

SOBREVIVÊNCIAS DO TRÁGICO: PÁTHOS E TRAGÉDIA

Mariana Nepomuceno

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

Este trabalho investiga como a formulação da noção de *páthos* imaginada por Warburg pode evidenciar constelações de fenômenos articulados em imagens (AGAMBEN, 2008) que apresentem o ressurgimento do espírito trágico nas eleições brasileiras de 2018. Em busca de um pensamento elaborado a partir das imagens, entendo o modelo metodológico de Warburg como uma ferramenta que estimula um olhar livre das amarras de um eixo espaço-temporal linear e de uma concepção restrita à forma, limitante

da própria conceituação do que a imagem é e do que ela pode comunicar simbolicamente. Busco representações da vida em movimento (WARBURG, 2012) em meio à emergência e à persistência de forças contraditórias, plurais e independentes (MICHAUD, 2013), que se puseram em conflito ininterrupto e insolúvel; a recorrência das paixões desmedidas em disputa; o pavor diante do horror e do medo do aniquilamento que persistem na história da cultura e das imagens brasileiras.

Palavras-chave: Tragédia. Fotografia. Cultura visual.



Figura 1. Pedro Américo (1872-1877). *Batalha do Avaí*. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Um homem para no meio de um batalha durante a Guerra do Paraguai e olha para fora do quadro (Fig. 1). Quase não o percebemos. Sabemos que é o autorretrato do autor da pintura, Pedro Américo, e que o quadro é uma das primeiras obras de caráter metalinguístico das artes visuais brasileiras. O que procura Pedro Américo no fora da tela: socorro? Deseja denunciar o horror da guerra? Deseja buscar amparo enquanto busca se descolar da imensidão de corpos desorganizados da cena da Batalha do Avaí e, talvez, dizer: estou separado do acontecimento que habito.

Roland Barthes, em seu famoso ensaio, *A câmara clara*, chama a atenção para o *punctum* da imagem. Walter Benjamin se preocupava com a história, o tempo, suas continuidades e suas interrupções. Carlos Ginzburg, integrante do grupo de historiadores responsável por trazer à tona, no século XX, o pensamento de Aby Warburg, aponta para a importância do olhar sobre o detalhe, sobre o índice em busca de diferentes paradigmas. Seria o detalhe a casa de Deus. Já João Guimarães Rosa encontrava o diabo. Quando existe fenomenologicamente um encontro com a imagem e é estabelecida uma conexão emocional entre esta e quem a observa, o limite imposto pela dimensão extra-quadro é borrada. As intuições de Aby Warburg foram movidas na direção deste problema: a conexão passional incontornável, que sobrevive por gestuais e que atravessa não só o espaço de contemplação mas também a dinâmica de criação das imagens.

O exercício primitivo de produção de imagens estaria entre a mímese e a ciência mas também, tal qual Warburg percebe nos povos Pueblos, entre a criação artística e a magia, tornando esmaecidos os limites entre campos distintos do conhecimento. Esse interesse é recuperado por Etienne Samain, a partir do que ele nomeia como *pós-vida da imagem*, uma espécie de “ressurgência da antiguidade” em fases posteriores da cultura. Samain mapeia outros pesquisadores que, em campos distintos do conhecimento, contribuíram para a perseguição warburguiana do caráter antropológico que as imagens exercem na investigação dos fantasmas da cultura. Assim, Samain vê na travessia da obra de Warburg uma metapsicologia do gesto questionando não somente a história humana, mas também o “inconsciente intemporal das imagens” (SAMAIN, 2012, p. 55). Uma investigação do potencial de conhecimento trazido pela recorrência de fórmulas páticas ou *páthosformeln*:

“Testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores... procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana”, (WARBURG *apud* GINZBURG, 2007, p. 45).

2. Mundos em dissolução

A noção de páthos contempla os estados de comoção que Nietzsche percebe na diluição dos princípios apolíneos de individuação em espécies de transfigurações comunais de caráter dionisíaco provocados pelas tragédias gregas. Nietzsche recorre a Schiller, ao prefácio escrito na *Noiva de Messina*, em que este define o coro trágico como “uma muralha viva” que isola a tragédia do mundo real e salvaguarda o ideal e a liberdade poética (NIETZSCHE, 2007, p. 51). A tragédia eliminaria fronteiras e proporcionaria um estado dionisíaco de comunhão, em que a realidade cotidiana desaparece em favor da imersão ritualística na dimensão do mito. Nietzsche compreende a tragédia grega como “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (2007, p. 57). Mais adiante, ele retorna à relação entre imagens e tragédia: a alegria metafísica vinda do trágico seria a transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens (2007, p. 99). A aliança entre os princípios apolíneos e dionisíacos seria, para Nietzsche, a meta maior da tragédia e da arte em geral (2007, p. 127).

Em crítica à dramaturgia euripídiana, Nietzsche reforça a presença do páthos, em oposição à ação do herói, como elemento fundamental da tragédia. O elogio à ação seria próprio do drama épico, em que a tensão repousaria na expectativa do que acontece agora e no que irá suceder em seguida. Na tragédia, as cenas retórico-líricas acumulam a paixão e a dialética do protagonista, como um “largo e poderoso rio” que se acaudala (NIETZSCHE, 2007, p. 79).

Observo uma proximidade figurativa entre o quadro de Pedro Américo e a representação produzida por Lasar Segall de um navio de emigrantes (**Fig. 2**). Os corpos se misturam e não sabemos o que é gente e o que é madeira. Há a sugestão de movimento, como se estivéssemos diante de um extrato condensado da vida, em imersão e também em desaparecimento. Todos ali comungam da mesma rota, do mesmo destino. Compõem juntos um só corpo que é incorporado em um só gesto – o do barco, que segue implacável cortando o mar. As ondas, diáfanas, estão misturadas ao céu – apenas uma tênue linha nos faz adivinhar o horizonte e lembrar da individualidade dos elementos que estão naquele frame. O mar, na fotografia de Campanella Neto do cortejo fúnebre de Getúlio Vargas (**Fig. 3**), constrói um contraste: não há horizonte. A fina linha divisória que favorece a diferença entre a placidez do mar e a multidão sem o rosto que nos individualiza (mas que se constitui como uma vastidão de pontos brilhantes agrupados e sem forma). Mais do que me perguntar onde vi isso antes, poderia dizer: estive aí. As imagens me engolem e me arrastam e a emoção se torna ponte e meio de fusão: daqui e de lá, estamos em presença. A cena se repete em outro local e em outro tempo. Saímos do Rio de Janeiro de 1945 e estamos em Salvador, 2018. Há a praia e a multidão. Não há um corpo a ser enlutado. A imagem é de uma das mobilizações a favor do candidato Fernando Haddad no segundo turno das eleições presidenciais brasileiras de 2018 (**Fig. 4**).



Figura 2. Lasar Segall. *Navio de emigrantes* 1939-1941. Museu Lasar Segall



Figura 3. Campanella Neto. *Cortejo fúnebre de Getúlio Vargas*, 1945



Figura 4. Ato da campanha presidencial de Fernando Haddad (PT), 2018

Uma mulher cobre a boca com uma das mãos. A outra ampara no colo uma criança que não deve ter mais de dois anos de vida. Será uma mulher? Não vemos seu rosto. Não vemos o rosto da criança. Dela, vemos os ossos. Braços e pernas possuem a mesma espessura e ela deve saber o que é fome já àquela altura da vida. Olho para a imagem e penso que o tempo não importa. A mão levada à boca por aquela mulher repete um gesto, um gesto que, se não o repito porque não conheço a fome, compreendo: vimos, eu e ela, o horror. A fotografia consta nos registros de Flávio de Barros, responsável pela imagem, como *400 jagunços presos*. Foi posteriormente renomeada para *As prisioneiras* por Euclides da Cunha, escritor célebre pela narrativa que elaborou da Guerra de Canudos, contexto original da imagem. Recebeu também o nome *Conselheiristas se entregam* por parte do pesquisador Cícero de Almeida. Tentativas de ler a imagem contemplando as mulheres e crianças desnutridas que ali habitam e que em nada parecem guerreiros ameaçando o poder da República recém-inaugurada.



Figura 5. Flávio de Barros. *400 jagunços prisioneiros*, 2 de outubro de 1897. Canudos, Bahia. Acervo Museu da República. Imagem recuperada digitalmente pelo Instituto Moreira Salles

Não vemos os olhos da mulher nem os da criança que ela ampara. Há um pedaço de tecido, quase uma faixa, na testa da senhora. Seria ela uma Astreia remanescente do Caos da Idade do Ferro (BULLFINCH, 2006). A deusa Astreia, cuja mãe era Têmis – a Justiça que carregava consigo a balança. Astreia, que consta no site do Supremo Tribunal Federal do Brasil como um dos símbolos oficiais da Justiça. Astreia, deusa da pureza e da inocência, a última a abandonar a Terra quando a humanidade umedeceu o solo do sangue das guerras, de acordo com a mitologia greco-romana, no período da Idade de Ferro.

Thomas Bullfinch (2006) começa a narrativa do mito de Astreia quando conta a história de Prometeu e Pandora. Ela é a única remanescente quando, da plenitude da Idade de Ouro, a Terra decai até chegar ao tempo de violência e cobiça da Idade de Ferro. A Idade de Ouro se origina depois que Prometeu, personagem que na tragédia de Ésquilo conta a relação inaugural dos homens com o dom da criação (é o titã que cede o dom do fogo à humanidade e por isso é castigado por Zeus), recebe Pandora, a primeira mulher, de Zeus como presente para seu irmão Epimeteu. Existem duas versões para a narrativa: em uma delas, Pandora é uma espécie de truque de Zeus. Tomada de curiosidade, ela abre outro presente de Zeus, uma caixa contendo todos males para o corpo e para a alma. Pandora se arvora em fechar a caixa porém acaba por deixar um elemento remanescente: a esperança – “Assim, sejam quais forem os males que nos ameacem, a esperança não nos deixa inteiramente, e, enquanto a tivermos, nenhum mal nos torna inteiramente desgraçados” (BULLFINCH, 2006, p. 304), mesmo que tomados por males não fiquemos inteiramente desgraçados. Na versão que para Bullfinch é mais plausível, não são os males que escapam da caixa, mas os bens, exceto a esperança. Assim, foi constituída a Idade de Ouro. É interessante pensarmos que, depois da esperança, o que nos resta é somente a pureza e a inocência da crença na filha da Justiça. E que, no fim, até mesmo ela se vai.

Quase 120 anos depois, em 2016, uma outra mãe, desta feita, suja de sangue, estampa os jornais. Ao chegar a sua casa, no Morro do Querosene, em junho daquele ano, Sheila Cristina da Silva viu no chão o corpo morto de um dos seus 11 filhos. Instintivamente passou o sangue do rapaz de 19 anos no próprio rosto, mesmo local em que ele, Carlos Eduardo, havia sido alvejado em mais um conflito entre polícia e traficantes no Rio de Janeiro. Sheila virou metáfora na coluna da jornalista e documentarista Eliane Brum para representar, em metonímia, quem seria atingido pelo projeto de poder e pelas políticas econômicas implantados como resultado prioritário do Impeachment ou golpe (como prefiro chamar) da contra a presidenta Dilma Rousseff, nos idos daquele agosto. Há evidentes contrastes entre as duas imagens: os personagens de 2016 estão nomeados, Sheila foi ouvida pela imprensa e sabemos que ela planejava pedir ajuda financeira para custear o funeral de Carlos Eduardo. Da Astreia de Canudos, não sabemos nada – apenas que estava ladeada por outras tantas mulheres e crianças vistas como perigo, tal qual Antígona para a Tebas de Creonte. São essas duas imagens que costuram as reflexões deste trabalho estabelecendo elos entre o passado e a atualidade do Brasil de 2013 até então.

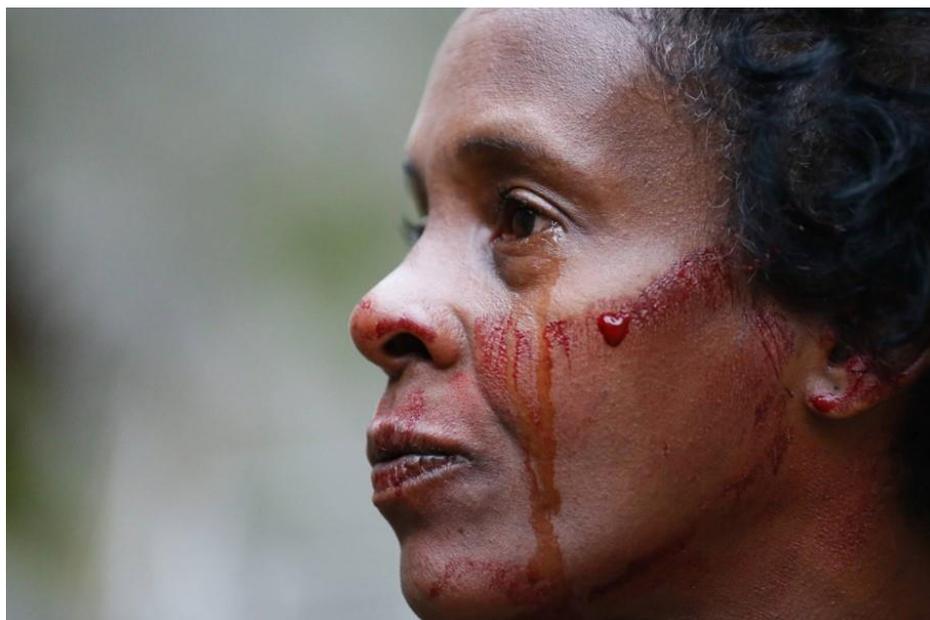


Figura 6. Sheila Cristina Nogueira da Silva. Morro do Querosene, Rio de Janeiro
Foto: Pablo Jacob. Acervo Agência O Globo

Busco nessas imagens o coro grego que canta a tragédia do presente, que anuncia em gesto a dissolução de um mundo imaginário e aponta a nossa vulnerabilidade não diante apenas do destino, mas de nós mesmos: seres humanos que não aceitam seus corpos de animais, que fecham os olhos as emoções para depois vê-las irromperem incontroláveis, como o giro da incansável roda da fortuna.

3. Memória da dor

Na investigação das leituras e da articulação pela memória dos campos de concentração, Didi-Huberman aponta como o Holocausto pôde ser multifacetado em potência e agenciamento quando adentrou o território da cultura e da significação. Isso se deu a partir de quem se dispôs a ler o que foram os campos, considerando as perdas e as forças articuladas na busca de nomear e de compreender o horror. Para tornar possível a leitura dos campos de concentração, ele propõe uma “arte da memória”: uma costura de fontes escritas, testemunhos de sobreviventes e documentação visual. Trabalho em conjunto de evocação, de vivificação do “isso foi” barthesiano amparado e ampliado em outras imagens por montagem. Em termos de metodologia, alinhar o específico ao contextual, mesmo que pareça sem ordem ou aparentemente evidente. Olhar para o singular para que este singular possa lançar luz sobre o que parece maior, mais largo:

Ou ainda, pode significar, mais modestamente, a partir de um princípio local ou “micrológico” – que foi promovido por Aby Warburg, teorizado por Walter Benjamin, depois elaborado a seu modo por Carlo Ginzburg e seu “paradigma indiciário” –, inclinar-se sobre um objeto singular para descobrir que ele renova, por sua complexidade intrínseca, todas as questões que ele reverbera (Didi-HUBERMAN, 2018, p. 18).

O historiador italiano Carlo Ginzburg faz referência à noção de *pathosformeln* elaborada por Warburg para tratar de problemas que tangenciam a triangulação entre memória, política e cultura. Ginzburg põe em tensão o acoplamento sedutor entre memória e história:

Memórias são a matéria da história (...). Todavia, a história – história como escrita histórica – é coextensiva à memória? (...) precisamos de uma visão mais distanciada, uma perspectiva deslocada no tempo, uma distância crítica: atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes dela (GINZBURG, 2014, p. 99-100).

Se o imaginário é nutrido pelas imagens que perduram na memória (e não apenas na escrita histórica) dos tempos, precisamos investigar quais imagens invadem o tecido simbólico e atravessam como linhas invisíveis o cerzido do imaginário. Didi-Huberman, assim como Walter Benjamin, procura na relação antropológica que mantemos com a produção de semelhanças (BENJAMIN, 1996) uma metáfora a partir do cosmo que torne possível reavivar, na noção de imagem, o componente dialético que lhe é inerente. Para ele:

Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos: a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é natureza temporal, mas de natureza imaginal (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida (*das gelesene Bild*) – quero dizer, a imagem do Agora da conhecibilidade – leva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*deskritischen, gefährlichen moments*), que é o fundamento de toda leitura (*Lesen*) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 22).

De maneira explícita, cria-se uma espécie de distinção entre as imagens, assinalando a premência da autenticidade histórica naquelas que possibilitariam uma compreensão dialética, abrindo diante de quem observa o espaço de coabitação dentro da imagem – uma porta cuja tranca se destrava e convida quem vê a se tornar também morador do panteão simbólico. Essas imagens condensam o tempo em si. Essa marca da imagem dialética se amplia para além do mero documento histórico e adentra o campo do imaginário, como o próprio Didi-Huberman aponta acima. Aproxima-se da perspectiva lançada por Agamben da imagem como *dynamis*, em que as fotografias de Muybridge e dos lances esportivos, tornam-se exemplos de quando a imagem se torna epifania, memória involuntária, capaz de ir além de si mesma. Lembro que podemos listar alguns adjetivos que contribuem para o entendimento do simbólico: o domínio do inefável, indiscernível, inapreensível e indeterminado.

É essa indeterminação do simbólico que corteja nosso desamparo: o sofrimento ainda não foi elaborado e está imerso em um presente desprovido do distanciamento necessário à criação de um horizonte de futuro. O reinvestimento da energia libidinal do processo de luto pode ser percebido tanto nas tentativas de resistência quanto numa atmosfera de apatia gerada por uma aparente falta de sentido da vida. O encontro com imagens que permitem a epifania da dor colabora para tornar tangíveis os processos de empobrecimento do mundo exterior, de descrença e de perda que circunscrevem a descrição freudiana de enlutado.

4. Fórmulas da paixão

Ginzburg investiga as ferramentas teóricas lançadas por Aby Warburg como a ideia de *pathosformeln* (fórmula de emoções), percebidas por Warburg como um “gesto emocional”, uma força neutra, aberta a interpretações diferentes e mesmo opostas. Os artistas da Renascença que recuperaram tais gestos inverteram vez ou outro seu significado clássico (GINZBURG, 2014, p. 9). Ginzburg aponta que Warburg atestava

que “o significado de fórmulas antigas às vezes se inverte na transmissão”, modificando os usos e interpretações dos gestos emocionais condensados nas imagens. Ginzburg menciona as passagens em que Warburg demonstra, também, como acontece uma espécie de “inversão energética” que possibilitaria a permanência do gestual do “frenesi extático da bacante no frenesi de dor de Maria Madalena” (GINZBURG, 2014, p. 10). Uma afirmação de Warburg ajuda a compreender a importância dessa fórmula gestual emocional: “engramas de uma experiência apaixonada [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória” (WARBURG *apud* GINZBURG, 2014, p. 11). Como aponta Ginzburg, a transmissão dessas fórmulas de emoções “depende de contingências históricas” entrelaçadas a nossa evolução enquanto espécie. Devo lembrar, aqui, que a teoria evolucionista darwiniana foi de grande importância para as reflexões de Aby Warburg.

Não seria também aquilo que nos aproxima enquanto seres humanos: a possibilidade de contemplar e sentir em partilha dores que não passam diretamente pela nossa própria vivência? Este é o fascínio produzido pela imagem que guarda em si um *páthos* – a transmissão de uma comoção intensa que é capaz de comunicar, de estabelecer um vínculo entre pessoas que estão em temporalidades, em contextos culturais, sociais, históricos e espaciais diferentes, como percebeu Warburg. Um dos pontos cruciais do trágico é a junção tensa entre o medo e a piedade, desperta pelo outro e que ecoa em nós – a parcela de horror nosso que percebemos a partir de outras pessoas.

Neste ponto, é interessante recorrermos às definições postas por Aristóteles acerca dos acontecimentos emocionais que estão em nosso universo sensível. O estagirita entende como compaixão o sentir certo pesar por um mal, por um evento destrutivo ou penoso, que atinge alguém imerecidamente. Esse sentimento irrompe mais facilmente quando esse mal parece iminente e há uma relação de identificação e de admiração com a pessoa vitimada pelo infortúnio – seja pela similaridade da situação ou por uma relação de parentesco, por exemplo (ARISTÓTELES, 2003, p. 53). São considerados males dolorosos e destrutivos as mortes, as violências físicas, o envelhecimento, a fome, o adoecimento. Entre os males causados pela má sorte, estão um círculo social diminuto, o que o leva a concluir que é lastimável ser arrancado aos amigos e aos familiares. Também estão, entre outros, a multidão e a ocorrência inesperada de um mal resultante do que necessariamente devia ser um bem, o que sugere aquilo que também contempla a experiência do trágico: estar em face da nossa vulnerabilidade diante da contingência.

5. Permanência da experiência trágica

A tragicidade não é um valor encerrado no passado, vivido apenas pelos antigos. A dor e a ruptura profundas com determinados valores socialmente compartilhados geram um sentimento de perda e luto muito próximos das noções gregas de tragédia que se perpetuaram enquanto gênero literário e como referência para o sofrimento extremo no Ocidente. Como afirma Raymond Williams (1966), a tragédia traz em si uma espécie de amálgama da tradição greco-cristã que soldou as linhas de força da civilização ocidental. A tragédia seria a mais simples e poderosa ilustração da continuidade cultural tanto enquanto forma como enquanto meio para interpretação do passado possível de ser descrita como uma forma particular de evento com uma forma particular de resposta intelectual emotiva da audiência. A experiência do trágico condensa as crenças e tensões fundamentais de um período e concretiza o que está enraizado em determinada cultura (WILLIAMS, 1966, p. 618).

A perspectiva da tragédia como a defesa de uma tradição cultural, tradição posta aqui como continuidade, desloca para o presente a ação enquanto agente de seleção

e de valoração sobre quais aspectos do enredo trágico se tornam mais importantes ou sobre que matrizes novas narrativas trágicas são elaboradas. A tragédia, nos gregos, seria uma forma madura tocando cada ponto de uma cultura madura mais recorrente em períodos de transição política e cultural de uma sociedade, como entre auge e declínio de um período de ordem e de estabilidade. No mundo medieval, os princípios da tragédia estão subordinados à noção de virtude e volta-se para a fortuna de príncipes e de reis. A permanência da tragédia como arte pode ser tomada como a permanência de seus significados particulares que foram perdidos e modificados na transição do mundo clássico para o mundo medieval, por exemplo.

Muito do rigor criativo e da tensão da tragédia vêm do processo único de refazer ações reais de mitos como ação dramática sequenciada. Um dos resultados mais singulares desse processo é apresentar em uma forma dramática uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1966, p. 138). O que a forma incorpora para a história e a sua presença enquanto narrativa não é só a instância metafísica enraizada na experiência individual, mas uma experiência coletiva compartilhada de uma vez e de forma indistinta, tanto metafísica quanto socialmente, como argumenta Williams. Até mesmo a mudança contextual sobre a concepção de indivíduo modifica a percepção do que é o trágico.

Williams (1966) registra a definição mais famosa do inglês medieval para a tragédia como mudança de condição. A diferença entre o rei rico medieval e o herói trágico grego. A história da tragédia passa a ser a história da mudança da prosperidade para a adversidade, determinada pela mutabilidade – fator externo e geral, que não contém a ideia da queda, presente na tragédia grega, gerada pela potência da vontade e da ação demasiadas. A tragédia medieval exclui o conflito e se volta para a noção de fortuna. Percebe-se então a mudança de uma cultura em que a tragédia se dá pela ação humana para outra em que a ação humana é limitada pelos desígnios divinos da religião católica. A Renascença continua a olhar para a ideia de tragédia a partir da noção de mutabilidade e potencializa o paradoxo da doce violência (WILLIAMS, 1966, p. 245): como pode o prazer estético atrelar-se ao sofrimento?

É interessante pensar no enredo trágico como um caminho para a comoção e como espaço do conflito, aproximando a tragédia da noção de páthos substanciada por Warburg. Aproximo imagens que resguardam distâncias entre si, mas que juntas se tornam capazes de condensar emoções entalhadas como detalhes por artesãos e que se tornam potentes quando são apresentadas em conjunto.

6. Montagem e emoção

Didi-Huberman explica que Walter Benjamin trata a dialética e o procedimento de montagem como indissociáveis na desconstrução do historicismo, apontando para a necessidade de desmontar a história para que fosse possível expor as heterocronias (“heterogeneidades”) e anacronias (“não contemporaneidade”) dos “elementos que compõem cada momento da história”. Esse movimento estaria apto a criar intervalos e descontinuidades, aproximando elementos anteriormente separados de seu lugar habitual. Esse olhar estaria “constantemente no limiar do presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 120-121).

O material da montagem pareceria, para Didi-Huberman, “volátil, “sutil”, pois “foi retirado de seu espaço normal, porque não cessa de correr, de migrar de uma temporalidade a outra. A montagem dependeria do “saber das sobrevivências e dos sintomas”, como apontaria Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123). Para Didi-Huberman: “A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento” (2017, p. 123). Esse

movimento é próximo da investigação que Benjamin traça a partir da hipótese freudiana de que “a consciência barra os choques, impedindo que eles penetrem suficientemente a fundo para deixar um vestígio permanente na memória” (BUCK-MORSS, 2012, p. 168). Se Freud partia dos estudos sobre as neuroses dos soldados da Primeira Guerra Mundial, Benjamin afirma que a experiência do choque se transformou em norma da vida moderna, sufocando a experiência:

Se o “centro” desse sistema não se localiza no cérebro, mas na superfície do corpo, a subjetividade, longe de ser limitada dentro do corpo biológico, desempenha o papel de mediadora entre as sensações internas e externas, as imagens da percepção e as da memória. Por essa razão, Freud situou a consciência na superfície do corpo, descentrada do cérebro (que ele se dispunha a ver como nada além de gânglios nervosos grandes e evoluídos) (BUCK-MORSS, 2012, p. 197).

Os intervalos criados pelos procedimentos de deslocamento e relocação fazem surgir, então, “intermitências”, em que “a memória involuntária e o desejo inconsciente se revelam, ou melhor, vêm à tona” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 124). O procedimento de criação de intervalos entre imagens evocadas por semelhança pode contribuir para que sejam vistas atribuições que antes poderiam estar fora do alcance da visão. Susan Sontag pontua que cada imagem possui uma trajetória própria articulada com os vários discursos que a acompanharão, construídos a partir das comunidades que reivindicarão esses discursos, numa polissemia incessante. Sontag aponta a recorrência de representações dentro de uma iconografia do sofrimento que privilegia frutos da ira, divina ou humana (2003). Eagleton sugere que a tragédia em si tenha sido capaz de desenvolver um pensamento próprio, durante a era moderna. A tragédia seria importante para a modernidade por apresentar, entre outros elementos, uma crítica ao Iluminismo.

As imagens intencionam demarcar o registro de uma memória crestada do presente, construída por imagens dispostas em um mesmo espaço, para que dialoguem entre si e possam juntas revelar potências que, se observadas em fragmentos, perderiam em força. A busca também é de conectar o presente ao passado, partindo da ideia de que a produção incessante de imagens tanto pode produzir uma miríade de fragmentos que fluem desafiando qualquer sentido de unidade e continuidade; como também podem, a partir de uma vivência coletiva, concentrarem-se em torno de alguns núcleos capazes de exprimir experiências coletivas do luto e da dor, desafiando a anestesia e convidando a um sentir compartilhado.

Essas imagens indiciam a permanência no imaginário social de estados de comoção que acontecem dentro e fora da imagem (diante de quem observa), resistindo ao tempo. Imagens que rompem a funcionalidade do ornamento e que transportam para si a especificidade totalizante e aporética do trágico (MAFFESOLI, 2003), potencialmente alçadas à dimensão imaginal e pondo em relevo a atualização de temas políticos de que é capaz o pensamento estético. Coloco essas imagens em conjunto para que juntas se deem voz e atuem como um coro de um tempo que lhes é interno, mas que é partilhável a quem olha.

Verificam-se neste conjunto vestígios da “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 150). São formas de resistência à desordem de um mundo em decomposição, uma “iconografia do sofrimento” (SONTAG, 2003, p. 51). Parto do pressuposto de que um rompimento institucional como o vivido pelo Brasil em 2016 não se dá somente no campo das forças políticas, dá-se também no campo do imaginário de uma sociedade (CASTORIADIS, 2004).

Visto que: “a dimensão doadora de sentido da instituição social é, evidentemente, muito mais que multidimensional e extraordinariamente complexa; com efeito, ela consiste na criação de um mundo, do mundo dessa sociedade” (CASTORIADIS, 2004, p. 257), então a realidade é também significação imaginária, composta pela linguagem como uma de suas dimensões e a imagem torna possível a representação dessa relação. Aristóteles é um dos primeiros pensadores a perceber aspectos essenciais do imaginário, atestando que “a alma nunca pensa sem fantasmas, isto é, sem representação imaginária” (CASTORIADIS, 2004, p. 127).

Imagens são também fantasmas que habitam o mundo e que nos ajudam a compreendê-lo, construindo aproximações que o tornam legível, a partir de suas regras e repetições, capazes de fornecer um mínimo de previsibilidade ao cosmos e a nós mesmos. Fantasmas que se perpetuam e criam nexos entre passado e presente. Localizo para este estudo imagens que, juntas, orquestram-se como um coro grego que canta a tragédia do presente, que anuncia em gesto a dissolução de um mundo imaginário e aponta a nossa vulnerabilidade não diante apenas do destino, mas de nós mesmos: seres humanos que não aceitam seus corpos de animais, que fecham os olhos as emoções para depois vê-las irromperem incontroláveis, como o giro da incansável roda da fortuna.

7. Atar os fios ou costurar a mortalha

O exercício de produção de semelhanças na construção de saberes acompanha inferências imediatas como a noção de que a manhã se despede quando o Sol está em seu auge e que a tarde se vai quando o Sol desaparece para que a Lua faça nascer a noite. A sequência desses eventos moldou nossa percepção do tempo, por exemplo, estabelecendo os fragmentos que compõem um dia.

Vinculo a permanência da sensibilidade trágica do mundo à cultura visual brasileira que articula sentimentos de intenso sofrimento ou que sugere destruição de mundos subjetivos. Movo-me não em direção a uma análise teórica, mas em direção às possibilidades de reflexão amparadas na articulação entre o relato pessoal das imagens que compõem o corpus deste estudo e a abertura possibilitada pelos achados da teoria. Relato o encontro com as imagens como ferramenta de apoio metodológico para a elaboração do registro da sensibilidade e da dimensão simbólica e imaginária dos eventos que sucederam a atividade do luto agenciadas pelas forças da política brasileira. Espero, entre o testemunho e a imagem, remontar a experiência da perda de uma referência imaginária de mundo estável, de luto de possibilidades de futuro.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Harper Collins Brasil, 2017.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável as encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. Vol. VI.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2012.
- SAMAIN, Etienne (Ed.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: *Revista Serrote*, v. 13, p. 99-133, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 1996. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade. Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Ebook.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. Stanford University Press, 1966 (e-book).

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.