante de um exército de mortos, é selada por um grito mudo que "encerra o desespero, a coragem, a esperança, depois de todas as batalhas, as vitórias, as derrotas"[85].

O grito performatizado por Delbono, segundo ele próprio, é um misto de horror e esperança, por onde falam ele e a personagem do monarca vitorioso, numa montagem onde a morte de Falstaff, amigo do rei, faz lembrar Vittorio, que supostamente o tornou soropositivo. No *Enrico V* (1993), de Pippo Delbono, o mutismo do personagem, no instante do grito, é uma opção estética e, como tal, tem a forma de um protesto consciente, ou conceitual. Para Bobò, ao contrário, o silêncio não é intelectualizado, mas constituinte traço distintivo de um sujeito inserido num mundo tagarela.[86]

A imagem do retorno de Bobò ao manicômio é ambígua. Se, no caso dele, o conceito de exílio se plasma com o de asilo (lugar inviolável), a sua experiência de retorno à casa é a de rememorar uma situação penal, em que o exercício do seu direito de cidadão foi suspenso. Ao voltar ao asilo desativado, desce ao mundo dos mortos, realiza uma catábase. Ele dá o seu testemunho de sobrevivente, como um "muçulmano" que retorna a Auschwitz[87]. Desta forma, Bobò ganha a dimensão heróica de personagens míticas como Orfeu, Teseu e Hércules. É a aplicação do *estranhamento*[88] em dimensões artísticas e teatrais singulares, com diferentes potências dialéticas.

Abordar a imagem do grito mudo em diferentes sistemas e identificar, mesmo que provisoriamente, as muitas camadas que a envolvem e que se retraem conduzem irremediavelmente ao conceito da *Pathosformel* e nos coloca na órbita de pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Ao vislumbrar essa constelação de filósofos, amplia-se o espectro das configurações possíveis, ainda que, a

---

[85] "Racchiude la disperazione, il coraggio, la speranza, dopo tutte le battaglie, le vittorie, le sconfitte".

[86] Ainda que a obra seja repleta de momentos de intervalo, sem palavras, com música, sons ambientes e poucos diálogos convencionais, "é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (…) Assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx, irmão do tagarela Groucho, deriva do fato de ele viver cercado de conversadores maníacos" (SONTAG, 1987, p.18).

[87] "Muçulmano" é a alcunha do prisioneiro judeu dos campos de concentração alemães cujo estado de degradação física e psicológica deixava-o em estado catatônico. Ele é a testemunha integral, por isso não é possível separá-lo do sobrevivente. Nele, o testemunho e o sobrevivente coincidem. O fato é que só através de uma impotência avulta a potência de dizer.

[88] Recurso proposto por Bertold Brecht (*Verfremdungseffekt*) no qual elementos pouco comuns ao drama e à encenação convencionais são inseridos na cena de forma a problematizá-la, criando um estado de tensão no espectador que, desorientado, é impelido à reflexão.

partir de cada um deles, corra-se também o risco de ingressar numa jornada sem fim. Tal como o próprio grito mudo, a complementaridade e concordância de aspectos que unem constelarmente estes pensadores também impõem o reconhecimento de distinções, particularidades e discordâncias entre eles.

Dentre os filósofos da arte aqui nomeados, Aby Warburg apresenta um sistema de operar a imagem que se baseia na noção do confronto. No seu *Atlas Mnemosyne,* ele buscou um modo de elaborar uma história cultural através de fotografias de obras de artes de diversos períodos históricos, incluindo recortes de jornais e revistas, de modo a identificar formas corporais que surgem conjugadas a emoções. Agrupando-as de acordo com as afinidades gestuais, Warburg desenvolveu o conceito de *Pathosformel*, situando a imagem entre a fantasia que vibra na imaginação e a razão de uma abordagem multidisciplinar, em que se combinam antropologia, filosofia e história, num tratamento propriamente iconológico, ou seja, centrado na imagem. Sob a ótica e o pensamento de Didi-Huberman, o *Atlas* se transforma numa senha para entender o objeto cultural de uma maneira que ultrapasse a síntese racional, do qual se excluem a contradição e os paradoxos. De forma inédita, a epistemologia warburguiana reivindica o reconhecimento (*anagnórise*) dos afetos, da emocionalidade, do *páthos*, como instância indefectível e motriz das manifestações culturais – estas, por sua vez, decorrem da rememoração (*anamnese*) que se consolida coletiva e temporalmente.

Aparentemente, o grito de Bobò tem uma estética documental, enquanto o de Delbono revela uma elaboração mais ficcional. Em maior ou menor intensidade, ambos performatizam a si mesmos. O grito de Delbono cria uma certa tensão no espectador que, preso à narrativa esfacelada de um filme feito de quadros e sem um encadeamento lógico definido, busca consolo em mínimos elementos fabulares. De um lado, o grito pode ser uma referência ao desespero vivido – ou não – por Bobò. Mas a sua performance frustra a expectativa de quem a vê: o gesto não reproduz o desespero ou a dor do paciente em toda a sua dimensão. A imagem do homem estigmatizado que interpreta a si mesmo cria um desconforto no olhar e uma vertigem no nosso entendimento. A voz em *off* de Delbono, ao chamar Bobò, também resgata o espectador daquele lugar e daquela cena nauseante.

No caso de Delbono, o grito mudo do seu Enrico V desorganiza a narrativa shakespeariana e livra o ator do texto clássico. Testemunha o pensamento do ator-encenador que administra o potencial dessa imagem dialética, desfamiliarizando o grito do seu papel costumeiro, de clamar em alta voz. Considerando a voz como uma extensão do corpo do ator,

Delbono realiza na cena uma amputação. O mutismo é uma expressão poética que tem o propósito de "expressar uma experiência que é no essencial inefável" (SONTAG, 1987, p.37).

Em diferentes cenários (palco teatral e hospital psiquiátrico) e no espaço de interseção entre testemunho e representação, a imagem do grito mudo emana de subjetividades distintas, se no corpo de um ator dotado da capacidade da fala e de conhecimento do teatro-dança ou nos gestos de um outro, homem microcéfalo e surdo, que balbucia o inominável. As *Pathosformeln* despertam no espectador, em diferentes níveis, a sensação de estranhamento que desestabiliza a ordenação do pensamento. Neste sentido, a imagem não é o recorte de uma narrativa, mera ilustração de um drama sob a forma de um gesto, mas algo que reúne em si sentimentos esculpidos pelo cinzel do artista e pelo olhar do espectador amoroso, conduzido a uma zona intervalar entre a fruição da obra e a contemplação ordenadora de quem resiste ao arrebatamento.

Este espaço de transição é, para o diretor de teatro Frithwin Wagner-Lippok[89], a capacidade de gerar hipóteses, uma condição determinante da performatividade, "um fenômeno cuja *potência* dialética e *propriedades paradoxais* geraram toda uma paisagem de novas questões, assim como também um desejo de respostas" (2010. Grifo nosso)[90]. Na imagem e na gestualidade, trata-se de estar atento aos sintomas; nas Artes Cênicas, desenvolver um lugar de transgressão em que regras, limites, fronteiras ou sentidos sejam postos em confronto.

Os comentários de Giorgio Agamben também sugerem intrigantes reflexões que podem ser aplicadas às questões relacionadas à arte performática. Na busca por uma definição do que seria a potência e o seu exercício o filósofo italiano também abre novas frentes para o conceito de *Pathosformel*.

Com base no *De anima* (417 a.C.), de Aristóteles, Agamben mostra que, em grego, a palavra *dýnamis* significa tanto "potência" como "possibilidade", e, por conseguinte, a realização de um ato coloca o indivíduo na esfera da potência: "O termo 'faculdade' (*héxis*) exprime, assim, o modo como uma certa atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito" (AGAMBEN, 2015, p. 245). Agamben chama atenção para o fato de que não é apenas a consumação do ato que comprova a potência plena do ser humano, mas,

---

[89] Formado no Drama Department da Brock University, em Ontario (Canadá), o diretor e dramaturgo Wagner-Lippok trabalhou ao lado de Jürgen Kruse e Wolfram Mehring e foi assistente de direção no Staatstheater Kassel (2000-2001), sempre desenvolvendo pesquisa sobre o teatro pós-dramático e a arte da performance.

[90] Ao contrário do gênero dramático, apoiado no texto, o performativo se volta para o essencial: o abandono dos significantes verbais e da busca pelo significado, posto que a performance pode-se dar em ações mais silenciosas, pois feitas pela forma e não mediadas pela palavra.

dialeticamente, a faculdade[91] (*héxis*, ἕξις) que se afirma por meio de uma privação (*stéresis,* στέρησις), conforme o demonstram dois exemplos por ele lembrados: "o arquiteto é potente na medida em que pode não construir e o tocador de cítara o é porque, ao contrário daquele que é dito potente em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar cítara, pode não-tocar cítara" (AGAMBEN, 2015, p. 246).

Na trilha dessa abordagem arqueológica que segue os passos de Aristóteles, Agamben retoma a imagem da "tabuinha de escrever" encerada, na qual ainda não há nada escrito, para criar uma metáfora do intelecto em potência. A compreensão das constelações literárias (escritores, escrivãos, copistas e leitores) e filosóficas (que vê o pensamento e criação como atos da Escrita) que se fundem, então, na figura do personagem Bartleby[92]. Para Agamben, o termo potência é compreendido na sua forma de poder ser ou fazer algo e, simultaneamente, não sê-lo ou fazê-lo. O personagem de Melville torna-se então o paradigma da potência, pois "o escriba que não escreve é a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato da criação" (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Na pista do filósofo grego Sexto Empírico (III e II a.C), Agamben apresenta a diferença entre o registro da proposição de alguma coisa e o anúncio, que nada predica: "linguagem faz-se anjo do fenômeno, puro anúncio de sua paixão" (AGAMBEN, 2007, p. 28). Vista desta forma, a fórmula de Bartleby "inscreve aquele que a pronuncia na estirpe dos *ángeloi*, dos mensageiros", que leva uma mensagem sem acrescentar nada (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Aquele "preferiria não…" pronunciado por Bartleby apresenta a potencialidade em negativo que, sem abandonar a positividade da ação suprimida, torna-se uma presença mais efetiva pela privação. Na perspectiva de Agamben, a fórmula abre uma zona em que não se pode mais discernir a potência de ser e a potência de não ser.

Nessa expansão dialética, a assertiva de Bartleby, tal qual acontece com a imagem do grito mudo, pode ser vista como uma potência hipertrofiada pela ausência, pois aparece sob a forma de uma privação: a *Hexis* previsível da emissão de um som, de uma palavra, de uma fala cognoscível, deixa de ser exercida para que a cena patética seja montada por Pippo Delbono. A imagem se reveste de novos sentidos pois, quando aplicada ao pensamento de Warburg, é uma *Pathosformel* que extrapola o sentido de paradoxo para alcançar o de

---

[91] A ἕξις grega abrange amplo espectro semântico: desde "posse", algo que se tem (mesma raiz do verbo "ter", ἔχω), "maneira de ser", "constituição do corpo", "estado de espírito", "capacidade resultante da experiência" à "faculdade".

[92] A novela *Bartleby, o escrivão* (1853-1856), do norte-americano Herman Melville (1819-1891), trata da história de um funcionário de um escritório de advocacia que, pouco a pouco, vai-se negando a realizar suas tarefas repetindo a mesma fórmula frasal: "I would prefer not to…"

oxímoro, forçando a quem o *escuta* buscar um sentido metafórico. No grito mudo estão os cristais de memória de personagens de temporalidades diversas tais como o Laocoonte henelístico na sua batalha perdida contra a vontade dos deuses, até o gesto automático, fisiológico de um deficiente mental.

No ato do personagem de Enrico V, o grito mudo, embora *represente* o desespero do rei, demonstra o domínio de uma privação do ator como forma de potência. O gesto por ele realizado adquire uma magnitude ainda maior do que se ele exercesse plenamente a faculdade de bradar em tom firme e altíssono, ou fazer um discurso diante dos soldados mortos. Na trama que corre em paralelo, é o momento em que Delbono se vê diante da ameaça da morte, apresentada na forma do diagnóstico do HIV. Culpa, dor e desejo de salvação emergem no gesto. Os olhos de Delbono se voltam para o céu e os punhos cerrados apontam para baixo, como que acorrentados, impedidos de qualquer reação contra o vírus (até então) mortal. Sobre a doença, Delbono escreve num artigo para uma publicação francesa:

> Existe um medo de dizê-lo, existe o medo do homem de aceitar-se na sua maravilhosa diversidade. O homem que quer manter-se fechado em sua gaiola. Uma religião que se distancia sempre e mais do conceito de fé = liberdade, para chegar a fé = coação. Creio que Deus seja o Deus da liberdade, não da prisão como nos querem fazer acreditar. Da proibição de foder. Da proibição de usar preservativo, proibição do amor entre pessoas do mesmo sexo. (DELBONO, 2011, p. 30)[93]

Não é só em *Enrico V* que uma guerra serve como metáfora para que Delbono fale de sua luta pessoal contra a doença e o preconceito. A situação limite em que vive a população civil menos assistida, espoliada de seus direitos de cidadão e de espaço de representação política, se desdobra no encontro com os moradores de rua (*Barboni*, 1997), nas feridas abertas entre palestinos e judeus (*Guerra*, 2003), nos sem teto e nos estrangeiros de Roma (*La Paura*, 2009) e assim por diante, se estendendo e amplificando a fala das pessoas que vivem em *estado de exceção*[94].

---

[93] "C'è la paura di dirlo, c'è la paura dell'uomo di accettarsi nella sua meravigliosa diversità. L'uomo che si vuole tenere chiuso in una gabbia. Una religione che si allontana sempre di più dal concetto di fede = libertà, per arrivare a fede = costrizione. Credo che Dio sia il Dio della libertà, non della prigione come ci si vuole fare credere. Del vietato scopare, vietato usare il preservativo, vietato l'amore tra uguali sessi" (DELBONO, 2011, p. 30).

[94] Na trilha aberta por Foucault e seus estudos sobre os dispositivos do poder, Agamben encontra no *estado de exceção* o paradigma do estado contemporâneo, um sistema que permite a eliminação dos adversários políticos, mas também "de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político" (AGAMBEM, 2004, p. 13).

O ato do grito mudo por Pippo Delbono recoloca em jogo o campo de concentração como paradigma da biopolítica, lugar onde surge a vida nua e onde o *homo sacer*[95] assume a imagem daquele que comete o pecado nefando[96], a homossexualidade.

Num artigo em que reflete sobre Psicanálise e xenofobia, Bette Fuks reproduz um raro e impressionante relato de um sobrevivente do holocausto, Pierre Seel, único francês que testemunhou abertamente em seu livro *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* as atrocidades sofridas pelos homossexuais no campo de concentração Schirmeck-Vorbrück:

> "Um dia os alto falantes ordenaram-nos que fôssemos imediatamente ao centro do campo. (…) Dois soldados da SS trouxeram um jovem até o centro do quadrado que formávamos. Horrorizado reconheci Jo, meu doce amigo de 18 anos. (…) Neste momento, os alto-falantes emitiram música clássica muito barulhenta, enquanto os homens da SS o despiram completamente. Violentamente, enfiaram-lhe um balde de latão na cabeça. Atiçaram ferozes cães pastores sobre ele: os cães começaram por lhe morder as coxas e virilhas, e depois devoraram-no em frente a todos nós. Os seus gritos de dor foram amplificados e distorcidos pelo balde que permanecia atado à sua cabeça. o meu corpo rígido cambaleava, os meus olhos escancaram-se de par em par por tanto horror, lágrimas corriam pela minha cara, rezava fervorosamente que desmaiasse rapidamente. (…) Durante mais de cinquenta anos esta cena repetiu-se incessantemente na minha frente. Nunca esquecerei o bárbaro assassinato do meu amor - em frente dos meus olhos, dos nossos olhos, porque houve centenas de testemunhas" (Apud QUINET; JORGE, 2013, p.. 82).

A potência do grito em aparições distintas, reunidas no documentário de Pippo Delbono, não soa apenas como convocação para a resistência ou à adesão, mas convida o espectador à livre imaginação e ao pensamento mais pragmático: como se dá a potência do grito realizado por Bobò, tolhido da faculdade da fala pela surdez e microcefalia, ator em que o mutismo não se manifesta como privação sob o domínio de uma potência? É possível pensar o estigma como uma forma de potência?

---

[95] Antiga figura do direito romano incluída no ordenamento jurídico unicamente sob a forma de exclusão, alguém que o povo julgou por um crime e, apesar de não ser permitido sacrificá-lo sob o jugo da lei, quem o matasse não cometeria homicídio, ficando impune. Essa vida do *homo sacer* é a *vida nua*, pois está fora da lei dos homens e fora da lei dos deuses. Essa era a vida dos 'doentes mentais', homossexuais, ciganos, comunistas, muçulmanos e judeus enviados aos campos de extermínio sob o pretexto de que eram degenerados, sujos e portadores de uma doença incurável (AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010).

[96] As heresias eram, inicialmente, movimentos rebeldes de caráter religioso que se propagaram pela Europa a partir do século XII. O tribunal da Inquisição, criado por Inocêncio III em 1198, estendeu a noção de heresia e, aproveitando-se de que o direito civil legalizava a prática de tortura aos crimes de lesa-majestade, a heresia passou a ser considerada "lei de lesa-majestade divina". No rol dos hereges foram incluídos os leprosos (acusados de contaminar a água), os judeus, as bruxas e os sodomitas, estes últimos considerados uma abominação cuja descrição era em si só um pecado, tão grande era a ofensa a Deus (TORRÃO FILHO, 2000, p.120). A perseguição contra os homossexuais vai se ampliar ainda mais nos séculos XII e XIV, e mesmo modernos Estados europeus vão manter a prática de intercurso entre pessoas do mesmo sexo na esfera da criminalidade. Basta lembrar que a lei 175, utilizada por Hitler para perseguir os gays na Alemanha, só foi revogada em 1994 e que, na França, depois da Segunda Guerra Mundial, as leis antissemitas logo foram extintas pelo general De Gaule, mas a homossexualidade só deixou de ser ilegal em 1981.

Aristoteles estrutura o conceito de potência tendo como base uma sociedade que, não raro, tratava o infanticídio com certa indiferença e encontrava na deficiência física ou mental um argumento plausível para o crime contra a vida[97]. Bobò certamente não teria direito à vida na Grécia antiga. Passado o tempo, sua imagem, ainda que quase muda, fala de tantos outros que foram silenciados ao longo da história. Igualmente infantes cujo destino é legislado por seus presumíveis responsáveis.

Vale aqui lembrar que o "infante" – *infans,* palavra derivada do verbo *fari* ("falar") latino e o prefixo privativo *in* – guarda etimologicamente o sentido de *incapaz de falar*. Os substantivos *infans* e *infantia* são empregados no sentido de "infante" e "infância", respectivamente. *Infans* também se refere às pessoas de até, pelo menos, quinze anos, com o qual se entende que *infans* não remete especificamente à criança pequena que não adquiriu ainda a capacidade de falar, mas também aos que não estão habilitados para testemunhar nos tribunais. O substantivo *infans* seria, assim, "o que não pode valer-se de sua palavra para dar testemunho"; aquele que, não podendo responder por seus atos, é ainda "irresponsável", necessita de alguém que se responsabilize, dê *responsae* ("respostas") por ele. No artigo *Infância e educação em Platão,* Walter Kohan[98] lembra ainda que *"*a palavra *infantes* também passa a designar muitas outras classes de marginais que não participam da atividade pública, como os doentes mentais".

A *fala* do infante Bobò se constitui por gestos e grunhidos. O som frágil que emite no que seria o momento doloroso da aplicação dos eletrochoques é tudo que resta à audição do espectador. A natureza (*physis*) da sua imagem se faz presente naquilo que ele tem de desestabilizador. Por mais que o espectador se reconheça nos detalhes que encontra naquele corpo, a potência está naquilo que ele tem de diferente. Se Aristóteles sugere, no *De anima*, que o escuro se apresenta ora como treva (potência), ora como luz (ato), o corpo de aparência metamorfa de Bobò reúne esses elementos ao mesmo tempo. O grito mudo feito por ele é o

[97] Em Esparta, o infanticídio de deficientes acontecia no monte Taygetus, de onde os neonatos eram atirados. Já em Atenas, matar crianças malformadas era legalmente aceito como forma de controle da natalidade. A prática é incorporada na *República* de Platão, onde se legitima o infanticídio e o abandono de pessoas menos privilegiadas mentalmente. Aqueles que vinham a apresentar mais tarde deficiência de natureza intelectual cresciam entre os menos favorecidos e os escravos. Essas informações, fornecidas por Laura Maria de Figueiredo Guilhoto, coordenadora técnico científica do Instituto APAE de São Paulo, estão disponíveis em http://www.apaesp.org.br/instituto/Documents/Artigos/Revista%20DI/Edição%209/DI_n9_40-45.pdf.

[98]Professor de Filosofia da UERJ, autor do referido artigo, acessado em 02/12/2016, está disponível em http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a02v29n1.pdf.

diáfano[99] em ato, e o seu corpo naquele instante é a presença da privação, portanto, a cor da sua potência.

Com as performatividades autobiográficas de Delbono e Bobò, os atos de gritar, vistos como gestos, aqui entendidos como imagem em movimento, rompem a realidade (ou convenções) das linguagens faladas e da categoria teatral do drama. Não dependem de um texto para existir, renunciam à fábula (fechada), não tratam de ações relacionadas a personagens ficcionais (no caso de Bobò) e possibilitam a criação de atmosferas. Apresentadas juntas, elas tensionam o conceito de documentário e a confecção das cenas assume riscos, alguns de natureza prática, como o de Bobò sofrer algum tipo de colapso nervoso ao retornar para um lugar no qual ficou confinado por mais de quarenta anos; outros, da ordem do discurso, é deixar a obra em aberto.

Os corpos de ambos têm um potencial imagético que não pode ser ignorado. São pessoas que apresentam entre si grande discrepância física e, individualmente, são sujeitos marcados por estigmas: um microcéfalo e o outro portador do vírus do HIV. A singularidade dos corpos fora do padrão gerou em Delbono e nos atores da companhia uma necessidade de incorporação da diferença como parte constitutiva da cena, daí a importância de lidar com suas dificuldades em público, num constante exercício de autoexposição.

Através da forma (*per/forma*), Delbono não executa ações que mudam o mundo, como num enunciado performativo, mas colocam-no num espaço de tensão em que a *fala* esbarra na realidade, fazendo surgir uma terceira possibilidade. E o faz, neste caso, através de Bobò e de *Enrico V*, pois suas performances - adaptadas ao cinema - criam tensões com a cena tradicional e a narrativa fabular, embora a montagem técnica - com o apoio da trilha sonora - crie laços emocionais e de comunicação com o espectador.

> "Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos - , falar não é exprimir, designar, esticar a cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. [...] As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las". (NOVARRINA, 2003, p.14)

Os gritos de Delbono e Bobò são experiências limítrofes, que ocupam um espaço de transição entre o ator e o personagem. Levam o espectador a um lugar onde ele deve desenvolver uma escuta atenta e apurada, cruzando a fronteira dos indivíduos, entre a vida e a

[99] Neste sentido, Agamben chama a atenção de que não se trata apenas da metafísica da luz, que apresenta o óbvio e o ultra-óbvio das coisas, mas de uma metafísica capaz de alcançar a "*physis* anônima tão capaz das trevas quanto da luz".

arte: "O corpo torna-se, então, o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como interior e exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade."[100]

O inusitado, no grito de cada um deles, quebra o que está diante do espectador no presente e, ao mesmo tempo, vence por um momento a morte. O ar que escapa, num fio, da boca de ambos, tece realidades cênicas diferentes, que se encontram na trama dos excluídos e, portanto, naqueles que não têm voz na sociedade.

O grito de Delbono também tem um componente de risco na sua realização: ele pisa pesadamente no tablado do Teatro Pinchielli, de Cremona, por entre os corpos dos atores do *La danza nel Teatro* deitados sobre o tablado. Depois desse deslocamento, Pippo se detém e solta o seu grito. Se fossem levadas em consideração apenas as indicações dramáticas da peça escrita por Shakespeare, o grito de *Enrico V* se encaixaria na cena III do IV ato, e seria uma resposta a várias questões: à queixa do conde de Westmoreland, receoso da batalha por conta do reduzido número de homens do exército inglês; à ambição do rei de ser reconhecido pela honra e pela coragem, e à disposição de compartilhar com seus soldados o orgulho pelas cicatrizes da guerra por eles vencida. O gesto performatizado de Delbono tem uma gênese diversa daquele grito de Bobò, muito mais ligado a um estímulo autobiográfico. No entanto, ao longo da exibição do filme *Grido*, sabe-se que foi por volta do período em que ensaiava *Enrico V* que Pippo Delbono teve as primeiras crises causadas pelo virus do HIV.

> O grito de Bobò não é o grito que Pippo emite um pouco antes, sem som, nas imagens do seu *Enrico V*. Aquele grito em meio aos mortos e o grito de Bobò são *o grito* de duas pessoas completamente diferentes, distantes, que falam linguagens e signos distintos. Que, porém, ainda assim, compartilham parte de uma viagem que é fundamentalmente uma viagem de amor por esta profunda diferença. A união entre dois seres, Pippo e Bobò, que na diferença e na individualidade decidem fazer uma viagem juntos. Uma viagem na memória, uma viagem na dor, uma viagem de vespa. *Grido* é, no fundo, um grito sobre o amor, sobre um amor diferente, sobre a alegria de um encontro, sobre a relatividade daqueles valores que são considerados por nós valores morais indiscutíveis. (BIONDA; GUALDONI, 2011, p.67, tradução nossa)[101]

---

[100]BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico* em www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/45

[101]O texto em língua estrangeira é "Il grido de Bobò non é il grido che Pippo emette poco prima, senza suoni, nelle immagini del suo *Enrico V*. Quel grido in mezzo ai morti e il grido di Bobò sono il grido di due persone completamente diverse, lontane, che parlano linguaggi e segni diversi. Che però, assieme, condividono parte di un viaggio che é fondamentalmente un viaggio di amore proprio per questa profonda diversità, L'unione tra due esseri, Pippo e Bobò, che nella diversità e nell'individualità decidono di fare un viaggio insieme. Un viaggio nella memoria, un viaggio nel dolore, un viaggio in vespa. *Grido* è, in fondo, un film sull'amore, sull'amore diverso, sulla goia di un incontro, sulla relatività di quei valori che per noi sono diventati principi morali indiscutibili."

A autenticidade do testemunho de Bobò esbarra no depoimento do diretor Delbono. Este, ao sentir falta de um componente mais emocional no depoimento do seu ator microcéfalo, é surpreendido pela percepção e o conhecimento da linguagem do cinema que ele demonstra: "Eu pensava que seria importante que houvesse aquela lágrima, mas ele nada. Ele caminhava e fazia sinal: 'lágrima', e a nossa assistente de produção lhe colocava uma lágrima nos olhos e ele recomeçava a caminhar em direção à câmera. Isso fala do ator, do senso de dor. Do senso do cinema" (BIONDA; GUALDONI, 2011, p. 67, tradução nossa)[102].

No ensaio *A estética do silêncio*, Susan Sontag chama a atenção para o fato de que o silêncio empresta mais peso às palavras, seja na forma do intervalo entre elas, seja porque ele marca o início e o final da sua emissão. O silêncio presente no grito, no entanto, não é apenas uma morte, pois também obriga o outro à fala, constituindo a premissa do diálogo marcado, neste caso, pela tensão, pois a boca aberta é um espaço lacunar, caótico. O que sai dela não é o vazio, mas a nossa voz pensada. A boca entreaberta é uma caverna onde a nossa imaginação ecoa, a nossa subjetividade se manifesta e de onde parte o fantasma que nos assombra. A arrumação dos ossos que formam as palavras não consegue dar conta da natureza imaterial e da dimensão simbólica da linguagem. Deste espaço inefável se constrói o sujeito que grita mudo. Para chegar a ele é preciso que a escuta flutue e os inconscientes de quem fala e de quem escuta se encontrem. Não se trata de ignorar a razão e as informações que nos são transmitidas pela fala cotidiana, mas de estabelecer um jogo de neutralidade e engajamento entre essas vozes.

O grito mudo é uma evidente operação de montagem temporal. Remete-nos para a nossa *infantia*, do passado e do desejo inominado, ao mesmo tempo em que anuncia o futuro e o mistério. Pelos seus componentes históricos, visíveis e materiais, as palavras formam apenas ruínas. A organização, o seu traçado espontâneo e o espaço entre elas também compõem a fala. Mas a escuta também é polissêmica: ela se dá tanto na intenção de ouvir, quanto no que lhe é suplementar e até ignorado, implícito, indireto e retardado: "[...] há um desmantelamento na Lei que prescreve a escuta única; a escuta era, por definição, *aplicada*; hoje lhe é pedido apenas *un laisser* surgir, voltamos assim, mas em outra volta da espiral histórica, à concepção de uma escuta pânico, tal como a conceberam os gregos" (SONTAG, 1987, p. 227).

Se o homem se constitui como sujeito pela linguagem, tirar-lhe a fala é como tentar subtrair da pessoa a capacidade de se propor no mundo. A imagem impactante do grito mudo

[102]O texto em língua estrangeira é: "Io pensavo che fosse importante che avesse questa lacrima ma lui niente. Lui camminava, e faceva segno: 'lacrima', e la nostra segretaria de produzione gli metteva una lacrima sul viso; e lui riprendeva a camminare verso la camera. Questo racconta dell'attore, del senso del dolore. Del senso del cinema".

é o clamor de um ser sem lugar. Ignorá-la é minar a subjetividade no espaço da biopolítica, tentar exilar o *eu* que existe no outro. O *eu* que grita em personagens diferentes apresenta-se em discursos singulares, pois o sujeito se anuncia inserido em diferentes contextos. A subjetividade é aquele vento que passa insistente pelas frestas das janelas fechadas pelos dispositivos do poder e causa arrepios, deixando o corpo eriçado e em estado de alerta.

A potência de Bobò tem algo de revolucionário. O gesto do grito mudo que realiza é a faculdade da fala de um *infans.* Ainda que não se reconheçam as palavras inteligíveis, Bobò se dirige, daquela forma, diretamente ao *pathos* do espectador. Não se trata de emocionar o público, mas colocar o espectador em confronto com suas convicções, dentre elas a de que só é potente quem é possuidor de técnica e habilidades produtivas, e interessantes à sociedade de consumo (ou ao bem estar da *pólis*, como pensava Platão). A imagem do homem diverso no instante em que a *stéresis* deixa de ser apenas "privação", "espoliação", porque é portador de um testemunho precisa ser dado, é a representação da potência em ato, transbordando nas mãos hábeis e na cabeça agitada na ânsia de contar.

Aprender a língua do outro e tirar o sujeito do espaço do sagrado, arrancando-lhe do ostracismo e do isolamento e estabelecendo com esse *exilado* um diálogo, cria um campo discursivo em que a própria vida é posta em jogo. Na arte, cuidar do personagem e do espectador, no espaço mediado pela performance, é, de alguma forma, se apropriar do discurso do outro. Em vez de uma existência obscura, Bobò deixa de ser uma estatística, uma *vida infame*, para dividir a sua experiência.

1.3 ***Buonismo* e *estranhamento* no jogo da eficácia teatral**

Aristóteles e Plutarco reconhecem, respectivamente, em obras como *Poética* (data: 1448b) e *De audiendis poetis*[103] (literalmente, "Ao ouvir os poetas", in RUSSELL;

[103] O tratado é conhecido pelo título *Como um jovem deveria estudar poesia*, ou simplesmente, *Sobre o estudo da poesia*, um dos 84 opúsculos que integram as *Moralia* (ou seja, *Tratados Morais*) de Plutarco. Embora não se trate exatamente de uma "arte poética", o texto defende a eficácia da poesia, na iniciação ao pensamento filosófico (cf. NUÑEZ: 1996, pp.56-59). A passagem a que nos referimos se encontra ao final da sessão 1 do ensaio, onde o filósofo se vale, aliás, de sua veia poética: "Misturar vinho [com água] elimina a nocividade, mas não sua utilidade. Não cortemos, pois, nem destruamos a videira das Musas." Na edição consultada: "Mixing destroys the harm in wine, but not its usefullness. Let us not therefore cut out or destroy the vine of the Muses" (RUSSELL & WINTERBOTTOM: 1989, p. 193). Para outra tradução, cf. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0141%3Asection%3D1. Acesso em 15/10/2016.

WINTERBOTTOM, 1991, p.192-216), que até mesmo a imperfeição (ou a feiúra) se transforma em beleza, de acordo com o virtuosismo e a maestria do artista, quando da representação do objeto. Conduzindo o *feio* em suas cogitações sobre a Beleza e a Arte, Aristóteles se refere rapidamente à Comédia, Arte do Feio, como parte do campo estético. Entretanto é a beleza, como uma propriedade do objeto, que se constitui de harmonia, grandeza e proporção.

A definição aristotélica da tragédia vai servir de cânone ao teatro ocidental, modelo a ser seguido pela dramaturgia clássica até os dias atuais. Jean-Jacques Roubine (2003) conclui que, de acordo com Aristóteles, a trama deveria transitar na esfera do plausível e do senso comum. Desse modo, criaria uma dimensão psicológica em que o verossímil introduz um outro parâmetro, o da persuasão: "O possível, diz Aristóteles, é 'persuasivo', uma vez que repousa em um determinado sistema de crenças. Eis por que deverá ser excluído do campo da representação trágica o irracional" (ROUBINE, 2003, p. 15). A proposta de imitação da realidade feita através da ação das personagens no intuito de provocar emoções e posterior purgação no público, não excluiria totalmente esse elemento, que, entretanto, entra em contradição com a exigência de persuasão.

O grotesco aparecerá nos bufões e nos tipos mascarados, nas sátiras e em festas carnavalescas, parodiando divindades e personagens da mitologia, trazendo à cena e às festas populares a gestualidade obscena e a falta de pudor, "materialização coprológica de um mundo subjacente, escatológico, desprovido de regras ou moral, manifestado apenas num contexto de suspensão do tempo e do espaço" (TONEZZI, 2011. p. 21).

Os corpos alterados se manterão nas comédias entre os séculos XVII e XIX, em personagens coxos, corcundas e cegos, representados por atores que utilizarão suas capacidades de imitação de tais deformidades, enquanto que aqueles realmente portadores de tais deficiências deveriam fazer de tudo para escondê-las do público. Daí a contribuição da arte pictórica na visibilidade desses corpos diversos, notadamente nas obras do espanhol Diego Velazquez (1599-1660) feitas para a Torre da Parada entre os anos de 1630 e 1635. Os corpos verticalmente prejudicados dos bobos, que eram encarregados de entreter os membros da corte, desafiam o olhar e o pensamento estável por serem considerados incompletos. Sebastián de Morra, por exemplo, que esteve a serviço do príncipe Baltasar Carlos, aparece, na pintura de Velazquez, sentado sobre o chão. Mas a timidez pelo corpo disforme e posição infantil expressas no gesto de esconder as mãos contrastam com a altivez do olhar de alguém que parece exigir respeito de quem o encara.

As pessoas com anomalias físicas foi um tema que muito agradou à corte espanhola daquele período. Artistas como Juan Van Der Hamen (1596-1631) também criaram obras que serviram de registro e testemunho imagético dessa *gente de prazer*, como eram chamados os encarregados de entreter a realeza[104]. Eugénia Martínez Vallejo, menina admirada na corte porque chegou a pesar setenta quilos com apenas seis anos de idade, foi pintada por Juan Carreño Miranda (1614-1685) a pedido do Rei Carlos II. Se o rico vestido de brocado vermelho e botões de prata, não disfarçam o desagrado da modelo, em outra pintura a "monstra" Eugénia parece mais à vontade, despida, coberta apenas com algumas folhas de parreira, numa alusão à Baco e ao interesse que essas figuras despertam desde a Antiguidade: as figuras de pessoas com sobrepeso seriam relacionadas aos rituais de fertilidade e colheita, ao sobrenatural da aparência e sua potência divina.

A realidade cênica, construída ou constituída por corpos diversos, problematiza a concepção tanto da realidade concreta quanto daquela encenada. Nas questões relacionadas ao uso do corpo alterado, talvez residam as principais ambiguidades do teatro pós-dramático: seu caráter transgressor e sensacionalista, a autoencenação do corpo, o inacabado figurado e sentimentos essencialmente humanos, como o assombro diante da morte.

Dentre os corpos alterados - seja por causas naturais, seja por impulsos transgressores – estavam, entre outros, os metamorfos, os deformados, os mutilados, os deficientes e os tatuados. Por muito tempo, os integrantes dessa variada fauna humana foram, erroneamente, chamados de "híbridos". A palavra, que se fixou no campo da biologia, designa a procriação pelo cruzamento de duas espécies diferentes, vem do grego *hýbris*, cuja etimologia remete a ultraje ou desmedida. Ou seja, origina-se no campo da religião e rapidamente migra para o do direito.

As alterações corporais, naturais ou adquiridas, se incluiam no quadro dos temores, em relação aos amaldiçoados e às maldições que eles podiam irradiar. O estigma de maldito, por haver cometido algum tipo de desmesura, alguma infração da lei natural, por si mesmo ou por algum ancestral, se refletia também numa marca física (*míasma*, mancha não apenas visual, mas pestilenta, capaz de espalhar mau odor). Por isso, já na Grécia natiga, a presença de um

[104] Desse pintor, especialista em naturezas-mortas, destaca-se *Retrato de Anão* (1696), no qual o personagem aparece elegantemente vestido, segurando com a mão esquerda uma espada e com a direita um bastão de comando. Os trajes e postura dotam o personagem de grande dignidade, em contraste com sua expressão melancólica.

desses seres era a imagem viva da cólera dos deuses, e quem denunciava no corpo a própria *hýbris* deveria ser punido[105].

O pensamento que coloca o teatro na esfera do sobrenatural aproxima-o da *hýbris*, pois o corpo do ator extrapola a medida de si mesmo, adquirindo uma visibilidade maior que a coletividade, envolvendo-o num jogo de auto-exaltação e distanciamento que leva o espectador a acompanhar uma catábase[106]: "O corpo do teatro é sempre de morte. O palco é um outro mundo, com um - ou nenhum - tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos" (LEHMANN, 2007, p.331). O preço por essa superexposição, segundo Lehmann, é a inveja, o ciúme e o desejo de vingança.

Mesmo que o termo *híbrido* nunca tenha circulado explicitamente, pelo peso moral que sempre carregou, desde os primórdios, o estigma sobre pessoas com deficiência física perdurou ao longo dos séculos de muitas formas, inclusive em algumas sociedades contemporâneas, que lhes negam direitos básicos de cidadania e os obrigam ao isolamento.

A superstição e a ignorância nortearam o comportamento dos grupos sociais no trato com as pessoas portadoras de alguma alteração física, considerando-os emissários de mau agouro, ou atribuindo-lhes poderes divinos. No Egito, acreditava-se que a deformidade seria uma lembrança da encarnação anterior e, portanto, a manifestação de uma vida passada no corpo presente.

Tais noções se mantiveram, no contexto contraditório do cristianismo primitivo: ainda que a nova doutrina acolhesse os doentes, os deficientes físicos e demais párias sociais, o forte moralismo e a carga repressiva dele decorrente não atenuaram a situação do deficiente. O homem do medievo foi levado a acreditar que muitas doenças e deformidades eram vinculadas ao pecado, notadamente pecados ligados à prática sexual[107]. Na melhor das hipóteses, doenças que resultavam em chagas ou tumores eram vistas como características do

---

[105] Presente em inúmeros personagens trágicos, a confiança excessiva ou arrogância diante das leis dos deuses e dos homens condena o herói, mesmo quando inciente da falha cometida. A penalidade também parece muito superior ao delito, senão vejamos: Édipo "herda" uma maldição por fazer parte da família dos Labdácidas e se julga capaz de vencer a peste que acomete a cidade de Tebas, desconhecendo que ele é o motivo do problema; Antígona é condenada a ser enterrada viva por contrariar o édito do rei Creonte e tentar enterrar o próprio irmão, ou ainda Medusa, transformada em terrível monstro por ter sido estuprada por Poseidon. Neste último relato, a *hýbris* de Medusa era ser bela demais e, por isso, acabou condenada a perder os traços que a faziam atraente.

[106] Descida ao mundo dos mortos, ao reino de Hades/Perséfone ou Plutão/Prosérpina. A catábase é seguida por uma anábase, isto é, um retorno ao mundo dos vivos. Mitos e outros personagens como Dioniso, Enéias e Orfeu passaram por esta dupla experiência: no canto IV das *Geórgicas*, de Vergílio, Orfeu, desesperado pela morte da esposa Eurídice, desce aos Infernos para trazê-la de volta à vida. A motivação de Enéias foi a *pietas*, a devoção filial cultuada pelos romanos: o herói desce ao mundo dos mortos para buscar os conselhos do pai Anquises (como fizera Ulisses, no canto XI da *Odisseia*, na breve entrevista com a mãe, Anfiteia).

[107] Durante o medievo, acreditava-se que a lepra era resultado de uma concepção ocorrida na Quaresma ou em dias santos, nos quais eram vedados os intercursos sexuais.

mártires. Correndo em paralelo, a arte ornamental da Antiguidade reservou espaço ao grotesco, assim como, no período Medieval, ele marcou presença na figura dos bufões e nos temas satíricos e escatológicos das festas populares. Mas são do Renascimento as primeiras narrativas de comércio do corpo humano alterado, a serviço de espetáculos públicos, como mostra o depoimento de Michel de Montagne, datado de 1595:

> Vi antes de ontem um menininho que dois homens e uma ama de leite, que diziam ser o pai, o tio e uma tia, carregavam consigo para obter um trocado, exibindo-o por conta da sua estranheza. (…); seus gritos pareciam ter algo de particular, tinha exatamente catorze meses. Embaixo da mama era acoplado e unido a uma outra criança sem cabeça, que tinha o canal da coluna obstruído, e o resto no lugar; tinha na realidade, um braço mais curto, mas ele tinha sido quebrado por acidente no nascimento; eles eram colados frente a frente, e como se a criança menor tentasse abraçar aquela grandalhona. (ECO, 2010, p.244)[108]

De acordo com o levantamento feito pelo médico francês Ambroise Parè, casos como esse começaram a surgir na Europa mais de um século antes. Segundo ele, já no ano de 1475, em Verona, uma família miserável exibia gêmeos unidos pela parte posterior em praça pública em troca de algumas moedas. Esse tipo de evento, que a partir do século XVIII cresce e se populariza nos espetáculos de excentricidades, atrai o público exibindo as deformidades humanas e fenômenos como contorcionismo, pirofagia, tatuagens e adivinhações. Degenerando-se nos palcos do *freakshow*, ou sendo acolhido na esfera da *body art*, o corpo gradualmente deixa de ser valorizado apenas como um objeto de confortável contemplação do belo para ser um desestabilizador, um tipo de estratégia para perturbar o observador: "Nesse sentido, as naturais características contidas nas chamadas disfunções e distúrbios do corpo e da mente mostram-se como elementos que, se eficientemente trabalhados, poderão, sim, ter um papel preponderante no exercício da cena e na mobilização da assistência" (TONEZZI, 2011, p.9).

Para a pesquisadora italiana Leonetta Bentivoglio (2009), Delbono é "uma emocionante anomalia na atual cena teatral italiana"[109]. Na sociedade que cultivou o ideal de beleza equilibrada e proporcionalidade, no Renascimento, e no país que tem a sede da Igreja Católica, a Companhia Pippo Delbono se destaca por ser *diferente*: o diretor que lhe empresta o nome é homossexual e soropositivo; um dos fundadores - Pepe Robledo - é um ator

---

[108] O depoimento de Michel de Montaigne aparece em *Storia della Brutezza* e recebe nossa tradução. No original:"Ho visto l'altro ieri un fanciullo che due uomini e una nutrice, che dicevano essere il padre, lo zio e la zia, portavano con sé per ricavar qualche soldo dal metterlo in mostra, a causa della sua stranezza. (…); le sue grida sembravano certo aver qualcosa di particolare, aveva quattordici mesi precisi. Sotto alle mammelle era congiunto e attaccato a un altro bambino senza testa, che aveva il canale della schiena chiuso, e il resto a posto; aveva in realtà, un braccio più corto, ma gli era stato rotto per accidente alla loro nascita; essi erano attaccati faccia a faccia, e come se un bambino più piccolo volesse abbracciare uno più grandicello" (ECO, 2010, p.244).

[109] Leonetta Bentivoglio em *Pippo Delbono, corpi senza menzogna*, ainda inédito no Brasil.

argentino; e as *estrelas* são um microcéfalo, um portador da síndrome de Down e um neurastênico. Portanto, aqueles corpos estranhos aos padrões de beleza, bom gosto e comportamento escapam à tentativa de enquadramento nos cânones do modelo estético dominante. Numa sociedade em que o diferente conquistou espaço na forma do humor grotesco, do sensacionalismo, da pieguice e da denúncia jornalística em defesa dos direitos humanos, como transita o conjunto de obras da Companhia Pippo Delbono?

Microfone em punho ou câmera na mão, Pippo Delbono destaca a subjetividade do ator na argúcia, estado de prontidão e sagacidade. Ele se desdobra nas figuras de atores e atrizes da própria companhia, recorre às máscaras e desmascara os valores burgueses, embora ele mesmo ocupe muitas vezes os palcos dos melhores teatros dos lugares por onde excursiona. Em última análise, potencializa a cumplicidade com a plateia, mas de uma forma pouco confortável: é provocador, inquisitório, pilhérico, irônico e, ao mesmo tempo, demasiadamente humano.

Delbono abole a fronteira entre arte e vida, atores e pessoas comuns; recorre às suas experiências pessoais, marcadas pelo consumo de drogas, o diagnóstico da AIDS e as mudanças observadas no próprio corpo; realiza em cena o seu trabalho de luto ao lado de atores com dificuldade de ordem motora, intelectual e sensorial e, construindo imagens de visualidade arrebatadora e envoltas por uma trilha musical dramática, cria uma atmosfera de empatia com a plateia, apresentando cenas de grande apelo emocional.

No teatro, as mais das vezes sobre o palco italiano, Delbono catalisa diversos modos de expressão, tais como projeções, uso de máscaras, dança e poesia, criando uma espécie de montagem em que a diversidade surge como força motriz para o enervamento do olhar. Como soropositivo, que reafirma a sua trajetória pessoal na cena teatral ou cinematográfica, ao recontar sempre a sua história, ele agrega atores com outros tipos de estigmas e habilidades diversas ou, como se diz na Itália, pessoas *diversamente abili*: um microcéfalo, um esquizofrênico, um down… Essa configuração estética é um desdobramento do corpo e da *persona* de Pippo Delbono. Caberia ele no rótulo de "super-ator", do qual fala Meyerhold?[110] Delbono conhece as técnicas do teatro nô/oriental e da dança contemporânea, mas as utiliza de modo que não se pode dizer que as domine. Já a tecnologia é aplicada às questões relacionadas à divisão, ampliação, manipulação e redução do próprio corpo. Ele é o centro do

[110] O encenador propõe uma mudança no paradigma do ideal da super-marionete, de Craig, para apostar num ator que "não teme que as imagens se introduzam em cena, porque tem consciência de que a nova arte do século XX, o cinema, desenvolveu-se com e ao mesmo tempo que o teatro de vanguarda, o seu teatro" (PICON-VALILIN, 2005, p.9).

seu próprio teatro e se torna maior ao amplificar o próprio olhar, projetando ao fundo as imagens que capta no aparelho celular.

O grau de domesticação da tecnologia pelo diretor não chega a autorizar que ela registre o modo de produção dos espetáculos e a contribuição dos atores individualmente, ou mostre o dia a dia da companhia, impedindo que o espectador conheça a vida dos outros atores, além da do próprio encenador, pondo em cena apenas as questões que, para Delbono, se mostram vitais. Neste sentido, o "super-ator" se cerca de "supermarionetes" que, não raramente, obedecem apenas à voz microfonada de comando do diretor.

As tensões dessa desmedida, nas montagens da Companhia Pippo Delbono, se fazem notar na ampliação da figura do ator-diretor, o que resulta num apagamento do resto do coletivo. A singularidade física e psicológica dos demais atores vira questão secundária, quando Delbono volta ao seu Hades particular para enfrentar outra vez os próprios demônios. Seja no filme *Grido* ou no livro de memórias *Racconti di Giugno*, quando olha para o passado e fala do ex-amante Vittorio, e das consequências nefastas da doença, Delbono também realiza uma catábase que é um movimento duplo, de morte e renovação. É esse gesto de descida - imagem da queda - que ilumina a sua arte*:*

> Aquele vírus me havia sido deixado pelo meu amigo. O meu amigo que eu acreditava que estava esquecido. O meu amigo estava agora ali. Aquele amor que eu acreditava morto, com aquele vírus retornava. Agora vivo, pulsante. 'Diga que me ama, diga que me ama, diga que me ama'. Assim recito, grito no espetáculo *La rabbia,* dedicado a Pasolini, unindo as palavras de Pasolini, Rimbaud e Genet com aquelas que fortemente nasceram daquele amor. Ler o teatro com a vida, era o único modo que tinha para fazer teatro (DELBONO, 2008, pág.66-71)[111].

Trata-se de uma experiência artística distinta daquela proposta pelo norte-americano Robert Wilson, que produziu trabalhos em parceria com artistas considerados deficientes. Os problemas no campo da fala - na infância Bob Wilson sofria de gagueira - contribuíram para que ele desenvolvesse uma prática dramatúrgica e, ao mesmo tempo, terapêutica. Com Wilson, o aproveitamento das singularidades dos parceiros resultou na elaboração de uma linguagem e de uma percepção diferenciadas para o público, que não é contemplado com uma imposição de sentido para a cena[112].

---

[111] "Quel virus me lo aveva lasciato il mio amico. Il mio amico che credevo dimenticato. Il mio amico che era ancora lì. Quell'amore che credevo morto, con quel virus ritornava. Ancora vivo. Pulsante. '*Dimmi che mi ami,Dimmi che mi ami, Dimmi che mi ami (...),* Così recito, così grido nello spettacolo *La rabbia,* dedicato a Pasolini, mettendo insieme le parole di Pasolini, Rimbaud e Genet con quelle che fortemente nascevano da quell'amore. (…) leggere il teatro con la vita, era l'unico modo che avevo di fare teatro".

[112] Com o surdo Raymond Andrews, Wilson produziu *Deafman Glance* (1971), *Overture* (1972) e *Ka Mountain and the Guardenia Terrace* - este último espetáculo com duração de uma semana. Depois, junto com o autista Christopher Knowles, ele produziu *The life and times of Joseph Stalin* (1973), *A letter for Queen Victoria* (1974)

Tanto em alguns trabalhos de Bob Wilson, quanto na maioria das obras de Pippo Delbono, identifica-se uma tendência do teatro moderno denominado *poética da morte*, em que a dissolução do corpo do ator é abordada por suas implicações éticas e históricas, em imagens que se apresentam para romper a ilusão da realidade. O *Living Theatre*, de Wilson, leva para a cena um novo modo de perceber o mundo, distante da esfera do drama e da fábula, que rompe desde o início com a encenação de um texto. Nele, o mistério das imagens aparece como uma paisagem poética que sugere um inconsciente profundo da obra, trazido ao plano da realidade concreta por meio de atores que visualmente lembram bonecos ou androides, formas de compleição onírica, títeres manipulados por forças invisíveis[113].

Na Companhia Pippo Delbono, entretanto, os atores obedecem a uma lógica dramatúrgica determinada pelo diretor. Transformados em agentes do discurso, os atores repetem a fala e representam a versão do mundo de um outro. Além disso, paira sobre as realizações teatrais de Pippo um conceito negativo, oriundo do jargão político, para definir um tipo particular de bom-mocismo, o *buonismo*[114], difícil de identificar e apontar, por ser uma delicada questão de reciprocidade ética que envolve a todos os participantes do evento teatral.

Para a pesquisadora italiana Valentina Valentini, professora da Faculdade da Arte e Ciências do Espetáculo da Universidade La Sapienza, de Roma, o *buonismo* "significa revestir de belo, de bom, algo que é, ao contrário, escabroso, trágico, catastrófico (…) estamos em perigo: você tem medo e eu te asseguro que não, que tudo está bem, que temos um futuro positivo, um destino otimista. (…) então é algo de reconfortante, pelo qual o espectador que vai ao teatro vê que alguém se ocupa com os deficientes (…) na realidade é apenas um ornamento (…)" (VALENTINI, 2015, em entrevista)[115].

---

e *Einstein on the Beach* (1976). Esses espetáculos trazem padrões enigmáticos de movimentos, trajetória guiada pela iluminação e uma constante transformação dos elementos do cenário cujos significados mudam, criando o que Wilson costuma chamar de *paisagem sonora*.

[113] Wilson se inscreve, assim, na tradição que, na modernidade, o coloca na trilha do teatro da supermarionete, do inglês Gordon Craig, e no teatro da morte, do polonês Tadeusz Kantor. O primeiro via no elemento da marionete, que não precisa fingir ser outra coisa, o modelo no qual o ator deveria se basear, livre que qualquer emoção. Por isso Craig defendia o uso de máscaras como um meio intermediário que não trai a alma do ator. O confronto do aspecto inanimado do manequim, de Kantor, com o aspecto humano do ator, coloca em cheque a relação do homem com a morte: Bob Wilson esvazia a ideia de imitação e traz para a cena a apresentação da memória da vida.

[114] No sentido estrito, seria um comportamento de compreensão e colaboração em situações que demandam ações enérgicas. Segundo o *Dizionari i garzantini* (2010), "attegiamento che, nei rapporti politici, di lavoro e familiari, viene considerato troppo incline alla comprensione e alla collaborazione da chi preferirebbe un comportamento più duro e aggressivo". Com o uso corrente, *buonismo* teve o sentido ampliado e passou a significar o gesto de aproveitar-se do drama pessoal de outrem com o intuito de fazer-se passar por complacente, benévolo, enfim, "bom moço".

[115] A professora Valentini concedeu a esta pesquisa algumas entrevistas entre os meses de abril e novembro de 2015. Em italiano ela disse: "significa rivestire di bello, di buono, qualcosa che invece è scabroso, tragico e catastrofico (…) siamo in pericolo: tu hai paura ed io ti rassicuro che invece va tutto bene, che abbiamo un futuro in positivo, un destino ottimista. (…) quindi è qualcosa di rassicurante, per cui lo spettatore che va al teatro vede

Afinal, esse *buonismo* não estaria sendo atribuído ao diretor Pippo Delbono por conta da sua própria *hýbris*? Delbono é um artista que tematiza a própria desmesura diante da vida e ainda a apresenta como um trunfo contra a hipocrisia da sociedade. Ao falar e olhar apenas para si mesmo, o diretor parece se aproximar da figura mítica de Narciso. Ambos violam o tabu da vaidade, usando o eu como única realidade. O amor pelo reflexo da própria imagem (Narciso) e a tomada de consciência de Delbono ao descobrir sua própria arte a partir do diagnóstico têm na *anagnórisis* (conhecimento) o alicerce desse jogo de espelhamento. Qual seria, então, a medida exata da crítica teatral, considerando a relação intrincada que existe entre arte e vida, no teatro de Pippo Delbono?

Ao se apropriar de temas relevantes para a coletividade, Pippo os apresenta em montagens em que se entrelaçam dança, projeções e os corpos alterados, elementos que são instrumentalizados para a apresentação da "vida real". Em várias ocasiões, Delbono afirma a necessidade de fazer um teatro que *chegue* a todos e, neste sentido, o corpo diverso é a senha para alcançar os espectadores que

> entram em contato com o que ocorre na cena talvez também porque sentem a formação e a história de alguém como eu, que vem 'de baixo'. E pode ver corpos expressivos que não estão presos dentro daquela forma cultural que é transformada no modelo estético dominante, no qual para eles não faz sentido se refletir. Aqueles corpos do meu teatro são acessíveis e compreensíveis, comuns e sem mentira (BIONDA; GUALDONI, 2011, p.110)[116].

Percebe-se que a ênfase em estabelecer com o espectador uma relação de fácil comunicação, mediada pelos corpos diferentes, é uma estratégia que se alia a um discurso de igualdade e de apoio às causas humanitárias, recurso este também adotado no espetáculo *Vangello* (2016), uma visão de Pippo Delbono sobre a situação dos refugiados africanos na Europa.

Nesse espetáculo, e em todos os outros, a frontalidade dos atores favorece generosamente o olhar curioso do espectador passivo, conduzindo-o à recepção das cenas que provocam emoção, fidelizando a arte teatral a uma tradição ilusionista e ao seu recorrente antídoto, a derrubada da quarta parede. A fixação por essa estética nas produções da Companhia se justifica, em parte, pelo imperativo do espaço à italiana. Mas, inegavelmente, advém dessa proposta o risco de entrar em sintonia com a linguagem de alguns programas de

---

che qualcuno si occupa degli anticapaci (…) in realtà è soltanto una decorazione (…)". Outras observações da professora Valentina Valentini serão oportunamente apresentadas.

[116] No original: "(Ma gli spettatori) entrano in contato con quanto accade sulla scena forse anche perché sentono la formazione e la storia di uno come me, che arriva comunque dal 'basso'. E può vedere corpi espressivi que non sono stati incasellati dentro quella certa forma culturale che è diventata il modello estético dominante, in cui per loro non ha alcun senso riflettersi. Quelli del mio teatro sono corpi accessibili e comprensibili, comuni e senza menzogna".

variedade que constam na grade de programação da televisão, tanto na forma quanto no conteúdo. Assim, Teatro e televisão favorecem os esteriótipos relacionados a guerra, erotismo, violência, medo e sofrimento que são apresentados em imagens que se sucedem sem causar qualquer alteração na realidade concreta do mundo:

> Assim, tudo termina por tornar-se um único melaço indistinto, que resulta então mais açucarado por imagens e histórias de vida tocantes e comoventes: um composto perfeito, pronto para cada fim mediático. Não é, por conseguinte, fácil resistir às simplificações da onda do 'politicamente correto' que desliza sobre a consciência como um véu de falsa mas gratificante purificação. Em outras palavras, é fácil fazer do teatro uma sucursal de certos programas de televisão, evocando falsas paixões e ressurreições fingidas, oferecendo emoções *prêt-à-porter* (BIONDA; GUALDONI, 2011, p.110)[117]

Questões de recepção e de estética não estão alijadas dos campos político e social. Elas podem romper as fronteiras do restrito território teórico e chegar à esfera pública. Isto está ao alcance do teatro quando o palco dá voz a segmentos da sociedade que não conseguem espaço e representatividade, nem na mídia, nem na esfera do poder constituído, apenas porque a forma corporal, considerada monstruosa, não atende às demandas do mercado consumidor ou àquilo que se considera no limite do bom gosto. Pippo Delbono direciona o seu pensamento contra essa estética, sem preconizar nas suas obras qualquer tipo de revolução artística:

> Portanto, o monstro não é a pessoa idiota, nem o ser humano vazio de emoções verdadeiras, nem o golpista que para ter um lugar na televisão fez boquete a todos os poderosos que poderiam ajudá-lo. Paradoxalmente, nestas pessoas não há nada de monstruoso. O monstro é o down. O monstro é o africano. O monstro é o cigano" (BENTIVOGLIO, 2009, p.50)[118].

Para os especialistas do teatro, tratar as questões relacionadas às pessoas oprimidas com maniqueísmo, na construção, por exemplo, da figura de um personagem ou artista que simbolize a luta e o sofrimento dos mais fracos, pode facilitar a comunicação e a empatia com o espectador, mas isso não torna o palco eficaz no senso político: "O fato de se notar em uma encenação o engajamento político do diretor como pessoa, o fato de ele assumir publicamente

---

[117] No original: "Cosi, tutto finisce per diventare un'unica melassa indistinta, resa ancora più zuccherosa da immagini e storie di vita toccanti e struggenti: un composto perfetto, pronto per ogni utilizzo mediatico. Non è dunque facile resistere alle semplificazioni all'ondata di buonismo che scivola sulle coscienze come un velo di falsa, ma gratificante, purificazione. In altre parole, si fa presto a fare del teatro una succursale di certa televisione, evocando finte passioni e finte resurrezioni, regalando emozioni prêt-à-porter".

[118] No original: "Dunque il mostro non è la persona idiota, né l'essere umano ormai svuotato da vere emozioni, né l'arrivista che per avere un posto in televisione ha fatto pompini a tutti i potenti che poteva avvicinare. Paradossalmente in queste persone non c'è niente di mostruoso. Il mostro è il down. Il mostro è l'africano. Il mostro è lo zingaro".

uma posição é louvável, mas não é essencialmente diferente do que ele poderia fazer em outra profissão", afirma Lehmann (2002, p.7).

No entanto, é inegável que, ao recontar a sua trajetória pessoal e assumir os estigmas relacionados aos soropositivos num país de forte tradição católica e onde os homossexuais ainda têm pouca visibilidade, Pippo Delbono marca o seu teatro com a chancela do real e do político. O seu testemunho não é apenas sobre aquilo que ele viveu, mas sobretudo sobre temas que perturbam tanto a ordem estabelecida (ao defender as liberdades individuais) quanto o conforto psíquico do espectador, na lembrança da perecibilidade do corpo:

> Transforma-se então num fato político declarar abertamente aos outros quem você é de verdade. Você pode e deve gritar forte. (…) Também ter a coragem de dizer que tem uma doença 'indizível' como a Aids é importante. (…) Porém, o problema, me explicava o Doutor Moroni, médico diretor do San Raffaele, é a vergonha que existe em ter a doença. Existe um racismo do olhar: somos os novos leprosos. (BENTIVOGLIO, 2009, p.98)[119]

Sem dúvida, o teatro traz consigo uma série de tensões políticas e ideológicas que se referem tanto à prática artística, quanto à sua potência transformadora da sociedade. A eficácia do teatro se revela no modo como estas tensões são apresentadas ao público: "O político só pode aparecer no teatro de forma indireta, através de um viés oblíquo. Ou seja, o político só se torna efetivo no teatro quando não é mais passível de ser traduzido ou vertido em lógica, sintaxe e conceituação do discurso político da realidade social" (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 38). Se a prática teatral é, por excelência, social, é preciso que ela envolva atores e espectadores na geração de imagens e pensamento. Dito de outra forma, a política do teatro implica na percepção dos signos, numa linguagem provocativa e dialética, que interpela a responsabilidade e a participação de todos.

Mas, a despeito da longa tradição e contribuição para a arte teatral, a dramaturgia italiana não consegue escapar incólume às investidas dos meios de comunicação de massa e à demanda de individuação, sinais de um tempo em que a solidariedade, o empenho político e a generosidade são valores, segundo Valentina Valentini[120], que são raros de se ver nos palcos

---

[119] No original: "Diventa quindi un fatto politico dichiarare apertamente agli altri chi sei davvero. Lo puoi e lo devi gridare forte. (…) Anche avere il coraggio di dire che hai una malattia 'indicibile' come l'Aids è importante. (…) Però il problema, mi spiegava il Dottor Moroni, primario al San Raffaele, è la vergogna che c'è ancora dietro la malattia. C'è un razzismo di sguardo: siamo i nuovi lebbrosi".

[120] Em entrevista concedida no Departamento de História da Arte e do Espetáculo da Universidade La Sapienza di Roma, em 22/09/2016.

de hoje, principalmente em comparação aos espetáculos produzidos nos anos 70, por artistas como Giuliano Scabia e Carlo Quatucci[121]:

> Quando então verdadeiramente o artista saía do teatro, andava pelo país, por lugarejos distantes, pelas periferias das grandes cidades, pelas fábricas… despia-se dos próprios instrumentos, do próprio saber e procurava adaptar o próprio saber ao ambiente que encontrava. E não vice-versa: despia o cotidiano, e o social o levava ao palco. É uma operação completamente oposta. Seja um artista que sai do palco e encontre a realidade de luta, de fábrica, de escola, de presídio, de ocupação. E não o contrário: que leva ao palco o doente, o deficiente, que saiu de coma, a mulher que tentou se matar. Neste caso, se faz uma operação de exploração. [122]

O reflexo disso é que uma das tendências do teatro contemporâneo na Italia privilegia uma abordagem narcisística, em detrimento de um teatro de verdadeiro empenho social:

> "A realidade, o cotidiano, o falar daquilo que te circunda esconde uma profunda ligação consigo mesmo.(..) 'sou *eu* quem te conto, para *mim*, a experiência foi importante, *eu* a vivi deste modo'. Não nos interessa! Aquilo que interessa é que tu consigas recompor uma dimensão com uma forma. (O que se faz hoje) Não é nem mesmo metateatro, um sair dos limites da moldura do palco para mostrar a construção do próprio espetáculo. É unicamente colocar-se ao centro com sua experiência, como se a sua experiência tivesse um valor universal"[123].

Valentina Valentini, que desenvolve pesquisa sobre os problemas da performance e a relação do teatro com as novas mídias, defende que a *eficácia* teatral não deve ser confundida com fácil *comunicabilidade*. Para ela, a eficácia pode ser percebida também no teatro dramático, quando um texto já conhecido e consagrado, ao ser remontado, leva o espectador a redescobrir algo naquilo que lhe era familiar, como que apresentando novos aspectos de uma obra. A eficácia, segundo Valentini, serve para fazer entender a realidade na qual aquela

---

[121] Scabia criou um dos mais interessantes conjuntos de obras teatrais da Itália: com a colaboração de estudantes da Emiglia-Romana, escreveu mais de 50 cadernos de dramaturgia e desenvolveu ações artísticas em manicômios, escolas e em comunidades, realizando pesquisas sobre tempo, narrativas e interrogações de fronteiras, além de lecionar dramaturgia por mais de 30 anos na Universidade de Bologna. Quatucci é diretor, ator e cenógrafo que se alterna entre grandes montagens e projetos de pesquisa de linguagens alternativas e interdisciplinares no teatro, muitos deles ao lado da atriz Carla Tatò. Em 1982 recebeu o título *honoris causa* do Departamento de Artes, Música e Espetáculo da Universidade de Turim e desde de 2002 desenvolve um vasto projeto de pesquisa artística ao lado da atriz.

[122] No original: "Allora veramente l'artista usciva fuori dei teatri, andava nel paese, andava nelle borgate, nelle periferie delle grandi città, nelle fabbriche… si spogliava dei proprie strumenti, del proprio sapere e cercava di adattare il proprio sapere all'ambiente che trovava. E non viceversa: spogliava il sociale e il quotidiano e lo portava sul palcoscenico. È una operazione completamente oposta. Sei tu artista che vai fuori del palcoscenico e incontri quella realtà di lota, di fabbrica, di scuola, di carcere, di occupazioni di case. E non viceversa: che porti sul palcoscenico il malato, le *handicap*, quell'uscito da coma, la donna suicida. In questo caso, si fa una operazione di sfruttamento."

[123] No original: "La realtà, la quotidianità, il parlare quello che ti è vicino nasconde un profondo attaccamento a se stesso. (…) 'sono *io* che ti racconto, per *me* l'esperienza è stata importante, *io* l´ho vissuta in questo modo'. Non ci interessa! Quello che interessa é che tu riesca a ricomporre una dimensione con una forma. (…) Non é neanche meta teatro, un uscire dai limiti della cornice, del palcoscenico per farti vedere la costruzione dello spettacolo stesso. È soltanto un essere al centro con la tua esperienza, come se la tua esperienza avesse un valore universale".

sociedade está inserida "Nem tanto em termos documentais, contingentes, isto é, aquilo que ocorre neste momento, ao modo da crônica do teatro verdade, mas te faz entender profundamente a estética, (…) reconfigurando a experiência cotidiana"[124].

Por outro lado, dar aos atores *extraordinários*, como Delbono os chama, o mesmo grau de visibilidade e responsabilidades que os outros da companhia, valoriza a cena e contribui para a inclusão e o fortalecimento de uma sociedade igualitária. Por isso, é de real importância conhecer a experiência partilhada entre eles e atores como Peppe Robledo, argentino, que trabalha com Pippo desde o tempo em que a companhia se chamava Delbono-Robledo e é o integrante mais próximo de Bobò. Sobre trabalhar com atores com deficiência, Robledo afirma:

> "Eles têm essa enorme precisão: precisão do gesto, de tudo aquilo que fazem. Portanto, são os atores ideais, daqueles que Grotowsky queria: verdadeiro, forte, cem por cento… mas que não é confuso. Só em olhar como eles trabalham, você põe em questão todos os seus clichês. (…) Mais do que pessoas que precisam de ajuda, eles são, ao contrário, mestres, porque te ensinam isso."[125].

No espetáculo *Orchidee,* o *down* Gianluca Ballarè aparece travestido em vários momentos: dublando o protagonista de uma obscura ópera chamada *Nerone*, de Pietro Mascagni[126]; dançando de espartilho, tal qual uma dançarina de cabaré; e vestido de noiva, fazendo par com Bobò. O impacto das imagens do corpo de Gianluca, apresentando-se como aqueles personagens, cria um estado de suspensão no espectador, espécie de *estranhamento familiar*[127] que remete ao que é conhecido - o corpo - ao mesmo tempo que abre um espaço para que o habitual desvele o que nele pode haver de estranheza.

---

[124] No original: "non tanto in termini documentali, contingenti, ciò quello che succede in questo momento in modo cronachistico di teatro verità, ma ti fa capire profondamente la estetica (…) riconfigurando la esperienza cotidiana".

[125] Entrevista de Peppe Robledo concedida em 18/11/ 2015, na cidade de Prato, onde Pippo Delbono se apresentou com a cantora Petra Magoni no spettacolo-concerto *Il Sangue.* No original: "Loro hanno questa enorme precisione, precisione del gesto, di tutto quello che fanno. Quindi sono l'attore ideale, quello che voleva Grotowsky: vero, forte, al cento per cento, ma che non è confuso. Solo in guardare come loro lavorano tu metti in discussione le tuoi cliché (…) più di essere persone da aiutare sono invece maestri, perché ti insegnano questo".

[126] Destaque-se que a cena da ópera em *Orchidee* é acompanhada de uma narração do próprio diretor, explicando que a ópera sobre o imperador romano *Nero* desagradou a Mussolini e jamais foi remontada desde a estreia, no Teatro La Scala di Milano, em 1935. Ainda que tenha tido uma relação tumultuada com *il Duce*, Mascagni foi um colaboracionista do fascismo, recebendo inúmeras comendas e homenagens do regime. Em *Orchidee*, depois que o Nero de Gianluca bebe a taça com veneno e morre, Pippo conta que o personagem não deveria ser considerado um vilão: "No fundo, não amava a guerra, não amava os gladiadores que se matavam. Porém era, sim, um libertino sexual, um pecador. E isso não era bom". No original: "Fino in fondo, non amava la guerra, non amava i gladiatori che si uccidevano. Era, però, si, un libertino sessuale, un peccatore. E questo non andava bene".

[127] No ensaio, publicado em 1919, Freud realiza um cuidadoso estudo etimológico do termo alemão *Heimlich* (familiar) para mostrar que o termo comporta tanto o sentido de familiar quanto o de estranho (*Unheimlich*).

Esse efeito é enfraquecido pela dramaticidade da trilha sonora, por vezes utilizada mais para comover a plateia do que para fazê-la construir um pensamento. O efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), recurso do teatro brechtiano utilizado notadamente nas peças didáticas, favorece uma mudança no olhar e na percepção do espectador, preso ao fluxo dramático. O estranhamento visa interromper o efeito contemplativo do drama, que leva o público a se distrair.

Nessa tentativa de articulação entre o teatro épico brechtiano e a Psicanálise, a segunda busca trazer o conteúdo do inconsciente para a consciência durante as sessões. Desta forma, o o psicanalista pode trabalhar os traumas e os desejos reprimidos do analisando. O caminho proposto por Brecht, ao usar o estranhamento, é o de impedir que o subconsciente e suas emoções e lembranças facilmente acessíveis pela memória ajam sobre o espectador, a fim de que o público possa ser conduzido para o conhecimento.

O legado do estranhamento épico continua sendo uma importante arma contra o lugar comum. Ele pode estar na narrativa, na interpretação, nos adereços, nos figurinos, nos objetos de cena, nos gestos, na música, na iluminação, em projeções ou em qualquer elemento constituinte da cena que leve o espectador a perceber o *habitual* como algo extra-cotidiano.

Essa estratégia, que conjuga os conceitos aparentemente antagônicos de estranhamento e emoção, já havia sido utilizada por Pippo Delbono com o mesmo propósito no espetáculo *La Menzogna* (2008). A peça trata, entre outros temas, de um acidente de trabalho na gigante do aço Thyssen-Krupp, em Turim[128]. Naquele espetáculo, os fragmentos dos textos de Kafka ganham visualidade, no corpo metamorfo de Bobò, criando, segundo Delbono, a cena de encerramento do espetáculo: "Naquele momento decidi colocar uma belíssima canção de Juliette Gréco que fala de 'uma nova história de amor que começa'. Palavras que fazem o espetáculo caminhar, de uma grande escuridão, em direção a uma realidade luminosa, como que para nos dizer che através da dor pode recomeçar o amor" (BENTIVOGLIO, 2009, p.23)[129].

A presença daqueles atores fora do padrão e de temas que visam à inclusão das chamadas minorias, com o intuito de denúncia, tem-se revelado uma estratégia que vem

---

Trata-se, de fato, do que deveria ter ficado secreto, mas veio à luz. O corpo diferente causa esse efeito ambivalente: conforta na semelhança com o humano e desorienta essa certeza na percepção do membro faltante ou na debilidade de algum sentido.

[128] Na ocasião do acidente, que aconteceu no dia 6 de Dezembro de 2007 e matou seis operários, os sobreviventes alegaram que tinham que trabalhar até 12 horas seguidas; que não havia extintores no local, e que as medidas de segurança na fundição eram obsoletas.

[129] No original: "A quel punto decido di mettere una bellissima canzone di Juliette Gréco che parla di 'una nuova storia d'amore che comincia'. Parole che fanno andare lo spettacolo, in gran parte buio, verso una realtà luminosa, come per dirci che anche attraverso il dolore può rincominciare l'amore".

perdendo seu poder de fogo no confronto com uma vertente mais pragmática da *praxis* teatral não só na Itália, mas em várias partes do mundo, em certa medida por conta de uma estética discursiva pouco elaborada. Uma outra questão que não pode passar despercebida, por ser a mais preocupante, se deve à reação de alguns setores conservadores que vêem na crescente visibilidade desses grupos minoritários o que eles chamam de vitimização das minorias. Discutir os problemas da estética teatral, sem medo de contrariar valores humanitários, cria uma tensão que repercute nos limites da crítica teatral, como aponta a produtora teatral Valentina Scocca ao final de sua resenha sobre o espetáculo *Orchidee*:

> "Dito isto, permanece uma dúvida: o ato de Delbono de propor constantemente o mesmo esquema criativo deve ser considerado como sua cifra estilística, ou seria, simplesmente, utilizar de forma esperta e inteligente uma 'receita' já aprovada que agrada e funciona? Uma outra pergunta que surge espontânea é: se o espetáculo não fosse assinado por Pippo Delbono, mas por um ilustre desconhecido, se continuaria a falar de obra prima, ou analisaríamos com mais atenção os limites e problemas deste trabalho?"[130]

Os atores da companhia Pippo Delbono, com seus corpos revestidos pelo estigma, não precisam dizer a que vieram, pois se antecipam ao discurso verbal. Eles se configuram como o corpo do teatro pós-dramático: limitados na potência de falar ou de correr, jogam com essas dificuldades; destituídos do fetiche sexual pela beleza atlética, eles evocam a queda, a incompletude, a experiência do sofrimento, criando um espaço dúbio para a performance, que oscila entre a representação proposta pelo diretor e a presença física real dos atores diferenciados. Desta forma, colocam a racionalidade do espectador em questão, arrebatando-o pelo fascínio dos corpos alterados e pela reificação da moral cristã, em que dor, culpa e compaixão se misturam numa estranha catarse.

Acomodado na poltrona do teatro burguês, o pensamento oscila entre o estranhamento e a fruição da cena. No rito teatral convocado por Pippo Delbono, o espectador reproduz, sorrindo, o gesto emblemático de autoflagelação, partilhando a coreografia com os atores, no momento em que se rompe a quarta parede daquela *Orchidee*.

1.4 **Tableau 1**

---

[130] No original: "Detto ciò, rimane un dubbio: il riproporre di Delbono costantemente lo stesso schema creativo deve considerarsi la sua cifra stilistica o semplicemente è un utilizzare in maniera furba e intelligente una "ricetta" ormai collaudata, che piace e funziona?! Un'altra domanda che sorge spontanea è: se lo spettacolo non fosse firmato da Pippo Delbono, ma da un'illustre sconosciuto si continuerebbe a parlare di capolavoro o si analizzerebbero con più attenzione i limiti e i problemi di questo lavoro?!" A crítica foi publicado em teatro.it informazione, cultura e spettacolo. Disponível em http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/orchidee_26243.

O anjo. O infante. O liliputianizado. Olhares reflexos. Gesto de Rendição. As vítimas do fascismo.

1. Pippo Delbono no filme *Grido* (2003).
2. Bobò no filme *Grido* (2003).
3. *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Israel Museum de Jerusalem.
4. *A execução do imperador Maximiliano* (1868–69), Édouard Manet. Kunsthalle Mannheim (disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Emperor_Maximilian).

4.a Detalhe de *A execução do imperador Maximiliano* (1868–69), Édouard Manet. Kunsthalle Mannheim (disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Emperor_Maximilian).

5. *3 de maio de 1808* (1814) de Francisco Goya. (Museo del Prado. Madrid).
6. Trauma da I Guerra Mundial (disponível em http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwone/shellshock_01.shtml).
7. Prisioneiros homossexuais no campo de concentração de Sachsenhausen (Disponível em http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-holocausto-gay, acessado em 20/12/2016).
8. Cabeça de criança em terracota. Período helenístico-romano (Museo archeologico di Firenze).
9. O ator Gianluca Ballarè no espetáculo teatral *Orchidee* (2015).
10. *Retrato de anão*, de Juan Van Der Hamen. Museu do Prado, Madrid (séc. XVII).
11. *D. Sebastián de Mora*. Diego Velasquez. Museu do Prado, Madrid (séc. XVII).

11.a Detalhe de *D. Sebastián de Mora*. Diego Velasquez. Museu do Prado, Madrid (séc. XVII).

12. Frame do filme *Amore Carne* (2011), com imagem de Pippo Delbono.
13. Cena da espetáculo Orchidée, com performance de Pippo Delbono (2015).

Figura 1 - Tableau 1

Fonte: O autor (Montagem)

2 ENTRE A *PATHOSFORMEL* E O *GESTUS,* A DINÂMICA DO GRITO

Gestus e *Pathosformel* designam peculiaridades da representação do *movimento* nas imagens: o primeiro corresponde à amplificação de marcas de comportamento, a fim de abrir uma fissura dialética que *interrompe* a trama, distanciando-a do nível fabular da cena; a segunda sintoniza com tal intensidade um sentimento e uma forma, que o gesto se fixa, ao longo da história cultural do homem, mas, quando em confronto consigo mesmo, *move* o pensamento. Se, na perspectiva do *gestus*, a cena se encontra ligada a uma dramaturgia e a um texto com teleologia predeterminada, na Pathosformel é a vida em movimento que ressignifica ou amplia o espectro semântico dos gestos que se apresentam, inscritos em diferentes realidades históricas. Nesses ambientes, em que a cultura dialoga com a arte, a gestualidade se presta a diferentes fins.

Em Warburg, a dinâmica dos corpos que se vê nas fotografias do painel 5 do *Atlas Mnemosyne*, por exemplo, não acontece apenas por conta do panejamento vestido de Mirra, dos cabelos encaracolados da filha de Niobe ou do detalhe de gesto que representa o ataque furioso do espartano Licurgo contra uma mênade (WARBURG, 2010, p.23). Os detalhes que chamam a atenção do espectador atento não devem ser ignorados: neste *tableau* sobre as Grandes Mães, furiosas e ofendidas, elementos como o vento, que atinge as vestes de Pedagogo, ou o gesto de defesa de Psiquê, dotando a imagem da vontade de resistir, contribuem para *animar* as imagens do painel.

Nos vários *tableaux* de *Mnemosyne*, o movimento acontece também em meio a uma operação que se realiza entre campos artísticos diversos (fotografia, literatura, pintura, escultura), nos intervalos temporais entre essas aparições, pelo deslocamento geográfico e cultural de gestos e imagens semelhantes.

É principalmente mobilizadora a operação mnemônica que desloca o pensamento do observador para além da concretude das figuras do painel. Philippe-Alain Michaud já havia chamado a atenção para a importância e a complexidade que o movimento assume no pensamento warburguiano:

> Rolagem, comparecimento, corte: as imagens reunidas por Warburg nas pranchas de *Menmosyne* funcionam à maneira de sequências descontínuas, que só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa posição de encadeamento: os painéis funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão (MICHAUD, 2013, p. 300).

Já a dinâmica das imagens de Brecht tem como meio de montagem o palco, por isso o *gestus* vai surgir na prática cênica, onde algumas questões conceituais ajudam a elucidar diferenças entre as aparições e os gestos cotidianos ou aqueles elucidativos, que apenas sublinham o que é dito. Mesmo que parta da gestualidade e, portanto, abarque a fala e as relações sociais, "a novidade reside na afirmação de que cada época desenvolve um *gestus* ou mais, ou um tipo de *gestus* que subestará em todo comportamento social; cada época ofereceria, pois, uma espécie de estilo físico" (BORNHEIM, 1992, p.281). Esta definição tem estreita relação com a *Pathosformel*, tanto pela potência que a linguagem corporal oferece nas pesquisas de Warburg quanto pela narrativa da cultura que a forma estética assume no momento da sua aparição.

O *gestus* é o resultado de um procedimento de montagem que se utiliza das partes que compõem a cena. Mesmo que os Gestus apareçam como entidades autônomas - *songs*, letreiros, cartazes, projeções, ritmo e fala dos atores - eles são instrumentalizados de forma a possibilitar o recorte. Trata-se também de um *gestus,* quando a coerência do todo da ação é tensionada em unidades contraditórias. Em outros casos, quando o sentimento que move a personagem até a realização da gestualidade concreta tensiona a aparição anterior daquela mesma imagem, é o *gestus* que se mostra dentro da realidade da fábula, criando com esta uma relação assimétrica.

Ao elaborar um paralelismo em que o *tableau*, do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, é visto como uma *encenação* do teatro épico, e o *tema* ao qual esse painel se refere funciona como uma *fábula,* no sentido brechtiano, é possível observar a familiaridade entre *gestus* e *Pathosformel*. Percorrendo passo a passo os *gestus*[131] das cenas, o espectador segue continuamente até alcançar a totalidade da ação, e é a isso que Brecht chama de fábula: "Enquanto o gesto se refere aos 'fragmentos' da peça toda, de tal forma que a carga didática da situação concreta, com a sua vivacidade cênica e presença humana, não pode ser precisada e quase é obrigada a relativizar; a fábula se dirige ao todo abstrato" (THIES-LEHMANN, 2009, p. 246).

Um processo semelhante acontece quando o espectador se encontra diante de um *tableau* do *Atlas Mnemosyne*: os fragmentos são confrontados uns com os outros, criando um jogo de semelhanças e diferenças no qual o detalhe é, muitas vezes, o elemento chave para compreender a coreografia que as imagens realizam no tempo.

---

[131] Não é fortuito lembrar que a palavra latina, sendo da 4ª declinação, tem a mesma forma (*gestus*), tanto no nominativo singular quanto no plural.

Ambos, *Pathosformel* e *gestus,* como conceitos, estão atrelados por um elemento intersubjetivo, pois se expressasm por movimentos orientados pelo exterior, pela forma. Se o "*gestus* torna, portanto, compreensível e acessível aquilo que é subjetivo (comportamento subjetivo, atitude subjetiva) através daquilo que é intersubjetivo, social" (KOUDELA, 2007, p.102), as imagens com suas fórmulas corporais são o resultado de uma construção cultural, de sentimentos que se articulam com a realidade vigente e, assim como a "expressão' subjetiva não é excluída ou posta de lado" no *gestus* social, este "estabelece relação entre atitudes e comportamentos e realidade" (KOUDELA, 2007, p.102).

De todas as práticas desenvolvidas pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o *gestus* desperta especial interesse, por ter sido um importante operador do efeito de estranhamento, um dos pilares do teatro dialético. "O interesse de Brecht pelo gesto começa muito cedo e acompanha toda a sua evolução prática e teórica. Já no ponto de partida a questão do gesto aparece vinculada a este outro problema maior, o da fala" (BORNHEIM, 1992, p. 273). Isto posto, *gestus* e *Pathosformel* devem ser compreendidas como formas do discurso. Se não há equívoco nesta dedução, cabe indagar: como essas falas - corpo e voz - aparecem e contribuem para a expansão de campos artísticos diversos, tais como a fotografia e o teatro?

Em *Notas sobre o Gesto*[132] (1996), trabalhando com a hipótese de que a perda de controle e a gesticulação frenética teriam se tornado um padrão de comportamento a partir dos primeiros anos do século XX, Giorgio Agamben percebe que, desde então, filósofos, artistas e historiadores, dentre eles Aby Warburg, tentam uma reapropriação do gesto perdido ou, pelo menos, um registro daquela perda:

> "Nesse sentido, o *Atlas Mnemosyne*, que ele deixou incompleto com suas cerca de mil fotografias, não é um repertório imóvel de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (…) [N]o interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas" (AGAMBEN, 2008, p. 11).

Os gestos que aparecem nos *tableux* do *Atlas,* de Warburg, transformam o *status* da imagem, ao liberar as fotografias daquela aparente imobilidade. Também os quadros e esculturas, que foram reproduzidos em fotos por Warburg, já traziam consigo signos visuais que indicavam a *dinamys* (índices de movimento que integram os *dinamogramas* de Warburg) e convocavam a um trabalho mnemônico. A este gesto filosófico reforçado pela montagem

---

[132] Publicado originalmente em *Messi senza Fine, Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko, disponibilizada pela Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p.09 - 14 de jan. 2008

visual, Brecht imprime uma potência política, pois exibe, na sua dramaturgia, a condição do falante (no gesto e no pensamento) e de uma medialidade, o teatro.

É a instrumentalização da imagem, utilizada como arma política e transformada em *gestus*, que torna possível ao espectador novas formas de ver, ouvir e compreender o mundo. Brecht implodiu o drama clássico, ao criar uma nova configuração para a dramaturgia, que possibilita ao espectador participar da operação de montagem. Diante de uma engenhosa economia de gestos dos atores, o teatro épico apresenta uma série de eventos que, confrontados com a realidade no momento da apresentação teatral, convocam o espectador a pensar e a questionar a história oficial.

Na cenografia, Brecht desnuda o palco, construindo uma cena que contrapõe elementos como a elocução dos atores, cartazes e projeções, lembrando ao espectador que ele está no teatro. Com a narrativa em episódios, ele cria quadros com títulos muitas vezes em dissonância com a cena. E, neste sentido, abre caminho para romper, diante dos olhos da plateia, a ilusão de que o ator é o personagem, transformando-o em comentarista da própria trama:

> ... a 'representação-em-terceira-pessoa', a citação de expressões de sentimento e emoção de um personagem, é o resultado de uma ausência radical do eu, ou ao menos, um acordo com uma compreensão de que o que chamamos 'eu' é em si um objeto da consciência, e não a nossa própria consciência impessoal, que tentamos manipular de forma a emprestá-la algum valor e personalização. (JAMESON, 1999, p.85)

Pode-se dizer que o *gestus* é sensível no corpo e, embora possa se manifestar na fala, é mais valorizado quando aparece nos gestos do ator, pois dota a imagem de uma potência hieroglífica donde se pode ler historicamente o indivíduo e a sociedade. Um dos mais elucidativos exemplos de que o gesto se transforma em senha para se compreender a cultura em que o homem está inserido aparece no diálogo entre os personagens do Padre e do Operário em *Os fuzis da Senhora Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*, de 1937), cuja trama se passa durante a guerra civil espanhola[133] :

> Operário: Pois é: é a neutralidade. (incisivo) E o senhor também é neutro?
> Padre: Que quer dizer?

[133] Conflito que durou de 1936 a 1939, entre falangistas - liderados pelo general Francisco Franco - e o governo Republicano e que resultou na morte de 400 mil espanhóis. A vitória dos fascistas ajudou a promover a escalada militar de Adolf Hitler, resultando na II Guerra Mundial. Apesar de, entre os anos de 1929 e 1931, os franceses dizimarem a população árabe em 37 por cento e os italianos atacarem com gases e produtos químicos a população etíope em 1936, a Guerra Civil espanhola foi o primeiro conflito militar em que o bombardeamento de grandes cidades foi fotograficamente registrado.

> Operário: É isto mesmo: partidário da não intervenção! E, sendo pela não intervenção, admite, no fundo, todo esse banho de sangue em que os senhores generais vêm mergulhando o povo espanhol.
> Padre (levando as mãos à altura da cabeça, num gesto defensivo) - Isso eu não admito!
> Operário (fitando-o com os olhos semicerrados) - Fique um instante assim com as mãos para o alto: nessa mesma posição, cinco mil dos nossos homens tiveram que sair de casa, durante o cerco de Badejoz, e nessa mesma posição foram abatidos a tiros (BRECHT, 1976, p.135).

O gesto do Padre tensiona o tempo, dilatando o instante da violência passada. Se, por um lado, identifica o personagem com as vítimas do massacre, por outro, esvazia o gesto de defesa do Padre, que tenta se passar por injustiçado. Mas o ardil de Brecht vai além: na fala seguinte do operário Pedro, irmão da Teresa Carrar, a "neutralidade" do Padre se transforma em "conivência": "O que eu acho curioso, Teresa, é a posição dessas pessoas que não admitem ser tão grotescamente parecidas com a posição de quem capitula. Eu já li, muitas vezes, que as pessoas que não querem assumir nenhuma culpa, acabam lavando as mãos em bacias de sangue. E esse sangue, depois bem que se vê nas mãos" (BRECHT, 1976, p.136).

O texto do operário fala da tomada de posição do Padre como "grotescamente parecida" com a de quem desiste de lutar. Esta construção linguística induz a uma imagem, na semelhança criada entre o *pathos* da neutralidade e o da covardia. No gesto de lavar as mãos, o hiato temporal é mais uma vez rompido no desdobramento da figura histórica de Pilatos, familiar ao campo imagético do religioso católico[134].

O detalhe do movimento das mãos, que Brecht descreve para que o espectador acompanhe a transformação do gesto nas aparições que ele realiza em diferentes tempos e lugares, ficaria mais perceptível a partir do advento das novas tecnologias. A fotografia, uma das matrizes do *Atlas Mnemosyne*, também possibilitou aos historiadores da arte o confronto entre imagens de diversos períodos e lugares por meio da reprodução imagética dos originais, fundamental para as análises e trabalho no circuito de Warburg. Brecht, utilizando-se da prática da montagem de uma forma diferente de Warburg, também encontrou no gesto uma forma de relativizar a história, desenvolvendo um sistema artístico vinculado à sua visão da teoria marxista do conhecimento.

---

[134] O *gestus* de lavar as mãos se aplica à posição da Igreja católica espanhola, importante ponto de apoio aos nacionalistas, ao exército e aos grandes proprietários de terra contrários ao governo republicano e democraticamente eleito. A Igreja reagiu à regulamentação da educação laica, do casamento civil e do divórcio, assumindo o papel de agente social e guardião dos bons costumes, defendendo os valores tradicionais da família e a reorientação das mulheres espanholas para o espaço privado, unificando, em torno desse discurso, todos os setores que aderiram à insurreição. Mesmo depois que o governo fascista italiano enviou 50 mil soldados à Espanha e os nazistas massacraram civis espanhóis, notadamente na cidade de Guernica, aniquilada em 26 de abril de 1937, o Vaticano decidiu manter-se neutro no conflito.

Como afirma Walter Benjamin sobre o teatro de Brecht, o gesto é um recorte que contém a dialética, um pedaço emoldurado, ainda que inscrito num "fluxo vivo" e que existe mais para interromper a ação que para ilustrá-la (BENJAMIN, 2011, p.80). No quadro singular dessa interrupção, o tempo presente é tensionado, e o pensamento se estende: "Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso" (BENJAMIN, 2011, p.89). Nas *Passagens* (BENJAMIN, 2006, p.504), o filósofo designou o fenômeno como "dialética em suspensão" – *Dialektik im Stillstand* [135].

A dialética, por outro lado, percorre também os corredores que existem entre as figuras do *Mnemosyne*, labirinto no qual cada aparição é a lembrança daquela esfinge que ameaçava os moradores de uma cidade mítica. Nas imagens, que não se reificam só pela repetição ou reprodução da mesma ação ou personagem, a dinâmica da *Pathosformel* joga com os contraditórios, quando conduz ao gesto heróico de Judith, decepando a cabeça de Holofernes (1599); ao grito da Medusa (1598), condenada pela sua beleza; e à dança da sedutora Salomé, premiada com cabeça de João Batista (1609). Nesta coreografia do feminino, vítima e algoz se encontram e tornam cognoscíveis os gestos de violência criados pelas cores e pela imaginação de Michelangelo Merisi da Caravaggio. Warburg percebeu o trânsito da emoção patética atravessando representações diversas, transportada pelas "imagens veículo" – *Bilderfahrzeuge* – que primeiro lhe foram sugeridas pelas tapeçarias decorativas dos palácios nórdicos[136] (que mudavam de sentido, conforme eram deslocadas dos salões para ambientes externos), e depois o termo se converteu em conceito para a operação dialética produzida internamente, nas imagens reviventes. Como, então, não identificar certa associação entre as "fórmulas patéticas" (*Pathosformeln*) warburguianas e os "cristais de tempo" (*Zeitkristalle*) benjaminianos, e estes aos *Gestus* brechtianos?

Nos tópicos a seguir serão apresentadas diferentes possibilidades de montagens e articulações de imagens. Neste *tableau*, que é também um palco, convergem narrativas que atendem aos conceitos de *Pathosformel* e *Gestus*. Às figuras de personagens criadas por Bertolt Brecht, tais como Mãe Coragem e sua filha Kattrin, reúnem-se a algumas outras mulheres de sua vasta obra teatral e poética, formando uma prancha cujo tema poderia ser

---

[135] Willi Bolle e Olgária Matos (BENJAMIN, 2006, p. 504-5) traduzem a expressão como "dialética na imobilidade", nos fragmentos do arquivo N (N 2a, 3; N 3, 1), ligados à metáfora do relâmpago: "o passado é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética na imobilidade".

[136] O conceito foi apresentado na conferência *Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha*, de 1907 (WARBURG, 2013, p. 289-311).

"*Eterno feminino. Mãe submissa e covarde. A rebelde e as vítimas de violência sexual.*". Naquelas imagens, a história do feminino se mostra em uma série de *Pathosformeln* que configura, também, um *gestus* de resistência à sociedade patriarcal.

2. 1 **As mulheres em farrapos**

"O estado derradeiro da roupa humana é o próprio inominável"
Roland Barthes em *Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos.*
(2007, p. 277).

O papel das mulheres na vida pessoal e profissional de Brecht é bastante controverso. Alguns pesquisadores sugerem que sua produção artística era, de fato, resultado do trabalho coletivo de suas colaboradoras femininas, notadamente Helene Weigel, Margarete Steffin, Ruth Berlau e Elisabeth Hauptmann[137]. Além de parceiros no trabalho, consta, por exemplo, que Hauptmann e Brecht foram amantes no mesmo período em que Helene Weigel esperava Stephen, o primeiro filho do casal. O fato de grande parte do texto de *Mahagonny* ser de autoria de Hauptmann, embora ela não tenha recebido o crédito por isso, ajudou a reforçar a tese de que Brecht explorava suas colaboradoras e se aproveitava da "criação coletiva" do seu teatro épico para ganhar, sozinho, os dividendos provenientes de direitos autorais. Essa teoria ganhou força com o lançamento da biografia *Brecht & Co: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (1994), de John Fuegi, fundador da International Brecht Society.

As afirmações difamatórias sobre a figura do dramaturgo contidas em *Brecht & Co* foram contestadas por pesquisadores como John Willett, James K. Lyon, Siegfried Mews e Hans Christian Nørregaard. Além de apontar centenas de incongruências na obra lançada na década de noventa, os especialistas encontraram erros de tradução do alemão para o inglês. Os defensores do dramaturgo alemão afirmam que o mito de ele ser o único autor dos espetáculos seria de responsabilidade dos herdeiros, guiados por interesses comerciais, e não do próprio Brecht. E que a relação com Hauptmann teria sido deliberadamente aceita pela escritora para

[137] Berlau era fotógrafa e uma das idealizadoras do *ABC da Guerra*. A escritora alemã Elisabeth Hauptmann (1897-1973) começou a trabalhar com Brecht em 1924 e é reconhecidamente co-autora da *Ópera dos três vinténs* (1928). Foi ela quem traduziu para o alemão *The Beggar's Opera* (1728), de John Gay, na qual a montagem alemã se baseia, trabalhando também ao lado do compositor Kurt Weill. Depois da morte de Brecht, em 1956, publicou trabalhos dele e foi dramaturga no Berliner Ensemble.

que, fiel ao projeto político e revolucionário de ambos, os escritos dela fossem publicados e tivessem visibilidade[138].

Mais do que chegar a um veredito sobre o modo de produção de Brecht, vale salientar que combinações, reaproveitamento de ideias, bricolagens e adaptações variadas sempre geraram contra Brecht desconfianças relacionadas à propriedade intelectual e a outras questões éticas que foram rechaçadas também por seus contemporâneos, dentre eles Walter Benjamin[139].

Quando escreveu *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht já conhecera a guerra de perto, pois servira como enfermeiro no hospital militar de Ausburg entre os meses de outubro de 1918 e janeiro de 1919. Daquela experiência surgiu *A lenda do soldado morto*[140], seu mais conhecido poema sobre a guerra e que só foi publicado em 1922. Contemporâneo de uma época de extrema agitação na Alemanha, que vivia profunda crise econômica, Brecht assistiu à ascenção do nazismo e à repressão aos opositores do novo regime.

Fora do palco, em sua vasta obra poética, Brecht já havia discutido questões sociais, relacionando-as ao feminino. Alguns poemas eróticos e outros, de cunho político, da fase da juventude, escritos entre 1913 e 1926, demonstram as tendências antirreligiosas do autor[141]. Dentre elas, *A Lenda da prostituta Evlyn Roe* merece atenção especial, por tratar-se de uma espécie de Maria Madalena, personagem que é descrita no Novo Testamento como uma das

---

[138] Sobre a polêmica que envolve o o lançamento do livro de Fuegi e o debate que a ele se seguiu, é valida a leitura do artigo *That book should be burned: The contested afterlife of Bertolt Brecht*, do pesquisador e professor da Trinity College de Dublin, Nicholas Johnson, disponível em http://www.tara.tcd.ie/bitstream/handle/2262/15759/JPR%202006%20Art1.pdf;jsessionid=BD025A16F114A63A96D831D191E3BCA1?sequence=1 e acessado em 21/01/2017.

[139] Como lembra Johnson, no artigo citado na nota anterior, Brecht chegou a ser levado à justiça, em 1930, por violação de direitos autorais. Naquela ocasião, Walter Benjamin - ele mesmo um colecionador de citações - publicou no *Frankfurter Zeitung*, um artigo em defesa do amigo, no qual afirma que Brecht deveria tomar como elogio as acusações de plágio, considerando mais importante sua função de educador, pensador, político e homem de teatro do que como literato.

[140] O poema conta a história de um soldado sem nome que opta por morrer como um herói quando compreende que a guerra não trará a paz. Mas como a guerra não acaba, o monarca decide desenterrá-lo e mandá-lo novamente ao campo de batalha. Um dos trechos da versão de Cacá Rosset, gravado pela cantora Cida Moreira, diz assim:" (…) Saíram levando dali o soldado / Que já apodrecia /Rezavam em seus braços duas freiras /E uma puta vadia/E como o soldado cheirava a morte/ Um padre ia em frente ao andor /Perfumando a cidade com nuvens de incenso/ Para encobrir o fedor (…)". (Kurt Schwaen e Bertolt Brecht. *Balada do soldado morto* ou *Legende vom toten soldaten*. 1988, Continental: 1.01.404.339). Existe uma versão disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MVFj7RTl6XU, acessado em 14/03/2017.

[141] São desta fase os poemas *Maria*, *Salmos*, *Epístola sobre o suicídio*, *Confusão Babilônica* e *Hino a Deus,* obras que, se não falam sempre contra a Igreja, ao menos se apropriam dos temas religiosos para inserir temas pagãos ou materialistas, estranhos àquelas matrizes. Em *Balanço dos barcos*, por exemplo, Brecht escreve: "(…) 2.A música nunca cessa. Anjos tocam flautas de Pã numa roda que quase arrebenta. Voa-se no céu, sobre a terra, irmão Ar, irmão! Irmã Luz! o tempo passa e a música jamais. / 3. às onze da noite os balanços são fechados, para que Deus continue a se balançar" (BRECHT, 2012, p.19).

mais fiéis discípulas de Jesus Cristo[142]. Em Brecht, em vez de perdoada por seu pecado, a prostituta é uma suicida que, depois de morta, é impedida de entrar no céu por São Pedro e no inferno pelo próprio Diabo. Não se coloca em julgamento o ato extremo da mulher, ou os motivos que levaram-na a tirar a própria vida, mas os fatos de ter sido prostituta, para um, e beata, para o outro, parecem ser igualmente suficientes para que ela não encontre abrigo e seja condenada a vagar para sempre.

A figura da jovem Evlyn Roe, cujo sonho era chegar à Terra Santa para encontrar Jesus Cristo e, por isso, se submete aos caprichos sexuais da tripulação de um navio ("do capitão ao mais novo grumete"), vai-se deteriorando ao longo da jornada marítima. E os signos da decadência aparecem nas vestimentas e nos cabelos[143]:

> "(…) Usava um pano sobre o corpo
> que era bonito, bem vistoso.
> Não tinha ouro ou ornamento
> exceto o cabelo generoso.
> (…) Usava um vestido de seda
> com uns rasgões e remendos
> e na fronte desfigurada tinha
> uma mecha de cabelos sebentos. (…)" (BRECHT, 2012, p.11)

A jovialidade e a beleza do corpo de Evlyn Roe recebem apenas um pano como adereço, como aquele que cobre a nudez de Vênus no quadro de Botticelli e que ajudou Aby Warburg a repensar as representações do gesto e do movimento no Renascimento. O quadro que mostra Vênus se erguendo da espuma do mar Egeu, elaborado entre os anos de 1484 e 1486, está em franco diálogo com obras de Claudino, Ovídio e Poliziano [144]. Se a excitação das imagens que rodeiam a Vênus - entre elas o próprio Zéfiro - infla o manto vermelho formando dobraduras e emprestando vida às personagens, o vento que acompanha a infeliz

---

[142] Madalena teria ajudado Jesus com seus bens (Lc 8,2-3), estava ao lado de Maria, a mãe de Jesus, e outras santas mulheres, quando ele foi crucificado (Mc 15,40-41) e ainda foi, segundo os evangelhos, a primeira pessoa a quem Jesus apareceu depois de ressuscitado (Jo 20,11-18).

[143] É por meio desses dois elementos que o historiador da arte Aby Warburg vai reconhecer as fórmulas psico-emotivas da ninfa. Os cabelos e os tecidos integram a figura feminina na Renascença e trazem nos seus desdobramentos cheios de paixão a memória das Mênades dionisíacas e o *Pathos* de figuras bíblicas como Salomé, Judith e Maria Madalena.

[144] Warburg já havia chamado a atenção para a matriz literária da imagem criada por Botticelli, criada a partir do texto de Poliziano, o erudito amigo de Lorenzo de Medici: "No quadro de Botticelli, a mulher que recebe Vênus apresenta uma semelhança surpreendente com a descrição poliziana das Horas e sua elaboração dos elementos acessórios em movimento. Ela está em pé na praia (completamente de perfil, voltada para a esquerda) e oferece o manto inflado pelo vento (cuja borda superior ela segura com a mão direita completamente estendida e, a inferior, com a mão esquerda) à Vênus, que se aproxima pelo mar; na literatura crítica ela é quase sempre identificada como a deusa da Primavera" (WARBURG, 2013, p. 15). É digno de registro que a prostituta Evlyn Roe sobe no barco quando é primavera e que é justamente nas comparações entre as obras de Botticelli *Nascita di Venere* e a *Primavera* que Warburg percebe a persistência e a migração das imagens artísticas antigas, oriundas do paganismo, em outras imagens na tradição judaico-cristã. Por esse caminho, ele começa a delinear o conceito da *Pathosformel.*

viagem de Evlyn Roe é cúmplice e aliado dos marinheiros que se aproveitam da ingenuidade da prostituta cristã.

Como a deusa pagã, a lendária prostituta Evlyn Roe aparece no início do poema com uma beleza calma e comedida. Ao final, no entanto, em contraste com o mar azul que marca a sua chegada ao navio, em sua descida, Evlyn aparece com o cabelo generoso transformado em uma mecha sebosa e o vestido com rasgos e remendos.

Seus passos cambaleantes, antes da derrocada, são a coreografia de quem "dançava à noite, dançava de dia", indo "de um mastro a outro" (BRECHT, 2012, p.11) procurando qualquer sinal da terra santa que buscava quando subiu a bordo. Evlyn Roe acaba se jogando no mar gelado do inverno europeu, abandonando-se "às ondas escuras, que a lavaram por dentro e por fora" (BRECHT, 2012, p.12).

A água, antes azul e agora escura, de onde vem e para onde volta a jovem, revela o sintoma da doença secreta daquela ninfa que se deixa levar à noite pelas ondas e faz do mar seu leito derradeiro. Sua forma vivente se recompõe e ela encontra na morte uma aliada, que a leva ao céu e ao inferno. Sua natureza aquática se transforma em aérea, e o autor se vê diante de Evlyn Roe no campo, aos trancos. O paradigma, chamado por Didi-Huberman (2013, p.218) de coreográfico[145], mostra seu movimento cambaleante e incessante: "Assim vagou no vento e no espaço / E nunca mais parou / Num fim de tarde eu a vi passar no campo: / Tropeçava muito. Não encontrava descanso / A pobre Evlyn Roe." (BRECHT, 2012, p.12).

Se a ambiguidade entre o espiritual e o físico marca o gesto de natureza dual da Vênus de Botticelli, que a faz oscilar entre o pudico e o sexual, a ninfa Evlyn Roe, prostituída pelos homens, se movimenta entre o mar e o campo, o corpo e o espírito, o céu e o inferno. Evlyn Roe não encontra descanso, porque está sempre em trânsito. Seu lugar é o intervalo: corpo fantasmal que se desloca no espaço fronteiriço entre o céu e o inferno. E, mesmo ali, seu andar é cambaleante, porque não é a imagem da queda nem da ascenção. Atordoada, porque traída pelo amor que dedicou a Jesus, mesmo enquanto entregava o corpo aos homens.

O tropeço é o sintoma da imagem daquela jovem perdida, entre um mastro e o outro do navio[146]. É no ritmo oscilatório, intervalar entre os pontos de uma viagem sem fim, que

---

[145] Para Didi-Huberman, esse paradigma da *Pathosformel* mostra o ataque físico de um gesto intensificado. Os dinamogramas podem estar nas dobraduras das roupas, nos cabelos ondulados ou em caracóis, na imagem do calcanhar erguido da jovem que caminha apressada. Mas a prostituta não caminha simplesmente, sua dança se extende no tempo da eternidade, sob o olhar masculino.

[146] A repetição do gesto, o ritmo e a temporalidade descontínua, que Freud reconheceu na figurabilidade do sintoma, tornaram possível a interlocução entre imagem e palavra. Como observa Didi-Huberman "um entre dois sentidos' só pode advir no 'entre dois tempos' de uma escanção, de uma síncope rítmica, seja na articulação de uma frase, seja no *contínuum* de uma imagem" (2013, p.421). É em torno, e no interior dos intervalos, que se

Aby Warburg vai surpreender a dialética das imagens que compõem os *tableaux* do Atlas. A relevância no "intersticial do intervalo" (*Zwischenraum des Intervals*) é enfatizada, nas palavras de Didi-Huberman:

> Todo o pensamento de Warburg - sua força e sua tragédia - seria, pois, uma questão de intervalos: através das inúmeras polaridades descobertas no detalhe das imagens que estudou, ele finalmente compreendeu a 'esquizofrenia de toda a cultura ocidental, a perpétua oscilação imprimida nela pela 'ninfa extática (maníaca), de um lado', e pelo 'deus fluvial enlutado (depressivo) de outro (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.420).

As roupas rasgadas, imagem familiar às vítimas das catástrofes humanitárias por ser sinal de pobreza, na mulher é indício também de violência sexual. A roupa esfarrapada tem, também, a forma de um trauma, resíduo de tempo que se estende no silêncio e, na sua complexidade, se disfarça de mendiga, louca ou histérica. Por isso, esses trapos podem ser vistos nos *dinamogramas*[147] que criam traços de semelhança entre Evlyn Roe e tantas outras personagens femininas consideradas culpadas, na sociedade patriarcal, por erros, mesmo quando a *hybris* é cometida pelos homens[148].

Uma segunda ninfa aparece entre os poemas de Brecht, ainda nessa leva entre 1913 e 1926. Trata-se de *A infanticida Marie Farrar*. Escrito em 1922, o poema faz parte do *Bittgesänge* (*Canções do suplício*), seção do *Manual da Devoção*, concluído em 1927, a segunda coletânea de Brecht[149]. Trata-se da história de uma jovem acusada pelo assassinato do filho recém nascido, depois que suas tentativas de aborto são frustradas.

O périplo de Marie Farrar é, de certa forma, semelhante ao de Evlyn Roe. Sua história de pobreza e abandono começa no mês de abril, primavera no hemisfério norte, quando ela

---

articula a sobrevivência (*Nachleben*) da ninfa: nos sintomas e nas reaparições da imagem que o modelo epistemológico do *Mnemosyne* se compõe.

[147] *Dynamogramm* é um conceito criado por Warburg para definir os movimentos de temporalidades (porque heterogêneos) descontínuas (porque sintomáticas) que criam uma relação de sobrevivência parental entre as imagens. Essa potência joga continuamente com o *Pathos* e a forma criando traçados que deixam a vida "impressa" na imagem. No nível descritivo, os *dinamogramas* podem ser vistos na maneira intensa e desdobrada que os drapeados assumem no manto de uma santa ou no vestido de mênade em transe.

[148] A mesma relação por semelhança que se reconhece na ligação entre genealogia e origem ou nascimento, Warburg também identifica na diferença e na distância (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.152). O nome da personagem do poema, *Evlyn*, já tem a marca de Eva, condenada, por sua desobediência a Deus, às dores da gestação e do parto e à dominação do homem (Gn, 3, 16). A prostituta, já quase doente e cansada por ser objeto da luxúria dos marinheiros, pergunta: "Seu capitão, quando chegaremos à Cidade Sagrada?". A resposta confirma a tradição do papel reservado às mulheres pela cultura patriarcal: "O capitão estava em seu colo / e sorrindo a beijou / 'De quem é a culpa se nunca chegamos / só pode ser de Evlyn Roe'" (BRECHT, 2012, p.11).

[149] Em inglês, essa segunda coletânea de poemas de Brecht recebe o título de *Manual of Piety*, mas decidimos pela opção sugerida por Paulo César de Souza, tradutor da coletânea de poemas (2012) que tem sido utilizada nesta tese. Advertimos, todavia, que consideramos a tradução do título imprecisa, uma vez que Bitte tem mais o sentido de "súplica".

nasce, e termina no inverno, quando ela se transforma em mãe solteira, ao dar a luz a um menino numa madrugada gelada.

O poema se divide em nove estrofes - tempo de uma gestação - e descreve em retrospectiva todos os fatos relacionados a uma gravidez indesejada, vivida no corpo de uma criança raquítica e órfã. Até aquela fatídica noite em que Marie começou a sentir a dor do parto, o narrador relata a beberagem de álcool com pimenta e as injeções usadas para o aborto, a cinta para esconder a barriga inchada, as súplicas e rezas à Virgem Maria, os desmaios na missa e o silêncio que ela tenta manter, com relativo sucesso, sobre seu estado. Afinal, "manteve seu estado em segredo / Até a hora do nascimento. / Havia dado certo, pois ninguém acreditava / que ela, tão pouco atraente, caísse em tentação" (BRECHT, 2012, p.41). O contato com a água, imagem ligada à idéia pagã do fluxo contínuo e arbitrário do tempo e à natureza da ninfa, traz-lhe ainda mais sofrimento: "Sua barriga aumentava a olhos vistos / e também doía, por exemplo ao lavar pratos (…) Ao lavar a escada, sentiu como se / Lhe arranhassem as entranhas. Estremeceu" (BRECHT, 2012, p.40-41). A sensação de náusea, comum em quem faz viagens em alto mar, é aqui associada ao enjoo causado pela gravidez.

Em cada uma das estrofes, o que está em julgamento não é o gesto desesperado da infanticida Marie Farrar. O narrador assume o tom de advogado, reproduzindo a dinâmica de um tribunal, em que cada um dos quadros termina com um apelo aos jurados: "Os senhores, por favor, não fiquem indignados. / Todos nós precisamos de ajuda, coitados". Na última estrofe, no entanto, a sentença recai como uma censura àqueles que facilmente acusam quem não se comporta de acordo com a moral cristã, ou olha com desprezo a parcela menos favorecida da população:

> "Marie Farrar, nascida em abril
> Falecida na prisão de Meissen
> Mãe solteira, condenada, pode lhes mostrar
> A fragilidade de toda criatura. Vocês
> Que dão à luz entre lençóis limpos
> E chamam de 'abençoada' sua gravidez
> Não amaldiçoem os fracos e os rejeitados, pois
> Se o seu pecado foi grave, o sofrimento é grande.
> Por isso lhes peço que não fiquem indignados,
> Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. (BRECHT, 2012, p.43)

Se a matriz dialética do teatro brechtiano é o gesto, não é errado supor que ele é vetor, elemento migrante entre campos artísticos e ponto principal de interseção com o pensamento dialético que se abre na *Pathosformel*, de Aby Warburg. Neste ambiente, os "gestos citáveis" de Brecht transitam com propriedade, porque aparecem para reificar a imagem, conferindo-

lhe um caráter que não é de ilustrar o texto, mas de colocá-la também em confronto com a realidade extracênica. Repercute, neste passo, a reflexão do filósofo de Frankfurt:

> A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica do tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples do que essa sequência (BENJAMIN, 1994, p.88).

O dramaturgo discute a gestualidade inicialmente a partir de duas perspectivas: aquela de retratos de comportamento e, uma outra, de ritmo e cesura. Sobre a maneira de cantar as canções, diz Brecht que o ator não necessita cantar, nem mostrar-se cantando ao público, "Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção - será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? - como exibir gestos, *gestos que são, a bem dizer, os usos e costumes do corpo*" (BRECHT, 1978, p. 27. Grifo nosso.).

Os comentários de Benjamin situam Brecht em sua relação com os novos aparatos tecnológicos. Com o rádio, ele percebe a contaminação pelo valor episódico, dado que cada cena apresenta relativa independência em relação ao todo do espetáculo (BENJAMIN, 1994, p. 83)[150]. No cinema, o corte e os recursos de edição possibilitam o *emolduramento* (de uma parte do todo, de um detalhe da imagem) e a interrupção do fluxo da cena para se proceder à montagem. Por fim, no teatro épico, a recepção é marcada pelo evento do choque, que marca a situação do homem no ambiente da modernidade: "O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez de um relâmpago, como cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente" (BENJAMIN, 1994, p. 88).

É no ensaio *O autor como Produtor* (1934) que Benjamin discute o procedimento da montagem "decisivo para o rádio e para o cinema" e a sua transposição para o teatro. Tanto naquelas mídias quanto na fotografia, a interrupção - recurso utilizado por Brecht para interromper a ação - permite retirar o material do seu contexto, transformando a montagem "em um processo puramente humano" (BENJAMIN, 1994, p. 133). É por meio das fotografias feitas por Roger Pic (1920-2001), na apresentação que o Berliner Ensembler fez em Paris, em 1957, que Roland Barthes (2007) vai observar o *detalhe* como um ponto privilegiado para compreender o conceito de estranhamento do teatro épico.

---

[150] Tal qual um programa radiofônico composto de "quadros", a peça se divide: o primeiro se constitui da participação do apresentador e estratos de reportagens, entretenimento e propaganda; na segunda, os *Gestus* marcam os intervalos e abrem cisuras na estrutura fabular.

Nas imagens captadas pela teleobjetiva de Pic, Barthes descreve a degradação dos tecidos como uma construção visual em movimento, que ultrapassa o simbólico, pois é indicativo da humanidade que as utiliza:

> Essa cifra pode ser descoberta em algumas substâncias frescas, frágeis (e as fotografias de Pic as esclarecem bem), no colarinho entreaberto de uma camisa, na pele de um rosto, num pé descalço, no gesto infantil de uma mão, num casaco muito curto ou abotoado pela metade. Essa cifra, que é a verdadeira cifra brechtiana, é a vulnerabilidade do corpo humano. (BARTHES, 2007, p.277)

No décimo segundo e último ato de *Mãe Coragem e seus filhos*, o som vitorioso dos tambores e flautins marca a retirada das tropas. Para trás, os soldados deixam o corpo sem vida de Kattrin, a filha caçula e deficiente da comerciante Coragem. O tempo linear se desfaz, esfarrapado pela miséria que degrada paulatinamente as personagens: a música do último regimento é gradativamente abafada pela voz de Mãe Coragem que canta, de cócoras, ao lado do corpo. A primeira estrofe da canção de ninar diz:

> "Dorme, dorme, bonequinha!
> O que é que mexe na palha?
> Se os outros estão chorando,
> aos meus ninguém atrapalha.
> Se os outros vestem farrapos,
> você só veste cetim
> trabalhado numa tira
> da saia de um querubim" (BRECHT, 1978, p.107)

Diante dos camponeses que assistem à cena, Mãe Coragem participa da transfiguração de Kattrin, atribuindo ao cadáver da filha uma sobrevida: "Ela talvez esteja dormindo" (*Ibidem*), diz antes de cantar. Ali, na voz de Coragem, a história de Kattrin deixa de ser a de uma menina que foi abusada e, na juventude, talvez violentada, para depois ser morta - como tantas outras moças da sua idade. A imagem da improvável heroína se eleva ao nível celestial, e ela se reveste com uma tira feita do mesmo tecido dos anjos.

Enquanto os espectadores e a critica buscavam reconhecer as cores da fábula tradicional e tinham olhos apenas para uma retórica teatral que buscava persuadir o público mostrando paixões e sentimentos, para Brecht não estava em jogo a expressividade do decoro do gesto reconhecível, mas uma eloquência de natureza diferente daquela do drama. Neste, ele reconhecia a catarse, que arrasta o espectador na torrente da emoção e da empatia, e a mimese, para ele uma preguiçosa tentativa de representar a realidade. Brecht buscava um outro tipo de eficácia comunicativa, uma zona cinzenta, que resultasse no espanto, a fim de despertar no espectador o espírito crítico: "o espanto surge da experiência que mostra aquilo

que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo" (BORNHEIM, 1992 , pág.215).

A relação dialética criada pelo estranhamento, a partir das tensões observadas entre imagens, é também uma forma de definir a *Pathosformel*. O crítico e ensaísta George Steiner esteve em uma das apresentações do Berliner Ensemble, naquele ano de 1949, e suas anotações sobre a atuação de Helene Weigel possibilitam que se veja, através da *Pathosformel* do grito, a potência do *gestus*:

> Ela voltou a cabeça para outra direção e abriu bem a boca, tal como o cavalo que grita no quadro *Guernica* de Picasso. Um som áspero, assustador e indescritível foi emitido pela sua boca. Mas, de fato, não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a platéia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por um rajada de vento. (STEINER, 1961, tradução nossa) [151]

O hálito daquele grito silencioso, montagem temporal e imagem migrante, arrancou o crítico daquele teatro e o lançou a centenas de quilômetros dali, por conta da figura de um animal. Mas o painel *Guernica* (1937), que hoje se encontra no museu Rainha Sofia, em Madri, tem, sim, uma dolorosa familiaridade com a cena final de *Mãe Coragem*: a imagem de uma criança desfalecida nos braços de uma mulher. Picasso também se apropria daquele tema consagrado pela iconologia cristã, a *pietà*, e o insere num tríptico secular, no qual as mulheres formam o grupo majoritário das vítimas. A presença do trio feminino sugere uma semelhança com as três Marias, imagem recorrente nas representações da crucificação de Cristo. Os rostos das figuras, bem ao estilo cubista, eliminam a distinção entre o frontal e o perfil.

No quadro de Picasso, a *Madalena* de vestido curto aparece com os seios caídos à mostra e os braços estendidos ao longo do corpo. Essa figura feminina, que está de pé, de mãos espalmadas, repete o gesto dramático de uma das esculturas em terracota do *Compianto di Cristo morto* (1463), de Niccolò dell'Arca. As vestes, na obra renascentista que hoje se encontra na igreja de Santa Maria della Vita, em Bolonha, são animadas pelo movimento

---

[151]O texto em língua estrangeira é "She turned her head the other way and stretched her mouth wide open, just like the screaming horse in Picasso's Guernica. A harsh and terrifying, indescribable sound issued from her mouth. But, in fact, there was no sound. Nothing. It was the sound of absolute silence. A silence which screamed and screamed throughout the theatre, makind the audience bow their heads as if they had been hit by a blast of wind."O depoimento original pode ser lido na íntegra em *Death of tragedy* (1961) e em *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, disponível em http://books.google.com.br/books?id=BUAAZMWm1WQC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=george+steiner+berliner+helene+weigel&source=bl&ots=LfbNEaABrS&sig=U0fWzY-6WVtZ1wo_VC3ZelH9eXE&hl=en&sa=X&ei=ZzXoUeDlBoia9QTimoHADw&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q=george%20steiner%20berliner%20helene%20weigel&f=false. Lançado no Brasil como *A arte secreta do ator* (Campinas: Editora Unicamp e Hucitec, 1995).

brusco e veloz da mulher em direção ao corpo de Jesus. A posição das pernas da mulher de Guernica indica o deslocamento em direção às vítimas, embora ela mesma pareça ferida. Joelhos dobrados, mãos espalmadas, ombros baixos são gestos que se movem no tempo desde a Antiguidade greco-romana e são transmitidos ao mundo contemporâneo, como já havia percebido o arqueólogo Andre de Jorio no seu *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), reconhecidos como *gestos alla'antica*, apesar de indiferentes a qualquer 'imitação' e qualquer 'renascimento' da Antiguidade" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185). Os gestos corporais daquela mulher de *Guernica*, que indicam *dor* - física e psicológica - e abandono, têm também familiaridade com a miséria humana:

> Que a mão disposta assim seja um sinal de pedir qualquer coisa material, não é preciso provar. Em qual país do mundo, um mendigo não faz o mesmo gesto, pedindo socorro ou compaixão? A natureza deste gesto é clara por si mesma. Que outra coisa se faz com a mão, distendendo-a e dispondo-a no modo indicado, se não adaptá-la como um recipiente capaz de conter aquilo que se espera? Querendo dar mais força ao gesto, as mãos se estendem abertas, e então fazem o pedido, ou se transformam em fervorosa oração, ou dela se aproxima. (Tradução nossa)[152].

No canto superior direito, a figura masculina ergue os braços num gesto que pode ser de rendição, de socorro ou de tentativa de deter o ataque aéreo: o quadro representa o instante em que sessenta aviões italianos e alemães despejam bombas incendiárias sobre a cidade espanhola (o ataque promovido pelo general Franco e seus aliados deixou 1.645 pessoas mortas e 889 feridas). A forma corporal do personagem masculino de Guernica se assemelha à da figura central do quadro *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*, de Goya. O gesto migra no tempo, entre o bombardeio de Guernica e a carnificina de inocentes pelo exército napoleônico, mas também entre campos artísticos. O gesto de erguer os braços, que aparece e se desdobra na explicação quase didática em *Os fuzis da senhora Carrar* (1937), é transformado por Brecht em um *gestus*. Em *Guernica*, os braços erguidos reaparecem para mostrar a eficácia poética daquela *Pathosformel*.

Assim como Brecht, Picasso não buscava uma representação tradicional. A ausência de cores no quadro e os pontos no corpo do animal que ocupa a parte central da obra remetem às folhas impressas do jornal. Mas talvez ele seja o testemunho de um episódio ainda mais triste que o bombardeio de Guernica: para fugir ao ataque de bombas de fragmentação e incendiárias, civis correram em direção às montanhas, mas não chegaram a completar o

---

[152] " Che la mano così disposta sia um segno di chiedere qualche cosa materiale, non ha bisogno di prova. In qual paese del mondo un indigente non fa lo stesso gesto, domandando socorro o pietà? La naturalezza di questo segno è chiara per se stessa. Che altro se fa con la mano, distendendola e disponendola nel modo indicato, se non adattarla come un recipiente capace di contenere quello che si spera? Volendosi dare più forza al gesto, si distenderanno piatte ambe le mani, ed allora la domanda, o diventa una fervida preghiera, o le approssima" (JORIO, 2002, p. 85).

trajeto em volta de Urdaibai, porque foram metralhados pelos aviões da Luftwaffe (HENSBERGEN, 2009, p.43): "Picasso, que raramente dava interpretações de seu trabalho, disse que o cavalo representava o povo. Tal como a mãe, à esquerda, a agonia é sugerida pela língua pontiaguda como um punhal" (CUMMING, 1998, p. 98).

A cabeça do cavalo e o olhar da mãe convergem para uma figura recorrente em muitas obras do pintor, o touro. Segundo Picasso, ele seria o responsável pela brutalidade da cena (*ibidem*)[153]. Grande apreciador de touradas, Picasso sabia que até 1928 os cavalos eram tratados como personagens tragicômicos pois, proibidos de usar mantas, eram considerados 'vítimas inocentes' daqueles espetáculos (HENSBERGEN, 2009, p. 50).

O crítico George Steiner talvez não soubesse, quando escreveu sobre a performance de Helene Weigel, que os cavalos que participavam das touradas até o ano de 1928 tinham as cordas vocais cortadas, para que o público das touradas não ouvissem os relinchos de dor do animal. Naquela *Pathosformel* não aparece apenas uma mãe que perde um filho e não tem sequer o direito de enterrá-lo. O grito que a plateia *ouviu* é a voz das vítimas de tantos conflitos armados, motivados pela ganância dos poderosos. No final da peça, puxando sozinha a carroça quase vazia de quinquilharias, Mãe Coragem assume o papel que, antes, era reservado aos filhos: o do cavalo branco que um dia ela possuiu.

O *gestus* de Weigel, ao gritar em silêncio, é também um testemunho sobre a deficiência de Kattrin: "E é muda também por causa da guerra, porque, quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa pela goela adentro" (BRECHT, 1976, p.74). Mãe Coragem, na sua teimosia e obstinação em lucrar com a desgraça dos outros, sofre em silêncio quando lhe tomam o corpo do filho. Rebaixada à condição de bicho por aqueles com quem costumava fazer negócio, sua identidade se despedaça. Num épico ritual de morte, a guerra parece dizer-lhe com a autoridade de um pai tirano que leva o filho ao altar de sacrifício: "Engula o choro!"

2.2 **A de Anna, B de Brecht, C de covarde: cartilha de *Mãe Coragem***

[153] Segundo versão do pintor basco José Maria Ucelay, José Larrea, poeta e diretor de informação da Agência Espanha (e primeiro a escrever uma monografia sobre Guernica), teria respondido à dúvida de Picasso, que dizia não ser capaz de imaginar uma cidade bombardeada, dizendo-lhe: "É como um touro, numa loja de porcelanas chinesas, desembestado" (HENSBERGEN, 2009, p. 40).

Para denunciar as consequências da Guerra que começava a se espalhar pelo continente europeu com a invasão da Polônia pelos nazistas e pelas forças soviéticas, em 1939, Brecht se voltou para o tema da Guerra dos Trinta Anos, conflito que envolveu várias nações europeias na primeira metade do século XVII[154]. No "período dinamarquês", em que o monarca protestante Cristiano IV, rei também da Noruega, decide acabar com o domínio católico dos Habsburgo na fronteira da Alemanha, uma carroça cruza a estrada na cidade de Dalarne, hoje parte do território sueco. Assim começa o périplo de *Mãe Coragem e seus filhos*.

Embora o momento preciso de elaboração do texto não possa ser determinado, acredita-se que Brecht escreveu a primeira versão da peça enquanto viveu na ilha de Lindingö, perto de Estocolmo. Ali, entre setembro e novembro de 1939, contou com o auxílio de sua colaboradora Margarete Steffin[155] (1908-1941), na elaboração da história de uma viúva e mãe de três filhos (de diferentes parceiros), com os quais percorre, numa carroça, os campos de batalha para negociar despojos de guerra.

A peça tem influências de um poeta sueco-finlandês do século XIX, Johan Ludvig Runeberg, que escrevia baladas de guerra vivenciadas por gente comum, soldados e camponeses; e do alemão do século XVII Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen[156]. A personagem central de *Mãe Coragem* é Anna Fierling, uma comerciante astuta que, mesmo ciente dos horrores dos campos de batalha, está sempre disposta a regatear ou fazer um bom negócio, preferindo ignorar o perigo a que submete os filhos. A carroça é a sede móvel de sua empresa, na qual cada membro da família assume uma função definida: os dois filhos homens empurram a carriola, e a moça faz o trabalho doméstico. Coragem, por sua vez, é a diretora executiva, pois é dela a responsabilidade de comprar e vender.

A fidelidade que demonstra à indústria da guerra faz com que Mãe Coragem cumpra a sua agenda com extremo profissionalismo e sagacidade. Como qualquer empresário, ela analisa a produtividade e faz previsões otimistas para o futuro: "a guerra não vai tão mal: até que entrem todos os países, pode durar uns quatro ou cinco anos, e ainda é pouco. Com um

---

[154] A chamada "Guerra dos 30 anos" foi uma série de conflitos armados entre os anos de 1618 e 1648, nos quais disputas religiosas foram usadas por líderes políticos como motivo para uma guerra que deixou um número estimado de 8 milhões de mortos entre as populações católica e protestantes (calvinista e luterana) do continente.

[155] Margarete Emilie Charlotte Steffin foi uma das mais importantes colaboradoras (e amante) de Brecht, participando ativamente da criação de obras como *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1937-39), *Medo e Terror no Terceiro Reich* (1938), *Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940), *A vida de Galileu* (1937-39), entre outras. Para Steffin, que acompanhou o casal Brecht no período de exílio na Filandia, Dinamarca e Moscou e morreu de tuberculose enquanto esperava o visto para os Estados Unidos, Brecht dedicou ao menos seis poemas.

[156] Grimmelshausen é autor de uma novela sobre a Guerra dos Trinta Anos e de um conto barroco sobre uma duvidosa mulher Courasche. Seu estilo é picaresco e envolve personagens grosseiros e desonestos, mas que demonstram grande empatia com o público.

pouco de esperteza, e sem me descuidar, eu posso fazer muitos bons negócios" (BRECHT, 1978, p.33). Como comenta Roland Barthes, a dedicação de Mãe Coragem ao trabalho parece ter a mesma medida que o amor pelos filhos: "o comércio é antes como um dos seus filhos, e, nos momentos de crise, ela corre de um aos outros como uma galinha entre os pintinhos" (BARTHES, 2007, p. 247).

A *première* de *Mãe Coragem*, que aconteceu em Zurich, aos 19 de abril de 1941, sob a direção de Leopold Lindtberg, na Schauspielhaus, teve no papel título a atriz Therese Giehse. Apesar de a peça ter tido uma boa acolhida, parte dos críticos viu em Coragem apenas uma vítima da guerra, ignorando as implicações e responsabilidade dela no conflito (GLAHN, 2014, p. 152)[157]. A *Mãe Coragem* que ficou conhecida para a posteridade, no entanto, age dentro da lógica da guerra, sem que sua condição de mulher pareça emprestar-lhe qualquer traço de bondade, humanidade ou piedade. Ela exerce o mátrio poder com o despotismo de um tirano: Coragem é figura alegórica de uma pátria em momento de guerra, e sua a carroça é o tanque com o qual cruza as fronteiras, levando os filhos-soldados para as linhas inimigas.

Mãe Coragem e seus filhos se desenvolve em doze cenas, compreendendo um período da Guerra dos Trinta Anos, entre 1624 e 1636, ou seja, a fase central do conflito. Num dos primeiros episódios de *Mãe Coragem*, o Sargento e o Recrutador falam da dificuldade de conseguir soldados para a campanha da Polônia:

> (…) a muito custo a gente agarra um, faz vista grossa para não ver que tem espinhela caída e varizes, a gente dá um porre no cara, a gente paga a cachaça, e aí o rapaz diz que precisa ir lá fora. A gente desconfia, e corre para a porta: não dá outro bicho, o cara sumiu que nem piolho embaixo da unha. Não tem palavra de honra, nem lealdade nem fé: foi nesse lugar, sargento, que eu perdi a confiança na humanidade. (BRECHT, 1976, p.11-12)

Coragem conta ao sargento como recebeu essa alcunha: "(…) uma vez, para escapar da falência, eu atravessei o fogo da artilharia de Riga, com cinquenta pães na carroça; eles já estavam dando bolor, não havia tempo a perder, e eu não tinha outro jeito" (BRECHT, 1976, p.14). Seu nome, portanto, se deve a esse ato intrépido, realizado pela vontade inquebrável da alma mercantil e o firme propósito de alcançar o objetivo que a move: negociar.

Depois de eventos de ameaças ("Eu tiro a faca como se fosse dente de leite"), blefes ("O tenente é noivo da minha filha") e vaticínio ("Tirou a cruz preta, está perdido!"), duas negociações começam a ser feitas concomitantemente. Enquanto Mãe Coragem acalma o

[157] Brecht, que esteve ausente na estreia pois se preparava para dali a algumas semanas ir para Moscou e pegar o expresso trans-siberiano para, de lá, conseguir chegar aos Estados Unidos, olhou com certo desapontamento a resposta positiva do público e da crítica, mais atentos à luta pela sobrevivência da família que às contradições da atividade mercantil da líder daquele clã em meio a guerra, sofrimento e morte.

sargento, oferecendo-lhe bebida e aconselhando-o a manter-se na retaguarda enquanto os soldados vão para o front, Eilif, o filho mais velho, cede ao assédio do recrutador e se alista. Coragem não percebe que está perdendo o filho para a guerra, pois está entretida, gentilmente oferecendo uma bebida ao Sargento, a fim de persuadi-lo a comprar uma fivela. Ao final, ela consegue meio florim, enquanto o recrutador vai lucrar cinco florins com o alistamento de Eilif[158]: "Agora, Mãe Coragem, você também pode tomar um golezinho", diz o Sargento (BRECHT, 1976, p.23).

Em 1941, quando *Mãe Coragem e seus Filhos* estreou em Zurich, o crítico Bernhard Diebold viu na personagem uma espécie de Níobe[159], o arquétipo de uma grande mãe. Considerações como esta levaram Brecht a realizar várias modificações, a fim de enfatizar as contradições da personagem e mostrar a subordinação aos interesses comerciais que a moviam, mesmo em meio ao evento da guerra.

Desde a estreia em Zurich até a apresentação em Berlim, nove anos depois, Brecht realizou mudanças substanciais na ação da peça, a fim de mostrar que a desumanização de *Coragem* retira-lhe os traços comumente associados à sua dupla condição de mãe e mulher. Na cena inicial da primeira versão, Eilif é persuadido a ir para guerra, enquanto Coragem consola o sargento com uma dose de bebida. Na versão posterior, o Recrutador pede que o sargento a envolva em alguma transação, enquanto ele tem tempo de convencer Eilif a segui-lo (BRECHT, 1976, p.22), explicitando, desta forma, que o tino comercial de Coragem é a sua maldição. A cena 5, em que Mãe Coragem rasgava ela mesma as camisas brancas que negociava para fazer bandagens para os feridos, também passa por uma transformação. A reação da comerciante, ante o pedido desesperado do capelão, é radicalmente oposta: "Não tenho pano nenhum. As ataduras, eu já vendi todas ao Regimento. Minhas camisas, para oficiais, não vou rasgar por causa dessa gente" (BRECHT, 1976, p. 62). E as camisas só são transformadas em ataduras depois da intervenção do Capelão, que a retira da escada onde ela estava sentada para tentar barrar o acesso à carroça. Na cena 7, posterior ao ataque que Kattrin sofre ao cumprir ordens da mãe, novas falas e uma nova canção são adicionada para que Coragem possa salientar as vantagens que a guerra traz a quem dela participa ativamente.

Os esforços de Brecht deram resultado: a maternidade profunda, que era uma marca da personagem, passou a vir associada a um vigoroso tino comercial: "O que é indissolúvel não

---

[158] Nome originário do nórdico antigo, cujo significado é "imortal".

[159] Mulher de Anfião, teve sete filhos e sete filhas. Ao se vangloriar da própria fertilidade, escarneceu da deusa Leto, que só havia gerado Apolo e Diana. Estes, para vingar a mãe humilhada, mataram os filhos da rainha a flechadas. A infeliz Níobe, para escapar da fúria dos gêmeos divinos, foi então transformada num rochedo, mas não parou jamais de chorar os filhos mortos, o que a tornou a imagem perpetuada do amor materno.

pode dar lugar ao privilégio de uma ou de outra das partes: estaríamos errados se considerássemos *Mãe Coragem* como uma Níobe arrasada pela fatalidade da guerra, como uma mãe para o monumento dos mortos, pois Mãe Coragem perde prosaicamente seus filhos pelo exercício do seu comércio", escreveria no final da década seguinte Roland Barthes (2007, p. 247), depois que o Berliner Ensemble se apresentou em Paris pela segunda vez.

> Mãe Coragem surge-nos principalmente como mãe e, assim como Níobe, não consegue proteger os filhos da fatalidade da guerra. A profissão de vendedora e a forma como a exerce conferem-lhe, quando muito, um caráter 'realisticamente não idealista'. (…) Em contrapartida, Helene Weigel, empregando uma técnica que lhe impedia completa empatia para com a personagem, conferiu à profissão de vendedora não um caráter natural, mas sim, histórico, ou seja, enquadou-a numa época histórica e transitória; quanto à guerra, apresentou-a como sendo a melhor época para o comércio (BRECHT, 1978, p. 161).

Finalmente, no último ato, quando Kattrin é morta, depois de realizar o ato heróico de salvar os habitantes civis de uma cidade, Mãe Coragem paga aos moradores pelo funeral da filha. Na didascália, Brecht escreve: "Mãe Coragem conta algumas moedas na mão do Camponês. O Camponês e o Filho apertam-lhe a mão, e saem levando o corpo de Kattrin" (BRECHT, 1976, p. 108). No entanto, Helene Weigel marca essa ação pegando da sua sacola um punhando de dinheiro, retirando da mão do Camponês uma moeda, gesto que configura a resistência da sua personalidade, materialista e avara, ainda que num momento de grande dor e de perda.

O grito silencioso da atriz Helene Weigel (1900-1971), na reestreia de *Mãe Coragem e seus Filhos: uma crônica da guerra dos trinta anos,* é considerado uma das cenas mais marcantes da história do teatro moderno. Até a apresentação de *Mãe Coragem e seus filhos*, em Berlim, não há nenhuma citação sobre o grito mudo da personagem. Coragem o realiza sentada numa cadeira, logo depois que seu filho, chamado por ela de Queijo Suiço, é morto e enterrado como indigente. O grito mudo da protagonista não se encontra no texto original escrito por Brecht e faz pensar sobre o percurso desse gesto até chegar à cena teatral, através da atriz Helene Weigel. É difícil estabelecer a origem daquele gesto levado ao palco pela atriz, creditando-o apenas ao diretor e autor do texto, ainda mais quando se sabe do modo de produção coletiva de Brecht. Mais que identificar de *quem* é a voz que ressoa, busca-se entender também *como* ela se constitui e de *onde* ela se origina, porque assim se podem vislumbrar alguns dos estratos que constituem aquele gesto.

O grito mudo é, no sentido benjaminiano, uma imagem dialética. O ato de gritar e, no mesmo instante, o lapso da fala e do som na cena em que a mulher perde o filho, abrem o significado daquela imagem para muito além de um momento de dor profunda. No rastro do

pensamento de Aby Warburg, aquilo que se mostra na imagem de Mãe Coragem faz também parte de uma *Pathosformel*, pois a expressão daquele grito mudo, além de abrir um espaço de interseção entre o tratamento dado por Walter Benjamin à história da cultura[160], possibilita uma reflexão sobre a memória iconográfica europeia, da Antiguidade até os dias atuais.

Aquele grito mudo faz parte de uma constelação que começou a se formar em meados de 1920, quando Brecht iniciou sua coleção de recortes de jornais para obter um arquivo pessoal de pesquisa – procedimento conhecido como *clipping*. Entre 1934 e 1938, reportagens e testemunhos do dia a dia em Berlim sob o regime nazista foram a base para a publicação, quatro anos depois, de *Medo e miséria no Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*, 1938), descrito pelo autor como "uma montagem de vinte e sete cenas: um *tableau* de gestos, precisamente gestos de ficar calado, de olhar do lado, de medo etc" (GLAHN, 2014, p.148). No campo da retórica teatral, Brecht desenvolveu com essa peça uma prática e um método muito similares àqueles do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg[161].

O *tableu* brechtiano é composto por instantâneos da pequena burguesia, dos operários, da polícia e do governo em situações de delação, desconfiança e violência. Os gestos de medo não migram apenas entre os locais onde vivem aqueles grupos sociais durante o totalitarismo nazista.

Na sua visada dialética, o dramaturgo comenta, numa carta ao diretor de cinema Slatan Dudow[162], que notava em *Medo e miséria* um estilo próximo às gravuras de Goya sobre a Guerra civil espanhola, "com algo de documental entre elas" (*Ibidem*). Seguindo as pistas do próprio Brecht, conclui-se que os pedaços do cotidiano sob o regime hitlerista, que apareciam naqueles gestos, testemunhariam também sobre a fragilidade do Terceiro Reich. O espaço intervalar (e de coesão) entre aquelas cenas roubadas da realidade extracênica seria tão

---

[160] Na *Origem do drama trágico alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), publicado em 1928, Benjamin se detém tanto na análise da gravura *Melencolia I*, de Dürer (BENJAMIN, 2011, p. 158-159), quanto nos símbolos citados em *Ars heraldica*, de Georg Andreas Bocker (BENJAMIN, 2011, p. 185), para mostrar os desdobramentos, ambivalências e riqueza de significado das imagens.

[161] Neste sentido, é preciso que se resguardem as inevitáveis singularidades que o gesto assume na produção intelectual e artística de cada um. Nas combinações das formas gestuais grandiloquentes e teatrais do *Atlas Mnemosyne,* de Warburg, as figuras dos painéis podem apresentar afinidades, mesmo depois de grandes intervalos de tempo entre as aparições. Em Brecht, o gesto ganha importância na sua articulação com o cotidiano, na representação de atitudes sociais. A repetição do gesto no teatro épico se dá em meio ao fluxo da narrativa, e o intervalo entre as aparições serve a um propósito definido de evidenciar as ambivalências e o contraditório. Tanto em Warburg quanto em Brecht pode-se pensar em recorte e montagem como *práxis* da construção do pensamento.

[162] Diretor de origem búlgara que foi assistente de Fritz Lang no filme *Metropolis* (1927) e dirigiu, em 1930, *A decisão (Die Maßnahme),* de Brecht. Em 1938, dirigiu uma *première* com oito das 24 cenas de *Medo e miséria no Terceiro Reich* que estreou em Paris com o título de *99%*.

somente a violência. Transformadas neste procedimento de montagem, Becht assumia a posição de denunciar o regime.

O trabalho de clipagem de reportagens em jornais e revistas de Brecht continuou na década seguinte sem interrupções significativas e a ele se agregou a paixão pela prática do colecionismo e o gosto pela colagem[163]:

> Sobre o seu exemplar da bíblia, traduzida por Martin Lutero, lhe pareceu uma boa ideia colar fotografias surpreendentes, uma estátua do extremo oriente ou um carro de corridas, por exemplo. Havia reunido toda uma iconografia sobre Brughel, o Velho, pintor que admirava particularmente e que o inspirava em suas encenações. Colecionava retratos de criminosos mafiosos e, ao mesmo tempo, imagens de oficias nazistas. Estudava arte asiática e os gestos dos atores chineses (Tradução nossa)[164].

As montagens se ampliam e ganham impulso a partir de 1940, resultando na construção de foto-epigramas[165], o primeiro deles publicado em 1944, na seção literária do *Austro American Tribune*, com sede em Nova York (GLAHN, 2014, p.157). No ano seguinte, uma versão reduzida e em formato menor do *Kriegsfibel* (*War Primer*, em inglês)[166] foi enviada a um amigo de Brecht, Karl Korsch, em Nova Orleans, contendo 66 colagens. Mas na primeira publicação, de 1955, só foram apresentados 69 foto-epigramas[167]. Uma segunda edição, esta mais completa, foi publicada em 1994 e nela foram publicadas 85 *tableaux* (termo usado por Roland Barthes para se referir aos foto-epigramas do *Kriegsfibel*):

> É aqui, precisamente, que o projeto de Brecht discute a diferenciação entre a generalidade e especificidade. Considerando que a mídia projeta as imagens de generalização através de semelhanças formais, fazendo da guerra um desastre humanitário de circunstância extraordinária, esta cartilha sobre a guerra encontra

---

[163] A utilização do material produzido pelos periódicos para produção de obras de arte pelas escolas Dadaísta e Cubista vinha a reboque da crítica à legitimidade e à ética dos órgãos de imprensa, cujos proprietários eram políticos ou grandes empresários. Contrários à divulgação de notícias com o objetivo de manipulação da opinião pública, artistas e intelectuais se apropriaram da linguagem e dos temas factuais para minar o poder da imprensa oficial e a "moral servil dos periódicos", segundo Ernest Bloch (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.21).

[164] No original espanhol: "Sobre su ejemplar de la Biblia traducida por Martin Lutero, le pareció bien pegar sopreendentes fotografías, una estatua de Extremo Oriente o un coche de carreras, por ejemplo. Había reunido toda una inconografía sobre Brueghel el Viejo, pintor al que admirava particularmente y que le inspiraba en sus puestas en escena. Coleccionaba retratos de criminales mafiosos y, en mismo orden de ideas, imágines de dignatarios nazis. Estudiaba el arte asiático y los gestos de los atores chinos" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 33-34).

[165] Na Grécia antiga, os epigramas eram inscrições colocadas em túmulos, estátuas, medalhas "voltada à lembrança de um acontecimento memorável ou de uma vida exemplar" (MOISÉS, 1974, p.190). Ao longo da história, incorporou temas satíricos, jocosos, políticos e até obscenos. Na maior parte das vezes, trata-se de um verso em quadra, dividido em *nó* e *desenlace* e que, por sua brevidade, exige agudeza e sagacidade do autor.

[166] A obra não teve uma edição em língua portuguesa, mas em espanhol ganhou o título de *ABC de la guerra*, lançado pela Ediciones del Caracol, Madrid, 2004. As considerações presentes nesta tese foram feitas a partir da edição em inglês, lançada pela Libris, London, 1998.

[167] Alguns autores divergem quanto ao número de foto-epigramas que foram censurados na edição de 1955. Para Didi-Humerban (2008, p. 38), foram 20 adicionadas à versão publicada por Klaus Schuffels, em 1985, e depois, em 1994, pela Eulenspiegel. Os números apresentados na biografia mais recente de Brecht, escrita por Philip Glahn (2014, p.157) mostram que foram 16 placas adicionais em 1994.

> especificidade no tratamento das pessoas nas relações com o poder" (*Tradução nossa*)[168].

A cartilha criada por ele e pela fotógrafa Ruth Berlau, que ficou responsável pelo formato e pela apresentação da obra, traz imagens em preto e branco (recolhidas da revista *Life*, de materiais de propaganda alemã e de jornais escandinavos), em confronto com textos que marcam posição contra o capitalismo e o totalitarismo alemão. As legendas, que originalmente faziam uma leitura eminentemente tendenciosa das cenas registradas fotograficamente, foram substituídas por epigramas que contestam o discurso oficial, a política expansionista dos países envolvidos no conflito e, em última análise, a legitimação da barbárie. Nessa combinação, que alterna cenas dramáticas e cotidianas, o *Kriegsfibel* ataca a retórica da guerra, criando um campo de resistência na esfera do pensamento e da lógica, como sublinha Ruth Berlau: "Se ver nos permite saber e, inclusive, antecipar algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens funda toda a sua eficácia em uma arte da memória" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 42-43).[169]

As imagens que aparecem no *Kriegsfibel* foram publicadas nas fontes originais entre os anos de 1939 e 1945, portanto entre os anos em que Brecht escreveu o texto *Mãe Coragem e seus filhos*, em 1939, e aquele da montagem do Berliner Ensemble, em 1949. Não é estranho supor que a montagem do *Kriegsfibel* tenha influenciado as modificações pelas quais Mãe Coragem passou. Pelo menos 17 *tableuax* daquela cartilha, na versão final em inglês, mostram a participação das mulheres na II Guerra[170]. Em algumas montagens, as mulheres parecem alheias ao conflito (3, 44); noutras o corpo das mulheres serve, literalmente, de *suporte* para o conflito: na foto-epigrama 47, por exemplo, medalhas são dependuradas na região pélvica do vestido azul da atriz Jane Wyman que, segundo a foto-legenda, conclama as mulheres a aderir às forças armadas sem abrir mão da feminilidade ("go

---

[168] No original em inglês: "It is here, precisely, that Brecht's project enquires about the differentiation between generality and specificity: whereas the media images project a generalization through formal similarities, turning the war into a humanist disaster of exceptional circumstance, the War Primer finds specificity in the treatment of people in relations with power" (GLAHN, 2014, p.160).

[169] No original em espanhol se lê: "Ruth Berlau ofrece otra indicación valiosa sobre el proyecto fundamental de la *Kriegfibel*: si ver nos permite *saber* e, incluso, *anticipar* algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la *memoria*" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 42-43).

[170] É importante notar que a numeração dos foto-epigramas varia entre a segunda edição em alemão, lançada em 1994, e esta do *War Primer*, em inglês, na qual se baseiam as considerações aqui desenvolvidas. Até o *tableau* 14, os foto-epigramas têm a mesma numeração. No que tange às imagens de mulheres, as que aparecem na edição inglesa com as numerações 25, 26, 27, 39, 44, 47, 48, 51, 56, 58, 68, 69, 70, 79 e 83 foram enumeradas, respectivamente, como foto-epigramas 22, 83, 84, 54, 37, 77, 39, 42, 72, 48, 74, 59, 60, 67, 87 da edição alemã. Há ainda a ressalva QUAL? do editor inglês quanto às fotografias utilizadas para os epigramas 15, 30 e 44 do War Primer e os *tableaux* 25, 73, 76 e 81 da edição alemã.

military in a feminine way"). O epigrama de Brecht bombardeia esse feminino que se vende ao conflito:

> As curvas dos seios através do decote militar
> Suas partes pesadas com os adornos da guerra que passou:
> Assim é Hollywood v. Hitler. Aqui temos
> Sêmen por sangue, e pus por suor (tradução nossa)[171].

O apoio feminino aos ditadores e a adesão à indústria da guerra aparece também de forma direta em imagens das mulheres no *front* (epigrama 39), trabalhando na fabricação de torpedos (epigrama 56) ou apertando a mão do *Führer* (epigrama 27). Mas é, sobretudo, nas fotografias das mães que choram pelos filhos que a imagem das mulheres atinge o mais alto grau de dramaticidade: a judia, refugiada, que embarca para a Palestina levando sua criança nos braços (epigrama 58); uma outra, de mãos espalmadas, na cidade russa de Kerch, diante de um campo de mortos onde jaz o filho (epigrama 69), ou a cena da mulher que, de cócoras, grita diante do pequeno cadáver depois que Singapura é bombardeada pelos japoneses (epigrama 48). Esta última imagem resultou em um epigrama que teria sido escrito dois anos após a foto ter sido publicada na revista *Life*, em 23 de março de 1942 (BRECHT, 1994, p. iv), mostrando os escombros do bombardeio ocorrido em 07 de dezembro de 1941 (DIDI-HUBERMAN, 2008. p. 195):

> Ó voz do coro duplo da tristeza
> De homens armados e de vítimas dos tiros!
> O filho do sol nascente precisava de Singapura
> E ninguém, só você, precisava do seu filho (*Tradução nossa*)[172].

Didi-Huberman chama a atenção para a sequência em que Brecht montou aquele abecedário da guerra, colocando, logo depois da mãe de Singapura, a foto-epigrama de um americano fumando despreocupadamente diante do corpo de um soldado inimigo. Onde Didi-Huberman vê a "indiferença arrogante - repugnante - de um soldado americano posando ante o cadáver de um japonês abatido" (2008, p. 196), o foto-legenda da revista *Life* de 23 de março de 1942 reproduz o testemunho do oficial Wally Wakerman, segundo o qual a cena do confronto entre eles parecia coisa de cinema: "Foi como acontece nos filmes" ("It was just like in the movies"), teria dito o americano à revista.

---

[171] No original do *War Primer*: "A breast curves through her military cut / Her parts are hug with old war decorations: / It's Hollywood v. Hitler. Here we've got / Semen for blood, and pus for perspiration." (Trad. de John Willett in BRECHT: 1994, p. 48)

[172] No original do *War Primer:* "O voice of sorrow from the double choir/ Of gunmen and the victims of the gun!/ The Son of Heaven needed Singapore /And no one but yourself needed your son" (Trad. de John Willett in BRECHT: 1994, p. 49).

Uma outra constelação é criada pela afinidade entre as imagens de mulheres em *gestus* patéticos. Didi-Huberman se refere a essas imagens como parte de uma uma rede de situações de *pietá* (*ibidem*), na qual inscreve o *tableau* 22. A foto de um jornal sueco não identificado reflete a pobreza de parte da população de Londres. Nela, não se vê nenhuma mãe, apenas crianças com carrinhos de bebê que vendem espaço das filas da estações de metrô. Locais assim eram usados como abrigo anti-aéreo. Brecht escreve no epigrama, datado de 3 de dezembro de 1940:

> Mais velho que os bombardeiros deles é a fome
> Que desencadearam em nós. E, para sobreviver,
> Nós temos que ganhar dinheiro para comprar comida
> Então, pela sobrevivência, jogamos com nossas vidas (Tradução nossa)[173].

Diante dessa rede que se amplia, o grito mudo de Helene Weigel, sentada numa cadeira depois de renegar o filho morto enquanto o capelão se retira, não evoca apenas a mãe de Singapura. Aquela imagem da mulher de cócoras, que grita diante de um corpo ensanguentado, reproduz uma forma corporal ancestral e primitiva de dar à luz. A asiática reaparece em Mãe Coragem quando esta vive um revés de parto: na morte de Kattrin, Mãe Coragem está de cócoras e canta uma canção de ninar para a filha morta.

Nessa *rede de pietà* em que os tempos diversos e as imagens se entrelaçam, realçadas pelos gestos patéticos, o grito mudo das mães ecoa entre os campos artísticos diversos, singularizado em cada uma das aparições. Os sentimentos que os gestos revelam são condicionados pela história, ligados a uma época, pois são expressões de uma cultura. No recorte das imagens de Mãe Coragem, vê-se que o gesto trágico não é puramente expressivo, mas funcional. Por isso, revela-se também um importante componente do teatro épico, com potência para criar um tipo diverso de empatia.

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht não conta a história de uma heroína clássica, que vai revelar qualquer tipo de altruísmo diante das situações extremas de uma guerra, mas, antes, traz à cena a fala de uma sobrevivente. Peregrinando de lugar em lugar, recolhendo pertences dos mortos e dos fugitivos para sobreviver, Coragem é uma mulher pobre e obstinada a tirar alguma vantagem econômica de gente tão desfavorecida quanto ela. É essa condição que coloca a personagem numa posição de igualdade com o público do pós-guerra: que tipo de alianças e concessões foram feitas, quantos traumas tiveram que ser calados para que a carroça de Mãe Coragem seguisse viagem?

---

[173] No original do *War Primer* em Inglês: "Far older than their bombers is the hunger / That they've unleashed on us. And to survive / We have to earn the cash to buy provisions / So, for survival, gamble with our lives." (Trad. de John Willett in BRECHT: 1994, p. 23).

Ao perder os filhos, Coragem agrega em si a imagem da mãe covarde, como aquela que aparece na *Ballata delle madri* (1964), de Pier Paolo Pasolini: medíocre, por ter aprendido a não dar alegria nem dor; servil, por ensinar ao feto o vergonhoso segredo de se contentar com os restos da festa; feroz, por ensinar aos filhos a não ter piedade nem respeito por ninguém, repetindo-lhes a lógica perversa que diz "sobrevivam, pensem em vocês"[174].

2.3 **Kattrin, o *matável* e o feminino**

A I Guerra Mundial deixou um milhão e meio de soldados alemães com graves deficiências: 80 mil homens voltaram para casa com membros amputados. Apesar desse enorme contingente de vítimas, Bertolt Brecht, que chegou a trabalhar como enfermeiro no *front* entre os anos de 1918 e 1919, produziu poucas imagens de personagens com deficiência. Dos 85 foto-epigramas que ele montou no seu *Kriegsfibel*, a cartilha da guerra (*War Primer*, versão em inglês de 1998), só quatro são dedicados ao tema (*tableaux* 46, 52 ,61 e 66). No último deles, em que um homem com atadura sobre os olhos aparece fumando, Brecht escreve:

> Perto de Moscou, parceiro, eles tiraram sua visão.
> Pobre homem cego, você agora sabe que a guerra é isso.
> Seu grande líder em Moscou perdeu a batalha.
> Se a tivesse vencido, você ainda não teria visto nada (Tradução nossa)[175].

As palavras duras e o discurso direto, a crítica mordaz e a ironia, não demonstram compaixão por aquelas personagens. Brecht recorre às imagens como um cirurgião que

---

[174] Parte do poema é utilizado pelo diretor italiano Pippo Delbono no filme *Amore Carne* (2011), em um exercício de montagem engenhoso: quando o microfone, que grava o encontro entre ele e a mãe, Margarida, apresenta problema técnico e para de funcionar, Delbono tira proveito dessa lacuna sonora para citar o poema de Pasolini. Para compreensão do teor da obra, reproduzimos alguns trechos a seguir: " Mi domando che madri avete avuto. / Se ora vi vedessero al lavoro/ in un mondo a loro sconosciuto,/ presi in un giro mai compiuto/ d'esperienze così diverse dalle loro,/ che sguardo avrebbero negli occhi?/ (…) / Madri vili, con nel viso il timore/ antico, quello che come un male/ deforma i lineamenti in un biancore/ che li annebbia, li allontana dal cuore,/ li chiude nel vecchio rifiuto morale./ (…) /Madri mediocri, che non hanno avuto/ per voi mai una parola d'amore,/ se non d'un amore sordidamente muto/ di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,/ impotenti ai reali richiami del cuore./ Madri servili, abituate da secoli/ a chinare senza amore la testa,/ a trasmettere al loro feto/ l'antico, vergognoso segreto/ d'accontentarsi dei resti della festa./ (…) / Madri feroci, che vi hanno detto:/ Sopravvivete! Pensate a voi!/ Non provate mai pietà o rispetto/ per nessuno, covate nel petto/ la vostra integrità di avvoltoi!". (PASOLINI, 2014, p.45-47)

[175] Na versão em inglês é: Near Moscow, man, they stripped you of your sight. / Poor blinded man, you now know what war means. / Your great Misleader lost the Moscow fight. / Suppose he'd won, you still would not have seen (BRECHT, 1998, p. 67).

apresenta a outros cientistas estudos de casos, na tentativa de insuflar o leitor a encontrar a cura. Brecht não parece preocupado com as questões relacionadas aos deficientes físicos, embora a cartilha por ele criada mostre soldados feridos ou mutilados no papel ambivalente do herói que, depois de sofrer sequelas nos campos de batalha, transita entre defensor e indefeso.

Considerando a aproximação do epigrama com a linguagem dos epitáfios e a dubiedade que o uso da segunda pessoa do singular assume no diálogo com as imagem do *Kriegsfibel,* os *tableaux* armam uma teia de relações que possibilita a identificação dos personagens com o leitor, no espaço temporal de um *memento mori*.

Mãe Coragem e seus filhos é uma peça histórica que não acompanha os grandes eventos da humanidade ou atos dos marechais, imperadores e heróis criados pelo discurso oficial: "a personagem brechtiana tem desprezo pela falsa História, não tem necessariamente o senso de história verdadeira, e é sobre a representação dessa ambiguidade que se fundamenta todo o teatro de Brecht" (BARTHES, 2007, p. 213). A Guerra dos Trinta anos serve de pano de fundo para mostrar os efeitos que esse tipo de acontecimento tem na vida de pessoas comuns. Por isso, no dia do enterro do General Tilly, morto em combate no ano de 1632, um "momento histórico", de acordo com a personagem do Capelão, Mãe Coragem contra-argumenta: "Para mim, é o momento histórico em que minha filha ia perdendo um olho. Com isso ela fica meio estragada: vai ser difícil arranjar um homem, ela que gosta tanto de crianças…" (BRECHT, 1976, p. 74).

O dramaturgo faz um recorte particular do período, acompanhando o dia a dia de gente simples, para apresentar um evento de dimensão continental. Uma mulher e seus três filhos vagam pela Europa, acompanhando o rastro de destruição deixado no campo de batalha e nas cidades atacadas, para negociar com soldados e sobreviventes. A guerra, para eles, é um meio de vida: "Não admito que falem mal da guerra. O que se diz é que ela acaba com os fracos, mas esses já estão mais do que acabados na paz também. E a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor!" (BRECHT, 1976, p. 75).

A figura da jovem muda passa quase despercebida na primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*, mas a sua participação na trama cresce ao longo das doze cenas até atingir seu ápice, num desfecho trágico e heróico. Kattrin Haupt[176] é filha de um alemão, e isso é tudo que se sabe do pai dela. Sobre a deficiência que a impede de falar, a própria Mãe Coragem

[176] O nome é um diminutivo de Catarina, derivado do grego *kátharos*, que significa "limpo", "puro". O sobrenome alemão (*haupt*, "principal"), projeta Kattrin, pela etimologia, num plano elevado, como ironicamente a peça confirmará.

explica, num dos raros momentos em que a comerciante maldiz a guerra: “E é muda também por causa da guerra, porque, quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa pela goela adentro” (BRECHT, 1976, p.74).

A agressão física que deixou sequelas no aparelho fonador da menina virá acompanhada por gestos de violência, desprezo, pena e irritação, dos quais Kattrin será vítima pelo resto da vida. Brecht não procura criar qualquer empatia entre o espectador e a personagem. Ele apresenta Kattrin aos poucos, alternando as falas piedosas àqueles gestos de crueldade. Para a mãe, ela é vista como um fardo, por sua deficiência e pela condição feminina, e um obstáculo ao bom desempenho nas vendas, porque tem boa índole. O tratamento que Coragem lhe dispensa é indicado já na primeira fala que lhe dirige: “Você já é uma cruz, mas tem bom coração” (BRECHT, 1976, p.21).

A bravura e o temperamento tempestuoso do primogênito Eilif são valorizados no campo de batalha, mas ele acaba por matar e roubar para não morrer de fome (BRECHT, 1976, p. 87). Queijo Suíço, por sua vez, tenta evitar que o cofre do seu regimento caia nas mãos dos soldados inimigos e, por causa da sua honestidade e fidelidade, é fuzilado (BRECHT, 1976, p. 54-55). A longevidade da personagem Kattrin na trama e sua condição pessoal iluminam também os bastidores da guerra, o que torna a imagem da muda um signo polissêmico. Por um lado, os sentimentos nobres por ela demonstrados - como a inocência, a bondade, o amor pelas crianças e a delicadeza - são vistos como fraquezas de caráter durante a guerra. Por outro, a deficiência e, mais tarde, o estigma físico que a impelem ao fracasso e ao infortúnio não a impedem de resistir e de realizar um ato de heroísmo.

Mais pragmática, Mãe Coragem acredita que, no corpo feminino, a mudez é uma qualidade: “Dê-se por muito feliz por ser muda, não poder falar demais, e assim não ter vontade de cortar a língua com os dentes depois de dizer algumas verdades: ser muda é uma dádiva do céu” (BRECHT, 1976, p. 36). A retórica tagarela de Coragem conhece a linguagem dos homens e ela usa a sabedoria popular para escapar da condenação que o gênero lhe impõe, aderindo à política dos que detêm o poder e, assim, sobreviver no ambiente hostil criado pelos protagonistas da guerra.

A incapacidade de Kattrin de comunicar-se por palavras revela o quão patriarcal é o discurso de Mãe Coragem: “eu não gosto quando você começa a ganir como uma cadela. O que é que o Capelão há de pensar? Ele está horrorizado…” (BRECHT, 1976, p.46). A dificuldade de Kattrin, que tenta fazer-se entender de todas as formas, aumenta na medida em que ela é vista como *incapaz*. Os gritos roucos que ela emite para avisar que o irmão Eilif está

sendo cooptado pelo recrutador são ignorados por Mãe Coragem (*Ibidem*, p.23). Kattrin também não consegue salvar Queijo Suiço, mesmo tentando alertá-lo:

> (…) Por que tanta pantomima? Deu com os olhos em alguma coisa ruim? Não compreendo você. Preciso dar o fora: já resolvi, é o melhor a fazer (*Queijinho levanta-se. Kattrin procura de todos os modos avisá-lo do perigo. Ele apenas a evita.*) Eu bem que gostaria de saber o que você quer dizer: só pode ser uma coisa boa, minha pobre bichinha, pena você não poder se expressar. Entornou a bebida? não faz mal: eu ainda posso beber muitos outros copos, um a mais ou a menos pouco importa. (*retira da carroça o cofre e esconde-o debaixo do casaco*) Eu volto já! Não me segure senão eu fico zangado. Sinceramente, sei que você me quer bem. Se pudesse dizer alguma coisa…
> *Como Kattrin procura detê-lo, Queijinho beija-a e desprende-se dela. Sai.* (…) (BRECHT, 1976, p. 45-46).

O tempo de paz, que é a promessa de uma vida tranquila para Kattrin, se torna ainda mais distante com o ataque que a deixa com uma enorme cicatriz sobre o olho. Se até aquele episódio ela é tratada com indiferença pelos personagens que cruzam caminho com a família nômade, a partir dali ela passa a ser desprezada, como demonstra o diálogo entre Coragem e o Cozinheiro, que herda uma estalagem em Utrecht. Ele quer levar Mãe Coragem e esta não quer se separar da filha, acreditando que Kattrin terá, naquela cidade, alguma chance de casar-se:

> Cozinheiro - Arranjar um homem, ela? não me faça rir! Muda e com aquela cicatriz? Naquela idade?"Mãe Coragem - Fale baixo. Cozinheiro - Fale baixo ou fale alto, as coisas são como são. E tem mais uma razão para eu não ficar com ela na estalagem: os hóspedes não vão gostar de ter sempre diante dos olhos uma coisa assim! E você não pode levá-los a mal por isso (BRECHT, 1976, p. 93).

Mutilada da voz, estigmatizada pela marca no rosto, degradada pelo tempo, a humanidade de Kattrin se deteriora aos olhos do grupo social. No penúltimo ato do espetáculo, num gesto heroico, a jovem que se recusa a descer do telhado de uma cabana e, batendo um tambor, tenta avisar aos moradores da cidade luterana de Halle de um ataque eminente por parte das tropas imperiais. Emissor sem credibilidade, Kattrin se faz compreender melhor ao se comunicar de forma que os moradores da cidade não vejam a sua imagem.

O tambor de Kattrin convoca as memórias do encontro traumático com as forças que sempre a ameaçaram - o grupo social, os exércitos, os homens, a mãe castradora. A percussionista tem consciência da necessidade de defesa da vida de gente como ela: muda, ferida e miserável (a criança da cabana incendiada, o homem que precisa de tala, os irmãos Eilif e Queijo Suiço). A sua fala, antes ininteligível, transborda no corpo como uma voz eficaz

nos instantes anteriores - nesse sentido, a imagem da jovem sobre um telhando, batendo um tambor, se inscreve como uma *Pathosformel*. Ela realiza um grito, cuja configuração não se apresenta sob a forma de uma boca aberta, mas cujo alcance sonoro chega a uma cidade distante. Na medida em que a *Pathosformel* testemunha aquele encontro entre o passado e o gesto, no presente, ela é também uma narrativa e é, portanto, *gestus*.

A aproximação e a importância do pensamento psicanalítico em relação à *Pathosformel*, tratados em outros momentos dessa pesquisa, encontra aqui outra abertura, pois, ao considerar que a empatia atua decisivamente na construção do *páthos* da imagem, coloca-se em jogo a lógica da identificação que caracteriza o *ego*[177] na *forma* como ele se manifesta. Na *Pathosformel* (como no discurso psicanalítico), a representação da experiência daquele encontro deve considerar a ação do inconsciente, em que agem forças de negação, repressão e esquecimento. Da mesma forma que, de acordo com a teoria das representações em Freud, o inconsciente pensa porque estabelece equivalências, a fala da *Pathosformel* segue o caminho do discurso que usa o cognoscível e o estranho.

A imagem sobrevive, nessa perspectiva, não para realizar uma volta nostálgica, mas como uma manifestação de um desejo de superação, uma busca desesperada - embora inconsciente - do referente para desconstruir o que originalmente a moldou. Ao mesmo tempo, trata da necessidade de contar ao espectador sua experiência, de criar uma relação e um diálogo contínuo com esse tempo caótico. Neste esforço, a imagem se move e é o olhar e a paixão do espectador que a animam.

O camponês, além de chamar Kattrin de "aleijão", ameaça apedrejá-la. A mulher dele opta por salvar a própria pele, em vez de lutar pela sobrevivência do cunhado e dos sobrinhos. Kattrin, ao contrário, se sacrifica pelos habitantes daquela cidade, sem nem conhecê-los, por uma questão de humanidade e respeito à vida. A camponesa pergunta a Kattrin se ela não tem compaixão por eles: "Vão nos esquartejar", diz a mulher (*ibidem*, p. 103).

Salvando a vida de quem não conhece e colocando em risco a daqueles que lhe são próximos, Kattrin abre uma cisão sobre o seu gesto, colocando os elementos que compõem a *Pathosformel* e o *gestus* em tensão. Ao romper a tênue fronteira entre a piedade e compaixão, virtudes que se aproximam na bondade, se opõem ao egoísmo e levam à misericórdia mas,

---

[177] De acordo com a teoria freudiana, o *ego* é uma instância psíquica que assegura a identidade do indivíduo a partir de um espaço de mediação entre as pulsões, as exigências do desejo (*id*) e as ameaças e demandas da realidade exterior (*superego*).

semanticamente, têm nuances de sentido[178], o gesto de Kattrin problematiza o conceito e a uso da empatia.

Ter compaixão é *padecer com*. Sentimento nobre, que recusa legar o sofrimento do outro ao lugar da indiferença. Mas a identificação com o semelhante - a empatia com sua tristeza e dor - não o salva. Praticar a compaixão, nesse sentido, não é o caminho pelo qual o teatro épico de Brecht tenta conduzir o espectador. Como afirmar que o gesto de Kattrin é destituído de razão e que a empatia por ela demonstrada leve o espectador a entregar-se à emoção, naquele turbilhão que Brecht chama de "empatia por abandono"?

> (…) a transmissão de emoções ao espectador - contágio emocional - não é decerto uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob a forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância" (BRECHT, 1978, p. 60).

Ser piedoso, como observa Comte-Sponville, atribui ao sujeito uma sensação de superioridade: "Podemos participar àquele que sofre, por exemplo, por estar gravemente enfermo, nossa compaixão ou nossa simpatia. Não ousaríamos lhe exprimir nossa piedade, que seria considerada depreciativa ou insultante. A piedade é sentida de cima para baixo" (1996, p. 127).

O lugar de onde Kattrin toca o tambor coloca em questão o seu olhar em relação aos soldados e aos camponeses que a ameaçam, tentando persuadi-la a descer do telhado. Kattrin tem olhos para aquilo que lhe é distante, num movimento que revela a dinâmica das alteridades: a camponesa, por sua vez, tem simpatia pelo sofrimento dos habitantes da cidade, mas decide pela autopreservação:

> (…) Não podemos fazer coisa alguma contra a carnificina. (…) Pai nosso, que estais no céu, escutai a nossa prece, não deixais que a cidade sucumba com todos que estão dentro dela dormindo sem desconfiar de nada. (…) Velais também por nosso cunhado, que mora lá com os quatro filhos, e não deixeis que sejam mortos: são inocentes e de nada sabem! (à Kattrin, que geme) O caçula tem menos de dois anos, o mais velho tem sete! (…) (BRECHT, 1976, p. 102)

---

[178] Sem alargamentos teológicos ou filosóficos, mas puramente pela via etimológica, percebe-se a diferença semântica entre os termos: enquanto a piedade (lt. *pietas*), remete à pena, dor, devoção e fervor religioso, todos sentimentos centrados no sujeito, a compaixão (lt. *compassio*) é um sentimento relativo ao padecer alheio, centrado no outro. Misericordia, terceiro termo envolvido nesta reflexão, abre uma discussão mais ampla: derivado dos radicais latinos *miser* (miserável, desdenhado) e *cor, cordis* (coração), é um conceito central da Cristologia. Ter 'coração pelo pobre' é uma metáfora cuja significação move religiões e ideologias, um dos desafios da humanidade e mistérios do humano.

Kattrin se perturba quando ouve a prece da camponesa, geme quando tentam destruir a carroça com a qual ela e a mãe tiram a sobrevivência e chora quando vê o filho do camponês sendo golpeado pelos soldados. No confronto entre esses sentimentos conflituosos, ela ainda prefere intervir de modo transformador, pois percebe sua responsabilidade. Kattrin sabe o motivo por que será sacrificada e exerce plenamente a sua potência. Ela não só salva a cidade, como também derrota, sozinha, todo um exército. Assim, é menos importante saber se ela teve pena das crianças que viviam na cidade ou se não teve misericórdia pela família de camponeses. A empatia gerada pela sua atitude conduz o espectador a pensar o gesto a partir de uma lógica, e o seu *gestus* faz com que o espectador reflita sobre os motivos e as razões que fizeram-na agir daquela forma. Portanto, é no senso dessa *alteridade* que trabalha o épico.

No momento em que toca o tambor, Kattrin se coloca numa posição semelhante àquela de um violonista no telhado[179], imagem que ficou consagrada na cultura judaica por meio da obra *Tevye, o leiteiro*. O violinista é uma metáfora da precariedade da vida e dos desafios apresentados pelo mundo onde a felicidade exige cada vez mais sacrifícios e desapego às tradições. Numa abordagem materialista, a obra possibilita a discussão sobre o direito da mulher em relação ao próprio corpo nas sociedades patriarcais.

Nesta digressão, *Mãe Coragem e seus filhos* traz, nos personagens mais jovens, a possibilidade de resistência e esperança em oposição àqueles que aceitam a lógica da guerra sem questionamento. Na cena 5, Kattrin se rebela pela primeira vez contra a mãe: indignada pela recusa de Coragem em ceder as camisas para fazer ataduras, ela a ameaça com uma tábua: " (…) Ficou maluca? Largue essa tábua sua desgraçada, antes que eu pegue você! (…)", diz Mãe Coragem (BRECHT, 1976, p. 63). Na aldeia arrasada pelo bombardeio, Kattrin coloca a própria vida em risco para salvar um bebê (*Ibidem*, p. 64). O filho do camponês, por sua vez, finge obedecer a ordem do Alferes, batendo fraco contra a carroça de Mãe Coragem. Daquela família, ele é o único que age em defesa dos moradores que estão ameaçados de serem massacrados, e que fala em favor do gesto de Kattrin: "Toque sim, Mudinha! Toque mais! Se não tocar, eles estão perdidos. Toque mais! Toque mais!" (*ibidem*, p. 104).

---

[179] *Um violinista no telhado* é o título de um famoso musical da Broadway inspirado na obra do judeu ucraniano Sholom Aleichem (1859-1916). O tema da peça são os conflitos vividos por uma família judaica durante o período dos *Pogrom* da Rússia czarista. A inusitada imagem do violinista tocando sobre o telhado serve de metáfora para falar do desafio em aceitar o novo e manter viva a tradição: na peça, as filhas de Tevye recusam casamentos arranjados (um costume na comunidade), e uma delas se decide por tentar a felicidade ao lado de um marido não judeu.

A firme posição de Kattrin abre uma inusitada dimensão temporal e política em *Mãe Coragem*, atualizando a imagem do *homo sacer*[180], figura obscura do Direito romano arcaico que serve de paradigma para Giorgio Agamben explicar o funcionamento dos mecanismos de coerção do Estado sobre o cidadão. Seguindo a trilha aberta por Michel Foucault e suas reflexões sobre esses dispositivos do Poder, Agamben vai esclarecer que, ao longo da história, o valor para a vida é produzido artificialmente, determinando quem tem direito a ela ou não a merece, de modo que "à soberania do homem vivente sobre sua vida corresponda imediatamente à fixação de um limiar além do qual a vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio" (AGAMBEN, 2010 p. 135). O pensamento de Agamben trabalha no sentido de mostrar como a figura do *homo sacer* atravessa os tempos, sendo enquadrado pelos dispositivos do poder de forma que sua vida se entrelaça com a política.

Em verdade, o tempo da guerra é aquele em que se torna mais evidente a implementação do estado de exceção, quando qualquer cidadão pode ser privado de seus direitos. Na defesa do estado soberano, a liberdade individual é suspensa e a vida se desnuda: a lei é determinada pelo soberano - monárquico, ditatorial ou republicano. Eilif, o filho mais velho de Mãe Coragem, depois de matar quatro camponeses e roubar o gado que lhes pertencia, é tratado pelo General como um "jovem César" (BRECHT, 1976, p.28). Na inversão de valores da guerra, o delito é reconhecido como ato de bravura. No entanto, ao realizar aquele mesmo *gestus* - roubar e matar - em tempo de armistício, esse *herói de guerra* será fuzilado. Eilif passa à condição de *homo sacer,* embora não tenha feito nada diferente do que "já tinha feito antes" (ibidem, p. 87).

Mesmo antes de desrespeitar a ordem dos soldados, Kattrin já é uma vida nua e, por isso, seu corpo pode ser impunemente eliminado: feminino (frágil para a guerra), deficiente (mudo) e degradado (marcado no rosto, defeituoso). Passados séculos desde a Guerra dos Trinta Anos, os cidadãos dos estados modernos, sejam eles totalitários ou democráticos, perdem cada vez mais o arbítrio sobre a vida: "na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que vida deixa de ser politicamente relevante" (AGAMBEN, 2010, p. 138). Como observou Walter Benjamin na tese 8 *Sobre o conceito da História*, escrita em 1940, "a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção no qual vivemos é na verdade a regra geral.

[180] Trata-se de uma figura obscura do Direito romano arcaico, o ser humano que, depois de julgado por um delito, passa a ser considerado impuro e não pode sequer ser oferecido em sacrifício; pode, porém, ser assassinado, e o ato não é considerado homicídio. O *homo sacer* é, assim, uma figura ambivalente: pertence à esfera do sagrado por ser *insacrificável*, e é incluído na comunidade por meio da exclusão, de sua *matabilidade.*

Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade" (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Brecht, para tratar da necessidade de resistência em tempos de guerra e injustiça, acaba atribuindo a essa *femina sacra* – termo aqui adaptado – um *páthos* revolucionário e heróico: "Ela venceu", diz por fim um dos soldado que participam do seu fuzilamento (*ibidem*, p.107) quando ouve, ao longe, o barulho dos canhões usados para despertar os moradores de Halle.

O gesto de Kattrin é ainda mais subversivo, porque ela decide sobre sua própria vida. Sua existência, até então irrelevante, ganha valor político supremo, quando Kattrin troca de papel e atribui a si mesma um poder soberano que exerce, inclusive, o direito à violência. Abandonando a contingência e a passividade do *homo sacer*, ela decide não apenas contra a própria vida, mas sobre a vida da família camponesa. Se o soberano é aquele que tem o poder de aplicar o estado de exceção, o seu gesto é a imagem dialética da relação de inclusão e exclusão a que ela sempre foi submetida e que é própria tanto do *homo sacer* quanto do soberano.

A jovem muda, que perambulava com a mãe sob a égide das bandeiras dos exércitos vitoriosos, decide manifestar vontade. A cada batida no tambor, o *status* de *deficiente* de Kattrin vai-se dissipando, e ela galga aos poucos o lugar de heroína. Seu gesto de ascenção a essa condição é também o que a precipita à condição funesta. Com a batida, ela compõe e executa um réquiem. Aquele grito mudo é um momento de epifania: Kattrin, que não tinha a faculdade de falar como os outros, recorre a uma linguagem sonora cognoscível por falantes e infantes envolvidos na guerra dos Trinta Anos, o som de um tambor.

Desde o século XVI, em quase todos os países ocidentais, tambores e pífanos executavam as músicas de infantaria. De acordo com as características culturais dos países, as bandas militares tinham constituições diferenciadas, mas em todas elas os tambores e as flautas tinham a função de indicar o deslocamento das tropas, emitindo sinais que não deveriam ter qualquer ambiguidade, mesmo na confusão de uma batalha. Como as músicas marciais identificavam as tropas aliadas e os grupamentos inimigos, padrões rítmicos foram desenvolvidos pelas forças armadas e se tornaram convenções sonoras. Kattrin, que passou a infância e a juventude acompanhando o desenrolar da guerra, devia conhecer as sequências musicais que indicavam *marcha*, *assalto*, *retirada*, e *aproximação*, por exemplo. Assim, no momento em que toca o tambor, Kattrin toma uma posição em meio ao conflito e passa a ser

vista pelas forças imperiais como inimiga, pois naquelas circunstâncias a música também era uma arma[181]: sobre o teto, ela está no lugar de um franco-atirador.

A filha de Mãe Coragem não tem a faculdade de se comunicar por palavras faladas, essa possibilidade lhe foi tirada quando ainda era criança. Mesmo quando ela apela para a linguagem corporal, seus gestos não são bem compreendidos. Na jovem muda, a potência em questão não trata da disponibilidade de uma privação, sua escolha não reside em uma potência de "fazer-não". Sua mudez é explicada pela sua deficiência, mas a sua fala, sempre truncada pela surdez emocional dos que a cercam, escapa alta e clara quando se desloca do corpo estigmatizado.

O seu ato de bater o tambor e salvar a cidade é a potência de não se deixar vencer pela privação da fala, que até então se mostra como algo inerente à sua natureza. Supreendentemente, Kattrin demonstra uma *hexis*: a habilidade de se comunicar por meio do tambor. Uma linguagem sem palavras, cifrada, composta por sons e pausas.

A voz de Kattrin não advém da vibração das suas cordas vocais. pois, ao que parece, sua laringe foi danificada pela violência sofrida quando ainda era criança (BRECHT, 1976, p. 74). No tambor de superfície de couro que ela bate, são cordas de tripas de animais, acopladas à membrana inferior do instrumento, que vibram quando ele é percutido. A imagem de Kattrin sentada sobre o telhado realiza um salto no tempo. Sua *voz* cifrada*,* direcionada na trama aos habitantes da cidade de Halle, caminha também em retrospectiva. No tambor, para o qual se deslocou sua voz, encontram-se as imagens do sagrado e do profano, a sobrevivência dos antigos ritos pagãos e do cordeiro sacrificado.

Aquele *gestus,* imagem dialética da potência em confronto com o ser humano, são batidas intervalares, também um gesto de descontinuidade histórica através do qual se ouvem os primeiros nomes pronunciados por aquela mulher até então sem fala - *in-fante* - e através dos quais ela afirma o seu *Eu*. O gesto de Kattrin é uma operação realizada no tempo e, por isso, inscreve a linguagem numa perspectiva histórica: "Como a infância do homem, a experiência é a simples diferença entre o humano e o linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência" (AGAMBEN, 2008, p.62).

---

[181] O Prof. Vinícius Mariano de Carvalho, com doutorado em Línguas Românticas pela Universidade de Passau (Alemanha), chama a atenção para a circulação de um manual de meados do século XVI no qual eram listadas algumas dessas sequências musicais. O regente Paulino Soares de Sousa, da UFJF e também membro do Centro de Pesquisas Estratégicas, lembra que "na guerra dos Trinta Anos, um grupamento alemão afastou seus oponentes executando a *Scott's march*, a *Marcha dos escoceses*" (Disponível em http://www.ecsbdefesa.com.br/fts/MUSICAMILITAR.pdf).

Neste sentido, a história é um tempo descontínuo, e a sua essência é o intervalo irregular na qual reaparecem símbolos e sintomas como indícios de sobrevivência das imagens. A assertiva é quase uma descrição do *Atlas Mnemosyne*, obra que se desenvolveu a partir das ideias de colagem, montagem, agrupamento e intervalo e na qual o historiador da arte Aby Warburg ainda trabalhava quando faleceu em 1929.

Os painéis de tecido preto do *Mnemosyne*, sobre os quais se dispunham as fotografias de obras de arte, recortes de jornais, postais e páginas de livros, eram a forma visual mais próxima da *ciência sem nome* elaborada por Warburg e é, como registra uma anotação de 1929, uma *iconologia do intervalo*, operação imagética que destacava a corporeidade do gesto e a sua sobrevivência (*Nachleben*) ao longo da história da cultura.

A sobrevida das imagens, segundo Didi-Huberman, era reconhecida nos dinamogramas (*Dynamogram*) presentes no objeto como um duplo regime que tensiona as forças formais e passionais, como o sintoma tensiona o símbolo: "Toda a temporalidade warburguiana parece construir-se em torno de hipóteses rítmicas, pulsantes, suspensivas, alternantes ou ofegantes (…) algo como a hipótese sempre renovada de uma *forma das formas no tempo*" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 157).

Essa leitura dos gestos, feita através da análise morfológica da imagem e da articulação heurística dos detalhes, possibilita acessar as *Pathosformeln* em *Mãe Coragem e seus filhos*. A imagem do grito mudo de Mãe Coragem ao negar a identidade do filho Queijo Suiço, por medo de se revelar aos assassinos, a coloca naquele instante numa posição de vencida, covarde e conivente. Já na cena em que a deficiente Kattrin senta-se sobre o teto e bate o seu tambor, Brecht retoma o ato do grito apresentando um novo *gestus*, portador da possibilidade de resistência do mais fraco. O anacronismo do *páthos*, que reaparece em tantos outros personagens de Brecht, figura em expressões para além do teatro, o que comprova a potência da *Pathosformel* como uma via para acessar o problema da iconografia.

Imagens e gestos migrantes foram tratados em *O intercâmbio de Cultura Artística entre Norte e Sul no século XV*, artigo de Aby Warburg publicado em 1905, no qual o estudioso recorre a gravuras que trazem como tema a *Briga pelas Calças* para demonstrar o trânsito cultural entre os países nórdicos e a Itália Renascentista, a Literatura e as artes visuais. A representação de um grupo de mulheres que brigam por uma peça de roupa masculina[182] provém de uma passagem bíblica do profeta Isaías 4,1[183]. Warburg percebe que:

[182] De acordo com Warburg, no mesmo artigo, esta cena vai aparecer na arte dramática e até em utensílios domésticos.

> essa interpretação bíblica está profundamente arraigada no solo da cultura festiva popular desde a Idade Média, e, como o palestrante demonstrou com a ajuda de outras obras de arte gráfica, podemos até identificar os elos intermediários que nos levam do burlesco medieval à 'oferenda amorosa' camponesa na Escandinávia (WARBURG, 2013, p. 238).

A peça de roupa masculina, que na gravura florentina se transforma em uma guirlanda de louros segurada por dois putos e em cujo centro mostra um coração atravessado por uma flecha, segundo Warburg manifesta "nesse eufemismo o senso de beleza italiano, que refigura e ameniza à antiga esse rude símbolo do desejo erótico" (*Ibidem*).

Embora Warburg reconheça em algumas outras obras que dialogam com a *Briga das calças* conteúdos mais moralizantes, escapa à sua análise que a representação satírica põe em jogo não só as mudanças das sensibilidades formais, mas também a forte pressão exercida pelo *continuum* do sistema patriarcal na cultura ocidental, tanto na escrita do livro considerado sagrado pelos cristãos, quanto nas divertidas farsas nórdicas mais tarde incorporadas à cultura florentina.

A importância que aquelas sete mulheres dão à presença de um homem nas suas vidas e que fazem delas motivo de chiste ao longo dos séculos é uma situação que aparece em muitas personagens femininas. Em *Mãe Coragem e seus filhos*, o velho Coronel encarregado de ajudar a prostituta Yvette faz dela a única personagem que evolui financeiramente na trama (BRECHT, 1976, p. 51-51); o casamento e os filhos eram a promessa de felicidade para Kattrin, sempre à espera do tempo de paz para conseguir um parceiro (*Ibidem*, p.69); o asqueroso Cozinheiro é o único que acena à Mãe Coragem com uma possibilidade de ela sair da estrada (Ibidem, p.92). Em todas essas situações, é o homem quem traz consigo a chave do paraíso.

Além dessas personagens de Brecht, muitas outras foram silenciadas pelo opressor masculino, na história da Literatura. Na tradição judaico cristã, a história da jovem Susana, acusada injustamente de promiscuidade por anciões que tentaram possuí-la, foi retirada da *Tanakh* judaica e da Bíblia protestante, que consideram o texto apócrifo. Orígenes, apologista cristão do primeiro século, defende a sacralidade da história na carta a Sexto Africano, afirmando que ela fora retirada do conhecimento das pessoas por envolver em escândalos figuras como anciãos, reis e juízes[184].

---

[183] Diz a passagem bíblica: "Naquele dia sete mulheres lançarão mão de um homem, dizendo: Nós comeremos do nosso pão, e nos vestiremos de nossos vestidos; tão-somente queremos ser chamadas pelo teu nome. Tira o nosso opróbrio."

[184] Um interessante estudo sobre a personagem aparece no artigo "Susana y los Viejos", da prof. Mónica Ann Walker Vadillo, da Universidade de Waterloo. (Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Susana.pdf, acesso em: 31/01/2017).

Desde a Grécia antiga, sexo e política já demonstravam uma relação intrincada com o poder: mulheres, escravos, estrangeiros e meninos adolescentes existiam para a gratificação sexual do homem livre adulto. Num mundo povoado por mitos e no qual as mulheres eram consideradas "disponíveis", não causa estranheza a história de uma jovem Naiade chamada Lala, cuja língua foi arrancada por Júpiter por falar demais. A personagem, que aparece no Livro II do *Fastos*, de Ovidio, seria utilizada para transmitir às mulheres um exemplo de comportamento que elas deveriam adotar na sociedade patriarcal romana.

A história da deusa muda, que passa a se chamar Tácita, começa narrando o amor desmesurado de Júpiter por uma ninfa de nome Juturna, que fugia sempre ao seu assédio saltando na água do rio Tibre. O deus, então, decide pedir a ajuda às outras ninfas, lembrando o proveito que todos teriam se ela cedesse. Para isso, bastaria que as irmãs se colocassem no seu caminho no momento que ela tentasse escapar. Contando com a cumplicidade das irmãs de Juturna:

> No entanto havia entre elas uma naiade de nome Lara, embora o seu nome antigo tivesse a primeira sílaba duplicada por erro. Almon já lhe havia dito muitas vezes 'Filha, contenha a língua', mas ela não a segurava. Assim que encontrou com a irmã no lago lhe disse: 'fique longe das margens' e lhe contou sobre o plano de Júpiter. Também foi até Juno e lhe disse, compadecendo-se das mulheres casadas: 'Teu marido está apaixonado da naiade Juturna'. Cheio de cólera, Júpiter arrancou a língua que a naiade usou imprudentemente e chamou Mercúrio: 'conduza-a ao Manes, este é o lugar apropriado aos silenciosos. Será ninfa, mas ninfa de um lago subterrâneo. As ordens de Júpiter são cumpridas. O bosque acolheu aqueles que chegavam; conta-se que ela então foi do agrado do deus que a conduzia. Este a possuiu com violência, ela suplicava com a expressão substituindo as palavras, esforçando-se em vão por falar com a boca muda. Acabou grávida e pariu dois gêmeos: os Lares, que guardam e vigiam sempre as encruzilhadas de nossa cidade[185].(Ovídio, 2017, *Fastos*. II, 585-615, tradução nossa).

A questão central do mito não é a violência sexual. O mito serve para ensinar às mulheres romanas como comportar-se, aceitando que o direito à voz lhes é negado, porque o uso da palavra é uma atribuição masculina. Por isso, estão em questão a desobediência ao poder patriarcal, representado tanto por Júpiter quanto por Almon, e a punição a qual as

[185] O texto de Ovídio em espanhol é: "Casualmente había una náyade, de nombre Lara, aunque su nombre antiguo tenía la primera sílaba duplicada por error. Almón le había dicho muchas veces: «Hija, contén la lengua», pero ella no la contenía. Así que dio con el lago de su hermana Yuturna, le dijo: «Aléjate de las orillas», y le refirió las palabras de Júpiter. También visitó a Juno y le dijo, compadeciéndose de las casadas: «Tu marido está enamorado de la náyade Yuturna». Júpiter se encolerizó y arrancó a la náyade la lengua de que se había servido imprudentemente, y llama a Mercurio: «Llévatela donde los Manes; ése es el lugar apropiado para los silenciosos. Será ninfa, pero ninfa de la laguna soterrada». Se cumplen las órdenes de Júpiter. El bosque acogió a los que llegaban; se cuenta que ella entonces resultó del agrado del dios que la conducía. Éste se aprestaba a la violencia, ella suplicaba con el rostro sustituyendo las palabras, esforzándose en vano por hablar con su boca muda. Quedó embarazada y parió dos gemelos: los Lares, que guardan y vigilan siempre las encrucijadas de nuestra ciudad" (Ouvidio, *Fastos*. II, 585-615). Disponível na revista *Panta Rei*, editada pelo Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigu□edad Tardía – CEPOAT da Universidade de Murcia, disponível em http://www.um.es/cepoat/pantarei/wp-content/uploads/2015/12/panta_15_2.pdf, e acessada em 03/02/2017.

mulheres jovens estariam sujeitas em caso de desobediência. Tácita Muda, personificação do silêncio feminino, passa a ser considerada a divindade dos mortos na Roma Antiga, não apenas porque passa a viver entre eles, mas também porque o silêncio é a principal característica dos desencarnados.

Mãe Coragem, que desconhecia a história de Tácita, mas operava numa sociedade patriarcal, educara a filha de acordo com os valores da ideologia dominante, patriarcal, propagando o estereótipo da mulher recatada como ideal; da beleza feminina como uma maldição, e o silêncio como uma dádiva: "Pior é a sorte das raparigas que agradam: os homens só saem de perto delas quando elas não servem para nada. As que não lhes agradam, eles deixam que sigam suas vidas" (BRECHT, 1976, p. 73). A beleza é apontada como origem do mal que aflige as mulheres no mito de Coronis de Larissa, "a cuja beleza ninguém se igualava em toda a Tessália". A jovem desperta a paixão de Apolo, mas também a volúpia de Netuno:

> "Minha beleza foi minha ruína. Eu estava caminhando pela praia, um dia, à minha maneira, vagarosamente, quase na ponta dos pés, sobre a areia, e o rei dos oceanos me viu, e sua paixão o cegou; ele achou que perderia tempo suplicando, usando palavras bonitas, então resolveu agir pela força, e veio em cima de mim. (…)" (OVIDIO, 2003, p. 43-44).

Transformada em pássaro por Minerva e depois atingida pela flecha do deus ciumento, Coronis de Larissa também é destinada ao mundo dos mortos.

Na cena inicial, em que Mãe Coragem finge prever o futuro dos filhos, do recrutador e do sargento, ela descobre, pelo jogo de adivinhação, que Kattrin, tal como os outros, também deve morrer em breve: "Kattrin, de agora em diante, não seja nunca boazinha demais, nunca mais: há uma cruz no seu caminho! e trate de ficar muito quietinha: o que não é difícil para quem nasceu muda" (*Ibidem*, p. 21).

O que Coragem não poderia prever é que Kattrin descobriria, por si só, que a função da mulher não era apenas obedecer às regras de um mundo patriarcal. Ela assume atitudes viris: superando a própria deficiência física, Kattrin consegue atuar na vida da sociedade, ao fazer uso de uma arma reservada aos homens, encontrando, no tambor, a sua voz. Ela transgride a regra do silêncio e se retira para um mundo que iguala todos os mortais, gritando a mesma palavra proferida por Prometeu: "Resisto!"

2.4 ***TABLEAU 2***

Rede de Pietà. Assédio e violência. Mulheres, tambores e outros objetos de guerra.

1. *Bombardeo de Lleida* (1937) de Agustí Centelles. Museo Reina Sofia, Madrid.

2. Helene Weigel em *Mãe Coragem* (1957). Detalhe da foto de Pic. Em Roland Barthes, *Escritos sobre teatro*.

3. Epigrama 48. Bertolt Brecht, *War Pimer.*

4. *Cap de Montserrat cridant* (1942), de Julio Gonzalez. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

5. *La Suppliante* (1937), de Pablo Picasso. Museu Picasso, Paris.

6. *Sale Ends* (2006), de Bansky.

7. Statuetta femminile di orante. III secolo a.C.. Museo archeologico di Firenze.

8. Niobe Mother with Youngest Daughter. Galeria Uffizi, Firenze.

9. Propaganda Loteria italiana. Museo della guerra di Rovereto.

10. *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Museo Reina Sofia, Madrid.

11. *Napalm* (2004), de Banksy.

12. *Mountebank* (1881), de José Simões de Almeida . Palácio Necessidades, Lisboa.

13. *The Naughty Drummer* (1656-1657), de Nicholas Maes. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

14. *Pirro che rapisce Polissena* (1865), de Pio Fedi. Loggia della Signoria, Firenze

15. *Apolo e Dafne* (1470-80), de Antonio del Pollaiuolo. National Gallery, Londres

16. Epigrama 83, de Bertolt Brecht. *War Primer.*

17. Epigrama 47, de Bertolt Brecht. *War Primer*.

18. *Compianto sul Cristo morto* (1463-1490), de Nicolò dell'Arca. Chiesa di Santa Maria della Vita, Bologna.

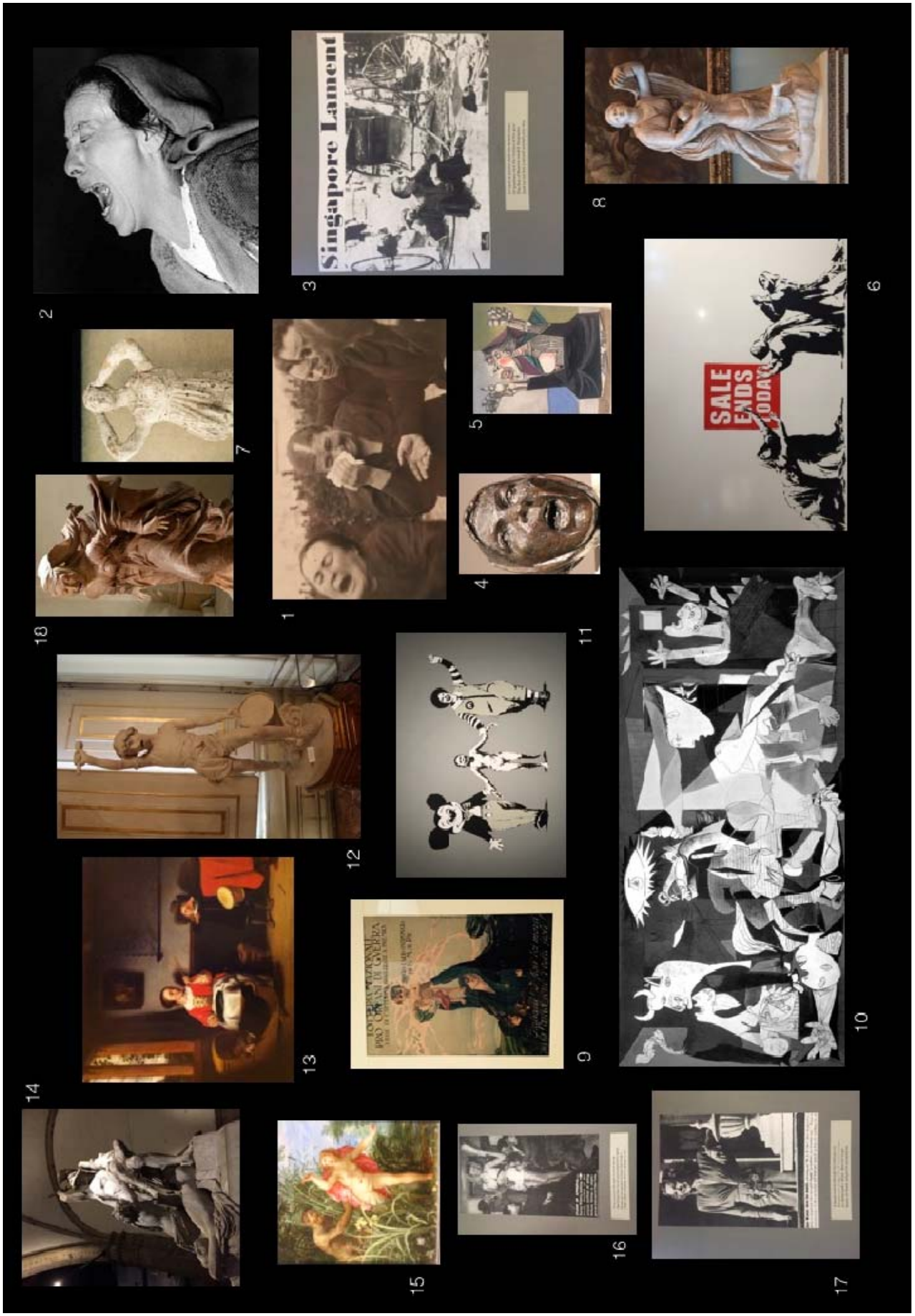

Figura 2 - Tableau 2. Fonte: O autor (montagem)

3 O TIMBRE DAS VOZES INAUDÍVEIS NA *MORTE DE ORFEU*

É fácil identificar um grito mudo num campo artístico em que o som é um dos elementos presentes. Basta sentir o efeito da mudez impactante do deficiente Bobò ao contar a sua experiência nas sessões de eletrochoques no filme *Grido* (2003), do italiano Pippo Delbono, ou ler os testemunhos dos que assistiram à apresentação do Berliner Ensemble e viram a cena em que a atriz Helene Weigel, no papel de Mãe Coragem, emite um grito inaudível quando perde o filho na guerra.

No cinema mudo, ao contrário, em que o ato de gritar está mais afeito ao campo da representação, entendê-lo como "mudo" traz uma dificuldade, decerto não intransponível, se considerarmos o recurso à mímica. A limitação daquela tecnologia não impediu que a obra *falasse* por meio das legendas, assim como do corpo e da gestualidade dos atores.

A escuta das vozes presentes na gravura *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, datada de 1494, segue outros parâmetros. Na imagem que traz uma grande variedade de gestos, aparentemente congelados, as mulheres da Trácia atacam um dos ícones da cultura grega, então reduzido, na montagem feita por Dürer, à condição de sodomita. Se a obra ilustra a narrativa mais conhecida do mito - a de que Orfeu rejeitou as mulheres depois de perder definitivamente Eurídice, preferindo a companhia dos jovens - ela também instiga o pensamento para outras possibilidades de escuta, que vão muito além das *Metamorfoses* de Ovídio. Aqueles gestos e aquelas personagens devem ser animados para ganhar vida e açular a atenção de espectadores em outras épocas, pois as *Pathosformeln* carregam consigo a memória de importantes momentos, alguns já esquecidos, da história da humanidade.

Quando esteve no Salão de Arte da galeria Kunsthalle, em Hamburgo, em 1901, Aby Warburg identificou a existência de uma "corrente patética", uma força que dinamizava as imagens que tratavam da morte de Orfeu, tanto no desenho de Dürer quanto na cópia de uma gravura anônima realizada por artistas do círculo de Mantegna. Tais correntes conduzem o pensamento para além do espaço, do tempo e das figuras que ali estão representadas, movendo-o entre o norte e o sul do continente e fazendo reconhecer naqueles "gestos maravilhosos" do protagonista traços das figuras de David, Hércules e Penteu:

> As imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer

(WARBURG, 2013, p. 440).

A partir das representações do ataque das Mênades e do gesto defensivo de Orfeu, presentes no ensaio *Dürer e a antiguidade italiana* (1905), Warburg traça um percurso através das imagens e de trabalhos de outros artistas, como Poliziano (poeta e dramaturgo) e Pollaiuolo (pintor), ambos florentinos, para demonstrar que os movimentos esteticamente representados na Renascença ultrapassam a moderação apolínea para ceder aos apelos gestuais das paixões dionisíacas. Este jogo de forças decorre de formas violentas e exuberantes de diferentes gradações, mediadas pela vontade expressiva do artista, a memória involuntária e a tradição do repertório de formas corporais[186].

O conceito da *Pathosformel* também foi pensado "aos pedaços", desde que o jovem estudante Warburg se deparou com as imagens do *Combate dos centauros*[187] e percebeu naquela representação o resíduo dionisíaco que atravessa a história da arte: "A força animal com que o centauro enfrenta a sua vítima, e a ânsia selvagem, que nem mesmo a morte iminente pode sufocar são feitas esplendidamente (…) Um aspecto particularmente atraente é o drapeado do grupo número três que ondula como em uma excitação apaixonada"[188]. Contudo, ele só começa a ser traçado nos trabalhos sobre Botticelli (*O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de 1891, e *A sobrevivência do antigo*, de 1893). As formas corporais do tempo sobrevivente levaram Warburg a se dar conta de que estava diante de sintomas culturais que se manifestavam sem um esquema prévio.

A morte de Orfeu serve para Warburg perceber um *pathos* gestual que remete à arte grega antiga e cuja imagem de uma vida em movimento reaparece em Mântua, em Florença e ao norte da Europa. Ao longo desses espaçamentos geográficos e intervalos temporais, *Orfeu* se reapresenta como resposta (e em diálogo) com a cultura na qual se manifesta. No que se refere à visualidade da obra, o momento da morte é um recorte dentro da narrativa do mito e, neste sentido, guarda uma estreita relação com o teatro: trata-se de uma cena na qual o gesto emblemático e a tradição do protagonista podem ser vistos como uma fala inserida na

---

[186] Warburg observa que a gravura de Mântua não lhe parece uma imitação de alguma obra antiga, mas a cena final da primeira encenação moderna da Antiguidade, o *Orfeu* de Poliziano, montada naquela cidade em 1472. Nesta tentativa de apresentar aqueles personagens em carne e osso nessa tragédia italiana, o teatro intermedeia a relação entre os modelos antigos e suas representações pictóricas (MICHAUD: 2013, p.149).

[187] No texto "Über die Darstellung des Centaurenkampfes" ("Sobre a representação da batalha dos centauros), de 1887,

[188] No original, em italiano: "La forza animale con cui il centauro afferra la sua vittima, e la selvaggia bramosia di questa, che nemmeno la morte imminente può soffocare, sono rese splendidamente (…) Un aspetto particolarmente attraente è il drappeggio del gruppo numero tre, che ondeggia come in una eccitazione appassionata", disponível no artigo "L'arcaico e il suo doppio", de Alessandro Dal Lago, disponível em http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2630#_ftn15, acessado em 30/05/2017.

montagem elaborada por Dürer.

A exemplo da cena oriunda dos artistas de Pádua, Dürer constrói uma escrita cênica que mantém a presença de duas mulheres armadas com dois pedaços de madeira e da criança que foge do ataque daquelas enlouquecidas. No quadro, que pode ser destroçado em inúmeros cristais de memória, o instrumento musical, largado à margem do acontecimento principal confere com a tradição órfica de que, depois da separação de Eurídice, Orfeu deixa muda a sua lira. Mas esse gesto de violência - o esquartejamento de Orfeu - pode (e deve) ser problematizado, pois ele não é uma simples figuração de uma tradição literária. No mínimo, aponta para uma imagem crítica do *topos* literário, extradramatúrgico, e daquilo que seria socialmente aceitável.

A cena na qual um homem jovem é atacado por duas mulheres é de extrema violência mas, no que parece ser um ato de covardia, os papéis de agressor e de vítima provocam questionamentos. A opção de mostrar todos os personagens da cena com a cabeça voltada para o lado esquerdo não parece tratar-se de uma simples questão de estilo ou de repetição reflexa. O rosto (e o olhar) nesta direção sugere(m) uma superioridade do matriarcado; dialetiza(m)-se com o gesto de Orfeu, orientando-o para uma masculinidade passiva e, no caso das Mênades, a uma feminilidade ativa[189]. Ainda de acordo com os semantismos ligados ao tabu das direções, os golpes desferidos nas costas de Orfeu remetem a um outro momento do seu passado, a perda de Eurídice, quando o gesto proibitivo de olhar para trás condenou-os à separação:

> Orfeu foi o homem que violou o interdito e ousou olhar o invisível. Olhando para trás e, por causa disso, perdendo Eurídice, o citaredo, ao regressar, não mais pôde tanger sua lira e sua voz divina não mais se ouviu. Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se também, como indivíduo, como músico e como cantor. É que a harmonia se partiu (BRANDÃO, 1987, p. 147).

A tradição mostra que "olhar para a frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita, é descobrir o bem, o progresso; para a esquerda é o encontro do mal, do caos, das trevas; para trás é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade" (BRANDÃO, 1987, p. 145). A criança que foge do ataque violento das Mênades repete o gesto de Orfeu de olhar para trás (quando busca o rosto de Eurídice) e, ao ser impelido para a direita da cena, encontra o *páthos* da compaixão e do

[189] Os termos utilizados não remetem ao papel sexual desempenhado pelas personagens da cena, mas dialogam com a nomenclatura utilizada pelo professor Junito de Souza Brandão (1987) no estudo sobre o simbolismo das direções em Orfeu, Eurídice e o Orfismo, no qual o lado direito é visto pelas sociedades primitivas como o da força opressiva e do poder masculino, enquanto o lado esquerdo seria o da feminilidade passiva.

medo[190].

O vento, que deixa rastros da sua presença nas folhas e na curvatura das árvores, nas páginas do livro preso ao tronco e nas pontas esvoaçantes do manto de Orfeu, é um sopro melancólico e de forte pulsão de desregramento erótico. A associação entre melancolia e depravação remonta a Aristóteles, cujos juízos são referidos até os dias atuais: "disso provém que os melancólicos sejam depravados, pois até o ato venéreo tem a natureza de um sopro. A prova é que o membro viril se incha improvisamente porque se enche de vento" (AGAMBEN, 2007, p.39)[191].

A digressão permite uma melhor compreensão da linguagem cifrada que Dürer costuma utilizar nos seus trabalhos, nos quais demonstra grande conhecimento do ocultismo e das ciências, assim como das tradições místicas. A imagem da criança que corre no momento do ataque carrega também uma intensa carga da História da cultura no século XV, ao apontar o caminho percorrido e as opções imagéticas feitas pelo autor.

Considerando que se trata de uma cena, é lícito propor uma leitura da flâmula presente na *Morte de Orfeu* segundo a montagem de Dürer, na qual percebem-se as tensões da tradição, presentes nas obras que a teriam inspirado, e do contexto renascentista daquele período. O salto temporal responde aos movimentos do próprio mito, obscuro e contraditório, que se organiza entre as forças apolíneas (que o presentearam com a lira, sua amante) e as origens dionisíacas (que o identificam com Dioniso Zagreu[192]), sem que seja possível discernir o que pertence por direito a um e a outro.

---

[190] A criança é também imagem de promessa e de futuro. Com o rosto voltado para trás, o puto não vê, como nós, uma cadeia de acontecimentos, mas "uma catástrofe única". Seguindo os passos da analogia benjaminiana entre o gesto do anjo no quadro de Paul Klee e a IX tese sobre o *Conceito da História* (BENJAMIN: 2001, p.226), vê-se que o *Angelus Novus* é empurrado para frente pela tempestade do progresso. Na gravura de Dürer, o vento, por sua vez, sopra em sentido oposto ao qual a criança se dirige. Embora não esteja de costas para o futuro, que está à frente, o puto mantém a atenção voltada para a cena do ataque das Mênades. Se a "tempestade que sopra do paraíso (...) impele irresistivelmente para o futuro" o anjo da história que o quadro de Klee simboliza, os ventos contrários à fuga da criança em *Morte de Orfeu* sugerem que eles sopram a favor da vítima do ataque.

[191] Na tradição da "teoria dos quatro humores", que influenciou a medicina e a filosofia do século IV até o XVII, a bílis negra estaria associada ao gênio artístico e filosófico, como também à luxúria. A proximidade entre o amor e a melancolia encontra ainda retórica apropriada aos ideais neoplatônicos com a obra *De amore*, de Marsilio Ficino (1433-1499), que busca conciliar a doutrina cristã, o platonismo e a lógica aristotélica. Ficino, contemporâneo de Dürer, foi uma figura de grande destaque no Renascença italiana.

[192] Zagreu é o epíteto de Dioniso que o liga à Trácia, como deus principal do órficos. Dioniso Zagreu evoca a aventura de ter sobrevivido à morte: a versão de Eurípides em *As Bacantes* o apresenta como filho de Zeus e Sêmele que, quando criança, foi perseguido por Hera, que não o queria vivo. Esquartejado pelos Titãs, Dioniso teve os pedaços de seu corpo cozidos e devorados pelos intendentes de Hera, mas Zeus o ressuscitou. A sua filiação é justificada etimologicamente na relação entre *Dios* (de Zeus) e *Dio-Nisos* (filho de Zeus), conforme a introdução de Trajano Vieira para *As Bacantes* (2003, p.32).

A morte de Orfeu, de Dürer, traz um epíteto para o poeta-cantor, escrito na faixa que tremula acima da cena principal: "*Orfeus der erst puseran*" ("*Orfeu, o primeiro pederasta*"). O adjetivo tem uma conotação negativa no contexto social da Itália renascentista, notadamente aos olhos de muitos dos cidadãos florentinos e venezianos. A atividade homossexual não estava no ideário da poderosa igreja católica: a retórica religiosa reunia masturbação, simulação de coito, bestialidade, estupro de garotos e todas as variantes de sexo considerados "contra a natureza" sob a rubrica de sodomia[193]. Em contrapartida, o dinamismo cultural e econômico de cidades como Florença e Veneza, respectivamente, impulsionava o Neoplatonismo, que olhava com simpatia a prática da efebia e a beleza masculina.

A assertiva confirma a versão ovidiana, adotada também por Poliziano, de que Orfeu introduziu a homossexualidade na Trácia. Por outro lado, a frase "*Orfeus der erst puseran*" inserida na obra de um artista flamengo, pode ser vista como uma ironia: *puseran* era uma expressão recorrente para falar do pecado da sodomia e soaria como um insulto aos italianos, considerando o grande número de artistas e nobres suspeitos da prática.

> Florença, preocupada com a queda de sua taxa de natalidade, atribuída à sodomia, foi forçada a recrutar prostitutas de outras cidades. (…) Periodicamente as autoridades faziam uma investida, mas ocorreram apenas 50 processos por sodomia em Florença de 1348 a 1461 e sentenças de morte foram promulgadas em apenas 20% dos casos. Em Gênova havia cerca de uma execução por ano, e na Veneza do século XIV a sodomia raramente foi motivo de processo (SPENCER, 1995, pág.131).

A situação se agravaria no século seguinte quando, em Florença, quase mil pessoas foram condenadas e executadas pelos *Ufficiali di notte*, e a palavra *puseran* foi também amplamente utilizada nos panfletos de protestantes para insinuar a permissividade da Igreja romana com aquele pecado[194].

Os comentários sobre os *Diálogos* e o *Symposium*, de Platão, feitos por Marsilio Ficino

---

[193] Vale salientar que, desde o medievo, o sexo anal continuava a ser visto como o maior dos tabus, um pecado que deveria ser expurgado na fogueira, na tradição que o inscreve como causador da destruição das cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra. Por isso, e numa tentativa de controlar eventos nefastos, como a peste negra, tribunais especiais de Florença (*Ufficiali di notte*, 1432-1502) e Veneza (*Consiglio di Dieci*), compostos por cidadãos respeitáveis, julgavam os "sodomitas".

[194] Além da óbvia tensão ideológica e política em fazer essa afirmação sobre o personagem de Orfeu, atribuindo-lhe um pioneirismo sobre uma prática condenável, mas frequente entre alguns de seus pares do cenário artístico Renascentista, Dürer, ao utilizar o assassinato do vate como tema da gravura, desloca o papel de vítima sacrificial que, desde o período medieval, cabia as mais das vezes a Jesus. A situação paradoxal desse *homo sacer* pagão sobrevive no *páthos* da tradição católica, em que a morte aparece como única alternativa de salvação. Vale lembrar que na fábula de Poliziano, de 1480, que serviu de referência para os artistas de Mantegna e para Dürer, a palavra "vítima" é usada por uma das Bacantes, que oferece em sacrifício a cabeça do citaredo dizendo: "Evoé, Baco, aceita esta vítima!" (PUFF: 2014, pág.73).

(1433-1499), davam àr homossexualidade masculina uma conotação filosófica, como resultante de um desejo natural pelo mais belo e, no amor entre iguais, o reconhecimento ideal da própria beleza interior. O resgate de obras de outros autores clássicos romanos, como Juvenal, Ovídio e Marcial, também popularizaram a imagem de uma Roma antiga bissexual. Os trabalhos de Poliziano (1454-1494)[195], mentor de Michelangelo e um dos principais pupilos de Ficino, fazem dele um dos grandes expoentes do platonismo Renascentista, que justificava as imagens masculinas e joviais de David, João Batista e Jesus com um *páthos* terno e quase feminino.

A Igreja Católica se deixou levar por muito tempo pela onda humanista, mesmo sob crítica severa dos reformistas. Em 1494, ano em que Dürer conclui *A morte de Orfeu*, a monarquia dos Medici, que governava Florença, sofre um duro golpe com a invasão francesa. O monge do convento de São Marcos, Girolamo Savonarola (1452-1498), conhecido como "profeta desarmado" graças ao livro *O príncipe* de Maquiavel (escrito em 1503 e publicado em 1532), aproveita-se do enfraquecimento dos mecenas de tantos artistas para fazer um discurso célebre, no qual acusa Florença de ter-se tornado infame por causa da sodomia. As suas pregações, inflamadas contra o pensamento humanista e a filosofia laica, resultaram não só na fogueira das vaidades e na queima de livros considerados hereges por seus seguidores, mas também na propagação da ideia de condenação à morte dos *pecadores*: "é preciso que o poder público faça leis contra este maldito vício da sodomia, do qual por toda a Italia Firenze é difamada. E esta infâmia nasce talvez porque deste vício tu falas e repetes, que talvez não seja assim quanto se diz. Faça-se uma lei, digo que seja sem misericórdia, de modo que tais pessoas, sejam presas e queimadas" (CASANOVA, 1898, p. 81)[196].

Seja pela sua arrebatadora oratória ou pela influência na cena política, Savonarola obviamente influenciou muitos artistas: Michelangelo costumava dizer que, mesmo depois de muitos anos, ainda podia ouvir a sua voz enquanto rezava; Fra Bartolommeo, em pessoa, defendeu o convento de San Marco quando as tropas foram até lá para prender o dominicano

---

[195] Coincidência ou não, no mesmo ano de 1494, em que Dürer confecciona a sua gravura *Morte de Orfeu*, é publicada a *Fábula de Orfeu*, de Poliziano, que havia sido montada no teatro em 1472, na qual o vate proclama, no original: "Fanne di questo Giove intera fede, / che dal dolce amoroso nodo avinto / si gode in cielo il suo bel Ganimede; / e Phoebo in terra si godea Hiacinto. / A questo sancto amore Hercole cede / che vinse i monstri e dal bel Hyla è vinto: / conforto e' maritati affar divorzio, / e ciascun fugga il feminil consorzio".

[196] No original: "è necessario che la Signoria faccia legge contro quel maledetto vizio della sodomia, del quale per tutta Italia Firenze ne è infamata. E questa infamia nasce forse perché tanto di questo vizio tutti ne parli e cianci, che forse non è tanto in fatto, quanto se ne dice. Fanne una legge, dico che sia senza misericordia, cio è che tali persone, siano lapidate ed abbruciate." Uma compilação dos discursos de Savonarola foram publicados em 1898 e disponibilizado pelo Instituto Warburg . (Disponível em http://warburg.sas.ac.uk/pdf/hnh2000b2480525.pdf, acessado em 28/02/2017)

e levá-lo a um julgamento eclesiástico; Sandro Botticelli, fortemente influenciado - ou temeroso com a repercussão das ideias do frade - , jogou algumas de suas próprias obras na fogueira da vaidades e transformou sua prática artística para mostrar cenas e personagens em sintonia com a moralidade cristã mais radical[197].

Mas, em que medida a pederastia de Orfeu impulsiona o *páthos* furioso daquelas mulheres? O que impele Orfeu a se mostrar submisso diante da ameaça? Por que o tema do aniquilamento do jovem ganha uma legenda, e Orfeu, um epíteto? Quem testemunha a favor das mênades? De quem foge a criança? Algumas hipóteses podem ser aventadas diante daquela cena de extrema violência. A literatura e cultura daquele período ajudaram a moldar os gestos de cada uma das personagens que aparecem no quadro de Dürer. Mais uma vez, é momento de escutar seus testemunhos para entender por que, naquela cena, não existem culpados. No silêncio daquela gravura, todos eles gritam, na tentativa de contar suas histórias.

3.1 **As bacantes na dança do tempo**

> "Minha metamorfose, ó pai, percebes?" (Agave, personagem de *As Bacantes*, de Eurípides, logo depois de retomar a consciência e perceber que carrega nas mãos a cabeça do próprio filho que matara).

Com sua imagem ligada ao movimento, à vida e ao vinho, *Bákkhos é* "aquele que grita". Baco ou Dioniso também é *Brômio*, "o rumoroso", e *Iacco*, "que grita forte", manifestando-se nas oscilação da natureza selvagem e da cultura do vinho. Deus de duas formas, ele é aquele que revela e oculta. Nas *Bacantes* (405 a.C), Dioniso, por vingança, é capaz de embaçar a visão da mãe de Penteu até fazê-la acreditar que é a cabeça de um leão morto que ela conduz ao palácio. Tamanha é a capacidade metamórfica de Dioniso que, na

[197] Dentre as obras de Botticelli em que os estudiosos percebem uma relação direta com os acontecimentos políticos e religiosos da época estão a *Natividade mística* (1501), única obra assinada pelo mestre da pintura em cuja imagem alegórica, repleta de referências aos sermões de Savonalora, há inscrições em grego e latim. A ideia do nascimento de Cristo confluindo com o Apocalipse revela não só o impacto que a morte de Savonarola, na fogueira, causou ao artista, mas também um tipo de montagem, entre texto e imagem, que se assemelha ao epigrama. Sobre essa relação entre os artistas e o pregador, ver *Selected writings of Girolamo Savonarola*, Traduzido e editado por Anne Borelli e Maria Pastore Passaro, da Universidade de Yale (2006) e disponível em http://traditio-op.org/biblioteca/Savonarola/Selected-Writings-of-Girolamo-Savonarola-Religion-and-Politics-1490%E2%80%931498.pdf, acesso em: 28/02/2017.

tragédia de Eurípides, ele impele os homens ao travestimento. O grito, quando inspirado pelo deus, é uma epifania, pois nele está contido o seu contrário: as ninfas gritam ao redor do filho de Zeus, Dioniso Zagreu, para salvar-lhe a vida, enquanto as bacantes gesticulam, quando cercam Orfeu, a fim de abafar a voz do poeta e cantor para depois para trucidá-lo.

Os gestos de amor e aqueles que conduzem à morte parecem constituir dois extremos de movimentos expressivos, que se fundem na imagem daquelas mulheres. De um lado estão as manifestações de carinho e cuidado, no sentido da preservação do objeto; de outro, a violência e a pulsão para a destruição daquilo que se deseja. Mas as dimensões do amor e da morte são tão numerosas quanto a *Pathosformel* e tratam da relação íntima entre o que o corpo sente e o que o gesto expressa. Eros e Thánatos permanecem juntos, portanto, no movimento vital.

Aquelas aparições da revanche menádica, na gravura e no teatro, não estão imbuídas apenas do movente espírito dionisíaco. Sob as máscaras das personagens estão também as falas de Eurípides, Sófocles, Brecht, Freud ou os traços de Botticelli e Dürer, só para citar alguns autores. Poucas vezes a forma e o *páthos* das mulheres, criadas pela imaginação humana, se originaram de uma voz e uma alma do mesmo gênero. Mas que se faça justiça: se aqueles autores agiram como Hades raptando Perséfone, eles também foram possuídos por um tipo de loucura, delírio amoroso de quem se vê diante da aparição que emerge da água e os inebria com dança, voz e beleza. São os chamados *nymphóleotoi*, raptados pelas ninfas (CALASSO, 2015, p.32), cujos testemunhos integram uma economia erótica permeada de paixão, mágoa, enamoramento, desejo, medo, egoísmo, desprezo e desprendimento ao falar de si e do outro.

Paracelso lembra, no tratado *De Nymphis, Sylphis, Pygmeis et Salamandres et caeteris spiritibus* (1566), que as ninfas fazem parte dos espíritos elementares e possuem razão e linguagem, mas não espírito. É a paixão amorosa e o sexo com os homens que lhes possibilitam a salvação: "ao se unirem aos homens em estável união, essa união lhes confere uma alma (…). Por esta razão as ninfas procuram os homens e, com frequência, acasalam em segredo com eles" (PARACELSO, 1981, p.19). Ao falar sobre esses casos de amor contados pelos homens e mediados pela literatura, o teatro e as artes plásticas se busca fazer justiça às mulheres.

Para Aby Warburg, a Ninfa[198], súmula do feminino e das forças essencialmente naturais, é a expressão visual que melhor encarna a fórmula das paixões, com as suas aparições contínuas e dialéticas. A imagem da Ninfa se move, porque ela existe na sonoridade do gesto, dança do tempo não linear, em passos que abrem cisuras, remetem ao passado e anunciam o futuro, volvendo-se "em arte mimética, como todas as artes, pela qual o ritmo gesticulado se prolonga até atingir o propósito de uma 'ciência de anunciar os pensamentos e de revelar claramente as coisas mais obscuras'" (SOUZA, 1975, p.303).

O giro das mênades, ao redor de Orfeu, é a imagem de uma dança cósmica, "arquétipo da mímese orquestral" (*Ibidem*), imitação dos corpos celestes em que Orfeu assume o papel de Apolo, deus-sol[199]. As mênades realizam movimentos que obedecem a uma coreografia titânica para recontar a história de Dioniso Zagreu, insistindo no tema do *diasparagmós*. Essa dança, no entanto, é movida pelo desejo: "A Ninfa erotiza a luta, revela os laços inconscientes da agressividade com a pulsão sexual. Foi por isso que Warburg interessou-se tão de perto pelos temas da violação, do rapto e da 'perseguição erótica' (…) ou do que poderíamos chamar, por analogia, de 'vitória erótica' da Ninfa sobre o seu inimigo mutilado" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.226).

Impedidas até então de participar do culto órfico, cujos mistérios garantiam conhecer a vida após a morte e realizar a transmigração das almas, as mulheres acham uma forma de também ser lembradas, retomando o papel de protagonistas que outrora lhes fora tomado por Apolo: reproduzem os gestos dos Titãs e inauguram uma nova religião, embora ainda na linhagem patriarcal.

Assim conta o Hino 3 de Homero: depois de percorrer os campos da Beócia e da Trácia, Apolo, o irmão gêmeo de Ártemis, se encontra com uma Ninfa, numa fonte chamada Telfusa. Aquela jovem percebe o propósito de Apolo de erguer ali o seu próprio templo. Prevendo que a chegada do deus resultaria numa catástrofe para si mesma, ela o induz a

---

[198] Registramos com letra maiúscula a denominação deste coletivo anônimo e pouco definido (embora haja mais de cem ninfas com nomes individuais), geralmente citado no plural e acompanhado por epítetos, nos poemas de Homero e de Hesíodo, cuja anterioridade é compartilhada entre as Dríades (ninfas dos bosques), as Híades, as Naiades e as Oceânides (ninfas aquáticas) ou Orestíades (potências das montanhas), anteriores aos próprios deuses, para realçar uma identidade divina que preservou certo mistério, justamente graças à relativa indefinição. Este é talvez o segredo do seu contínuo movimento e eterno fascínio. A Ninfa, por conseguinte, é uma palavra no singular com sentido plural, que remete aos poderes e saberes de uma entidade inapreensível em sua totalidade. Algo dela(s) sempre escapará, escorrerá para outro sistema, tal código, novo ordenamento e assim sucessiva e ininterruptamente.

[199] A identificação de Apolo com o sol é tardia, se considerarmos que entre os benefícios aos homens que aparecem nas Odes Píticas estão a arte de curar, a música e os oráculos. O sol, como imagem do mais helênico dos deuses, é um seu atributo que aparece a partir da época clássica (PEREIRA:2012, p.336).

erguer o templo em um lugar mais propício, perto de Crisia, longe do rumor dos animais que buscavam matar a sede naquela "fonte de belas correntes". Enganado pela astuta Ninfa, Apolo chega a Delfos e, ao lado de outra fonte, também de "belas correntes", encontra um perigoso dragão[200] fêmea, Piton. Matando com suas flechas o terrível monstro (3.300-1; 357-62), Apolo retorna à primeira fonte para vingar-se daquela Ninfa, promovendo uma avalanche que altera o curso das águas e tomando para si o nome que antes pertencia à Ninfa, tornando-se Apolo Telfuso[201].

> "Tudo isso dá uma impressão, quase ótica, de duplicidade, como se um mesmo evento se manifestasse duas vezes: uma vez no diálogo enganoso e malicioso entre o deus e uma Ninfa, uma vez no silencioso duelo entre o deus-arqueiro e a dragoa enroscada. No centro de um e de outro caso, há uma fonte que jorra. E num caso e noutro se trata de um poder deposto. A ninfa e o dragão são guardiãs e depositárias de um conhecimento oracular que Apolo vem subtrair-lhes.(…). Apolo foi o primeiro invasor e usurpador de um saber que não lhe pertence, um saber líquido, fluido, ao qual o deus imporá o seu metro" (CALASSO, 2013, p.13-14)[202].

As imagens das Mênades violentas que atuam em *A morte de Orfeu*, de Dürer, ou das três ninfas que bailam graciosas na *Primavera*, de Botticelli, são aparições femininas em movimentos circulares, gestos cíclicos, que rondam e espreitam, como a coreografia temporal da vida e da morte, inseparáveis como a natureza da dança está da música. Gestualidade dialética, que se expande em muitas cerimônias nas quais os participantes saltavam ritualmente em direção ao céu, a fim de que brotassem as sementes.

Essas coreografias também se constituem por movimentos mágicos e protetivos: nos Curetes místicos, o gesto de bater as armas contra os escudos escondia o choro de Zeus, perseguido pelo pai Cronos; nos Curetes históricos, pelo barulho das lanças, afastava as forças

---

[200] Seguindo a trilha aberta por Joseph Fontenrose e Norman Douglas e seus estudos sobre a Antiguidade, notadamente sobre a obra *Old Calabria* (publicado 1915 e reeditado em 2007), Roberto Calasso observa que "*drákon* deriva de *dérmomai*, que significa 'ter vista aguçada'" e que ambos os pesquisadores concordam que "a água vítrea da fonte não apenas é protegida pelo espírito do dragão, como também é seu olhar ameaçador" (CALASSO: 2013, p.17).

[201] Além do livro de Roberto Calasso *La follia che viene dalle Ninfe* (v. bibliografia), uma outra fonte para a elaboração desse adendo é a tese de Wilson Alves Ribeiro Júnior, orientada pela Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte (USP), *Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípides* e disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde.../2011_WilsonAlvesRibeiroJunior.pdf e acesso em: 11/04/2017.

[202] No original: "Tutto questo dà un'impressione, quasi ottica, di sdoppiamento: come se uno stesso evento si fosse manifestato due volte: una volta nel dialogo ingannevole e malizioso fra il dio e una Ninfa, una volta nel silenzioso duello fra il dio-arciere e la Draghessa arrotolata. Al centro, nell'uno e nell'altro è una fonte che sgorga. E nell'uno e nell'altro caso si tratta di un potere che viene spodestato. La Ninfa e la Draghessa sono guardiane e depositarie di una conoscenza oracolare e che Apolo viene ora a sottrargli. (…) Apolo è stato il primo invasore e usurpatore di un sapere che non gli apparteneva, un sapere liquido, fluido, al quale il dio imporrà il suo metro".

malígnas[203]. O poder mágico dos frígios Coribantes, estritamente ligado à dança orgiástica, embora tenha sido ignorado por Homero e Hesíodo, foi lembrado por Eurípides na sua tragédia *Fedra*, na qual a protagonista é inspirada por uma paixão avassaladora pelo enteado Hipólito: "Ó jovem, com certeza te frequenta alguma divindade, perturbando-te a razão, seja Pan ou seja Hécate, ou talvez os influentes Coribantes, se não Cibele, a própria mãe dos deuses, que mora nas montanhas" (EURÍPIDES, 1985, p. 42)[204]. O coro também confunde a origem da paixão de Fedra, fruto de uma vingança da vaidosa Vênus, atribuindo aquele estranho *enthousiamós* talvez à Cibele, deusa da caça.

Entre as mênades - extasiadas por Dioniso - e as pitoníasas - sacerdotisas de Apolo -, a possessão divina parece manifestar-se de formas diversas. Embora ambas refiram-se a experiências de teor religioso, as pítias eram profetizas e seus delírios (*maneísa*) tinham a inspiração poética das musas e o "arrebatamento amoroso de Afrodite". Já as bacantes eram tomadas pela *mania*, uma "loucura sagrada" que as fazia celebrar os mistérios em meio a uma agitação incontrolável que levava à *katharsis*, uma "purificação". Naquele estado de transe orgiástico em que se encontravam, as mênades (ou bacantes) realizavam o *diasparagmós* (despedaçamento da vítima, geralmente um touro) e a *omofagia*: comiam a carne ainda crua do animal - encarnação de Dioniso - para alcançar a comunhão com o deus (BRANDÃO, 2015, p.102). Ambos os estados de possessão - dionisíaco ou apolíneo - incluem tipos de metamorfoses que buscam um estado de sabedoria. No caso da Pitonisa, um tipo de conhecimento metamórfico que é, ao mesmo tempo, imagem de uma fonte, uma serpente e uma ninfa, desde que Apolo tomou para si o "olhar" da serpente Piton.

No estudo sobre *Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589*, publicado em 1895, o pensamento inquietante de Aby Warburg serpenteia em muitas direções para encontrar o teatro, compreendendo-o como um espaço intermediário entre a realidade e a arte pictórica. Na ocasião, Warburg analisa gestos, trajes e acessórios dos atores envolvidos na comemoração do casamento do Grão-duque Ferdinando I e da sobrinha de Catarina de Médici. Baseando-se na extensa documentação contábil e imagética conservada nos arquivos

---

[203] Curetes são sacerdotes de Zeus em Creta e serão também chamados de Coribanti. A função protetiva que tiveram no mito de Zeus é retomada na narrativa órfica de Dioniso Zagreu, já que eles vão tentar, com a ajuda de Apolo, proteger o pequeno deus (TONELLI: 2015, p.589).

[204] Outra versão do séc. III, presente na poesia de *L'arte della caccia*, de Oppiano de Apamea, conta que Dioniso foi entregue aos cuidados das ninfas que viviam numa gruta do monte Nysa (daí o nome do deus). Elas teriam alimentado o deus com mel, cobrindo-o com uma pele de animal (*Nebrìs*). Essas ninfas dançavam sacudindo cascavéis, tocando instrumentos de percussão e erguendo tochas, gritando a palavra *evoé!*, que passou a ser o grito ritual de todas as bacantes.

de Florença (cuja fonte principal são os escritos do erudito Bastiano de'Rossi), a serpente aparece na análise do terceito *intermezzo*[205], amparada por uma reprodução do texto dramatúrgico e pela rica descrição da sua imagem: a terrível Piton perseguindo Leto, a mãe de Apolo.

Na conferência "Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte", que Aby Warburg apresentou em 21 de abril de 1923, na clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, as serpentes retornariam com toda a exuberância em imagens, ação corporal, símbolo cultural e gesto psíquico no ritual dos índios norte-americanos. A "sopa de enguias" teóricas reunia "um amontoado de serpentes – o mesmo que fervilhava como ato no ritual de Oraibi, o mesmo que dardejava como símbolo em relâmpagos celestes, o mesmo ainda que dardejava como imagem a visão de estalactites reptilianas do Novo México, ou as espirais de um retábulo barroco diante do qual rezavam alguns índios em Ancoma" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.38). As serpentes davam a ver a sobrevivência dos símbolos primitivos, encarnados nos gestos plenos de potência que tanto obcecavam o historiador da arte.

Em uma das notas que elabora para a conferência de Kreuzlingen, em 1923, Warburg reflete sobre as qualidades das cobras como comparação e recalcamento na religião e na arte: só elas, por seu investimento simbólico, poderiam sair do sono da morte até a vida mais intensa (MICHAUD, 2013, p. 278). A partir das características do animal observadas por Warburg, é possível traçar um paralelo com o conceito de *Nachleben*, pois a serpente troca de pele mas mantêm intacta a própria natureza, intempestiva e mortal. O réptil é como manifestações do inconsciente: tenta passar despercebido ao se mimetizar com o meio, na ampla e aparentemente estéril paisagem do deserto, mas deixa o buraco em que se esconde para projetar o corpo rastejante, rápido e silencioso, tal como o sintoma que desestabiliza o discurso organizado do paciente.

As cenas e desenhos dos *intermezzi* patrocinados pelo pequeno círculo da nobreza italiana, que antes haviam chamado a atenção de Warburg, haviam se deslocado até a região do Novo México. Diante das imagens do ritual da minoria indígena e quase indigente das aldeias Walpi e de Oraibi, ele finalmente percebeu que

---

[205] Os entreatos (*intermezzi*) eram espetáculos que associavam música, dança e teatro e que davam aos cidadãos a possibilidade de ver personagens míticos ao vivo. Os desenhos de Bernardo Buontalenti para o terceiro entreato desse espetáculo da corte tratava da batalha entre Apolo e Píton. Para aquele casamento entre nobres, a proposta do poeta e músico Giovanni de' Bardi, de produzir imagens arqueológicas da Antiguidade harmonizadas com os critérios de imitação realista, acabou por colocar, mais uma vez, Warburg no rastro das serpentes.

> "Quando alguém a segura na mão sob a mais perigosa forma, isto é, da cascavel, como efetivamente fazem os índios, e quando se deixa picar por ela sem em seguida matá-la, mas, ao contrário, soltando-a no deserto, é porque a força humana [*Menschenkraft*] tenta compreender, segurando-o com as mãos nuas [*durch handmässtiges Erfassen zu begreifen versuch*], aquilo que de fato escapa a suas técnicas de manipulação" (WARBURG, 1923, p.259 *in* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 311).

As mulheres e as serpentes têm uma relação antiga e íntima. Em relevos e pinturas da Grécia antiga que resistiram à ação do tempo, o êxtase das bacantes se mostra em corpos que se retorcem, vestidos que esvoaçam, se erguem e se dobram: "o deus era acompanhado por um cortejo mítico de Sátiros e de Mênades, com pele de animais sobre a túnica sem mangas, com tirsos e serpentes nas mãos. Era o *thiasos*, que vagueava pelas montanhas" (PEREIRA, 2012, p. 321). No culto selvagem e frenético que acontecia de dois em dois anos, no inverno, as mulheres descalças e sumariamente vestidas subiam as montanhas do Parnaso, corriam e dançavam. Até realizar o *diaparagmós* e a omofagia, numa tentativa de adquirir a vitalidade dos deuses e atingir o êxtase: "ainda no tempo de Plutarco foi preciso uma vez mandar socorro para um grupo de Bacantes, que se enterrara na neve" (PEREIRA, 2012, p. 323).

Se, na gravura de Dürer, as mênades cercam a presa-Orfeu, como as leoas fazem com o impotente cervo, em Botticelli o movimento circular das Graças sinaliza a vida, como as abelhas fazem no voo sobre as flores para indicar a existência do pólen. Vida e morte, assim, não se distinguem por gestos contraditórios, mas se unem e se entrelaçam em movimentos espaciais que revelam a natureza material do corpo, como na dança aérea que realiza o abutre - vida que pensa a morte apenas na duração do próprio voo.

Na coreografia que faz, a Ninfa articula a causa externa (o vento que move os cabelos e os tecidos esvoaçantes) e o desejo (causa interna) que resultam da visualidade da imagem. A cada aparição, ela extrapola o simbolismo arbitrário e expressa as emoções muito além das convenções retóricas. A dança que realiza nunca é a mesma, embora alguns movimentos se assemelhem:

> "A ninfa era uma daquelas criações atraentes que só o início do Renascimento foi capaz de gerar através da mistura afortunada dos espíritos artístico e arqueológico. Como virgem destemida, de cabelos soltos, saia arregaçada, apresentava-se ora como caçadora nos cortejos de Diana em inúmeras procissões festivas mitológicas, ora, também nos exemplos mais recentes da *rappresentazione mitologica*, como virgem casta perseguida. Como representante típica das virgens pagãs, a encontramos também no romance arqueológico do início do Renascimento, na *Hypnerotomachia Poliphili*; e Savonarola ergue sua voz censora conta a 'ninfa' como encarnação do ornamento pagão ímpio: assim como ele, seus discípulos viam no véu inflado, no 'veliere', uma abominação e um símbolo da luxúria secular" (WARBURG, 2013, p.367).

Os movimentos circulares realizados pelas ninfas ou pelas Mênades encontram uma representação emblemática na superfície plana da capa de um manuscrito que Warburg chamou de *Schemata Pathosformeln*, feito entre 1905 e 1911. Trata-se de uma figura que reúne um conjunto de redemoinhos, cujas ondulações, resultantes do vento e das correntes, parecem interligadas – embora a dinâmica que move cada um deles obedeça uma lógica singular: alguns redemoinhos em sentido horário, outros em anti horário. Aqueles redemoinhos falam também da natureza dual das ninfas: elas são aquáticas e aéreas. É preciso respeitar a singularidade de cada aparição, onde tempo e espaço confluem em imagens que tragam o olhar[206].

Teócrito de Siracusa definia as ninfas como *deinaí*, terríveis, ao descrever o papel dessas entidades num dos primeiros episódios da viagem dos argonautas, o rapto de Hilas, amante de Hércules. Segundo conta no Idílio XIII, as ninfas surgem nas águas de uma fonte nascente e, tomadas por grande paixão pelo jovem, afogam-no. Só então os navios ali ancorados recebem uma lufada de vento e marinheiros gritam para içar velas, pois já podem partir.

> "A alusão de Teócrito é ainda mais precisa: as ninfas na verdade nos seus papéis de raptoras, são assimiladas por antiga tradição, ainda testemunhada no folclore grego moderno, a um vórtice de vento. Mas para que o episódio de Hilas apareça em toda a sua crueza se deve observar uma pintura de (da cidade de Herculano. ali as ninfas são três, ao redor de Hilas, imerso até o quadril. E duas fazem pressão sobre a (sua) cabeça. O gesto é claro: elas não querem dar-lhe um abraço. Mas afogá-lo, afundando-o em suas águas como em um frenesi sem retorno." [207] (CALASSO, 2005, p. 34)

Nesta coreografia, cheia de lances de improviso, a história ganha corpo, e o intervalo, especial importância, pois é nele que vive o *páthos*: em gestos mágicos e encantatórios que nunca se encerram e que transformam as ninfas em um número considerável de encarnações:

> "É a magia das dobras: tanto as Graças de Botticelli quanto as mênades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente-comovente – da massa corporal." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220)

---

[206]Não se pode ignorar que o olhar do paciente direcionado a um ponto fixo ou para essa forma figurativa espiral, em movimento, era comumente utilizada pelos médicos para facilitar o estado hipnótico e assim chegar ao inconsciente do analisando.

[207] No original: "L'allusività di Teocrito é quanto mai precisa: le Ninfe infatti, nelle loro azione di rapitrici, sono assimilate per antica tradizione, ancora testimoniata nel folklore greco moderno, a un vortice di vento. Ma perché l'episodio di Hylas appaia in tutta la sua crudezza occorrerà osservare un dipinto di Ercolano. Qui le ninfe sono tre, attorno a Hylas immerso sino ai fianchi. E due premono con le mani sulla testa. Il gesto è chiaro: non vogliono abbracciarlo. ma affogarlo, sprofondarlo nelle loro acque come in un delirio senza ritorno"

Portadoras desse conhecimento nômade, a cada nova hipótese as ninfas se deslocam e seguem viagem nos campos do sonho, do inconsciente, da lembrança, da fantasia, do gesto e do sintoma. Quando as ninfas se mostram e se movem na memória, deixam-se ver feitas de tempo. Os gestos organizados da dança, que nos tempos modernos se baseiam na disposição simétrica dos dançarinos que realizam movimentos simultâneos e idênticos, se mostram insuficientes para expressar a dialética e a singularidade dessas aparições. Elas se deslocam, empurradas pelos desejos (declarados ou inconfessos) e pelos ventos tempestes que obrigam seus corpos a se curvarem de maneira desordenada, pois é vasto o relevo das paixões: "O corpo dançante, com seu vocabulário gestual reprodutível, dá lugar a uma coreografia mais misteriosa, mais 'primitiva' e pulsional, uma coreografia de movimentos irreprodutíveis, ligados a rituais violentos demais para que possam ser reconstituídos sob a batuta de um diretor do corpo de baile da Ópera de Paris" (*ibidem*, p. 223). Esses movimentos desordenados se desenvolvem sob uma variação de ritmo e revelam uma temporalidade complexa. O resultado desse exagero gestual é uma visualidade agonística que nada mais é senão a trágica luta do homem com ele mesmo[208].

Contemporânea aos questionamentos trazidos à baila pela psicanálise ainda insipiente, mas atenta às questões relacionadas ao sintoma manifesto na forma de gestos repetidos (indicativos de mania) ou corpos retorcidos (no fenômeno histérico), a iconologia de Aby Warburg decerto bebeu da fonte freudiana para encher de movimento a sua Ninfa. Em suas conferências em universidades americanas, Lacan, por sua vez, reconheceu que Freud dava importância "à arte como uma espécie de testemunha do inconsciente"[209].

Em *Delírios e sonhos da Gradiva de Jensen*, Freud faz uma analogia entre o destino da cidade de Pompeia, soterrada pelas lavas do Vesúvio, e os processos mentais do

---

[208]Como bem observa Didi-Huberman, esse paradigma coreográfico aparece em temas como a morte de Orfeu e o Laocoonte. No primeiro, o tema da luta contra a morte é atravessado por uma pulsão erótica; no segundo, existe uma gradação expressiva que varia entre as três figuras. Mas, ao contrário do que Goethe sugere, não se trata de uma resposta sensível à picada dos monstros. Do gesto sereno de um dos filhos que tenta se desvencilhar da serpente, ao mais extremado, daquele que parece primeiro sucumbir ao ataque, a luta de Laocoonte é contra o tempo: análoga a de uma leoa que tenta proteger as crias, ela é agonística porque os movimentos revelam a incapacidade de escolha entre qual dos filhos ele deve salvar primeiro.

[209] Freud fez comentários sobre os personagens centrais de *Édipo Rei,* de Sófocles*,* e *Hamlet*, de Shakespeare, em *A interpretação dos sonhos*, publicado em 1900, antes de realizar a análise sobre a *Gradiva, uma personagem pompeiana*, conto do romancista alemão Welhelm Jensen (1837-1911). O museu particular de Freud dá testemunho, aliás, da importância que o pesquisador atribuía à hermenêutica da obra de arte para a decifração de enigmas do insconsciente, através de produções da imaginação criadora (Cf. GAMWELL, Lynn and WELLS, Richard [Eds.]. *Sigmund Freud and Art: His personal collection of Antiquities*. New York/London: State University of Newe York/Freud Museum,1989. ENGELMAN, Edmund & SCHOLZ-STRASSER, Inge. *Sigmund Freud, Wien IX. Bergstrasse 19*. Wien: Vlg. Christian Brandstätter, 1995).

recalcamento, utilizando, para isso, a história de um arqueólogo que se apaixona pela imagem de uma jovem mulher esculpida em pedra:

> "Na verdade, não existe melhor analogia para a repressão - que preserva e torna algo inacessível na mente - do que um sepultamento como o que vitimou Pompeia, e do qual a cidade só pôde ressurgir pelo trabalho das pás. (…) Portanto, o autor procedeu muito acentuadamente ao estender-se sobre essa valiosa similaridade que sua delicada sensibilidade percebera entre um determinado processo mental do indivíduo e um evento histórico isolado na História da humanidade" (FREUD, 1974, p. 47).

O fascínio pela arqueologia é um traço comum entre Freud e Aby Warburg. E a paixão pelo movimento da Ninfa, indicativo de vida daquela imagem da Antiguidade, aproxima o historiador da arte alemão do protagonista do conto de Jensen, Norbert Hanold. Warburg criou, para a figura feminina pintada entre os anos de 1485-1490, por Ghirlandaio, entre os afrescos da Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, um epíteto: "senhorita leva-depressa". Essa ninfa canéfora "aparece como uma alegoria da fecundidade em inúmeras obras de pintores do Renascimento, desde Filippo Lippi até Rafael" (MICHAUD, 2013, p. 238) e tem as duas mãos ocupadas, mas parece seguir tão apressada quanto a *Gradiva*.

"A jovem que avança", significado atribuído ao nome "Gradiva" pelo personagem de Jensen, está perpetuada numa imagem em relevo que, no conto, o jovem arqueólogo vê no museu em Roma. É este gesto de movimento que ele identifica no detalhe dos pés da Gradiva, que impulsiona a sua imaginação. Warburg, aparentemente, está mais atento aos drapeados das roupas e aos cabelos das ninfas, *acessórios em movimento*[210] que devem ser vistos não como adereços externos do corpo feminino, mas como movimentos-sintomas, deslocados em todos os sentidos e levados ao *extremo* pelo *páthos* expressivo.[211]

A plasticidade das formas está sujeita a forças de polaridades opostas, cheias de tensão, e são elas que geram as fórmulas patéticas. Na Gradiva, "um dos pés repousava no solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoiava-se somente na ponta dos

---

[210] O termo, utilizado anteriormente por Alfred von Reumont, pode ser visto como uma das fontes para o conceito warburguiano da *Pathosformel* (fórmula de *Páthos*). O que Nietzsche identificava como "drapeamento da alma" é, segundo o filósofo George Didi-Huberman, o resultado de uma "eficácia sintomática mediante a qual um deslocamento produz intensidade" (2013, p. 209).

[211] Mais que indicar a percepção para os detalhes da figura, esse olhar sensível de Warburg revela um gesto amoroso e poético que ressoa no soneto XIV, de Pablo Neruda, dedicado a sua terceira esposa, Matilde Urritia, chamada carinhosamente pelo poeta *La Chascona*. As imagens evocadas por Neruda, por sua vez, evidenciam a sobrevivência do paganismo e o deslocamento que as madeixas vermelhas de Matilde são capazes de propiciar no tempo e no espaço:

"Me falta tiempo para celebrar tus cabellos. / Uno por uno debo contarlos y alabarlos: / otros amantes quieren vivir con ciertos ojos, / yo sólo quiero ser tu peluquero. / En Italia te bautizaron Medusa/ por la encrespada y alta luz de tu cabellera. / Yo te llamo chascona mía y enmarañada: / mi corazón conoce las puertas de tu pelo. (…)".

dedos, estando a planta e o calcanhar perpendiculares ao solo" (FREUD, 1974, p. 20). É "esse modo de andar incomum" que atrai o olhar, de acordo com o escrito de Freud. Obviamente mais atento aos sintomas do paciente Hanold ou mesmo à escrita criativa de Jensen, Freud não percebe que os sintomas também se fazem presentes na representação imagética da Gradiva. Warburg, por sua vez, vai se voltar para as tensões mal resolvidas que ele percebe mais nas imagens das ninfas do que nas narrativas dos autores.

A psicanálise e o método de estudo da imagem proposto por Warburg têm em comum a preocupação com a intensificação dos afetos, que se mostra muitas vezes no despiste, na falha do discurso que se pretende organizado e, principalmente, na arte. Ambos procuram os sintomas por onde escapa e tenta falar o inconsciente, dando vida ao contraditório e ao paradoxal. Por isso, por trás da Gradiva de pedra, Freud revela que existe uma mulher de carne e osso. Warburg vê no gesto da Ninfa de Botticelli uma dança e, nos passos desta coreografia epistemológica, a Madalena de Bertoldo di Giovanni acaba se transformando numa mênade pagã. Todas elas dançam, pois realizam gestos intensificados, ajudam o revoar das vestes para, neste movimento sedutor, erotizar o corpo santo. Esses gestos não estão apenas em quem vê a imagem, mas no olhar cheio de desejos inconfessos que a Ninfa devolve.

Na dança, na poesia e na música existe a presença de um tempo fantasmal, impuro e mascarado, muitas vezes metamorfoseado em inversões antitéticas. No ensaio *Ninfas*, Giorgio Agamben cita o tratado *De la arte di ballare et danzare* (*Sobre a arte de bailar e dançar*), de Domeninco de Piacenza, no qual ele aponta seis elementos fundamentais da arte da dança, dentre eles os *fantasmata*. Dançar, para Domenico, é realizar os movimentos coreográficos consciente dos limites do ambiente, utilizando-se da agilidade, da memória e da tensão exigida em cada gesto e, assim, atingir o *páthos* num momento de pura tensão imagética. Este ato é limiar, circunscrito ao ritmo da dança, mas atravessado por outras temporalidades, tanto quanto o é o da imagem dialética de Walter Benjamin. Indica, por isso, movimento e imobilidade, uma paralisação (*Stillstand*) que cria uma constelação de sentidos.

A linguagem dos gestos, portanto, não só anuncia o futuro, como abre uma janela de observação para o passado histórico, tanto da obra de arte quanto do paciente que se submete à psicanálise - basta lembrar o teatro do corpo que Freud identificou nos pacientes de Charcot. Decifrar o enigma que a personagem traz é reconhecer-se diante da Esfinge, que diz: "Decifra-me ou te devoro". Então, o que dizer, sob a ótica da psicanálise, do *diasparagós* (despedaçamento) realizado por Agave, mãe de Penteu, nas *Bacantes*, de Eurípides? A mãe

do rei de Tebas, que se juntara a outras mulheres no culto licencioso ao deus do vinho, tomada pelo espírito de Baco, ataca e despedaça o próprio filho, acreditando que ele fosse um filhote de um leão da montanha. De volta ao palácio portando a cabeça do filho morto e orgulhosa do ato corajoso, é trazida à razão pelo próprio pai.

Em *A ética trágica da psicanálise* (2010), a psicanalista Marilia Kallas reconhece que os procedimentos dramatúrgicos adotados por Eurípides, na peça referida, são análogos à prática clínica. Ao analisar o papel do coro, ela vê a voz coletiva e anônima da pólis, com juízo e moral social que se contrapõem às ações da personagem trágica individualizada: "Existe uma tensão entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade" (KALLAS, 2010, p. 70). Penteu, rei de Tebas, proíbe o culto a Dioniso, despertando a ira do deus. A mãe, a mais entusiástica das Mênades, junta-se às outras mulheres da cidade nas orgias que ocorrem nos arredores da cidade. Neste conflito, a ética do indivíduo é confrontada com a ética da pólis. Mais que isso, o texto de Eurípides vai tratar das pulsões de vida e de morte, do desejo sexual, da histeria e até mesmo do resgate de consciência de Agave, feita através de Cadmo. Numa práxis dramatúrgica que antecipa uma operação psicanalítica, o avô de Penteu, utilizando-se da palavra, ajuda a filha a recolocar em jogo o momento do trauma e a compreender a verdade, no momento mais tocante da tragédia. Remontar o corpo, devolver o gesto e a vida a Penteu é o último e desesperado ato de amor de Agave.

Fantasia vibrante e razão apaziguadora impõem um ritmo às aparições fantasmais da Gradiva, para Jensen, e da Senhorita Leva-depressa, para Warburg. O detalhe que indica movimento, no calcanhar de um dos pés ou no drapeado das roupas, se prolonga no tempo do olhar intervalar de quem ama.

A duração do passado latente, nessas ninfas apressadas, esbarra na imagem de Atena, da escola de Fídias, hoje no museu da Acrópole, na Grécia. O relevo, de IV a.C, mostra o desequilíbrio gracioso da deusa, amarrando (ou arrancando dos pés) as sandálias. O gesto interrompe a trajetória do *páthos* sobrenatural que envolve o mito e, ao mesmo tempo, remete à dimensão do trivial, rotineiro e vulgar: ajeitar a sandália coloca um "limite" na celeridade da deusa. Não é isso, afinal, que os Olímpicos tentam impor aos mortais? O gesto corriqueiro, quem diria, impede a *flânerie* caprichosa ou vingativa de Atená e prolonga a duração do instante em que a deusa deveria partir para anunciar a vitória dos gregos. Aquilo que resiste na pedra é apenas o retrato de uma dona de casa atrasada, de uma gradiva em fuga, de uma senhorita assoberbada pronta para desviar o rosto, apertar o passo e desaparecer no labirinto da memória.

O relevo possibilita colocar em jogo uma outra questão: o rosto ausente da deusa, para onde olha? Para os próprios pés, na tentativa de calçar as sandálias e, ato contínuo, partir para onde acontece o desfecho da fábula, com a vitória dos gregos? Ou ela olha para trás, como o anjo de Klee? Neste caso, as libações dos injustiçados, das vítimas da guerra, como foram Hécuba e as mulheres de Troia, se fazem ouvir.

Atená se integra aos mortais pelo gesto cotidiano e, ao realizá-lo, demonstra outra noção imagética do tempo: ele é como uma pedra no sapato. O excesso de tecido dificulta o ato de seguir adiante, mas não impede que o corpo se mostre sensual, seja pelo ombro desnudo ou no contorno dos seios. As dobras da roupa pesam sobre as pernas e os braços de Atená, como serpentes que se enroscam para dificultar o seu deslocamento. Esses rétpeis que seguem os passos da deusa e nela se enroscam para dificultar seu livre caminhar lembram as cobras venenosas que surgiram depois que gotas de sangue caíram da cabeça decapitada de uma jovem que, de tão bela, foi considerada culpada do próprio estupro.

Essa é a história de Medusa, que pela sua trágica beleza[212] foi transfigurada pela deusa Atená em um monstro de cabelos de serpentes que transformava em pedra todos que olhassem para ela. A própria Atená, chamada "serpentina" em alguns cantos órficos, revela assim seu lado mortal e violento. Afinal, a deusa também usa, na sua égide, a cabeça da górgona e tem uma serpente a seu lado na *Atena Pathernos* (séc. IV a.C.), escultura gigantesca feita por Fídia: "Todas essas conotações tendem a revelar que Atená e Medusa sejam duas faces indissociáveis de um mesmo poder sacro" (BRUNEL, 1997, p.622). Medusa, depois de decapitada por Perseu, é transformada em objeto de fetiche pelo herói, ganhando uma sobrevida graças aos poderes mágicos e curativos que possibilitam ao seu algoz encontrar a virgem que se tornará sua esposa. Três vezes vítima, Medusa não é só uma marca que Atená carrega no peito: ela é uma voz que ecoa do passado exigindo justiça e a deusa, ao voltar a cabeça para trás, se vê petrificada naquela gesto trivial e demasiadamente humano.

A capacidade de Warburg de inventariar e descobrir semelhanças que não são eternas e se transformam de acordo com as épocas revela que, ao longo da história da humanidade, a *Pathsoformel* pode se metamorfosear em gestos conciliatórios, contraditórios, mágicos e

[212] A história da Górgona Medusa é recontada pelo seu assassino, Perseu, no Livro IV das *Metamorfoses*: "Ela foi muito bonita, esperança de muitos / De seus pretendentes, e de toda a sua beleza / O que mais atraía os homens eram os seus cabelos - pelo menos foi o que me disse / Uma pessoa que chegou a vê-los. Um dia, Netuno / a encontrou e a estuprou, no templo de Minerva, / E a deusa se virou, e escondeu seus olhos / Atrás de seu escudo, e, punindo o ultraje / como era merecido, ela transformou seu cabelo em serpentes, / E mesmo agora, para espantar demônios, / ela carrega consigo, dentro de sua armadura de metal, uma dessas víboras, / Para que sirva de aviso de sua terrível vingança" (OVÍDIO: 2003, p.93).

sintomáticos. Por isso, nos painéis do *Atlas Mnemosyne*, a figura encantadora da Ninfa se junta àquelas que Warburg chamava de "caçadoras de cabeça", Judith e Salomé[213]. A elas se juntam as Mênades que atacam Orfeu. Dos movimentos ondulatórios dos vestidos das *Nymphe*[214] emergem, como das águas de uma fonte tortuosa, as serpentes que se enroscam num abraço mortal para arrancar a cabeça do forasteiro e retomar a sabedoria e o poder que lhes foram tomados um dia.

A Ninfa sobrevive na imagem da monstruosa Píton, irmã de Cronos, feita do mesmo barro (*Géia*), que criou o homem. Na fuga que empreende do Éden e com os anjos celestes no seu encalço, Lilith, a primeira mulher de Adão, se recusa a servir ao homem e pronuncia o nome inefável para ganhar asas e voar para longe. Poderia retornar e ser obediente à vontade de Deus, mas prefere ser a volúpia, a polução noturna e a inquietude manifesta quando a sociedade impõe barreiras para a realização dos desejos. Autoexilada no lado negro da lua, Lilith é a força inconsciente do feminino, cujo conteúdo psíquico coletivo fala da repressão e do controle dos seus instintos. Estigmatizada como uma serpente por não seguir as leis do patriarcado, ela é insatisfeita e injustiçada, e quer ser livre para buscar o prazer. Insubmissa, essa mênade de longos cabelos e de sensualidade destrutiva também devora os filhos[215] (BRUNEL, 1988, p. 583), pois Lilith é irmã do tempo.

3.2 **O pederasta silenciado**

O poeta, xamã, músico e encantador Orfeu, pela sua origem trácia, está conectado ao mago e vidente Abaris[216]. Como tal, mostra-se ligado ao *ek-stasis* apolíneo e às faculdades de

---

[213] Essas duas personagens bíblicas realizam o mesmo terrível gesto. De acordo com a tradição católica, Judith é uma jovem viúva hebreia que se transforma em heroína depois de embriagar e decapitar o general do exército assírio, Holofernes. Já Salomé encarna a *femme fatale* que, ao dançar, consegue convencer o tio Herodes Antipas a dar-lhe de presente a cabeça do profeta João Batista (Mateus 14:1-11 e Marcos 6:17-28).

[214] Cujo léxico, em grego, significa tanto "jovem pronta para as núpciais" quanto "fonte" (CALASSO: 2013, p.31).

[215] Além do parentesco com Cronos por meio de Geia, os textos talmúdicos (séc. V) e o *Testamento de Salomão* (séc. III), fazem menção a esse demônio com asas que, segundo a tradição, é responsável pela morte de crianças recém nascidas. Em muitos textos, o seu nome é traduzido como "coruja" ou "animal noturno" (como acontece na tradução de Isaias 34:14 na Bíblia de Thompson, usada como referência nessa tese), por conta dos hábitos noturnos daquela ave que já foi também apontada como símbolo de sabedoria e símbolo da deusa Atená.

[216] De acordo com a tradição, Abaris ganhou do próprio Apolo uma flecha de ouro que o acompanhava em suas andanças por toda a Grécia. Pausânias, em suas *Descrições da Grecia*, conta que Abaris era oriundo da Hiperbórea, região ao norte da Trácia. O vidente teria salvo Esparta de uma praga e erguido um templo a Perséfone (PAUSÂNIAS, Cap. XIII, p.288). Disponível em:

voar e realizar viagens astrais, fazendo com que seres humanos, pedras, pássaros e peixes lhe respondam (TONELI, 2012, p. 274). Mas, no instante imagético da gravura de Dürer, a lira está abandonada sobre o solo, e um puto foge dali levando consigo algo que conta um pouco do destino do vate, em meio ao gritos violentos de outros oprimidos, cujas vozes estavam há muito sufocadas.

A concepção de Dürer para a morte de Orfeu é um recorte, uma cena destacada, "emoldurada", como diria Walter Benjamin, da estrutura fabular criada por Ovídio em suas *Metamorfoses*. A encenação daquele conflito problematiza a imagem de três grupos que, historicamente, têm pouca representatividade nas decisões da pólis grega e da sociedade medieval: a criança, as mulheres e o homossexual. Sem voz ativa tanto naquelas sociedades quanto na Renascença, eles se submetem (e se rebelam) ao poder regulador do estado, da família e da religião oficial. Da imagem do ataque das Mênades deriva a memória numa oscilação anacrônica em que se vislumbra a motivação e o desfecho daqueles gestos: a dança frenética realizada pelas mulheres trácias não admitia passividade de quem as contemplasse e, diante da indiferença, o culto selvagem resulta no derramamento de sangue de Orfeu, que tem o corpo esquartejado e a cabeça atirada ao rio.

No Orfismo, embora se cultuasse a Dioniso e se propagassem os aspectos orgiásticos e a possessão divina (*enthousiasmós*), a experiência do êxtase era pessoal, e o consumo de carne, proibido. Enquanto para as Mênades e os Sátiros comer o animal trucidado ainda cru fazia-os adquirir a vitalidade de Dioniso e os precipitava no êxtase coletivo (no qual a divindade substituía a personalidade dos praticantes), os rituais de purificação (*kátharsis*) dos praticantes do Orfismo visavam à libertação do ciclo da existência (PEREIRA, 2012, p. 322, 323).

Entre os praticantes do Orfismo e dos mistérios Dionisíacos existe, além da matriz iniciática universal (que se refere ao percurso da *katábasis* - *anábasis*), um fundo religioso comum: o desmembramento de Dioniso pelos Titãs, que lembra aquele realizado pelas mênades no mito de Orfeu.

De acordo com Ovídio (*Metamorfoses*, Livro XI), Orfeu introduziu a homossexualidade na Trácia depois da morte de Eurídice e, talvez por isso, teria despertado a fúria maníaca nas mulheres da região. Outra versão informa que Afrodite seria a responsável por uma paixão

---

https://books.google.com.br/books?id=8hkIAAAAQAAJ&pg=PA288&lpg=PA288&dq=Abaris+Pausanias&source=bl&ots=Rdtzxph_-x&sig=rBZHNRlcKbUgyyNPmfGb7i8wRdY&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiq8dDL3ufSAhVNlpAKHf6FB-wQ6AEITTAI#v=onepage&q=Abaris%20Pausanias&f=false e acessado em 17/04/2017.

incontrolável nas mulheres trácias, a ponto de fazê-las querê-lo só para si[217]. Depois que Orfeu perde Eurídice pela segunda vez, Ovidio conta, no Livro X, que:

> "(...) Por sete dias Orfeu ficou sentado
> Na margem, as vestes imundas, sem tocar
> Em qualquer comida. Infortúnio, tristeza e lágrimas
> Era o que o sustentava. Por fim, reclamando
> Que os deuses do inferno eram cruéis, foi embora.
> Passou por Rodope e Hemo, fustigadas pelo vento norte,
> E por ali ficou três anos. Viveu sem mulher,
> Não se sabe se porque o casamento significara má sorte
> Ou porque havia feito tal promessa. Muitas mulheres
> Quiseram o poeta para si, e muitas
> Ficaram magoadas com a sua rejeição. Seu amor era dado
> Apenas para jovenzinhos, e ele contou aos tracianos
> Que aquele era o melhor caminho: *desfrute a primavera,*
> *Colha as primeiras flores!*"(OVÍDIO, 2003, p. 203)

Se a propagação das narrativas orais possibilita a contaminação do mito, impulsionando-o ao trânsito de tantas culturas, o livro aberto que aparece na gravura de Dürer é o registro de uma versão e o seu fortalecimento documental, sem que isso impeça que nele se abra o vasto campo da tradução. A árvore que sustenta nos galhos o tal livro e que aparece no centro da figura, logo atrás de Orfeu e das Mênades, seria um loureiro, árvore consagrada a Apolo.

No instante que antecede ao ataque das Mênades, Orfeu se dirige a uma extensa planície verde que havia sobre uma colina. Ali, dedilha a lira e atrai uma grande variedade de espécies vegetais. Ovidio fala de carvalhos, álamos, tílias, faias, loureiro, aveleira, pinheiro, azevinho, bordo, plátano, salgueiro, lótus, tamarineira, murta, hera e arbustos. O loureiro marca tanto a presença do deus quanto reinscreve a imagem na tradição das narrativas homoeróticas, pois evoca o mito de Ciparisso. Comprovando a vasta literatura voltada ao tema da homossexualidade dentre os mitos clássicos, a história do cipreste é também contada em detalhes por Ovídio e trata do amor de Apolo pelo filho de Télefo:

> "O cipestre de ponteira em forma de cone se juntou a eles,
> Agora uma árvore,
> Mas anteriormente, um menino amado pelo deus Apolo,
> Senhor da lira e da harpa" (Ibidem, p. 204).

---

[217] São muitas as versões para a morte de Orfeu: suicídio (Pausânias IX, 30, 6), vítima de Zeus, por ter revelado os mistérios aos homens (Pausânias IX, 30, 5), ou de um levante popular (Estrabão, VI,18). A mais difundida delas aponta as mênades como responsáveis pela morte, num episódio cujo palco foi o monte Pangeu (Platão, *Banquete*, VII, 179 c). O luto de Orfeu pela perda de Eurídice, a conversão ao amor pelos efebos (*Metamorfoses*) e o ciúme e a revolta das mulheres da Trácia (Virgílio, *Geórgicas*) parecem formar o tripé no qual se apoia, no campo estritamente mítico, a leitura feita por Dürer.

No que se refere aos Mistérios, o cipreste assume grande importância nos textos das lâminas de ouro órficas[218], que têm uma função semelhante com a do *Livro dos mortos* egípcio. Os textos eram colocados nas tumbas dos iniciados nos Mistérios órficos, com informações precisas de como se comportar no além túmulo[219]:

> Palavras consagradas a Mnemosyne. Quando morreres, vai aos domínios de Hades: à direita existe uma fonte e do lado um cipreste branco, segue: ali descendem as almas dos mortos e se refrescam. Dessa fonte não vá nem perto. Mas, adiante, acharás água que brota do lago de Mnemosyne. Acima estão os guardiões e te perguntarão em seus equilibrados entendimentos o que estão procurando nas trevas do nebuloso Hades. Diga-lhes: 'Sou filho da Terra e do céu estrelado, ardo de sede e padeço. Me dêem, logo, água fria que brota do lago da memória'. E realmente eles terão compaixão de ti por vontade do soberano dos infernos. E, realmente, te deixarão beber do lago de Mnemosyne e, realmente, depois de haver bebido, segue pela via sagrada, que percorrem os gloriosos e também outros iniciados e bacantes (V-IV a.C., Museu de Vibo Valentia)[220].

Nas *Metamorfoses*, após Ovídio narrar a história de Ciparisso[221], a palavra é tomada por Orfeu que alerta: " (...) a ocasião pede uma lira mais gentil, porque vou cantar os meninos /amados pelos deuses, e as garotas inflamadas pelo amor / Pelas coisas proibidas e suas punições severas" (Ibidem, p. 205). Na sequência das *Metamorfoses*, as histórias de amor de Zeus por Ganimedes e de Apolo por Jacinto estão entre as que antecedem a morte de Orfeu. Mas, afinal, o que trazem escritas as páginas daquele livro folheado na dramaturgia imagética de Dürer? Acima das figuras ali presentes não estão apenas as histórias do filho de Calíope segundo as versões de Ovidio ou Platão. O vento imaterial, invisível, que o folheia, possibilita

---

[218] As lâminas foram encontradas em túmulos ao longo da bacia mediterrânea, desde o séc. XIV, e contêm uma série de instruções de como dar "respostas adequadas, a fim de poder penetrar no Hades e tomar parte na festa dos iniciados, porquanto está de posse dos rituais de Baco, é puro e a esse deus consagrado" (PEREIRA: 2012, p.318).

[219] Os textos das lâminas apresentam pequenas variações, mas alguns dados são recorrentes: a orientação que é da fonte da Mnemosine a água que se deve beber (e, assim, evitar o esquecimento) e a presença de um cipreste no cenário. A fala do iniciado lembra da natureza ctônia e urânia de Dioniso Zagreu, a qual o iniciado se assimila (TONELLI: 2012, p.597).

[220] No original: "Parole consacrate a Mnemosyne. Quando dovrai morire andrai alle solide dimore di Hades: a destra c'è una sorgente e accanto un cipresso bianco, diritto: là discendono le anime dei morti e si rinfrescano. A questa sorgente non andare neanche soltanto vicino. Ma più avanti troverai acqua che scorre dal lago di Mnemosyne: sopra stanno i custodi e ti domanderanno nel loro saldo intendimento che cosa vai cercando nelle tenebre di Ade caliginoso. Di'loro: 'Sono figlio della Greve e di Cielo stellato, ardo di sete e mi struggo. Ma date, presto, acqua fredda che scorre dal lago di Mnemosyne'. E davvero avranno compassione di te per volere del sovrano degli Inferi, e, davvero ti lasceranno bere dal lago di Mnemosyne, e davvero, dopo avere bevuto, andrai per la via sacra, che percorrono gloriosi anche gli altri iniziati e bacanti".

[221] Em grego, Κυπάρισσος, em latim, Cypressus, o nome da personagem mítica que, após ter matado acidentalmente um cervo manso, suplica a Apolo que o deixasse verter eternamente lágrimas de arrependimento. O deus cumpre seu desejo, transformando-o em cipreste, cuja seiva se assemelha a lágrimas e é também o significado de seu nome.

olhar a tradição que lê, na recusa ao amor das Mênades, o vaticínio da *hýbris* de Orfeu, reforçado pelo *páthos* pagão, lascivo e apaixonado de Zéfiro, o deus do vento e raptor de jovens.

No rastro do vendaval, as folhas trazem outros aromas e a história de amor que o próprio Zéfiro nutria pelo jovem Jacinto, filho do rei Amiclas e de Diomedes. Ao se tornar preceptor do jovem, Apolo forma um dos vértices de um triângulo amoroso que terá um desfecho trágico. O deus, ao lançar um disco, acaba atingindo acidentalmente a cabeça de Jacinto, matando-o. Apolo, em desespero, faz surgir do sangue do jovem defunto uma flor do mesmo nome. Mas a morte, antes de ser acidental, teria sido causada por ciúme e pelas mãos invisíveis de Zérifo, que desviou o objeto em direção à cabeça de Jacinto. Na curta existência de Jacinto havia lugar para outro personagem apaixonado, um bardo trácio chamado Tâmiris, com quem Jacinto teria protagonizado o primeiro caso de amor homossexual entre mortais, segundo as *Fábulas* de Higino.

O talento de Tâmiris para a música[222] indica uma forte relação com a figura de Orfeu. O livro III da *Biblioteca Histórica* do siciliano Diodoro Siculo (90 a 27 a.C.) conta que, assim como Orfeu e Hércules, Tâmiris fora aluno de Lino e teria sido o responsável por incluir a sétima corda à lira. Para Siculo, a *hýbris* de se julgar melhor cantor que as musas faz com que elas tirem de Tâmiris a música e o mutilem[223].

Por tudo isso, mais do que a defesa ou a condenação da personagem, a frase "Orfeu, o primeiro pederasta" marca um campo de tensão do mito clássico, que nem sempre se transforma de acordo com a tradição cultural judaico-cristã da Itália Renascentista. O processo de metamorfose da imagem, realizado pelo pensamento daqueles artistas, nobres e clérigos, mostra também a tentativa de conciliar o gosto e a predileção por obras pagãs com o medo – e, às vezes, o desejo – de praticar a heresia. Como resultado desse conflito, associado ainda à pulsão hedonista do humanismo clássico, a prática bissexual, ou pelo menos a identificação de desejos homoeróticos, é tolerada em figuras proeminentes como Donatello (1386-1466), Michelangelo (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giovanni Bazzi

---

[222] De acordo com o geógrafo Pausânias (século II d.C), na sua *Descrição da Grécia*, Tâmiris teria sido um dos vencedores da prova de canto nos III Jogos Píticos. Os jogos eram realizados em Delfos, em agosto, e aconteciam de quatro em quatro anos, desde 582 a.C, em honra de Apolo (PEREIRA, 2012, p. 348).

223 A lira de seis cordas, jogada no Rio Balyra pelo então ex-amante de Jacinto (Pausânias em Descrição da Grécia), conta do gesto extremo do cantor cego, punido pela arrogância e, por parte das musas, do orgulho por terem sido ignoradas. A lira de nove cordas, abandonada por Orfeu na obra de Dürer, dota o instrumento mudo do páthos do amor ausente e perdido.

(1477-1549), pois mais que o retorno aos temas e às formas clássicas (SASLOW, 1999, p. 79), recorrer à doutrina neoplatônica é também uma tomada de posição emancipada, filosófica e política[224]. Não causa estranheza, portanto, o interesse de Dürer por temas homoeróticos, sintoma não de uma homossexualidade latente, mas de uma temática da qual ele se utiliza para referir-se aos ideais clássicos, mesmo com todos os riscos de interpretação que essa operação artística sugere tanto naquele tempo quanto aos olhos de hoje.

O artista de Nuremberg nunca foi acusado de sodomia ou práticas homossexuais, embora a troca de cartas com Willibald Pirckheimer, amigo e protetor do artista, comprove o interesse da dupla por temas mitológicos, misóginos e lascivos[225]. De acordo com pesquisadores como Christopher S. Wood, o grupo de amigos mais próximos de Dürer iria figurar em *O banho dos homens* (1496-97), obra na qual, além do próprio pintor e Pirckheimer, aparecem os irmãos Stephan e Larenz Paumgartner, no que é, talvez, uma alusão à teoria dos quatro humores[226].

Mesmo que os temas profanos sejam recorrentes, nem sempre as personagens são facilmente identificadas na sua dimensão mítica. *Hércules* (1498), a xilogravura de Dürer que tradicionalmente é identificada como a imagem do filho de Zeus e Alcmena, mostra uma cena de agressão de uma mulher contra um casal. Para Warburg, a cena segue os modelos de Mantegna (*Bacanal com Sileno* e *Batalha dos Tritões*) e de dois trabalhos perdidos de Pollaiuolo para tratar, na verdade, de uma versão da lenda de Zeus e Antíope.

Ao aceitar a teoria do pesquisador austríaco Adam Bartsch[227] (1757-1821), Warburg, embora sem nomear, reconhece a autonomia temporal desta obra que insere, numa única imagem, várias passagens do mito: a metamorfose de Zeus em sátiro, as investidas da rainha Dirce contra Antíope, a defesa de Antíope por um mortal (possivelmente Epopeu ou o pastor

---

[224] Responsável pelos painéis do convento de Santa Ana de Camprena, inclusive o *Milagre dos pães e peixes* (1504), e *São Sebastião* (1542), Bazzi era mais conhecido entre seus contemporâneos pelo epíteto de "o sodomita".

[225] A correspondência com Pirckheimer, oriundo de uma poderosa família de Nuremberg, é também uma das principais fontes para conhecer os detalhes das viagens patrocinadas por ele que Dürer empreendeu à Italia e que deixaram para a posteridade importantes relatos sobre a sociedade e as querelas com os artistas locais, notadamente com os venezianos..

[226] Forma pela qual se procurava explicar a origem das doenças desde o século IV a.C até o sex. XVII. Esses humores, oriundos do sangue (do coração), da fleuma (sistema respiratório), da bílis amarela (fígado) e da bilis negra (baço), eram associados respectivamente aos temperamentos extrovertido, sereno, voluntarioso e melancólico. De acordo com essa teoria, os humores deveriam estar equilibrados para não dar origem às doenças.

[227] Em verdade, a gravura parece representar o momento exato em que a escrava do Rei de Tebas é atacada pela rainha Dirce: "A designação de Bartsch é (….) o *ciúme*, pois Dürer pretendia sobretudo apresentar uma imagem do temperamento à antiga e, em harmonia com os italianos, conceder à Antiguidade o privilégio estilístico da representação da vida gestualmente acentuada" (WARBURG: 2013, p.439).

que criou Anfíon e Zeto, filhos dela com Zeus)[228] e, por que não dizer, num estrato secundário, a relação entre Orfeu e Hércules (o Héracles grego), pois o herói teria sido iniciado nos mistérios de Elêusis[229] por Museu, filho de Orfeu.

Desta forma, Hércules obedece a uma cerimônia iniciática que tem como arquétipo a descida de Orfeu ao mundo dos mortos: "Orfeu encanta Perséfone pela melodia do seu canto; Héracles, pelo título fraterno que obtivera em Elêusis.(…). Mas quantas vezes não se reproduziu, na Antiguidade, a figura plástica de Héracles tangendo a lira?" (SOUZA, 1973, P.297)[230]. Essa figuração surpreendente do herói com o instrumento musical, que aparece notadamente em moedas romanas do século I a.C, mostra Hércules como Musageta, ou seja, "condutor das musas" – epíteto que também se atribui a Apolo que, nessa variação, aparece vestido com roupas femininas[231]. Por último, não podem ser ignoradas as constelações que estão no céu sob os nomes de Hércules e Lira, uma ao lado da outra, visíveis em noites de céu estrelado.

A referência ao mito de Hércules no ensaio *Dürer e a antiguidade italiana*, de Warburg, aparece para explicar as opções de um artista que se equilibra entre uma "vivacidade pagã meridional" e uma "resistência instintiva da serenidade nuremberguiana" (SOUZA, 1973, P.297); e, aos poucos, demonstra um crescente desinteresse pela linguagem gestual barroca e adere à sobriedade das formas. Por isso a notória diferença entre obras do artista de

---

[228] Esta configuração chama atenção para a imagem do puto que corre. Mais que um recurso puramente estilístico, a figura poderia ser uma menção ao nascimento de Anfíon, irmão gêmeo de Zeto. O primeiro, assim como Orfeu, conseguia mover as pedras cantando e tocando a lira e ainda as fazia assumir a devida posição nas muralhas que protegeriam a cidade de Tebas. Segundo Eumelo de Corinto (Fr. 30), os animais também o seguiam. O instrumento foi dado de presente a Afíon pelo seu meio irmão Hermes e foi o próprio deus quem o ensinou a tocar. Com grande talento musical, Anfíon aperfeiçoou o instrumento, acrescentando-lhe três cordas (RIBEIRO JR., W.A. *Antíope, Anfíon e Zeto*. Portal Grecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0688. Consulta: 11/03/2017).

[229] O culto de natureza agrária, que se origina do mito do rapto da filha de Deméter por Hades, relaciona-se com a fertilidade da terra. Os mistérios foram ensinados aos atenienses pela própria deusa mãe e sua liturgia continua um dos maiores segredos da Antiguidade. Hércules participou dos Mistérios, pois só assim estaria apto a realizar a Catábase necessária para realizar o último dos doze trabalhos impostos por Aristeu: trazer para ao mundo dos vivos Cérbero, o cão de várias cabeças que guardava a porta do inferno.

[230] A relação de Hércules, ou Éracles, com a lira pode ter uma leitura ainda mais direta com o mito e conta uma história de violência. Assim como Orfeu e Tâmiris, Hércules foi discípulo de Lino, que lhe ensinou a arte da Música. Um dia, irritado com a falta de delicadeza do aluno, que repetidas vezes rompia as cordas da lira com sua força descomunal, o mestre investiu contra ele que, irritado, golpeou o professor com o instrumento, matando-o. Devido a esse triste episódio, Anfitrião, seu padrasto, enviou-o ao monte Citerón, onde cresceu como pastor, tornado-se o mais forte de todos os grego.

[231] Não são poucas as passagens míticas de deuses e heróis que se travestiam de roupas femininas. Psicólogos (WELLDON: 1993) e filósofos (RIGOTTI: 2010) já explicaram a reincidência. Nuñez (2014: Pp. 99-114) explica-o à luz da dicotomia *ómphalos* (cordão umbilical)/ *phálos*. Hércules (Héracles) e sua mulher Ônfale mais se admiravam, quando trocavam seus adereços. Assim, reposicionavam-se: ele, no polo de *ómphalos*; ela, no de *phálos* (cf. sobretudo pp. 108 e 112).

Nuremberg que tratam de tema iguais, separadas por um hiato temporal, durante o qual Dürer amadureceu o estilo, sem arrefecer a influência de Mantegna[232].

Em uma das primeiras obras da série da paixão, de Dürer, *Flagelação de Cristo* (1497), vê-se uma cena de extrema vivacidade, em que o alarido do grotesco grupo de homens ao redor de Cristo, seus gritos e assobios, contrastam com a serenidade da expressão e com o corpo desnudo e atlético de Jesus. Enquanto alguns o agridem, um outro homem, ajoelhado aos seus pés, assume a atitude corporal de alguém que ora, mas, em verdade, confecciona mais um instrumento de tortura: um facho de galhos secos e sem folhas, agrupados e amarrados de modo a criar um chicote para martirizar aquele corpo apolíneo e vitruviano.

Artista maduro e já célebre, invejado por alguns maldosos críticos de Veneza, que reconheciam "sua grande capacidade incisória, mas modestas qualidades pictóricas e colorísticas" (BINI, 2011, p.92), Dürer elabora uma cena diferente sobre o mesmo tema. Na *Flagelação* (1512) já demonstra domínio sobre a "secreta arte da perspectiva" e conhecimento mais elaborado sobre a proporção. Os anseios tardios do artista de Nuremberg, comentados na carta de Dürer, de 07 de fevereiro de 1506, ao amigo Pirckheimer e citada por Warburg no seu ensaio (2013, p. 440), encontram naquela narrativa visual uma economia mais afeita às expressões mímicas e gestuais levadas ao extremo. Nesta *Flagelação,* a tensão entre as forças apolíneas e dionisíacas não parece distribuída entre as personagens. Corpos quase rígidos, os algozes de Cristo cumprem a tarefa que lhes foi dada com um semblante de pesar. Mais atrás, um ancião olha para baixo, envergonhado talvez por ter colaborado com a condenação de um inocente. Diferentemente daquela flagelação de 1497, na qual Jesus aparecia altivo, em meio à balbúrdia da multidão, como se os golpes dos fachos não lhe doessem, o Cristo flagelado de 1512 avança em direção ao mais jovens dos carrascos, olhando-o diretamente nos olhos, como que pedindo clemência. O corpo arqueado, envelhecido e com uma expressão facial que denota sofrimento, parece oferecer as costas aos golpes.

Na gravura que traz como tema as narrativas do (falso) Hércules e naquela da morte de Orfeu criadas por Dürer, as imagens se movimentam na tensão dialética que reúne ciúme, vingança, amor e desejo de justiça. As personagens são *empurradas* por sentimentos que não dizem respeito apenas ao campo da subjetividade, mas fazem parte da retórica do mito.

---

[232] O diálogo entre as obras de Andrea Mantegna e de Dürer tem origem na profunda admiração do artista de Nuremberg pelo italiano. De acordo com Camerarius, biógrafo de Dürer, o desejado encontro dos dois só não foi possível porque, naquele outono de 1506, Dürer chegou tarde demais ao leito do velho artista, fato que foi amplamente registrado pela literatura artística da época (FARA, Giovanni M. in DÜRER, 2007, p.17).

O *páthos* e as formas corporais presentes, em gestos livres, mas estruturados pela síntese entre a consciência da natureza e os estudos das proporções, são reconhecíveis em sua migração entre campos artísticos, revestindo sentimentos de homens e mulheres ao longo da história cultural e assumindo formas mais ou menos dramáticas. A *Pathosformel* viaja de Atenas a Florença, passa por Mântua e Nuremberg. A linguagem gestual da vítima das amazonas, na pintura sobre um dos lados do sarcófago etrusco, no Museu arqueológico de Firenze, salta da superfície plana para ganhar materialidade tátil no mesmo sarcófago. A submissão pontual do masculino, nas gravuras dos guerreiros, ante algumas figuras femininas se apresenta na *Pathosformel* do homem semiajoelhado que agoniza, mas não sucumbe totalmente, repetindo as formas corporais do Orfeu de Dürer ou de Mantegna. Aquelas são, à primeira vista, também imagens de vitórias parciais do feminino sobre o patriarcado.

Naquele sarcófago das amazonas, onde as narrativas se sobrepõem, o relevo em pedra é a figuração do mito de Actéon, devorado pelos próprios cães depois de transformado em cervo pela deusa Diana[233]. Apesar de ser um mito secundário, envolvido na situação proibitiva que se repete em tantas outras narrativas míticas – a do homem que espia um banho feminino – Actéon permite ampliar o espectro e a aplicabilidade da *Pathosformel,* graças ao "princípio dialético do gesto expressivo" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 202), uma tentativa de, reconhecendo a influência de Darwin no pensamento de Warburg, estabelecer um diálogo entre a Literatura e a *Pathosformel*[234].

Dentre as muitas variações das narrativas míticas sobre Actéon está a de Ovidio: o encontro de Actéon com a deusa nua, ao se banhar, e a posterior punição do mortal, tão somente por sua curiosidade e possível indiscrição:

> "(…) Enquanto Diana se banhava, totalmente nua.
> Eis que aparece Actéon, não mais pensando na caçada
> Do dia seguinte, mas observando, curioso,
> A floresta desconhecida, até que acabou chegando
> À gruta de Diana, levado, parece, pelo destino.

---

[233] No quarto diálogo dos *Eroici furori* (1585), Giordano Bruno usa como ponto de partida as *Metamorfoses* ovidianas, para propor uma interpretação original do mito: o caçador passa a simbolizar o intelecto em busca da sabedoria divina; a caça, a imagem da especulação. Bruno explica que, embora o amor do filósofo "furioso" pelo saber o faça ter consciência da própria singularidade e finitude, sua busca solitária pelo conhecimento continua, no breve tempo de uma vida. Sobre *Eroici furiori* a professora Maria Panetta, da Universidade La Sapienza, de Roma, tem um interessante artigo disponível em https://certamina.files.wordpress.com/2015/04/panetta_bruno_atteone.pdf, acessado em 13/03/2017.

[234] De acordo com Georges Didi-Huberman (2013, p. 198), uma das obras fundamentais para que Aby Warburg avançasse nas investigações que situavam os gestos além dos atos reflexos e as convenções retóricas a fim de compreendê-los como movimentos expressivos dotados de complexidade histórica e simbólica foi a descoberta em 1888 de uma "teoria capaz de historicizar a natureza" com "base biológica"(Ibidem, p. 199) que havia sido aplicada em *A expressão das emoções no homem e nos animais*, de Charles Darwin.

> Quando entrou na gruta úmida e gotejante,
> As ninfas, todas elas nuas, o viram, viram um homem,
> E cobriram seus seios e gritaram, e todas juntas
> Cercaram sua deusa, tentando escondê-la
> Com seus próprios corpos, mas ela permanecia visível entre elas,
> Mais alta, cabeça e ombros à mostra. Como as nuvens
> ficam rubras no por do sol, como quando o dia amanhece,
> Diana corou ao ser vista, e afastou-se
> Ligeiramente do seu grupo de companheiras,
> Buscando suas flechas, mas não encontrou nenhuma arma
> A não ser a água. Então encheu a mão em concha com água
> E a jogou no rosto do jovem,
> Molhando os cabelos dele. Aquelas gotas de água carregavam vingança.
> Diana disse: 'diga às pessoas que viu Diana nua! Diga-lhes, se puder!'"
> (OVÍDIO, 2003, p.57)

A apropriação temática – a visão da nudez proibida e o sentimento de vingança contra o infrator – é a "marca" mnêmica do roteiro narrativo. Ela se desloca geograficamente e no tempo, mas ainda pode ser reconhecida pela associação entre os elementos que a distinguem. Assim, formas de discurso de diferentes tipologias, tais como aquelas que compõem o texto e a imagem, possibilitam uma analogia entre essas potências heterogêneas.

O mito de Actéon alcança outras histórias, como se vê no texto apócrifo atribuído ao profeta Daniel, a história de Susana[235]. Transformada pela cultura, essa temática recorrente sugere uma correlação com a dinâmica da *Pathosformel*, posto que em ambas aparecem os princípios do paradoxo e da antítese: "Em suma, a lembrança inconsciente, que pereniza e atualiza o primitivismo dos movimentos expressivos, desliga-os, por meio de processos de associação e antítese, de sua necessidade imediata: transforma-os, diria Warburg, em fórmulas, manipuláveis em todos os campos da cultura" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204).

As fontes do mito de Antíope, enganada por Zeus, que a possui disfarçado de sátiro, também são variáveis e, às vezes, controversas: em algumas versões, Nicteu é o marido que se sente traído; noutras, o pai que se teria matado pelo desgosto de ter uma filha desonrada. Em ambas as versões, Antíope foge e pede refúgio ao rei de Sícion, Epopeu. Para Pausânias, o próprio Nicteu atacou Sicíon e, durante a luta contra o rei que abrigou Antíope, os dois morrem. Seja como for, na versão mais aceita, o irmão do monarca de Tebas, Lico, assume o trono e a vingança contra Antíope.

Homero (*Od*. XI, 260-5) prefere apresentar Antíope como filha de Asopo, deus-rio da

---

[235] Sobre os detalhes preliminares da história de Susana, ver o capítulo. 2 (p.103). Na presente reflexão, aquela narrativa é colocada em confronto com os textos míticos como indicativo de que a figura feminina, violada na sua intimidade, costumava vinga-se do infrator, assumindo uma postura ativa no enredo. No caso da jovem e virtuosa esposa de Joaquim, no entanto, ela é salva por um jovem de nome Daniel que, inspirado pelo espírito de Deus, consegue desmascarar os anciões libidinosos e garantir que ela não seja condenada à morte pelos judeus.

Beócia, versão corroborada por Eumelo de Corinto e Ásio de Samos, assim como nas *Metamorfoses* de Ovídio e, principalmente, nos fragmentos da *Antíope*[236], tragédia de Eurípides representada em 410 a.C. Nesta última, dois aspectos merecem ser destacados. O primeiro deles diz respeito à natureza aquática de Dirce, a rainha vingativa, que será tratada adiante. O outro, oportuno para o estudo de Orfeu, trata do papel da música na tragédia de Eurípides.

Fragmentos sobreviventes da tragédia apontam a natureza afeminada e pouco talhada para guerra de Anfíon, o filho de Zeus. O jovem é avaliado como alguém que satisfaz tão somente os desejos vis, pois "qualidades inatas são perdidas quando um homem é derrotado pelos deleites do prazer" (EURIPIDES, frg. 187). Deste modo, cria-se uma estreita relação entre Anfíon e Orfeu: ambos se distanciam da *areté* (virtude) do comedimento que deveria nortear os homens de bem por conta da estreita - e talvez desmedida - relação com a música.

Na Grécia antiga, a profissão de músico podia também ser associada aos vícios e prazeres suspeitos, daí a grande quantidade de imagens em que músicos aparecem em banquetes e orgias, animando os convivas. A questão parece apenas moral, mas diz respeito não só ao âmbito da sexualidade, como adverte Maria Helena da Rocha Pereira. A tensão engloba um modo de pensar a *práxis* musical como uma atividade filosófica que gradativamente deixa de interessar às classes mais abastadas:

> Tal como os jogos Pan-helénicos perderam o melhor do seu interesse quando começaram a ser disputados por atletas de carreira, assim a música, quando os requintes da estrutura harmónica e de ritmo e o aperfeiçoamento dos instrumentos introduzidos pelos compositores 'modernistas' do séc. IV a.C. a tornaram só acessível aos especialistas, começou a divorciar-se do interesse das pessoas cultas (PEREIRA, 2012, p. 644).

Não é à toa que Aristóteles defende que só era lícito ao homem livre a execução da música quando estivesse embriagado e quisesse divertir-se (*Política*, VIII, IV, 1339b). Na mesma *Política*, ele adverte que o estudo da música poderia "amesquinhar o corpo ou inutilizá-lo para as ocupações marciais e cívicas do cidadão" (VII, VI, 1341b), para no fim concluir que "a educação musical não deve pretender rivalizar com a profissional, mas formar amadores esclarecidos" (PEREIRA, 2012, p. 645).

Pode-se abordar a música sob os mais variados aspectos, lançando luz sobre algumas das muitas manifestações que essa arte assumia na sociedade grega: histórica, religiosa,

[236] Antíope se relacionou com o deus do Olimpo e com o marido Nicteu. Dos gêmeos que gerou dessa relação concomitante, um deles, Anfíon, herdou a natureza divina de Zeus: o outro, Zeto, nasceu mortal como o esposo da jovem.

poética, performática ou cotidiana. Isso demonstra que a música, na sociedade grega, tinha uma importância extraordinária, e seu papel dialético era objeto de reflexão de dramaturgos, de filósofos e da população em geral. Tratava-se de uma arte fundamental tanto na vida diária quanto nos grandes eventos sociais: "A música está constantemente presente na vida grega. E isso desde os Poemas Homéricos (péan, epitalâmio, treno, canto a acompanhar o trabalho). Até o guerreiro máximo, Aquiles, entretém os seus ócios a tocar lira" (PEREIRA, 2012, p. 656). Por tudo isso, o músico, poeta, teólogo e hierofante Orfeu era, ao mesmo tempo, *mousikótatos* e *sophótatos,* ou seja*:* o "mais músico de todos os semideuses" e o "mais sábio de todos" (SOUZA, 1975, p. 305). Nesta sociedade em que música e filosofia não se distinguem, a figura obscura de Orfeu compõe uma síntese em linguagem mítica, que repercute analogamente à própria música, ecoando e propagando-se até alcançar notas que extrapolam a natureza melódica da música grega, que desconhecia a polifonia (*ibidem*).

Orfeu - o filho de Apolo pela religião oficial, e sacerdote de Dioniso de acordo com a religião órfica e popular - é o representante máximo da poesia lírica, gênero que ganhou essa definição por ser uma modalidade poética que se fazia acompanhar pelo instrumento e daria origem a uma música melodicamente simples e com poucas notas. É que a lira e, em sua forma mais elaborada, a cítara alcançaram uma sonoridade mais límpida, grave e pura, sendo identificada com o deus do comedimento, Apolo. O estudo da poesia lírica, no entanto, deve considerar também os instrumentos de sopro, como a flauta (*aulós*)[237], que, com sua maior flexibilidade e menor alcance nas notas agudas, foi consagrada ao deus Dioniso:

> Na concepção grega, os instrumentos de sopro e percussão são instrumentos das emoções, das paixões, dos sentidos. Os instrumentos que têm o poder de chegar mais diretamente e profundamente comover a alma, enquanto os instrumentos de corda são os instrumentos da racionalidade. Pitágoras demonstra a relação entre número e som. Metade da mesma corda produz o som superior de uma oitava. A natureza tem um componente racional preciso e inequívoco, concretamente visível e tangível. Enquanto aquilo acontece no interior de um tubo sonoro, onde vibra uma coluna de ar, é audível, mas não visível e tangível. Podemos gozar do efeito daquele som na nossa alma.[238]

---

[237] As informações sobre a música antiga são puramente teóricas e baseadas em fragmentos, conjecturas, após a descoberta em Delfos das notações musicais de dois hinos a Apolo (JARDÉ, 1977, p. 68).

[238] Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2017 com a professora do Conservatório L.Cherubini, de Firenze, Luisella Botteon, responsável pela disciplina de História da Música. Outros trechos da entrevista serão utilizados oportunamente. No original: "Nella concezione greca gli strumenti a fiato e le percussioni sono gli strumenti delle emozioni, delle passioni, dei sensi. Gli strumenti che hanno il potere di arrivare più direttamente e profondamente a muovere l'animo, mentre gli strumenti a corda (la cetra o citara) sono gli strumenti della razionalità. Pitagora dimostra la relazione tra numero e suono. Una corda tesa tra due punti pizzicata produce un suono. Metà della stessa corda produce un suono superiore di un'ottava. La natura ha una componente razionale precisa e inequivocabile, concretamente visibile e tangibile. Mentre ciò che avviene all'interno di un tubo

No entanto, forma, versificação e música, no que tange à poesia lírica, não criam gêneros excludentes ou valores ambivalentes, mas aparecem como modos da expressão dialética do humano no mundo. Pode-se dizer que as músicas dionisíaca e apolínea correspondem a duas famílias: uma, organológica, em que percussão e sopro formam os sons ancestrais, antigos, naturais, e matriarcais de extração dionisíaca, enquanto que as cordas esticadas e *pizzicate* são expressões de um modo sonoro racional e equilibrado do deus do comedimento. Assim, na Lírica, as Elegias podiam cultivar, entre seus temas, sentimentos guerreiros (Tirteu, séc. VII), ceticismo melancólico (Mnnermo de Cólofon, séc. VII) ou poesia apaixonada (Teógnis de Mégara, sec VI) e eram acompanhadas por flautas; já na Ode Ligeira ou Canção, que cantava o amor e os prazeres da mesa, poetas como Alceu (séc. VII) e Safo (séc. VI) eram acompanhados por instrumentos de cordas de maior alcance sonoro chamados Bárbitos. Fica assim demonstrado como a música é a união de *mathesis* (conhecimento no sentido racional) e emoção (paixão e sentimento).

O prestígio da música alcançou seu auge na Grécia antiga com o Lirismo Coral, um tipo de poesia que nasceu e se desenvolveu nas grandes festas das cidades e associava os sons da cítara e da flauta aos cantores agrupados ora em filas organizadas, ora nos círculos dos ditirambos (JARDÉ, 1977, p.70). O grande poeta Píndaro (521-444), que viajou por todo o mundo grego e recebeu todas as consagrações ainda em vida, teve uma de suas odes gravadas em letras de ouro no templo de Atená, na cidade de Lindos, na ilha de Rodes.

Mas a música, que gozava de destaque nos ritos festivos e religiosos, teria também o perigoso poder de despertar um comportamento lascivo entre os cidadãos e, à medida que foi sendo adotada como uma profissão pelos homens, passou a ser considerada por alguns filósofos como uma ameaça à pólis. Afinal, da parcela masculina da sociedade grega se esperava grande dedicação à agricultura, à indústria, ao comércio e, claro, às guerras[239].

No fragmento 185 da *Antíope* de Eurípides, o personagem Zeto diz ao irmão Anfíon: "Mesmo sendo portador de uma natureza nobre, tu exibes uma aparência que imita a de uma mulher. Não serias capaz nem de pegar um escudo para defender um outro a tomar uma

---

sonoro, dove vibra una colonna d'aria è udibile, ma non altrettanto visibile e tangibile. Possiamo godere dell'effetto di quel suono sul nostro animo".

[239] Embora se saiba que, no período Arcaico em Esparta, havia duas escolas de música no séc. VII a.C, a partir do período clássico "o objetivo da educação espartana era a formação de bons soldados. (…) os exercícios físicos desempenhavam um grande papel: corrida, salto, lançamento de disco e do dardo, que fortificavam o corpo, tornando-o mais ágil" (JARDÉ: 1977, p.209).

decisão corajosa"[240]. Esses comentários são vistos como uma forma de valorizar o trabalho, porque "deleitar-se com a música não traria nada para a família, para a pólis, nem para os amigos" [241].

Ao contrário da formação espartana, a educação ateniense englobava letras, música e ginástica. Os jovens aprendiam a tocar lira e flauta, e se faziam acompanhar enquanto cantavam ou declamavam. Se, nas representações pictóricas, os filhos dos jovens cidadãos aparecem normalmente portando algum instrumento musical, no pensamento corrente os instrumentistas eram considerados muitas vezes homens covardes. Eis por que não causa estranheza o discurso raivoso de Fedro, no *Banquete*, de Platão:

> Expulsaram do Hades a Orfeu, filho de Eagro, sem nada terem concedido, apenas lhe tendo mostrado uma tênue sombra da mulher, que ele vinha buscar, em vez da própria mulher, porque, não passando de um simples tocador de citara, mostrou pouca coragem e não foi capaz de morrer pelo seu amor, como fez Alceste, quando procurou introduzir-se vivo no Hades. Desta maneira, os deuses lhe fizeram pagar a pusilanimidade, e fizeram com que morresse às mãos das mulheres" (179d).

As mulheres, quando na sua atividade de animar banquetes, eram consideradas prostitutas. Para isso, elas recebiam educação artística para dançar e cantar harmonicamente e dar todo tipo de prazeres aos convidados. Flautistas e citaristas, que muitas vezes sequer haviam chegado à puberdade, já se apresentavam quase nuas. Entre os homens, o preconceito contra os músicos profissionais atribuía a eles a pecha de homossexual passivo, como comprova a polissemia de vocábulos como *Kitharoîdoi*, *Kitharistaí* e *Kitharós*, cujo sentido denotativo seria, respectivamente, *cantores que se faziam acompanhar de cítaras*, *tocadores de cítara* e *meninos*:

> "Esses três significantes podiam conotar outro significado. Tanto em Ésquines como em alguns comediógrafos os termos aparecem com um outro sentido - e é possível que ele se tenha tornado popular na 'gíria da época'. Na linguagem estereotipada das comédias áticas, prenhes de convenções moralistas, utilizavam-se os termos *Kitharoîdoi* e *Kitharistaí* para referir-se a jovens efeminados, estando subentendida

[240] No original: "E trascuri quello di cui dovresti occuparti: pur avendo avuto in sorte una nobile natura, ti fai notare per un aspetto che imita quello di una donna. E non saresti in grado di stringerti ad uno scudo né per la salvezza di un altro di prendere una decisione coraggiosa " (EURIPIDES, Frag. 185).

[241] O texto do fragmento completo, traduzido para o italiano é: "Qualunque uomo che abbia di che vivere bene e che, avendo abbandonato all'indifferenza i beni della sua casa li trascuri, e avendo provato il piacere della musica sempre lo ricerchi, diventerà inutile per la sua casa e per la città, un nessuno per i suoi amici; la natura di un uomo, infatti, se ne va, qualora qualcuno sia incapace di resistere al dolce piacere". Um estudo pormenorizado foi realizado para a tese de doutorado da Prof.ª. Anna Miriam Biga, pela Universidade dos Estudos de Trento, (2013-2014), disponível em http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1310/1/L%27Antiope_di_Euripide-_Anna_Miriam_Biga.pdf, acessado em 16/03/2017) .

sua posição sexual passiva" (CERQUEIRA, p.129)[242].

Os exemplos dessa confusão semântica aparecem na acusação de Demóstenes contra Timarco, no fragmento 3 de uma comédia de Alexis e nos fragmentos do filósofo cínico Antístenes (fr. 26, 12-18). Os três documentos colocam os músicos como figuras risíveis pela delicadeza e falta de virilidade. As comédias de Aristófanes, no entanto, mostram as contradições da sociedade grega, no que tange ao controle do comportamento sexual dos cidadãos. Duas situações bastam para demonstrar a flagrante incoerência de julgamentos sobre a vida privada grega: o desrespeito às regras da efebia (constantemente quebradas pelos amantes) e a popularidade das relações homossexuais: na peça *As rãs* (405 a.C.), de Aristófanes, "...Dioniso confessa a Hércules que está apaixonado. Não, confessa envergonhado, não por uma mulher, ou um menino, mas por um homem. E, pior de tudo, o homem é Clístenes, conhecido por ser efeminado" (SPENCER, 1999, p.52)[243].

Na "Morte de Orfeu", as mênades sairão vitoriosas do embate com o citaredo, que havia decidido dedicar o seu amor apenas aos meninos. A cena do ataque, que repetidas vezes se tornou tema de obras de arte desde a Antiguidade, foi mostrada num vaso de Nola (470 - 450 a.C). Ambas as imagens fazem parte de uma lâmina confeccionada por Warburg para o ensaio *Dürer e a Antiguidade italiana* (WARBURG, 2013, p. 437). No cenário proposto por Dürer, a lira abandonada pode sugerir tanto a melancolia do cantor, pelo abandono do objeto, quanto contar da quebra da harmonia causada pela morte de Eurídice.

A emergência do ataque impede que Orfeu tenha tempo de recorrer de forma eficaz à arma com a qual já se defendera em momentos anteriores: os sons da lira e de sua voz impediram que as pedras lançadas contra ele pelas Mênades o atingissem. A música, porém, não é a única estratégia de defesa conhecida de Orfeu, o que pode ser comprovado por meio de outras narrativas imagéticas do mito, registradas em objetos de uso diário dos gregos[244].

---

[242] Essa observação é resultado de uma pesquisa do Doutor em Arqueologia Clássica Fábio Vergara Cerqueira, publicada no artigo "A imagem do Músico face a suspeita de Efeminação e à proximidade com o submundo da prostituição e dos vícios", desenvolvida sob a orientação da Drª Haiganuch Sarian, professora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: http://phoinix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/1997_artigo008_fabio_vergara.pdf, acesso em:15/03/2017.

[243] Deve-se considerar que não se pode afirmar que o chiste reside no comportamento homossexual e afetado do general - sobre o qual faltam elementos históricos confiáveis que os confirmem. Em se tratando de uma figura pública, que introduziu a democracia na Grecia por volta de 508-507 a.C, o comentário Aristófanes, na fala de Dioniso, pode ter sido movido por qualquer outro sentimento, refletindo tanto a admiração do cidadão ateniense quanto a frustração de um *amor* não correspondido, posto que a maior parte da população, que não era de origem jônica, estava alijada dos direitos democráticos.

[244] O que sabemos da visualidade dos espetáculos gregos se baseia quase que exclusivamente nas imagens gravadas em utensílios, principalmente na técnica da figura em vermelho sobre fundo negro, muito utilizada na descrição de tragédias do período clássico (RAMOS: 1999, p.24). Embora as indicações exibidas nos vasos e

Em outro vaso do século V a.C., *Orfeu* é representado resistindo à tentativa de imobilização por uma das mênades e o instrumento musical é utilizado como objeto de revide ao ataque. O gesto, como já foi mencionado, vai se repetir na narrativa em que Hércules utiliza a lira como uma arma contra o mentor Lino. Por sua vez, a Mênade faz uso de um objeto perfurante, possivelmente uma lança, numa referência à tradição em que Orfeu é filho do rei Eagro.

Nesta versão figurada do mito, na qual as bacantes aparecem armadas com lanças, Orfeu retorna do Hades sem Eurídice e inicia os homens da Trácia em ritos secretos, nos quais é proibida a presença de mulheres. Na ocasião em que eles se reúnem em uma casa fechada, as mênades se apossam das armas que estão abandonadas à porta e realizam o ataque. As tensões que conduzem as mulheres a esse *páthos* assassino serão abordadas adiante, no subcapítulo que discute como muitos dos sintomas presentes na imagem da morte de Orfeu reverberam em outras formas corporais: nas mulheres possuídas pela flama dionisíaca e por visões que turvam a imagem do amor.

Ao esfacelamento do tempo segue-se o *diasparagmós* de Orfeu, um ser já amputado da harmonia entre corpo e espírito desde a morte de Eurídice. A glorificação do luto, no murmúrio do nome da amada pela cabeça amputada, é também um sopro de esperança por um reencontro com a esposa morta. Orfeu, sonâmbulo de amor, segue imperturbável o curso do Hebro, como se este rio fosse alimentado pelas águas do Estige[245].

Na dinâmica migratória das culturas, sujeita às transformações temporais e às adaptações geográficas e antropológicas do mito, a vida após a morte e a punição no Tártato chegaram aos dias de hoje nos correspondentes cristãos da ressureição e do inferno. A *metempsicose*, rito de transmigração das almas, inclusive entre seres de espécies diferentes, nas escatologias míticas, dota o homem antigo, adepto do Orfismo, da crença na imortalidade. Talvez naquilo que parece um pássaro nas mãos da criança fugitiva do quadro de Dürer esteja o espírito maldito, espúrio, sodomita, saturnino, revolucionário, sedutor e apaixonante de Orfeu. Eis que, antes de se aninhar entre muitas outras narrativas, ele é capturado pela rede tecida com os fios do destino.

---

pratos gregos não fizessem a mediação entre a escrita do autor e a encenação dos atores, esses objetos que sobreviveram permitem uma leitura complementar de textos escritos e uma elaboração mais consistente do fenômeno teatral, da visualidade mítica e, portanto, da *Pathosformel*.

[245] O Estige e o Aqueronte eram rios nos quais navegava a barca de Caronte, responsável por levar os mortos ao Hades. Acreditava-se que o Evros ou Hebro, rio mais importante da região da Trácia, levasse aos rios infernais. Maiores detalhes sobre o tema, ver a nota 263.

Ao focalizar aspectos mais propriamente filosóficos consignados nas representações antigas (míticas) e suas sobrevivências pós-antigas[246], a lira é "como uma insígnia do conquistador, ultrapassando sua função de instrumento musical, capacitando Orfeu para aprisionar o mundo em suas cordas e, graças à harmonização dos sons produzidos por seus dedos, para reordenar o cosmos e revogar as leis da *phýsis* e do *éthos*" (NUÑEZ, 1995, p.189)[247]. *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, é uma cena de guerra de paixões: na imagem da lira abandonada, a voz do deus da embriaguês e do vinho parece se sobrepor à do deus do comedimento.

A filiação de Orfeu, ora filho de Eagro e trácio de nascimento, ora filho do deus Apolo, não ignora um parentesco com o próprio Dioniso na genealogia do mito: ambos têm poder sobre a morte, pois, se Orfeu vai até o Hades buscar a esposa defunta, Dioniso fez o mesmo com a mãe, Sêmele, e vivenciou dois renascimentos. Por isso, aquele puto da gravura de Dürer pode ser a imagem fortuita do Zagreu, que corre daquele primeiro *diasparagmós* levando consigo o pássaro cantor e deixando para trás um rastro de violência. O *enthousiasmós* das mulheres coloca-as em harmonia com a divindade e, como tal, "parece proveniente de uma espécie de inspiração celeste, pelo qual se aproxima da adivinhação" (SOUZA, 1975, p.307). Lá estão ao menos três referentes divinatórios que, já no monte da Trácia, anunciavam a posterior cisão entre culto e música, mágica e religião: o movimento das folhas, a ave que o puto carrega (cujos sinais, durante o vôo, serviam para o sacerdote de Apolo fazer suas profecias) e a possessão dionisíaca. O livro folheado pelo vento traria nas suas páginas a partitura de um tipo de música que tenta traduzir o mundo e organizar as emoções através do metro:

> Já fora da arte musical, o som, enquanto grito, gemido ou riso é a exteriorização mais imediata e viva dos estados de ânimo e dos sentimentos, é a exclamação da alma. A partir da condição de som como grito natural do sentido começa um percurso que leva à arte musical fundada na diferenciação dos sons (observação feita primeiramente por Pitágoras) e na organização-agregação nas quantidades e

---

[246] Conquanto seja imensa à bibliografia sobre o Orfeu antigo, e não o tema principal de nossa pesquisa, registramos aqui duas fontes basilares: KERÉNYI Carl. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002 – como referência para a tradição ligada a Orfeu no contexto maior do dionisismo: este como o terreno do paganismo consolidado pelo caráter filosófico daquele; DELCOURT, Marie. *Hermaphrodite*: *Mythes et rites de la bisessualité dans l'Antiquité classique*. Paris: P.U.F., 1992 – aqui o capítulo sobre o símbolo andrógino nos mitos filosóficos se inicia pelo orfismo e, com breve análise, sublinha a autoridade de Orfeu, não apenas por ser anterior a Homero e Hesíodo, mas pela imagem de ser bissexuado, de unidade primordial que se biparte e se reintegra, em profusas versões do mito (cf. pp.104-112).

[247] No original, em espanhol: "La lira, como una insignia del conquistador, sobrepassa su función de instrumento musical, capacitándolo para aprisionar el mundo en sus cuerdas y, gracias a la armonización de los sonidos producidos por sus dedos, para reordenar el cosmos y revocar las leyes de la physis y del éthos".

durações, tudo de acordo com as relações numéricas.[248]

Mas Dioniso não se cala: protesta e comparece nesta e em outras obras pictóricas pela excitação das figuras, sobretudo no *enthousiasmós* de quem ergue os braços, forma de dança e de luta e fórmula de *páathos* que transita em várias figurações das mênades assassinas de Orfeu e - como lembra o próprio Warburg - na linguagem gestual das mulheres da Tracia que dilaceram Penteu. Braços que se erguem - ou são erguidos - no campo estilístico da guerra e da política, que constituem gestos de defesa, ataque ou pedidos de clemência aos deuses. No campo de batalha, levantam-se por novos ideais, em que se expande a coreografia dos sentimentos. O mesmo gesto reaparece ressignificado.

A cena da morte de Orfeu, que parece a vitória do rumor dionisíaco, é também da supremacia visual de Apolo no Renascimento: a marca estética daqueles corpos e da beleza, na cena terrível. Pitágoras, aliás, deu início à teoria segundo a qual a música descende e se alcança através da Matemática, Geometria e Astronomia. Mas sons, ritmos e harmonia nem sempre responderão de forma comedida e organizada, mesmo sob a tutela de Apolo. Os sentimentos mais recônditos falam por si, apesar de todas as tentativas de instrumentalizar a vida.

3.3 **A fala do puto**

Nas muitas narrativas que envolvem a morte de Orfeu, apenas o próprio citaredo e as bacantes participam do *diasparagmós*. Na gravura de Dürer, entretanto, a encenação daquele instante fatídico conta com a figura de uma criança que corre assustada. Mas quem seria aquele pequeno que corre olhando para trás?

No ensaio "Dürer e a Antiguidade italiana" (1905), Warburg não se detém na situação concreta do infante[249] ali presente. Se, como acredita a maioria dos historiadores, trata-se de

---

[248] Entrevista com a professora Luisella Botteon. Este trecho, no original, é: "Già al di fuori dell'arte musicale il suono, in quanto urlo, gemito o riso è l'esternazione più immediata e viva degli stati d'animo e dei sentimenti, è l'esclamazione dell'animo. Da questa condizione di suono come urlo naturale del senso inizia un percorso che porta all'arte musicale basata sulla determinatezza dei suoni (osservazione fatta per primo da Pitagora) e sulla loro aggregazione- organizzazione nelle quantità e durate, il tutto secondo rapporti numerici".

[249] O *infans* (etimologicamente, o "sem fala", pela presença do prefixo negativo *in* e da raiz *fari*, falar) aparece em outros notáveis trabalhos de Dürer: *A penitência de São Cristóvão* (1497), na qual a criança está do lado esquerdo da mãe; *Melancolia I* (1514), em que o anjo mais jovem repete a *Pathosformel* do mais velho; na

uma citação do artista de Nuremberg ao mito de Dioniso Zagreu, é a partir deste personagem que uma rede de outras imagens e experiências diversas pode ser tecida. Uma verdadeira trama iconológica se esboça e enreda os pesquisadores que a identificam. É importante dela se aproximar com cautela, a fim de evitar rasgos de fantasia que, embora resultem em pensamentos sedutores, não encontram respaldo na literatura especializada[250].

Na tradição órfica, o primeiro Dioniso nasce da união de Zeus e a ninfa Sêmele. Destinado a reinar no Olimpo e governar o mundo, Dioniso é visto como uma ameaça pela esposa de Zeus, Hera. Preocupado com o filho, Zeus entrega-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, mas o paradeiro de Dioniso é descoberto por Hera, que encarrega os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Com alguns brinquedos místicos, dentre eles ossinhos, pião, carrapeta, crepundia[251] e espelho[252], eles conseguem distrair o menino e despedaçá-lo, cozinhando seus pedaços num caldeirão. Os titãs serão fulminados pelo pai dos deuses e das suas cinzas nascerão os homens, portadores de dupla natureza: titânica, pelo crime cometido pelos enviados de Hera; e divina, pela carne do Zagreu que eles já haviam devorado. Salvo o coração de Dioniso por Apolo, o deus será gerado na coxa de Zeus. Este é o segundo nascimento de Dioniso.

Diante da gravura de Dürer, é possível iniciar uma jornada por entre as muitas narrativas presentes na composição da obra. A morte de Dioniso e seu posterior desmembramento possibilitam também uma *anábase*: o seu retorno, como um deus caçador. Dioniso Zagreu, portanto, é conhecedor do caminho entre o mundo e o Hades - Orfeu se considera um sacerdote de Dioniso -, e os cultos dionisíacos propagam o *diaparagmós* e a *omofagia*, além das ideias do êxtase coletivo e do entusiasmo. Esses aspectos criam cisões

---

gravura *São Cristóvão*, onde a criança parece representar um enorme peso sobre os ombros do santo; ou mesmo na *Madona amamentando o filho* (1518), só para citar alguns.

[250] Na infinita seara de interpretações possíveis, em *Crimes in the art: the secret cipher of Albrecht Dürer,* a pesquisadora Elizabeth Garner levanta evidências, na obra de Dürer, para demostrar que ele era criptojudeu e bissexual. Segundo a autora, o artista também teria incluído em seus desenhos temas relacionados a questões judaizantes: na gravura *Hércules* ou *Hércules na encruzilhada* (para Warburg, *O ciúme*), de 1496-8, o próprio artista estaria representado na figura do sátiro "circuncidado". Disponível em http://www.albrechtdurerblog.com/the-secrets-of-sex-and-the-great-satyr-hercules-at-the-crossroads/, acessado em 10/03/2017.

[251] Esse brinquedo de criança, usado ainda nos dias de hoje na Italia como uma espécie de amuleto, é composto por miniaturas feitas em metal ou esculpidas em pedra que representam insetos, pássaros e objetos de uso cotidiano ou agrícola. Esses penduricalhos devem ser atados ao pescoço ou amarrados entre o pescoço e o dorso da criança. Na Renascença, quando um bebê era abandonado, era comum deixar a crepundia entre os objetos do pequeno "orfão" para facilitar o seu reconhecimento posteriormente.

[252] Segundo Olimpiodoro, "Dioniso, na verdade, depois de ter colocado a sua imagem no espelho, a seguiu e assim foi esfacelado no Tudo. Mas Apolo o reúne e o reconduz à vida, porque é deus purificador e verdadeiramente salvador de Dioniso, e por isso é celebrado como *Dionysodótes*". No original: "Dioniso infatti, dopo avere posto la sua immagine nello specchio, la segui, e così fu infranto nel Tutto. Ma Apollo la raduna e lo riporta alla vita, poiché è il dio purificatore e veramente salvatore di Dioniso, e per questo viene celebrato come *Dionysodótes"* (TONELLI: 2015, p.445).

fundamentais com os órficos, que acreditam no êxtase individual e têm esperança escatológica, enquanto a vida após a morte é um tema que não interessa aos dionisíacos.

A relação entre esses dois poderes sacros resulta num sincretismo que inclui o culto a Apolo ("Orfeu nos ensinou as iniciações e a nos abster de matar; Museu, a cura das doenças e os oráculos"[253]), marcado também por momentos de tensão, dentre os quais a morte do vate pelas bacantes talvez seja o momento crucial, como conta o filósofo Eratóstenes (275-194 a.C):

> Depois de ter descido ao Hades por sua mulher e ter visto como eram as coisas ali, esqueceu de honrar Dioniso, e pensou no maior dos deuses, Helio, que chamou Apolo. Acordando-se na madrugada sobre o monte chamado Pangeo, esperava como a primeira coisa o surgir do sol, para ver Hélio. Por isso, Dioniso se indignou com ele e o colocou contra as Bassarides[254], como disse Ésquilo, o poeta trágico. E elas lhe dispersaram os membros, cada pedaço separado do outro. As musas os recolheram e os enterraram num lugar chamado Libreta[255] (TONELLI, 2015, p.323)[256].

Na encenação do rito dionisíaco, o deus caçador, em verdade, assume o papel do algoz: o gesto de comer carne crua é ainda mais selvagem que aquele que o inspira, realizado pelos Titãs. As bacantes repetem ritualisticamente a cena antropófaga e sangrenta. Mas, quem pode garantir que as titânicas mulheres trácias não cometeram o crime por ciúmes, ignoradas que foram por Orfeu no seu infindável luto pela perda de Eurídice, como conta Virgílio (70 a.C - 19 a.C)?

> (…) Nenhuma paixão, nenhum himeneu comoveram seu espírito. Solitário, ele percorria os gelos hiperbóreos, o gélido Tânais e os campos do Ripeu nunca despojados de neve, gemendo a perda de Eurídice e o inútil favor do deus. As mulheres dos Ciconianos, sentindo-se desprezadas por tal devoção, durante as

---

[253] No original, Aristófane diz "Orfeo ci insegnò le iniziazioni e a astenerci dall'uccidere, Museo le cure delle malattie e gli oracoli" (TONELLI: 2015, p.343). Desse sincretismo participam ainda as tradições orientais budistas e indianas. Museu, considerado "filho de Orfeu, foi um importante sacerdote órfico e possuidor de dons divinatórios e místicos", exemplos de práticas sacerdotais do oráculo de Delphos, que era dedicado a Apolo (Ibidem p.577).

[254] Referência às Bancantes da Trácia, local de onde se origina o culto orgiástico dionisíaco. *Bassarides* é uma tragédia perdida de Ésquilo que faria parte da tetralogia sobre Licurgo, da qual restam apenas alguns fragmentos. As Bacantes recebiam esse epíteto porque, assim como os sacerdotes, andavam cobertas com peles de raposa (*bashar*, *bashor*). Neste invólucro acentuava-se exteriormente esse parentesco e semelhança entre o homem e o totem.

[255] Localidade das montanhas da Trácia, hoje Macedônia.

[256] No original: "Dopo essere disceso nell'Ade per la sua donna e avere visto come erano le cose di laggiù, smise di onorare Dioniso, e ritenne il più grande degli dei Helios, che chiamò Apollo. Destandosi al far dell'alba sul monte detto Pangeo, aspettava per prima cosa il sorgere del sole per vedere Helios. Per questo Dioniso si adirò con lui e gli scatenò contro le Bassaridi, come dice Eschilo, il poeta tragico. E esse fecero a pezzi ne dispersero le membra, ogni pezzo del corpo separato dall'altro. Le Muse le radunarono e le seppellirono nel luogo chiamato Libreta".

> sagradas cerimo□nias e as orgias noturnas a Baco dilaceraram o jovem e espalharam seus membros pela vasta planície (…) (*Geórgicas*, Livro IV)[257].

Pindaro (518 a.C - 438 a.C) fornece uma versão mitológica diferente para a possessão erótica: faz referência a um rito mágico bem conhecido em outros documentos, mas torcendo a tradição popular, que reconhece em Medeia a feiticeira que emprega sortilégios para encantar a Jasão. Na ode pindárica, o pássaro fora dado a Jasão, para que ele encantasse a feiticeira Medeia, fazendo-a esquecer o respeito aos pais.Na Pítica IV (vv. 214-17), o encantamento amoroso "desce ao mundo procedente do Olimpo sob a forma de um objeto, um tipo de brinquedo enigmático, que alguns identificam como o pião, outros com o diabolo. Era uma roda de quatro raios, a qual se unia o corpo de um pássaro, o *torcicolo*"[258].

> A senhora das flechas rápidas, a cipriota, ungindo de forma
> indissolúvel o torcicolo colorido aos
> quatro raios de uma roda,
> trouxe pela primera vez do Olimpo até aos humanos
> esta ave que faz enlouquecer.
> (PÍNDARO, Pítica IV, vv. 214-217, pp. 186-187).

Eis que retorna o pião, um dos brinquedos místicos usados pelos titãs para distrair o pequeno Zagreu. Esse pião-possessão erótica advinha de uma roda de quatro raios, que se amarrava ao pescoço de um pássaro, a alvéola, popularmente chamada 'torcicolo', em função dos movimentos constantes de seu pescoço[259] (CALASSO, 2013, p. 29).

Na tradição grega, o torcicolo fora um dia a ninfa que ofereceu a Zeus uma poção mágica para fazê-lo enamorar-se de Io. Seu nome era Iynx e, como punição por sua estupidez, foi metamorfoseada por Hera. Foi Teócrito, todavia, quem imortalizou os poderes encantatórios desta ave, no *Idílio* 2, 17, poema no qual a apaixonada Simeta encomenda à criada fiel o "trabalho" que lhe faria o belo Délfis retornar ao lar.

Essa possessão amorosa, dom divino na forma de um pássaro delirante, se mostra nos gestos convulsivos das mulheres possuídas por uma paixão que extrapola os limites do corpo

---

[257] Uma tradução integral do Livro IV das Geórgicas, de Virgílio, feita pelo professor da UEPG Raul José Sozim, encontra-se disponível em http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/viewFile/183/225. Acessado em 25/04/2017.

[258] No original: "Racconta Pindaro che la possessione erotica scese nel mondo dall'Olimpo sotto la forma di un oggetto, una sorta di giocatolo enigmatico, che alcuni hanno avvicinato alla trottola, altri al diabolo. Era una ruota con quattro raggi, a cui si saldava il corpo di un uccello, il torcicollo".

[259] Os movimentos que o torcicolo faz, girando a cabeça e sacudindo o seu corpo de forma convulsiva, fizeram com que esta ave fosse muito utilizada nas magias amorosas. Amarrada pelo pescoço a uma roda, faziam-na girar: os pios da ave retinham ou faziam voltar a pessoa amada.

e da razão. O puto com o passarinho na mão esquerda é uma imagem linguístico-imagética que migra e sobrevive nas mais diferentes culturas: o pássaro como símbolo fálico[260]. A figura do infante, na gravura de Dürer, é, entre as muitas leituras possíveis, a lembrança de um outro desmembramento: o de Urano, emasculado por Cronos, pai de Zeus (*ibidem*, p.29).

A criança e o pássaro pontuam o anacronismo da cena e a sobrevivência de uma forma: a cabeça voltada indica o movimento do pássaro torcicolo. O olhar para trás, por sua vez, repete o gesto de Orfeu em direção a Euridice, condenando-o a viver sem o seu objeto de amor[261]. Mas é no instante em que o puto e o Orfeu pederasta olham ao mesmo tempo para o lado esquerdo, que reconhecemos a semelhança entre o herói e o deus, gesto e forma corporal indício da *doutrina misteriosa da tragédia*, segundo a qual, de acordo com Nietzsche, todos os heróis trágicos encenam o *diasparagmós* de Dioniso à espera do júbilo de um renascimento: "O conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida" (NIETZSCHE, 2015, p.67). Portanto, é no instante em que Orfeu morre nas mãos das Mênades que se estabelece o fim da individuação[262] e ressurge a esperança da unidade perdida.

As reflexões de Nietzsche em *O nascimento da Tragédia* (1872) recebem um aporte antropológico mais aprofundado com a publicação, em 1913, de *Totem e Tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos,* no qual Freud reconhece no gênero trágico o sentimento de culpa que paira sobre o herói depois que este se rebela contra a autoridade divina ou humana. O padecimento da personagem cria uma relação

---

[260] Se considerarmos a possibilidade de significantes judaicos cifrados nas gravuras de Dürer, entre os que são apontados por Elizabeth Garner está o pássaro que o puto carrega em *Morte de Orfeu*. "Pássaro", em ídiche, é *faygale,* palavra que é uma corruptela de *Vögele* (passarinho, em alemão). Para os judeus, a palavra em ídiche significa "homossexual". No entanto, vale lembrar que, em vários idiomas, existe a relação linguística entre "pássaro" e "pênis". Assim, é possível encontrar exemplos semelhantes em Português (pinto), Italiano (uccello) e Inglês (cock). Neste último idioma, existe ainda a forma *fag*, para designar "bichona". Portanto, não se pode aferir àquele elemento presente na imagem uma pista que corrobore uma origem judaica ou comportamento bissexual de Dürer.

[261] Olhar para trás é também o gesto de Dürer, que vai buscar no passado, entre os artistas do círculo de Mantegna, o tema e as formas corporais para recriar a cena do assassinato do vate.

[262] Sobre essa questão, não se pode ignorar como se dá a personificação do deus, quando nas aparições metamorfas em tragédias como *As bacantes*, por exemplo: "Quando o deus surge nas tragédias, assemelha-se ao indivíduo que comete erros, deseja, sofre, adquire uma forma individual. Não está na condição de unificado ao misterioso *Uno-Primordial*, ao qual Nietzsche se refere. Sofre da individuação, esta condição de estar em um mundo dilacerado em indivíduos" (MAURANO, 2001, p. 161).

de empatia entre o coro e o herói[263]. Para a psicanálise freudiana, o deus, no fundo, "não é outra coisa senão um pai elevado" (FREUD, 2013, p.214).

A forma corporal das mênades que atacam Orfeu e dos soldados que flagelam Cristo faz parte da memória do páthos da expiação: aparições entre o paganismo e o cristianismo que passam a contar sobre a longa jornada para o apaziguamento da culpa. Freud defende que a origem da doutrina do pecado original é órfica e lembra que "no mito cristão (…) é um pecado contra Deus Pai" pois "se Cristo redime os homens do fardo do pecado original, ao sacrificar a própria vida, ele nos obriga a concluir que esse pecado foi um assassinato", e que a reconciliação só é feita com o sacrifício[264].

Na gravura de Albrecht Dürer, o pássaro é arrastado dali pelas mãos da criança, que antecipa, nesse gesto, a correnteza do rio Hebro[265], cujas águas conduzirão a cabeça do vate o até a ilha de Lesbos. O pássaro e a criança participarão de muitas outras narrativas míticas e religiosas. Como animal totêmico primordial, pela rapidez com que se desloca pelos ares, o pássaro é um veículo ideal para a alma e talvez seja ele o principal condutor dessa viagem potencialmente alegórica.

O puto passa a ser uma presença recorrente em muitas obras do Renascimento e do Barroco. Se associado aos temas pagãos, ele geralmente assumia o papel de Eros ou Cupido, o filho de Afrodite e Ares, deus da guerra, será também representado com flechas que despertam a paixão. Ao lado da deusa do amor, aquele menino ajudou a popularizar a imagem da relação mãe-filho que sobreviveu até alcançar as representações da sagrada família na tradição católica. O amor alado, que um dia foi cupido, também vai retornar nas

---

[263] Sobre o papel do coro, Freud diz que "o coro acompanhava o herói com sentimentos de simpatia, buscando impedi-lo, adverti-lo, moderá-lo, e lamentando-o depois que tinha encontrado o merecido castigo pelo seu ousado empreendimento" (FREUD, 2013, p.225)

[264] A morte de Orfeu, sacerdote de Dioniso, é o nascimento do Orfismo. A religião do filho substitui a do pai, assim como a eucaristia vai substituir a refeição totêmica. Nas transformações do corpo em pão e do sangue em vinho, o papel do coro trágico não se altera: é solidário ao sofrimento do redentor, através de quem firma uma nova aliança com o Pai. A ironia contida nos epítetos "o primeiro pederasta", na morte de Orfeu, e "Rei dos Judeus", na crucificação de Jesus, é uma critica velada contra a hipocrisia dos irmãos, cúmplices nos crimes contra o cordeiro imolado.

[265] O novelo mítico-simbólico persevera, além dos limites deste subcapítulo, levado pelas águas do rio trácio. O nome *Evros* ou *Ebro* (em grego), chegou por via culta a *Hebro* (em latim), através de *fibra, -ae*, ou *fillum*, -i, de sentido claro nas línguas românicas. O rio é epônimo do herói, neto do vento Bóreas pelo lado paterno (Hemo) e do rio Estrímon, pelo lado materno (Ródope). Os pais foram metamorfoseados em montanhas cobertas por cardos e espinhos (BRANDÃO: p. 510), ou seja, pinheiros, ciprestes. O *Ebro* trácio se liga, ao menos etimologicamente, a *Iberus* (ou *Hiberus*), rio que banha e dá nome à Ibéria, a Hispânia romana, parte meridional e mediterrânea da península. No idioma basco (*euskera*), Ebro significa simplesmente "rio" ou "vale". O *Iberus* ou Ebre, como se diz na Catalunha, é o segundo rio mais caudaloso da Península ibérica e único rio hispânico que desemboca no Mediterrâneo (GRANT, Michael. *A Guide to the Ancient world. A Dictionary of Classical place names*. Nova Iorque: Barnes &Noble, 1986. P. 298).

representações de querubins e serafins que serão amplamente difundidas nas igrejas e pinturas sacras.

O crescente número de figurações de crianças na cultura do cristianismo começa no medievo e coincide com os textos apócrifos, muitos deles atribuídos ao apóstolo João, que contavam sobre a infância de Jesus. Nas pinturas daquele período, os traços do menino Jesus, nos braços da Virgem Maria, parecem estranhos aos olhos do espectador dos dias de hoje: mostram um adulto miniaturizado que, segundo especialistas, denotam a dificuldade da sociedade medieval em compreender a infância na sua singularidade:

> Na Idade Media, no início dos tempos modernos, e por muito tempo ainda nas classes populares, as crianças misturavam-se com os adultos assim que eram considerados capazes de dispensar a ajuda das mães ou das amas, poucos anos depois de um desmame tardio – ou seja aproximadamente, ao sete anos de idade. A partir desse momento, ingressavam imediatamente na grande comunidade dos homens, participando com seus amigos jovens ou velhos dos trabalhos e dos jogos de todos os dias (ARIÈS, 1981, p.275).

O Renascimento, com suas preocupações humanistas, é um momento de ruptura, mesmo que esta não seja abrupta nem definitiva, entre a fé religiosa e o racionalismo. É um período que marca as tensões entre o poder papal e o secularismo, o pensamento laico e o religioso, a Igreja e o Estado, a Ciência e o dogma. A partir da ideia de que o indivíduo é produtor do seu destino, o homem inicia uma busca de si mesmo com bases na razão, no trabalho e numa crescente ênfase na vida privada. O processo de moralização da sociedade, iniciado pelo clero na Idade Média, avança mais no Renascimento e encontra, neste contexto, condições propícias para o florescimento de uma nova concepção de família e, por extensão, da infância.

Nessa nova configuração, a família está sob a tutela de um poder patriarcal que lhe exige total obediência, como comprovam duas passagens fundamentais da Bíblia: a primeira trata do sacrifício de Isaac por Abraão, considerado o pai da fé por três das maiores religiões monoteístas (judaísmo, islamismo e cristianismo). Abraão se mostra disposto a matar o próprio filho para agradar a Deus[266], e só não o faz devido à interferência de um anjo (Gênesis, 22: 1-18).

---

[266] O mesmo relato existe em diversas tradições, inclusive na grega, através do sacrifício de Ifigiênia pelo pai, Agamemnon, exigido pela deusa Ártemis, para que houvesse bons ventos para o deslocamento da armada grega até Troia, onde se travou a mais famosa guerra da Antiguidade. A vítima, neste mito, também foi salva da morte sacrificial pela deusa que impôs a prova de fidelidade ao rei, substituindo-a por uma corça.

O Novo Testamento, antes mesmo do momento da crucificação, conta a história do sacrifício de Maria, obrigada a dar a luz ainda virgem e a enfrentar a suspeita de adultério, e de José, protagonista da primeira narrativa bíblica sobre um caso de adoção. No entanto, excluindo a cena da natividade, José aparece pouco nas imagens da sagrada família, dando a entender que ele teve pouca influência nas escolhas de Jesus.

Ao longo da vida do Cristo salvador é mais comum vê-lo acompanhado de João Batista, de alguns de seus apóstolos ou Maria, Marta e Maria Madalena, no Monte das Oliveiras. Na maioria das representações pictóricas em que está nos braços de Maria, o menino Jesus aparece segurando um pássaro em uma das mãos. Para alguns, a ave é símbolo da ressurreição; para outros, a sua penugem avermelhada é imagem do sacrifício que no futuro seria vivido por ele[267]. Esse tema sobrevive nas mãos de Jesus sob outra forma, quando o menino segura uma romã, como no quadro *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini (1432-1516). A fruta, cujas sementes vermelhas lembram o sangue Cristo, também remete ao tema da morte - e da ressureição - pois está ligada ao mito de Perséfone:

> Perséfone foi coagida a comer a semente doce da romã, que Hades astutamente lhe colocara na mão: é que esta semente, consagrando quem a come aos deuses infernais, é símbolo de uma doçura maléfica. Tendo-a comido, Perséfone passará, e assim mesmo por 'generosa anuência' de Zeus e de Plutão, um terço do ano nas trevas brumosas do Hades e os outros dois em companhia dos Imortais. No contexto do mito, a semente de romã poderia significar que Perséfone deixou-se sucumbir pela sedução e mereceu o castigo de passar quatro meses nas trevas. De outro lado, comendo a semente da romã, ela quebrou o jejum, que era a grande lei do Hades. Quem aí comesse fosse o que fosse não mais poderia regressar ao mundo dos vivos. Os sacerdotes e sacerdotisas de Deméter, em Elêusis, se coroavam com ramos de romãzeira, mas nenhum iniciado podia, em hipótese alguma, comer-lhe o fruto, porque, símbolo da fecundidade, possui a faculdade de fazer com que as almas mergulhem no cárcere do corpo (BRANDÃO, 1986, p.305).

Sob a tensão da obediência a um poder supremo, a imagem do pássaro, animal tantas vezes sacrificado nos templos judaicos, é repleta de significados para Carl Jung[268]. O

---

[267] À margem dessas leituras, existe a versão de um texto apócrifo que teria sido escrito por um tal Tomé Israelita (Cap. 2, 1-5) entre os séculos I e II que conta um milagre realizado por Jesus já na infância: "Este menino Jesus que na época tinha cinco anos encontrava-se um dia brincando no leito de um riacho, depois de haver chovido (…). Fez depois uma massa mole com o barro e com ela formou uma dúzia de passarinhos (…). Jesus, batendo palmas, dirigiu-se às figurinhas e ordenando-lhes: "Voai". E os passarinhos foram todos embora gorjeando." (RODRIGUES: 2004, p.570). A poesia de língua Portuguesa *Hymno de amor*, de João de Deus, conta como o menino Jesus salva um passarinho do olhar atraente de uma serpente: "(…) Jesus, doído / Do desgraçado / Do passarinho, / Sae do caminho, / Corre apressado, / Quebra o encanto, / Foge a serpente, / E de repente / O pobrezinho, / Salvo e contente, / Rompe n'um canto / Tão requebrado, / Ou antes pranto / Tão soluçado, / Tão repassado / De gratidão, / De uma alegria, / Uma expansão, / Uma cadencia, / Que commovia / O coração! (…)"

[268] Apesar da ideia de *inconsciente coletivo*, defendido por Carl Jung (1875-1961), parecer bastante familiar ao conceito de *Pathosformel*, de Warburg, ela pouco dialoga com o estado de tensão inerente à imagem dialética.

psicólogo suíço também mostrou argúcia ao apontar os mitemas do deus-criança, tais como o nascimento miraculoso, o abandono e o perigo de perseguição (JUNG, 2000, p.166). Esses dados, que são facilmente identificáveis na história de Dioniso Zagreu, encontram paralelos na história de Jesus: na concepção pelo Espírito Santo, na presença pouco efetiva de José (e pelo posterior abandono do deus-pai), e na perseguição por Herodes, que resultou no massacre dos inocentes[269].

Se, de acordo com os Evangelhos, existe uma lacuna da figura paterna na vida de Jesus, essa ausência é preenchida pelos textos apócrifos, embora neles o papel reservado a José seja de um pai pouco zeloso. De acordo com esses textos, que não constam na versão final da Bíblia conhecida por católicos e protestantes, a infância de Jesus não é só de uma criança diferente, que tem o poder de realizar prodígios, mas de um inocente cujo antagonista é, quase sempre, um homem adulto. Em uma dessas narrativas, um pai tirano aprisiona o filho para não vê-lo andando com Jesus. Mas o filho de Maria consegue fazer o pequeno escapar e o homem, armado com um pedaço de madeira, sai à caça das crianças:

> (…) Este mesmo pai de família, que era o mais velho dentre os juízes da sinagoga e dos fariseus e dos escribas e dos doutores, foi até José para queixar-se de Jesus, que havia feito novas maravilhas entre o povo, de maneira que já era venerado como Deus; e, exaltando-se, disse: "Olha que nossos jovens, entre os quais está meu filho, estão seguindo Jesus até o campo de Sicar". E, cheio de raiva, pegou um pau com intenção de bater em Jesus, e seguiu-o até um monte em cujo sopé estende-se uma plantação de favas. Jesus, porém, escapou da sua ira dando um pulo do cume da montanha até um ponto distante, como a flecha de um arco. E os outros meninos, querendo dar o mesmo salto, caíram no precipício, fraturando pernas, braços e pescoços. E por esse motivo levantou-se um enorme protesto diante de Maria e José; Jesus, porém, curou a todos e deixou-os mais sadios ainda que antes. Ao ver isto, então, o arquissinagogo, que era o pai do rapaz preso, e todos os outros presentes, adoraram por sua vez a Deus Adonai. E o lugar onde Jesus deu o salto chama-se até hoje o "Salto do Senhor" (…) (RODRIGUES, 2004, p.484).

A história da infância recebe um capítulo a mais, na Italia do século XIV, quando o abandono de crianças recém nascidas - fenômeno difundido por toda a Europa - aumenta com

---

Ainda que dogmático, nos seus aspectos arquetípicos e da memória social, é curioso que Jung lembre que os passarinhos são vistos pelo seu caráter transcendental, e que, na alquimia, estejam vinculados ao medo da morte e à separação da alma do corpo. Jung lembra que, em várias representações medievais, a alma deixa o corpo do morto em forma de pássaro e que, na mitologia greco-romana, o pássaro está ligado à capacidade de profetizar. Mais: "nos hinos medievais, Maria também é louvada como cálice de flor, sobre o qual desce Cristo como pássaro, nele repousando em aconchego" (JUNG, 2000, p.362).

[269] Oportuno lembrar a importância que o coração, "semente" que possibilita a volta de Dioniso ao mundo, seja também símbolo da aliança do Deus judaico-cristão com os homens. A palavra "coração" (*lev*) aparece no Antigo Testamento cerca de 1024 vezes, como sinônimos de depositário dos ensinamentos de Deus, lugar dos sentimentos e centro da vida moral e religiosa. Diz Jeremias: "Eis que virão os dias em que concluirei com o povo de Israel (e de Judá) uma nova aliança. Imprimirei a minha lei nas suas entranhas e a escreverei em seus corações". (Jeremias cap.31, versículos 31-34). Para os cristãos, o culto ao sagrado coração parte da devoção ao lado traspassado de Cristo, no momento da crucificação.

o crescimento demográfico na península e passa a ser uma atividade assistencial gerida pela Igreja. Em Florença, o Ospedale degli Innocenti, projetado por Filippo Brunelleschi, recebeu em 1465 duzentos recém nascidos. Menos de vinte anos depois, esse número chegou a quase mil, a maioria do sexo feminino.

As crianças acolhidas tinham anotados os dados cadastrais, eventualmente o nome de quem os encontrou e a lista dos ítens pessoais que estavam junto a elas no momento da entrada no Hospital, tais como medalhas partidas ao meio, bilhetes e braceletes, que poderiam identificar, no futuro, a origem do bebê e os seus genitores. Metade dos internos no Hospital dos Inocentes morreriam antes de completar um ano de idade e, de acordo com os arquivos da instituição, só no ano de 1573 seriam registrados entre novecentos e mil óbitos (FILIPPONI, S.; MAZZOCCHI, E.; SEBREGONDI, L., 2016, p 26). Os que sobrevivem estão entre os que conseguiram algum tipo de tutela e receberam aleitamento materno. Só alguns deles, no entanto, serão acolhidos por casais sem filhos. Esses terão direito a uma nova vida.

Os que retornam ao Hospital dos Inocentes aprendem um ofício, e as meninas são enviadas a casas de família para trabalhar em serviços domésticos, ganhando a oportunidade de conseguir o dinheiro que lhes servirá de dote. Esses sobreviventes e seus descendentes serão reconhecidos na posteridade pela sociedade italiana pelos seus sobrenomes, que lembram o histórico de cada um: em Firenze serão os Innocenti, Degl'Innocenti, Nocentini; em Nápoles, os Esposito, Spòsito, Esposti, palavras que indicavam a passagem das crianças por uma roda, que as deixavam "expostas" à caridade pública; Proietto ou Proietti, derivados do latim *proicere* (jogar), eram frequentes na região do Lazio; Casadei (casa di Dio) e Icerti (do latim *Incerti paris*) eram os mais comuns na Emilia Romana (*Ibidem*, p.35); na Sicília, o sobrenome Trovato (encontrado) enfatiza a origem ignorada e a casualidade da sua existência. Sorte atribuída à misericórdia divina, relembrada em tantos outros outros sobrenomes: Diotisalvi, Diotiauti, Diotallevi e Pregadio.

Acredita-se que aqueles deuses-meninos, no Hospital dos Inocentes de Florença, eram deixados através de um buraco que ligava a praça à Igreja das mulheres. Feita essa passagem entre o mundo do pecado e a muralha da religião, do lado de dentro havia um presépio em tamanho natural com anjos, pastores e duas esculturas, atribuídas a Marco della Robbia (Fra Mattia) (1468-1532), de Maria em adoração e São José, que integravam um presépio. Na falta de uma criança, o recém-nascido abandonado era deixado para representar o papel de Jesus.

Em 31 de julho de 1465, Francesco, então com um ano e oito meses, foi deixado entre as esculturas da sagrada família, depois de perder os pais biológicos, que estavam internados

no hospital Santa Maria Nuova. O homem que o levou até o Inocentes disse que o menino era o único herdeiro da família. Francesco morreu doze dias depois, deixando bens materiais que incluíam a casa, um pequeno negócio e um pedaço de terra para a administração do hospital. Pelo cenário sagrado montado na Igreja das mulheres, em 19 de março de 1591, passou também o menino Bartolomeo, quatro meses de idade, vestido com trapos de lã, linho de baixa qualidade e cânhamo. Trazia amarrada no corpo uma fita branca, imunda, com uma bênção escrita em letras verdes. Bartolomeo foi entregue à tutela de Girolamo Neri, morador de Santa Trinità, mas veio a falecer doze dias depois. Entre os *atores* que encarnaram o menino Jesus, nessa estranha representação diária do natal, estavam crianças pobres, doentes, miseráveis, deixadas para morrer, órfãs, resultados de uniões ilícitas e filhas de mães solteiras[270].

Nesse movimento, em que a vida cotidiana transita no tempo mágico, confluem a religiosidade cristã e o paganismo. Nas narrativas acerca de Zagreu e Jesus, o conceito de sobrevivência warburguiana encontra, no tema da ressurreição, a morte em comunhão com a culpa e a esperança. No dinamograma impresso no instante da crucificação, imagem dialética que anuncia o poder miraculoso de migrar entre os mundos dos vivos e dos mortos, aparece a *Pathosformel* da transcendência, o Orfeu-báquico, homem-pássaro que, de braços abertos, se anuncia como a luz que guia - ou desvia - o homem no seu esforço de alcançar a vida eterna[271].

3.4 ***Tableau* 3**

Dürer. Gestos de luta e sobrevivência. O deus-puto. Punição. Movimentos cíclicos e tempo espiralado.

1. *Hércules*, *Hércules na estrada* ou *O ciúme* (1498). Albrecht Dürer. Metropolitan

[270] A janela por onde se deixavam as crianças foi transferida em 1660 para o terraço do Hospital, e a prática do abandono anônimo só cessou em 1875, quando a janela foi definitivamente fechada. Todas essas informações foram obtidas nos arquivos do Hospital, hoje Museu dos Inocentes de Firenze, em outubro de 2016.

[271] A referência ao Orfeu-báquico ganha materialidade na medalha que tem a figuração de um homem crucificado, a exemplo de Jesus, onde se lê a inscrição "Orpheus Bacchus". O objeto desapareceu do museu de Berlim logo após a II Guerra Mundial. Para alguns pesquisadores, trata-se de um amuleto do sincretismo órfico-cristão dos primeiros séculos depois de Cristo, produzido por alguma seita gnóstica. A obra *Orpheus and Greek Religion, a study of orphic movement*, de W.K.C. Guthrie, editado pela Princeton University em 1993 e ainda sem tradução em Português, traz um interessante estudo sobre o tema.

Museum de Nova York

2. *Hércules e a Hydra* (1475). Antonio del Pollaiuolo. Galleria degli Uffizi, Florença.
3. Pintura mural do *oecus 2* da Casa dei Vettii (VI 15,1). Séc. II a.C. Pompeia, Italia.
4. *Morte de Orfeu*, Albrecht Dürer, 1494. Museu Kunsthalle, Hamburgo.
5. *Orfeu báquico*. Amuleto do século III ou IV, parte do acervo de E. Gerhard. Desaparecido do Museu de Berlim após a II Guerra Mundial.

6. Capa do caderno manuscrito com a *Schemata Pathosforme*l (1905-1911), de Aby Warburg. Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

7. *Paixão de Cristo*: *Flagelação* (n.4) (1497). Albrecht Dürer. Museu de Belas Artes de Boston, EUA.

8. *Paixão de Cristo*: *Flagelação* (n.6) (1512). Albrecht Dürer. Museu de Arte da Universidade de Princeton, EUA.

9. Moeda de ouro de *A Morte de Orfeu,* início do séc. XVI. Museu Bargello, Florença, Italia.

10. *A flagelação de Cristo* (1465-1470). Andre Mantegna, Courtauld Gallery, Londres.

11. *Sarcófago das amazonas*. (Séc. IV a.C). Museo Arqueológico de Firenze. Italia.

12. *Caim e Abel*. Século XVI. Escultor Salentino. Museu Arqueológico de Firenze. Italia.

13. *Morte de Orfeu* (470 a.C), site do Louvre (Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact;jsessionid=7BB19454C450FE240B5493353D18930B?name=Louvre+G+416&object=Vasehttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Pannelli_di_giunio_basso_01.jpg)

14. *Morte de Penteu*, site do Louvre (Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Pentheus_Louvre_G445_full.jpg)

15. *Ilas e as ninfas*. (Séc. IV d.C). Igreja de Sant'Andrea Catabarbara. (Disponível em https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Giunio_Basso#/media/File:Pannelli_di_giunio_basso_01.jpg)

16.Índio hopi durante o Ritual da Serpente, 1924. Anônimo norte-americano. Instituto Warburg, Londres.

17. *Apolo e o Dragã*o. Buontalenti. Biblioteca Nazionale di Firenze.

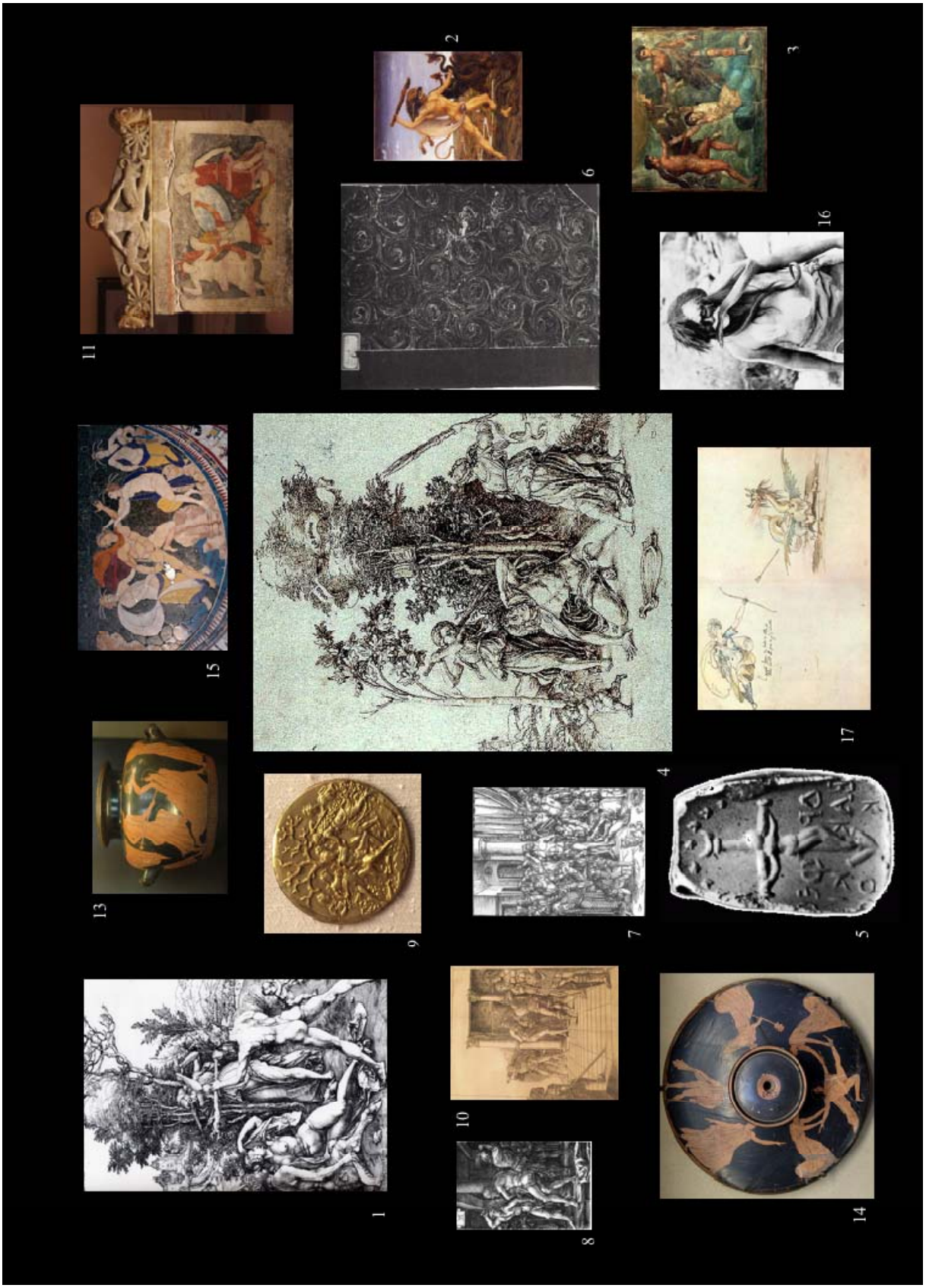

Figura 3 - Tableau 3. Fonte: O autor (montagem)

CONCLUSÃO

A *Pathosformel* e o *Gestus*: formas de escutar e de lembrar

Para escutar as vozes inaudíveis é preciso desenvolver uma habilidade outra, que extrapola a potência dos próprios sentidos. Não se trata de *decifrar* a imagem do grito mudo. A resposta não está em olhar para aquela aparente mudez e procurar nela um significado, mas em mirar na mesma direção que olha aquele que emite o grito. Sem realizar essa operação, pouco se pode dizer. A imagem é apenas uma máscara e os timbres inaudíveis não partem do objeto mudo: ele é apenas uma lembrança e sua fala é um chamado que vem do passado.

O grito mudo do ator Vincenzo Cannavacciuolo, o Bobò, e o do diretor da Companhia Pippo Delbono, no filme *Grido*, convocam a essa escuta diferenciada. O gesto de arrojar a boca incapaz para a emissão vocal aparece em configurações distintas: primeiro, na fala ausente do ator microcéfalo; depois, retornando na representação teatral que o próprio Delbono fez, em *Enrico V*, de Shakespeare. A gestualidade de Bobò é o testemunho de um sobrevivente do manicômio de Aversa, onde tantos internos eram submetidos a sessões de eletrochoques; a encenação de Delbono é o gesto elaborado que repercute, na sua genealogia dramatúrgica, o grito mudo da protagnista de *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertolt Brecht. Esses gritos, cuja potência varia de acordo com o olhar do espectador – sujeito às tensões entre empatia e alteridade – e a aparição daqueles gestos nas narrativas, possibilitam aproximar a *Pathosformel* e o *gestus* por meio da leitura dialética da imagem.

Walter Benjamin, sem adentrar à distinção conceitual que Brecht buscou entre *gestus*, *gesto* e *gestualidade*, foi o primeiro a notar que a matéria prima do teatro brechtiano era o gesto. Em verdade, Brecht buscou, na instrumentalização e na manipulação do gesto, a construção do *gestus* do teatro épico. No corpo do ator, o processo gestual precavia a empatia entre ele e a personagem. O primeiro não se deixaria levar pela imaginação ou pela emoção, pois seria conhecedor da natureza do *gestus:* "No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento"; a personagem, por sua vez, entra em cena investida de um conhecimento que "determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases" (BENJAMIN, 1984, p. 88).

Se concepções sociais defasadas ainda encaram pessoas com deficiência como figuras exóticas, incapazes e merecedoras de pena, vítimas de escárnio ou castigo, as obras estudadas

nesta tese maximizam *gestus* e *Pathosformeln* despotencializados, mas que apontam justamente as habilidades compensatórias de pessoas comuns. No teatro épico, as tentativas de comunicação de Kattrin, a filha muda de Mãe Coragem, são quase sempre ignoradas ou mal interpretadas. O discurso do deficiente Bobò, no doc-drama *Grido*, se apoia em braços erguidos e mãos tremulantes, que escapam do corpo para contar uma história. Essa gestualidade transbordante, que fala da urgência daqueles que *precisam* dizer algo, acaba por integrar a fórmula corporal do grito mudo, dando mais volume às tais vozes inaudíveis do deficiente, do soropositivo e da mulher.

O olhar capturado pelas novas tecnologias da primeira metade do século XX - tais como a fotografia e o cinema -, passou a perceber o mundo de outra forma. No teatro - arte efêmera, porque não concede a repetição idêntica da mesma cena -, Brecht desenvolveu técnicas que distanciavam o espectador da fábula, favorecendo o pensamento dialético e fazendo a plateia perceber sua própria capacidade transformadora. A temporalidade anacrônica, uma das marcas do procedimento da montagem, encontrou também no *gestus* a peça-chave que interromperá o fluxo da narrativa no teatro brechtiano.

A montagem, um modo de articulação de ideias e imagens, foi um recurso adotado por artistas para dar conta daquela realidade simultaneista. Buscavam eles reunir, em uma única obra, a literatura, as artes plásticas e os meios tecnológicos. No *ABC da guerra*, Bertold Brecht ressuscitou a imagem tumular: em vez de reunir um relevo em pedra e um epitáfio para falar da vida do morto, Brecht juntou textos poéticos em epigramas com as imagens retiradas de jornais de grande circulação, para criar uma obra política contra a guerra. A natureza pedagógica desse abecedário para adultos tensiona fatos do cenário político internacional e o drama pessoal das vítimas, reconfigurando as fotografias em novas ficções. O abecedário brechtiano, ao invés de desvendar o mundo em palavras para quem está dando os primeiros passos na vida, ensaia o leitor para uma dança macabra, onde cada epigrama transforma-se num *memento mori*.

Brecht sempre buscou um outro tipo de eficácia comunicativa, que preservasse uma zona cinzenta e resultasse no espanto, a fim de despertar no espectador o espírito crítico: “o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo” (BORNHEIM, 1992 , p.215).

Embora grande parte dos espectadores ainda tente reconhecer as cores da fábula tradicional e mantenham os olhos fixos na retórica teatral, que busca persuadir por meio de paixões e sentimentos, Brecht preferiu não colocar em jogo a expressividade e o decoro do

gesto reconhecível, mas uma eloquência de natureza diferente daquela do Drama. Neste, ele reconhecia a catarse, que arrastava o espectador no torrente da emoção e da empatia, e a mímesis, para ele uma preguiçosa tentativa de representar a realidade.

A *interrupção* da narrativa no palco era, segundo Walter Benjamin, fundamentada na citação. Com ela, o tempo presente do espectador e da cena seriam confrontados pelos elementos – gestuais, cenográficos, dramatúrgicos – que permitiriam uma utilidade pedagógica do teatro épico. No emolduramento das cenas, no gesto congelado do ator, surgia a possibilidade de expor as contradições do tempo histórico. Essa coleção de gestos citáveis trouxe para o corpo do ator a narrativa das tensões sociais e a visualidade da transformação do sentido de acordo com a situação apresentada no palco. Trata-se de uma operação muito semelhante àquela utilizada pelo historiador da arte Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*.

As narrativas corporais, reproduzidas em fotografias que representam instantes míticos, históricos e gestos cotidianos, possibilitaram a Warburg reconhecer as formas sobreviventes, as imagens migrantes e a repetição por semelhança. Uma nova forma de leitura da cultura humana colocava em tensão o tempo sucessivo e a ideia de progresso. Em Walter Benjamin, o procedimento estético-metodológico da montagem se mostra na coleção e compilação de materiais recolhidos que resultaram em obras como *Rua de mão única* e o inacabado *Livro das Passagens.*

Observando gestos, imagens e paisagens, tanto Walter Benjamin quanto Aby Warburg desenvolveram profícuos sistemas de pensamento no século XX. Ambos trabalharam um modo de construção e articulação de conceitos e ideias que corresponde ao método da montagem artística, mas com aplicabilidades diversas. Warburg se vale do movimento oscilante da memória para empreender uma investigação histórico-antropológico-passional jamais ousada. Ao criar constelações de ideias e imagens, Benjamin opera com a memória ao sabor de uma tensão que confronta o espectador, num flagrante movimento entre o passado e as promessas de redenção futura.

Embora o termo *montagem* só viesse a ser elaborado por volta de 1923 por Eisenstein (CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard, eds. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939.* New York: Routledge, 1994) e fosse reconhecido como método para a escrita alegórica pelo próprio Benjamin, notadamente no livro *Passagens*[272], é possível vislumbrar seus antecedentes na gravura *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, obra em cuja análise Warburg esboçou pela primeira vez o conceito da *Pathosformel*.

---

[272] "O método deste trabalho: a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Só a mostrar", como ele escreveu em *Passagens,* [N 1a, 8], *G.S.*, V, 1, p. 574.

Ainda que não exista na obra de Dürer a ocorrência do recorte de diferentes materiais e a colagem ou superposição de elementos, a frase "*Orfeus der erst puseran*" ("*Orfeu, o primeiro pederasta*") marca a presença da escrita junto à imagem figurada, remetendo a estratos temporais distintos, que se ampliam ainda mais com a presença do puto. A personagem que foge do ataque das mênades tanto pode se inscrever na genealogia do mito de Orfeu quanto evocar a questão da infância no Renascimento. Portanto, as personagens figurados, o tema tratado e as formas gestuais nem sempre formam uma organização harmônica e conciliadora. Naquela cena ressoam as vozes das mulheres recalcadas, do homossexual estigmatizado e punível e da criança abandonada, sem direitos, nem zelos extremosos – mais inciente que inocente, termos, aliás, que se revezavam.

Esse tipo de escrita em mosaico, que possibilita o pensamento dialético e passou a ser utilizada por tantos artistas do século XX, dialoga com as origens judaicas de Benjamin e pode ser confirmada na potência e complexidade do jogo que ele cria entre dois sistemas aparentemente antagônicos e sobre os quais ele possuía profundo conhecimento**:** o materialismo histórico e a ortodoxia/ misticismo judaicos. Redundante seria apontar a influência da religião na vasta produção intelectual de Walter Benjamin, abundantemente discutida por autores como Gershom Sholem (1994), Giorgio Agamben (2005), Michael Lowvy (2005) e Susana Kampff Lages (2007), só para citar aqueles que foram caros a esta tese.

Em relação a Aby Warburg, no entanto, essa questão ganha contornos mais complexos e ambivalentes. Como observa Anne-Marie Meyer (2008, p.452), a questão da mediação que a religião teve sobre o pensamento deste *scholar* judeu da República de Weimar, contemporâneo de uma cultura em que o antissemitismo começava a se delinear, permanece aberta a hipóteses. Voltar-se para a contribuição da cultura judaica na produção intelectual de Warburg é uma tentativa de dar ouvidos a uma questão para a qual poucos pesquisadores dedicaram seus esforços.

Em *Warburg's Mask: A study in Idolatry* (2005)[273], David Freedber acredita que Warburg tenha rejeitado suas raízes judaicas em favor de uma busca desenfreada pela Arcádia, o que resultou tanto numa idealização da cultura dos índios Pueblo quanto na recusa em apontar as interações entre a Grécia clássica e a cultura judaica, o que, em última análise, limitou suas conclusões sobre o Renascimento. Por sua vez, Jonathan Zilberg rebate as críticas de Freedber, ponderando que Warburg, mesmo diante das tensões naturais de sua

[273] Disponível em http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Warburgs-Mask.pdf, acessado em 14/05/2017, in: M. Westerman, ed. Anthropologies of Art, Williamstown: Clark Institute, 2005, pp. 3-25.

cultura familiar, na qual o apego às imagens é visto como idolatria, conseguiu desenvolver um método iconológico que influenciou toda uma geração de historiadores. Em *A note on Warburg*[274] (2012), Zilberg analisa com cautela o antissemitismo reverso do historiador judeu-alemão, emancipado da religião ortodoxa e, ao mesmo tempo, assombrado pela culpa por seu fetichismo latente, pela atenção que dava às figuras da ninfa, das serpentes e da flagelação de Cristo.

Neste indicativo de que Warburg reconhecia a superioridade da visão sobre os outros sentidos, percebe-se que, apesar da preocupação que ele tinha em estudar a pulsão dionisíaca das imagens, seu método reflete a vitória de Apolo sobre Dioniso, tanto na cultura grega quanto naquelas civilizações que a sucederam, pois a ontologia warburguiana não conseguiu escapar às ordens do sensível e do inteligível niveladas pelo olhar. Mas a imagem não conta apenas a história dos vencedores. Ela também traz o sintoma, muitas vezes num detalhe da sua aparição, do testemunho sobre o recalque.

A forma como Warburg costumava se definir mostra uma certa confusão identitária: um "homem de sangue hebreu, alma florentina e hamburguês de coração". A imagem que fazia de si mesmo, migrante e heterogênea, era de um judeu na diáspora, mas também de um homem instável que "não gostava de judeus"[275], atormentado por crises psicóticas que se agravaram depois da Primeira Guerra Mundial:

> Nas semanas seguintes à capitulação alemã, em 1918, Warburg desenvolveu seu desespero como um delírio político (os bolcheviques o perseguiam como 'intelectual capitalista'), mitológico e religioso (antigas Fúrias voltavam para persegui-lo como 'judeu ateu', obsessão com velhos demônios germânicos do antissemitismo) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.320).

Internado na clínica Bellevue, de Otto Ludwig Binswanger, entre os anos de 1921 e 1924, o problema de identidade de Warburg voltou, na forma da doença da própria mãe e na recusa da comida Kosher, temeroso de ser envenenado por algum rabino. Neste período de tratamento psiquiátrico, no qual os seus temores infantis retornaram e, com eles, a excitação psicomotora, ele se dizia "um sismógrafo fabricado com pedaços de madeira provenientes de uma planta transportada do Oriente para a planície nutriz da Alemanha setentrional, e na qual foi enxertado um galho proveniente da Itália" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.317).

Tendo ele crescido no meio ortodoxo, é natural pensar no contato seminal que Warburg teve com o *Talmud*. A coletânea, que é uma obra central para o estudo e o conhecimento do judaísmo, reúne tratados rabínicos relacionados à ética, à tradição, à vida

[274] Disponível em https://pt.scribd.com/doc/81922250/A-Note-on-Warburg, acessado em 12/05/2017.
[275] Em "Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide" (FREEDBERG, 2004, p. 23).

prática e aos ensinamentos da *Torah*, onde estão os cinco primeiros livros do Velho Testamento cristão. Valendo-se de todas as interpretações literárias ali contidas para questionar as leis, o *Talmud* ("estudo", em hebraico) desenvolve assim um método de pensamento dialético[276]. Explicar a contribuição do *Talmud*, obra que se apoia nas narrativas orais e cuja tônica está na preservação da cultura de um povo por meio de reflexões teológicas, para a elaboração do *Atlas Mnemosyne*, livro que se propõe a mostrar o trânsito entre culturas, num discurso arranjado apenas por imagens – majoritariamente oriundas do paganismo – é uma tarefa desafiadora e instigante. Uma tentativa de percurso deve considerar a compreensão da cartografia desses livros e uma breve incursão na forma e no teor dos *mapas* neles contidos.

A magnitude do território investigativo que se estende ao largo dos capítulos do desenvolvimento desta tese leva-nos a reforçar o mote principal de toda a nossa investigação: o que permanece impronunciado, o silenciado por força de concentrarmo-nos nos tópicos de um sumário coeso e o mais fundamentado possível, compele-nos a buscar o que falta. A incursão sugerida pela via talmúdica não só foi balbuciada, sussurrada, se anunciando discreta e sibilinamente. Ela foi sendo secretada em nós, ao longo da pesquisa para os capítulos anteriores, como também se impôs como uma conclusão subjacente ao que foi explanado em cada parte sobre o grito patético de Bobò, a face petrificada da mãe comerciante que perde os filhos para a guerra, o flagelo órfico na pena de Dürer: uma tal incursão, aqui, não pode ser desprezada; precisa ser feita na busca, tão somente, por apontar a semelhança da ontologia contida no Talmud com o procedimento da montagem artística. Mais que isso não se pode, neste momento, empreender. Isto porque o Talmud é, ele próprio, uma montagem. Se não, vejamos.

O *Talmud* é uma obra que reúne textos de tempos históricos variados, escritos em aramaico e em hebraico, em que os mandamentos e as leis coabitam, na mesma página, com histórias fantasiosas de difícil compreensão, que funcionam como parábolas. Cada aspecto de um tratado, assim, é desdobrado em incontáveis possibilidades de articulação, sem que exista, para o estudo, uma forma predeterminada de leitura, um passo a passo a ser seguido. Dos 613 mandamentos que devem ser observados no Talmud, quase 100 tratam da questão da idolatria,

---

[276] Apontar a forma como alguns desses estratos textuais do Talmud são colocados em confronto e em diálogo com alguns temas tratados nos painéis do *Atlas Mnemosyne* não cabe a esta tese, mas, certamente, é um campo novo para buscar desdobramentos não só do sentimento conflituoso do historiador com suas origens, como também de explicações sobre uma peculiar epistemologia da Arte, reforçada pela ideia sugerida por Didi-Huberman, de que os sintomas que afligiam Warburg são o manancial de onde partem algumas das principais reflexões da "ciência sem nome".

condenando a sua prática. Por outro lado, a supremacia da palavra como matéria prima do pensamento enfatiza que ela deve ser tomada para si, num acurado exercício de escuta.

Por sua vez, o *Atlas Mnemosyne* articula imagens de temporalidades diversas por temas e/ou por detalhes visuais que confirmam ou problematizam o sentido de uma *Pathosformel*. Considerando cada imagem corporal como uma narrativa, o gesto pode aparecer como um sintoma da cultura e, através dele, é possível interromper a lógica fabular do *continuum* histórico. Os painéis do *Atlas* warburguiano trazem o gesto em confronto consigo mesmo, possibilitando cisões no discurso organizado do símbolo, quando este tenta comunicar automaticamente um sentimento. Além disso, a mesma imagem pode retornar dentro de uma outra constelação, ampliando o sentido do gesto e levando consigo a memória das aparições anteriores.

Tanto o *Talmud* quanto o *Atlas Mnemosyne* são considerados obras "inconclusas": o *Mnemosyne* só foi publicado devido aos esforços e contribuições de estudiosos e amigos como Gertrud Bing, Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl e da equipe de pesquisadores do Instituto Warburg. A numeração das imagens em cada *tableau* do Atlas é acompanhada de uma planta baixa na página vizinha, sugerindo e facilitando um percurso de leitura. Este, no entanto, é facilmente alterado, porque outras disposições possíveis podem ser sugeridas pelo olhar. Como diz Martin Warnke na "Advertência editorial" da edição em espanhol do *Atlas Mnemosyne*: "Por isso se tem insistido em que as sequências que aqui se oferecem não são senão propostas de interpretação do pensamento de Warburg, em constantes temáticas e motívicas, em oposições e em associações e ocorrências" (2010, p.VII).

O *Talmud* também é um livro que passou por muitas revisões e serve a inúmeras interpretações, se considerarmos que, desde os primórdios, ainda no período helenístico, os escribas fizeram "traduções interpretadas" do texto bíblico, a fim de apagar resquícios culturais e de contaminação por outras culturas da época. Aberto ao pensamento e fiel aos elementos considerados essenciais, o estudo do *Talmud* mostra respeito pela integridade do texto original, ao mesmo tempo que busca diferentes caminhos de exegese e interpretação. O confronto entre textos poéticos ou místicos com outros mais legalistas, antes de criar confusão, ajuda a iluminar zonas obscuras de interpretação, sem que nesse movimento se busque chegar a uma conclusão definitiva sobre determinado tema. Ele permanecerá em aberto para novas questões que podem ser trazidas *a posteriori*.

Quando Warburg afirma que "O bom Deus está nos detalhes" ("Der liebe Gott steckt im Detail"), ele parece dialogar com a escola talmúdica de Rabi Akiva, que sugere uma leitura amplificada de cada letra da *Torah* como meio interpretativo dos texto sagrados e dos escritos

rabínicos. Ao contrário de Walter Benjamin, que encontrou em Gershom Scholem, Ernest Bloch, Asja Lascis e Bertolt Brecht valiosos interlocutores, a jornada intelectual de Warburg assumiu características místicas: ele parece ter vislumbrado uma nova dimensão na diagramação do Talmud.

Se "a santidade dos textos reside exatamente na sua capacidade de metamorfose" (SCHOLEM, 2006, p.20), a radical operação do *Atlas* é também um salto para fora do campo do sagrado religioso. Pelo seu caráter metamórfico, pode ser considerado dionisíaco, porém, ao se apoiar em imagens e formas, demonstra a sua natureza apolínea.

A descrição de Scholem sobre a experiência mística parece uma síntese sobre a dialética de Warburg e sua conturbada oscilação entre o sagrado e o profano, mediada pela intervenção de Biswanger, cujo apoio psicológico substituiu o papel de uma autoridade religiosa:

> (…) o místico encontra a Vida. Esta 'Vida', contudo, não é a vida harmoniosa das coisas vinculadas a Deus, um mundo ordenado pela lei divina e submetido à Sua autoridade, mas é algo bem diferente. Totalmente livre, não encadeada a nenhuma lei ou autoridade, esta "Vida" nunca deixa de produzir formas e destruir o que produzira[277]. É a promiscuidade anárquica de todas as coisas vivas. Neste caldeirão fervilhante, nesta destruição contínua, é que o místico mergulha (SCHOLEM, 2006, p. 39).

Impossibilitado de responder ao chamado do deus imaterial, sem forma ou concretude de Israel, Warburg elaborou a sua noção de história com base numa montagem visual. Assim chegamos à conclusão de que tanto Walter Benjamin quanto Aby Warburg fizeram, cada um ao seu modo, uma passagem entre a religiosidade sacra e a esfera do profano.

A afirmação mais apaziguadora desse movimento herético encontra-se em um escrito talmúdico: "É herege quem afirma que a Torah é uma coisa e a esfera profana é outra". Mesmo que os caminhos de Warburg e Benjamin não tenham se cruzado, eles experimentaram um tipo de *revelação*. Profana, talvez, mas profundamente transformadora, se considerarmos Provérbios, 3,6: "Reconhece-o em todos os teus caminhos".

À medida em que a experiência da narrativa oral vai sendo gradativamente perdida na modernidade, a imagem conquista primazia também sobre o pensamento. A memória do grito mudo e o timbre das vozes inaudíveis falam desse confronto entre a forma e a fala. Como já observara Michael Löwy, o imperativo judaico *Zachor* ("lembre-se", em hebraico), utilizado

---

[277] É pertinente lembrar o percurso intelectual acidentado de Warburg, que aparece na própria grafia que se move "a meia distância entre a destruição e a construção" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 323), principalmente no período da internação psiquiátrica entre os anos de 1921 e 1922, em Kreuzlingen. Uma "esquizografia", como viria a denominar Lacan, que assumiu a forma da "cobra-relâmpago", imagem que obsediou o pesquisador durante décadas (ibidem).

para lembrar os mandamentos da vida prática do judaísmo ("lembre-se de santificar o sétimo dia", por exemplo), parece ter sido ampliado por Walter Benjamin para "lembre-se dos ancestrais que foram escravos no Egito, massacrados por Amalek, exilados na Babilônia, tempo da escravidão (…)" (LÖWY, 2010, p.110), até alcançar as vítimas da repressão dos governos fascistas.

Em Warburg, prevalece a subversão de um outro imperativo judaico. Esse, em aramaico, conclama: *Ta ushma* ("venha e escute"). Procurando manter sua produção científica distante das questões relacionadas ao judaismo, Warburg escreve no ensaio "A arte do retrato e a burguesia florentina" (1902): "Em centenas de documentos arquivados já lidos, e em outros milhares ainda não lidos, as vozes dos mortos continuam vivas. Uma postura de respeito histórico pode devolver o timbre a essas vozes inaudíveis, dado que nos damos ao trabalho de recuperar o vínculo natural entre a palavra e a imagem" (WARBURG, 2013, p.123).

Talvez, por ser uma operação por demais dolorosa para um homem já atormentado por problemas psíquicos, Warburg tenha preferido acurar a audição na direção daquele elemento histórico, os burgueses italianos do Renascimento, dos quais ele poderia manter uma distância emocional.

O poema de Bertolt Brecht *aos que virão depois de* nós exorta o leitor a ser solidário com aqueles que viveram em tempos sombrios, porque "também o ódio à baixeza deforma as feições. Também a ira pela injustiça torna a voz rouca. Ah, e nós que queríamos preparar o chão para o amor não pudemos nós mesmos ser amigos" (BRECHT, 2000, p. 214). Neste trecho, Brecht lança seu olhar sobre a expressão contorcida que o rosto assume pelo ódio, diante da falta de caráter, ao mesmo tempo que escuta a voz, alterada pela fúria, dos que clamam por justiça. No seu testemunho poético, Brecht se mostrou atento ao *páthos* e às formas que nos tornam semelhantes.

Os gritos e as vozes que vêm do passado ressoam no presente, e é preciso coragem para encarar a violência que foi imposta pelos deuses a Medusa; a covardia dos homens, como aqueles que assassinaram Katrin, a filha de Mãe Coragem; a dificuldade de vencer o estigma

que acompanha Bobò; e o mal estar causado pela lembrança da própria finitude, transformado-a em arte, como faz Pippo Delbono. O tempo estendido do olhar reflexo, muitas vezes narcísico, joga com outros tempos e lugares, porque guarda uma semelhança com o longíquo. O gesto remete ao futuro, mas sua profecia não se cumpre, porque a imagem não mostra toda a verdade. É preciso escutar para lembrar.

"O amado Deus
está nos
detalhes"

Lembre-se!

שְׁמַע

"Também
o ódio à
baixeza
deforma
as feições.
Também a
ira pela
injustiça
torna a
voz
rouca"

"Reconhece-o em
todos os teus
caminhos"

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Caracterização de Walter Benjamin*, in *Prismas*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

_____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).

_____. *O reino e a glória*: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer II. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Profanações.* Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Bartleby, escrita da potência*. Editora Assírio & Alvim: Lisboa, 2007.

_____. *A Potência do pensamento*. (Trad. Antônio Guerreiro). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 6. ed. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. Magia, Técnica, Arte e Política. In: _____. *Obras Escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Rua de mão única. In: _____. *Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Charles Bauderalire um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2011.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____ et al. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *The Arcades Project*. Tradução Howard Eiland e Kevin MacLaughlin. Havard University Press, 1999.

BENTIVOGLIO, Leoneta. Pippo Delbono, *Corpi senza menzogna*. Firenze: Barbès Editore, 2009.

BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico.* Disponível em: <www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/45>. Acesso em: 3 abr. 2016.

BINI, Mauro. *Albrecht Dürer - i viaggi verso la modernità.* Modena: Il Bulino edizioni d'arte, 2011.

BIONDA, Nicola; GUALDONI, Chiara. *Visioni Incrociate*: Pippo Delbono tra cinema e teatro. Pisa: Titivilus Ed, 2011.

BRANDÃO, Junito S. *Mitologia Grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. v. 1.

_____. *Mitologia Grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. v. 2.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro de Bertold Brecht*, v.1. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *War Primer*. Transl. and Copyright by Stefan S. Brecht. London: Libris, 1998.

_____. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34.

BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de Mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALASSO, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi, 2013.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMTE-SPPNVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELBONO, Pippo. *Dopo la battaglia: Scritti poetico-politici*. Firenze: Barbès Editore, 2011.

_____. *Racconti di giugno*. Milano: Gruppo editorial Mauri spagnol, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant`Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Cuando las Imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 1998.

_____. *A imagem sobrevivente*: *história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DÜRER, Albrecht. *Lettere da Venezia*. Trad. Giovanni Maria Fara. Verona: Electa, 2011.

ECO, Umberto. *Storia della Brutezza*. Printed in China. Edizione Bompiani: 2007/2010.

EURÍPIDES. *Fedra e Hipólito*. Tradução José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. Trad. Ingrid Muller Xavier. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FREUD, S. *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar*. Trad. J. Salomão. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. 2, p. 39-53. (Trabalho original publicado em 1893).

_____. *Conferência XXIII Os caminhos da formação dos sintomas.* Trad. J. Salomão. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996i. v. 16, p. 361-378. (Trabalho original publicado em 1917).

_____. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Roberto Leal Ferreira. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 9.

GARNER, Elizabeth. *Crimes in the Art: The secret cipher of Albrecht Dürer.* Disponível em: <http://www.albrechtdurerblog.com/the-secrets-of-sex-and-the-great-satyr-hercules-at-the-crossroads/>. Acesso em: 03 abr. 2016

GLAHN, Philip. *Bertold Brecht*. London: Reaktion Books, 2014.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, S.(Org.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: quatro ensaios de iconografia política. Trad. Federico Carotti, Joana angélica d'Avila Melo, Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOETHE, Johann W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

HAGGERTY, George H (Ed.). *Gay histories and cultures*: an encyclopedia, v.2. New York: Garland, 2000.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

JARDÉ, A. *A Grécia Antiga e a Vida Grega*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: EPU, EDUSP, 1977.

JORIO, Andrea de. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Arnaldo Forni Editore, 2002.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (Tradução maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva). Petrópolis, RJ: [s.n.], 2000.

KALLAS, Marilia B.L. de M. *Psicanálise e contemporaneidade*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2010.

KERKHOVE, Marienne van. Le processus dramaturgique. *Nouvelles de Danse, Contredanse.* Bruxelles, Belgique, n. 31, p. 18-25, Périodique Trimestriel, Printemps 1997.

HENSBERGEN, Gijs van. *A história de um ícone do século XX.* Guernica: a tela de Picasso. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2009.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Introdução, Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. (Coleção Biblioteca Pólen).

LÖWVY, Michael. *Redenção e Utopia*: o judaísmo libertário na Europa central (um estudo de afinidade eletiva). São Paulo: Companhia das Letras, 1989 .

_____. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

LÖWVY, Michael. *Walter Benjamin*: *aviso de incêndio:* uma leitura das teses sobre o conceito de História. São Paulo: Boitempo, 2010.

MANGANELLI, Giorgio. *Hilarotragoedia*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MARX, Karl. *As lutas de Classe na França* (1848-1850). São Paulo: Global, 1986.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MURANO, Denise. *A face oculta do amor*: a Tragédia à luz da psicanálise. Juiz de Fora: Imago, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragégia ou Helenismo e Pessimismo*. (Trad. J.Guinsburg). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVARINA, Valere. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Poéticas clássicas – da Antiguidade ao Renascimento. Poéticas e manifestos que abalaram o mundo. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 127, p.13-66, 1996.

_____; PATE, Carlinda F. *Invasões bárbaras no imaginário tecnológico dos gregos.* Disponível em: <https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=e5eb804f81&view=att&th=13fea2816d3f5feb&attid=0.1&disp=inline&safe=1&zw&saduie=AG9B_P_-EuXt8UhauqlN_k5mKKEV&sadet=1374025521709&sads=ouYiAn2H3Zy7L6-auGysVp9ceVE&sadssc=1>. Acesso em: 03/04/2016.

_____. As Mães sabem mais: maternidade – biológica ou adotiva – e seus mitos. In: LAVOCAT, Cythia ; DIUANA, Solange. *Guia de adoção*. São Paulo: Roca, 2014. p. 99-114.

OCARIZ, M. *O sintoma e a clínica psicanalítica*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OVIDIO. *Metamorphoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.

OZ, Amos; OZ-SALZBERGER Fania. *Jews and words*. New HEaven and London: Yale University Press: 2012.

PARACELSO. *Scritti alchemici e magici*. Genova: Phoenix, 1991.

PARKER, A.; SEDGWICK, Eve K. *Performativity and Performance*. New York, NY: Routledge, 1995.

PASOLINI, Pier P. *Urlare la verità*. (Org. de Pippo Delbono). Firenze: Edizioni Clichy, 2014.

PEREIRA, Maria H. da R. *Estudos de história da cultura clássica, v.1*: cultura grega. 11. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Estudos de História da Cultura Clássica, v.2*: cultura romana. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em diereção a um "super-ator"? *Folhetim*, n. 21, jan./jun. 2005.

PINDARO. *Obra completa*. Organização e tradução de Emílio Suárez de la Torre. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

POZZOLI, Girolamo. *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*: Sulle trace del dizionario della favola di Fr. Noel continuato ed ampliato dal prof. Felice Romano e dal dr. Antonio Peracchi. Milano: Batelli e Fanfani, 1809.

PUFF, Helmut. *Gender Matter*: discourses of violence in early modern literature and the arts. Amsterdan/New York: Rodopi, 2014.

RIBAUDO, Ludovico. *Il braccio mancante*: I restauri del Laocoonte (1506-1957). 2. ed. Triete: Editreg srl, 2007.

RIGOTTI, Francesca. *Partorire con il corpo e con la mente*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010

RODRIGUES, Claudio J.A. *Apócrifos e Pseudo-epígrafos da Bíblia*. [S.l.]: Editora Cristã Novo Século, 2004.

ROUANET, Sergio P. *Edipo e o anjo*: intinerários freudianos em Walter Benjamin. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. (Trad. André Telles). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RUSSEL, D. A. ; WINTERBOTTOM, M. *Classical literary criticism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991.

SASLOW, James W. *Pictures ans passions*: a history of homssexuality in the Visual Arts. New Yourk: Peguin Books, 1999.

SHAKESPEARE, W. *Henrique V*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. São Paulo; Paz e Terra, 1998.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. José Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Albino Poli Jr. e Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SOUZA, Eudoro. *Dioniso em Creta e outros ensaios*: estudos de mitologia e filosofia da Grecia antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos*: Judaica I. São Paulo: Perspectiva, 1994.

TAYLOR, Diana. *O Trauma como performance de longa duração*. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>. Acesso em: 03/04/2016.

THIES-LEHMANN, H. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TONELLI, Angelo (Org.). *Eleusis e orfismo:* i misteri e la tradizione iniziatica greca. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 2015.

TONEZZI, José. *A cena contaminada*: um teatro das disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VALENTINI, Valentina. *Mondi, corpi, materie*: Teatro del secondo Novecento. Milano: Bruno Mondaroni, 2007.

VERGILIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1981.

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. Tradução de Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira e Mariana Maia Simon. *O Percevejo on line*- Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2010. [24p.] Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1444/1279>. Acesso em: 10 dez. 2015.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquim Chamorro Mielke. Madrid: Akál, 2010.

WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin*: images, the Creaturely, and the holy. Translated by Chadwick Truscott Smith. California: Stanford University, 2013.

WELLDON:, Estela V. *Madre, virgen, puta*: idealización y denigración de la maternidad. Trad. Olga Abásolo Pozas. Madri: Siglo Veintiuno,1993

WOOD, Christopher S. *Albrecht Dürer* in *Gay histories and cultures:* an encyclopedia. George Haggerty (Editor). New York: Garland, 2000. v. 2.