

Ecoss do Grido: como as imagens se desdobram

José Guimarães Caminha, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ; E-mail: <josecaminha@gmail.com>.

Resumo

Os conceitos de *Pathosformel*, de Aby Warburg, e de *imagem dialética*, em Walter Benjamin, aproximam-se, mas exigem recortes diferenciados quando aplicados em obras inseridas em diferentes campos artísticos. No primeiro, esculturas e pinturas, em aparente estado de repouso, desafiam o olhar sobre a imagem, que carrega, além do valor de culto, as presenças do antes e do depois do instante da obra. Warburg se interessa pelo *pathós* sobrevivente ao longo da história cultural do homem, que ele identifica em fórmulas corporais que se repetem em diferentes sociedades. Esses gestos carregados de tensão são tanto discursos organizados quanto sintomas na forma de intervalos e interrupções desse discurso, que aparecem para desestabilizar o simbólico e formar uma imagem dialética. Em Walter Benjamin, quando a imagem está inserida no fluxo contínuo do teatro ou do cinema, os sucessivos recortes emancipam o conceito de montagem da obra na era da tecnologia. A repetição do gesto e o enquadramento do detalhe são, portanto, formas narrativas aplicadas à cena. As performances do grito que aparecem no documentário *Grido* (2006) do italiano Pippo Delbono, dão a ver as diferentes potências daqueles gestos. Entre a prática, a recusa, a impossibilidade e a habilidade em fazê-lo, cada gesto ainda carrega consigo as forças ambivalentes da representação e da performance, do teatro épico e do pós dramático e as diferentes formas de montagem entre o meio teatral e os recursos tecnológicos do cinema. A genealogia da potência, elaborada pelo filósofo Giorgio Agamben e cujos tópicos aparecem em *Arqueologia da Potência*, de Edgardo Castro, além dos estudos teatrais de Hans-Thies Lehmann e da imagem de George Didi-Huberman constituem importantes referentes teóricos desta pesquisa.

Palavras-chave: Imagem, Pathosformel , Potência, Dialética, Teatro, Documentário.

Ao voltar o olhar para o gesto como forma de resistência artística, percebemos uma aproximação entre o Teatro Épico, de Bertold Brecht, e o Teatro da Raiva, de Pippo Delbono pois ambos recorrem à imagem dialética na montagem da cena. Mas quais os recursos que, aplicados à cena, submetem o

especartador ao questionamento, conferindo ao estranhamento épico uma dimensão atual e surpreendente, ainda que política? O encenador italiano Pippo 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 corpo; realiza em cena o seu trabalho de luto ao lado de atores com dificuldades de ordens motora e sensorial e constitui imagens de visualidade arrebatadora e envoltas por uma trilha musical muitas vezes executada ao vivo. Desafia a morte da única forma possível: pela arte.

No cinema, temas como xenofobia, sociedade do espetáculo, racismo e obesidade infantil são exibidos em imagens granuladas que compõem um imenso painel da sociedade italiana. Delbono faz-se um guerrilheiro e se arma de um celular para transformar os pixels que compõe a imagem digital em pedras, que ele atira contra a intolerância. São trabalhos artísticos em constante renovação e que transitam numa via de mão dupla, o palco e a mídia, num modo de produção incansável e inconclusivo, no sentido de não apontar soluções.

Nos seus trabalhos artísticos Brecht e Delbono têm em comum, o uso recorrente da montagem. Esse procedimento, como observa Georges Didi-Huberman (2013) revela, através da estética, uma escolha e, portanto, uma tomada de posição. É, nesse sentido, uma forma de conhecimento do mundo, um procedimento e um princípio político.

A montagem pode se dar também em um *Tableau* (figura 1), como faz Aby Warburg no seu *Atlas Mnemosyne* (2010), com seus apelos à memória iconográfica. Nesta obra inacabada, Warburg reuniu mais de duas mil imagens para a construção de cerca de setenta painéis (a numeração é progressiva mas lacunar, portanto incerta), nas quais as imagens trazem desde os traços de uma ancestralidade mítica pagã e as formas

corporais de um tempo passado às emoções que sobrevivem no cotidiano do início do século XX:

A montagem do *Atlas Mnemosyne* respeita as discontinuidades e as diferenças, e nunca apaga os hiatos temporais (por exemplo entre um levantamento arqueológico e uma fotografia contemporânea) (Didi-Huberman, 2013: 258).



Fig.1. Entre as imagens do *tabeau 79* do *Atlas Mnemosyne*, as expressões do paganismo na igreja e da eucaristia aparecem ao lado da páginas editadas do jornal de Hamburgo (Warburg, 2010:133).

Essas imagens trazem a marca indelével da *Pathosformel* (fórmula do pathós), como formas corporais do tempo sobrevivente, refugio da memória que se ressignifica no presente.

No palco, as montagens de Brecht e de Delbono se dão sob a influência dos movimentos de vanguarda e das novas tecnologias. No teatro épico de Bertold Brecht, as imagens deveriam ser, de acordo com a sugestão de Walter Benjamin, emolduradas como num fotograma fílmico. Para ele, a operação de interrupção do fluxo do tempo e da narrativa é o que caracteriza o épico brechtiano (e não aquele que enfatiza a forma narrativa de acordo com a teoria dos gêneros). Este gesto, suspenso, contém a dialética, e a aplicação adequada desse material é a tarefa desse teatro (BENJAMIN, 1985, p.

80). É através deste recorte que se aproximam a dramaturgia de Bertold Brecht e o pensamento benjaminiano: “Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano” (*Ibidem*).

Para Brecht, o gesto é aquilo que se repete em situações distintas e, portanto, é algo que cabe em outros arranjos e possibilita diferentes leituras. No 63º tópico do *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht exemplifica o conteúdo do gesto lembrando que o personagem Galileu Galilei começa e termina a encenação da peça homônima realizando os mesmos gestos: comendo e ensinando. O que muda é a volúpia com que realiza cada uma das ações (BRECHT, 1978: 125). O mesmo Brecht - para quem o gesto deve ser “citável” a fim de interromper a fábula - reconhece que ela “é o cerne da obra teatral” e que “a tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gestos” (*Ibidem*, p. 128). Brecht quer uma literatura de confronto no palco, procurando levar a nota-pé para a cena (daí a importância que dá aos cartazes, projeções ou *songs*) e reconhecendo a importância da palavra falada: “Toda a linguagem que se apoia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem gesto” (*Ibidem*, p. 193).

Benjamin olha para o teatro épico sob outra perspectiva. Para ele, a imagem não está inscrita no fluxo temporal e extensivo da sequência. Ela é aquilo que salta, sujeita a diferentes contextos e múltiplas configurações. Benjamin, talvez o principal articulador do pensamento artístico de Brecht daquele período, encontra no gesto o elemento para decompor a fábula.

Embora a relação entre a literatura e a teatralidade não possa ser reduzida, pela sua complexidade, à questão da primazia ou de uma simples hierarquização dos estratos que compõem a cena, o gesto épico brechtiano se mantém inserido em uma tradição na qual o texto escrito e a fala indicam “a grande e última tentativa para salvar a dramaturgia clássica” (Lehmann,

2002: 226). Para o autor de *Escritura política no texto teatral*, isso se deve justamente à manutenção do conceito de fábula em que sobrevivem a trama bem urdida, o conflito mais ou menos delineado e a figura do protagonista, mesmo que seja ele um anti-herói.

Se Brecht achou uma forma de levar a literatura para a cena, nas obras de Pippo Delbono o texto escrito transita livre entre o palco e o cinema, em um sistema que mostra o narrador revigorado em campos artísticos diferentes, sem que a palavra escrita ou falada tenha primazia sobre as imagens. O silêncio tem papel relevante e a invasão da escrita de outros autores é um gesto que tensiona inclusive a questão da autorialidade. Pippo Delbono traduz para a tela suas obras teatrais (*Guerra, Grido, La Paura, Amore Carne* etc), levando com elas imagens e referências que nos remetem a outros filmes, peças e escritos. Assim como Brecht, que viveu em tempos de guerra, Delbono trabalha os temas do exílio e da morte.

A imagem da morte ronda Brecht e dança macabramente quando Hitler comemora a capitulação da França, conforme ele registrou nos seus *Diário de Trabalho 1938-1941* (2002) e no *Abecedário da Guerra (War Primer, 1998)*. Deslocada, a morte se instala no corpo de Pippo na forma do vírus HIV, obrigando-o ao enfrentamento na forma de longos diálogos interiores e tomadas silenciosas num campo vazio e nevoento em *Amore Carne* (2013).

Os temas, portanto, voltam amplificados ou ressignificados em corpos que já trazem uma narrativa própria e singular por serem portadores de necessidade especiais, imigrantes e “gente comum”, todos inscritos numa poética que os transforma em príncipes, atletas, cardeais ou burgueses:

Um singular percurso de consciência do corpo, baseada nas características originais de cada um, cria um sistema igualitário, no qual se juntam em cena mendigos, travestis, dançarinos, músicos, sem que a copresença resulte em algo perturbador (Baiond e Gualdoni, 2011: 39).

O corpo como suporte da cena pode conjugar a simplicidade dos movimentos e as muitas possibilidades da tecnologia, aliando o natural e o artificial. O advento de novas ferramentas para obtenção de efeitos estéticos e a possibilidade de reprodução trouxeram novas questões para o papel do corpo na arte.

Isso nos leva a pensar que, se toda imagem artística é plural, é natural que seja também marcada por uma heterogeneidade temporal e inspirada por obras escritas anteriormente. A memória atua elaborando em parte o arcaico e constituindo uma visão diferente. Recupera algo do que foi dito e se perdeu. É justamente nesse espaço vazio que identificamos o corte e a possibilidade de incorporar outros ritmos e construções. Como Brecht, Delbono pode usar cartazes, fotografias e outdoors; registros sonoros musicais originais e obras clássicas, mas sem obedecer a uma ordenação lógica ou sequencial. O olhar se faz por meio de uma câmera subjetiva, mas sem que o público possa esperar dele alguma fidelidade fabular. O sentimento de deriva surge na obra em intervalos imprevisíveis e, muitas vezes, é essa lacuna que destaca o gesto, uma imagem que vem em nosso socorro, como o destroço de um navio: apresentações e bastidores dos espetáculos teatrais, a rotina da cidade de Nápoles e um depoimento pessoal em *off*, *big close* ou câmera aberta, de integrantes da sua companhia ou de entrevistados; tudo isso captado por câmeras profissionais ou aparelho de telefone celular. O arremate acontece no processo de montagem técnica, na mesa de edição, quando o resultado vai muito além da beleza da proporcionalidade e do equilíbrio entre as partes.

As imagens que voltam, em Brecht e em Delbono, trazem consigo um passado que não findou completamente. Elas evocam o que passou mas exigem um futuro e um desejo de reparação. Assim, o grito mudo da Anna Fierling em *Mãe Coragem e seus filhos* (Brecht: 1946) dialoga com Níobe que “não consegue proteger os filhos da fatalidade da guerra”

(Brecht, 1978:159) e pode ser inserido numa rede de situações de Pietà, que abarca a dor de uma mãe indonésia, que perde o filho depois de um bombardeio, e de uma judia com o filho nos braços, que sobrevive a um naufrágio e busca refúgio na Palestina (imagens presentes no *Abecedário da Guerra*, nos epigramas 48 e 58, respectivamente). Ambas apelam ao gestus físico da Mãe Coragem diante da perda do filho. Essa repetição também possibilita um confronto entre os gêneros trágico e épico (Didi-Huberman, 2008:198) ou entre eles e o deslocamento do sujeito autobiográfico, se pensarmos no filme de Pippo Delbono *Amore Carne* (Delbono, 2012), na cena em que ele, diante da imagem muda da mãe, tematiza o próprio vazio, elaborando a fala de uma mãe covarde. São personagens vencidas pelo medo e pelo estado de exceção cujos gritos mudos, sussurrados, roucos ou agudos retornam exigindo justiça.

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, evidenciando a dinâmica de uma *Pathosformel*. O que o mesmo gesto, do grito mudo, pode evocar? Eles não assumem apenas sentimentos ou experiências apreensíveis. Brecht e Delbono recorrem àquela *Pathosformel* como resposta a dispositivos de subjetivação variados, cênicos e extracênicos.

Se os personagens de Brecht ou os atores da Compagnia Pippo Delbono gritam contra as injustiças é para por a potência em ato, fazê-la aparecer na forma e no sentido genérico. Quem tem o aparelho fonador em pleno funcionamento tem, como explicariam os teólogos medievais, a capacidade de exercer essa potência absoluta. A personagem *Anna Fierling*, a *Mãe Coragem*, tem a faculdade da fala, portanto ela poderia gritar diante do cadáver do filho. Em vez disso, manifesta sua potência ordenada, submetendo-se aos dispositivos da guerra. A imagem de *Anna Fierling* é de uma voz submissa, que se deixa silenciar pelo medo de ver sua identidade descoberta e

ser morta. *Katrin*, a filha muda de *Mãe Coragem*, é privada da fala mas não da potência do grito. Ela o exerce de forma plena, contrariando as forças que tentaram fazê-la silenciar. Ela toma um tambor, expande os limites do próprio corpo e vence o que parece uma privação: o vazio é preenchido pelo som que alerta e salva toda a cidade.

Assim como a personagem *Katrin*, Bobò, ator surdo mudo da companhia Pippo Delbono, mostra a potência do silêncio. Ele não precisa da voz para nos arrancar desse tempo e narrar o que aconteceu no asilo de Aversa, onde foi interno durante quase cinquenta anos. Bobò dispõe da sua privação através do corpo e da habilidade através dos gestos.

Também no filme *Grido*, o grito de Pippo Delbono, interpretando *Enrico V*, de Shakespeare, aproxima-se daquele da atriz Helene Weigel, que interpreta a *Mãe Coragem*. Ambos tomam uma posição diante de um texto dramático pois os gritos de ambos não aparecem na didascália: foram contribuições extracênicas. Delbono decide exercer a sua potência absoluta ao poder-não gritar. O personagem poderia gritar pela vitória alcançada ou calar-se diante dos corpos e do massacre do qual seus soldados foram vítimas.

Os gritos de Delbono, Bobò, *Enrico V*, *Mãe Coragem* e *Katrin* formam um painel no qual as imagens se relacionam, dialogam, se aproximam, se harmonizam e formam dissonâncias. O grito mudo é um grito coral assim como, no *Atlas Mnemosyne*, o intervalo entre as imagens do *Tableau*, aquele pano escuro que parece *vazio* de imagens, é preche de sentidos. Aqueles gestos que ecoam e a aparente ausência deles, vindos de temporalidades distintas, se reconfiguram a cada nova possibilidade de montagem. No escuro, entre as imagens dispostas sobre o tecido negro, não silencia o sentido: dele se abre a boca que profere o vaticínio “decifra-me ou te devoro”.

Referências

Benjamin, W. (1994). *Magia, Técnica, Arte e Política*, 7ª Edição. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1995). *Rua de mão única* (in *Obras Escolhidas*, vol. II) 5a. Edição. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo.

Bionda, N., Gualdoni, C. (2011). *Visioni Incrociate: Pippo Delbono tra cinema e teatro*. Pisa: Titivulus Edotora.

Brecht, B. (1978). *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (1998). *War Primer*. London: Libris.

Castro, E. (2012). *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Didi-Huberman, G. (2013). *A Imagem sobrevivente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

Mangabelli, G. (1993). *Hilarotragedia*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.