

**ABY WARBURG E NÉLIDA PIÑON:
IMAGENS-GESTOS SOBREVIVENTES
NO CONTO “SALA DE ARMAS”**

Karla Magalhães de Araujo (UERJ)

karlamagarujo@gmail.com

Egle Silva Pereira (UERJ/UFRJ)

eglesilva@hotmail.com

RESUMO

Aby Warburg em seu estudo sobre a obra de Botticelli (1891) expressou seu desejo pela questão da sobrevivência de gestos de um tempo remoto em outro. A noção de uma *Pathosformeln* que reúne a ideia de emoções arcaicas revividas em imagens e gestos com um duplo caráter – de ação e passividade – é o *leitmotiv* do trabalho aqui proposto: analisar o conto *Sala de armas*, da autora brasileira contemporânea Nélida Piñon, à luz de pintores renascentistas e da teoria do historiador da arte alemão Aby Warburg, de modo a lançar um olhar psicológico sobre imagens-gestos sobreviventes, em suas alterações no tempo e no espaço. Nesta breve narrativa, isso ocorre por meio da hesitação diante da morte. Esta não só leva o protagonista a entrar num estado de contradição consigo mesmo, bem como reatualiza visagens primevas: espera pela morte, mas não desiste da vida; ao contrário, permanece vivo em singulares e antigos modos de expressão – físicos e fisionômicos – que dão mais força à fala, ou mesmo a substitui, sendo o *páthos* o seu ponto neural.

Palavras-chave: Aby Warburg. Nélida Piñon. Sala de armas. Imagens-gestos.

Aby Warburg (1866-1929) foi o primogênito de uma família de banqueiros judia radicada em Hamburgo. Desde bem cedo, demonstrou forte interesse pelos estudos. Com apenas treze anos de idade, resolve abdicar os direitos que lhe foram reservados aos negócios da família, com a condição de que lhe bancassem os estudos e os livros que precisasse ao longo de sua vida. Completamente fascinado por Florença e pelo Renascimento italiano, Aby Warburg desenvolve uma linha de raciocínio que vai de encontro a tudo aquilo que vinha sendo dito acerca do Renascimento na Itália. O estudioso entende esse período, não como o início da modernidade, mas como o momento de transição, em que coexistem maneiras bem distintas de interpretações do mundo. O retorno à Antiguidade Clássica greco-latina, com suas visões de mundo pagão; e os fortes valores cristãos dos séculos XIV ao XVI, atuam como opostos que se complementam e não se negam, são “as discordâncias quem concordam”. O Renascimento é, para Warburg, um momento de grandes tensões, escondido em olhos pacíficos, momento do grande intervalo, em que ima-

gens vão sendo reatualizadas com novas roupagens. As grandes inquietações psíquicas e inúmeros conflitos intelectuais encontram nesse período de intensa atividade apolínea e dionisíaca, o cenário perfeito para as figurações do homem pré-individualizado. O Renascimento é, sem dúvida, o instante da preocupação humana em se manter vivo, em sobreviver.

O estudo proposto por Warburg pretende analisar as imagens do Renascimento e perseguir os nexos entre essas imagens e de como elas sobrevivem, fazendo-as reviver em outros tempos que perpassam gerações, linhagens adormecidas pela memória consciente. Suas questões acerca do movimento e da sobrevivência das imagens e gestos antigos são traçados, primeiramente em 1891, em sua tese de doutorado em história da arte, em que ele analisa a pós-vida da Antiguidade, em duas obras de Sandro Botticelli, *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, e constata como certas forças psíquicas do mundo antigo são incitadas pela memória cultural. Warburg se propõe a comparar as referidas obras de Botticelli com as representações proporcionalmente relacionadas da literatura poética e teórico-artística contemporânea, objetivando assim, identificar quais aspectos da Antiguidade foram relevantes ao artista renascentista.

Após dez anos, em 1902, Warburg publica dois estudos intitulados: "A arte do retrato e a burguesia florentina" e "A arte flamenga e o início do Renascimento florentino", a que ele denominou como "A arte viva do retrato". Nesse estudo, ao contrário do diagnosticado em 1891 sobre a obra de Botticelli, "as figuras de caráter rigorosamente estático estão internalizando o movimento, ou seja, a representação do movimento não mais pretendia sugerir a circulação dos corpos móveis no espaço, mas a sua presença na imagem" (MICHAUD, 2013, p. 99). A arte do retrato tinha como missão marcar o indivíduo à sua época e carimbar o seu retrato com todas as suas transformações do tempo num determinado espaço geográfico. A exemplo disso, temos os Médici, os grandes patrocinadores do Renascimento italiano, e que foram pintados em muitas das capelas de Florença. O poder do patrocinador, através da sua autorrepresentação sempre presente nos afrescos florentinos à época da Renascença, marca o princípio de uma individualidade que foi evoluindo tanto nas obras de arte como na própria construção de uma autoimagem.

É a partir do Renascimento italiano, especialmente florentino, que o conceito de individualidade desponta. A propagação de retratos e autorretratos durante esse período evidencia essa necessidade de fixar uma imagem, de sobreviver no imaginário de toda uma cultura. Não bastava

ao homem do Renascimento, o “estar vivo”, era preciso e urgente manipular a realidade e transformar cada indivíduo em imagem-presença.

A descrição de um corpo, de um rosto era capaz de ativar a memória pessoal e coletiva e afirmar na materialidade do mundo o seu efeito imaterial. Tornar-se visível, envolvia ainda, inúmeras conexões complexas de ações internas associadas à realidade do mundo.

Na obra artística, constata-se que a autorrepresentação é presença sendo ausência. É no rosto de um outro que o *eu* se reconhece, se dá sentido e sobrevive a si mesmo. O que está em jogo é a imagem ausente de um corpo presente, assim como Warburg bem explorou em *A Arte Viva do Retrato*. São como fantasmas que sobrevivem em nós mesmos e em outros corpos. Os fantasmas que se mostram e se apresentam através de figurações e fazem viver uma memória, como algo real e ao mesmo tempo ficcional.

A grande contribuição de Warburg para o este estudo é como ele entende as imagens-movimento, não apenas visuais como também literárias, como originadas por inspirações psíquicas ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras. Segundo Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva e criam trilhas que fundem o passado e o presente, agindo assim em constante sobrevivência.

Em torno da questão da sobrevivência das imagens, temos o conceito de *Pathosformeln* que reúne a ideia de uma emoção arcaica, ao mesmo tempo voluntária e involuntária, num *páthos* que se expressa através de fórmulas, gestos verbais, epítetos, formas que são pequenas identificações identitárias e que são sempre as mesmas, renovadas em outros tempos.

Articular os estudos de Warburg acerca da sobrevivência de gestos e da noção de *Pathosformeln* no conto Sala de Armas de Nélide Piñon (1973) torna-se relevante já no primeiro parágrafo do conto. Tanto os leitores avisados como os desavisados são instantaneamente conduzidos a uma atmosfera insólita, em que a morte não é meramente um significante, mas um conceito complexo que sobrepõe a vida.

Eu sei, nunca foi fácil. Nem os animais cedem com obediência. O homem simula coragem, mas seu atrevimento em verdade é uma sombra desmanchada pelo sol. Eu também não queria morrer. Contrariar o vigor da minha pele em chamas. Coube-me, porém, antecipar-me aos desígnios, não exatamente me lançando às rochas, apenas podando devagar a energia em excesso. (PIÑON, 1981, p. 99)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

O início da narrativa evidencia a grande metáfora do conto, que oscila entre potência de vida e morte. O excesso de presença de um eu que fala da morte, é também um excesso de ausência. A forma de ver o mundo que o narrador nos oferece é de uma potência tornada impotente pelo fato de estar sujeita à lei infalível da natureza. A ideia de que o *homem simula coragem* associada à conjunção adversativa “mas” reitera a condição humana de *sombra desmanchada pelo sol*. A grande ousadia do narrador, contudo, está em desestruturar a ordem que rege a vida. Antecipar a hora da morte é sustentar um princípio de autonomia perante a vida. Dotado de consciência e faltando-lhe o vigor da pele, da juventude, o narrador, sem nome, lança o desafio de uma defasagem transformada em superação, ou seja, o conhecimento de viver para a morte traz a certeza de renovação de seu laço com a temporalidade da vida. A razão do narrador aparece com a certeza assustadora da morte, assim como nos fala Schopenhauer (1788-1860), em *A Metafísica da Morte*.

A esta certeza soma-se a simulação da coragem pelo homem, que segundo Nietzsche, pode vivenciar a morte de duas maneiras: a forma covarde e a voluntária. Para Nietzsche, a espera da morte covarde nasce ao acaso e seu efeito imediato é a vontade de morrer logo, seria uma resignação perante a uma lei infalível. Já a segunda forma se dá através da raiva que surge da tomada de consciência de que o tempo passa para todos. A raiva do tempo, que não permite ao homem eternizar-se, faz com que este desenvolva um espírito de vingança e revolta. No conto, o narrador aparece como a segunda forma de encarar a morte. Há por parte dele uma raiva, que é consequência da sua impotência diante da vida que se extingui.

O autoexílio à espera da morte desencadeia no narrador o esgotamento de sua energia vital e o impulsiona a fixar um caráter distinto e sentido individual de espera. Resolve, a partir daí, não pronunciar uma única palavra: "Há anos não pronuncio uma única palavra, simples escravo de pensamentos escassos, longe da ordem". (PIÑON, 1981, p. 99)

A ideia aristotélica que compreende o homem como ser mortal e falante introduz aqui, uma questão cara a Heidegger, que é aquela em torno da negatividade como o grande problema a ser enfrentado. Segundo Heidegger, o homem enquanto ser mortal deve fugir à condição cotidiana para atingir sua verdadeira essência, pois que o homem está fadado a ser sempre mediado por seu passado e por suas preocupações e angústias diante do destino infalível e triunfal da morte.

O horror à realidade cotidiana e aos vínculos familiares cresce no narrador à medida que aumenta a sua consciência da morte, do tempo morto e da vida extinguindo-se. O divórcio com a vida, e com tudo que ela implica é estabelecido:

Aquelas carnes armadas em blocos a que habituei chamar meus filhos já não transitam pelas teias do meu corpo (...). As portas e as janelas estão bem fechadas (...). Fecho os olhos para que nem a luz do sol me distraia (...). Quase não durmo e o alimento procuro escasseá-lo. (PIÑON, 1981, p. 99, 100 e 101)

A questão central de resistir à vida-morte cria o duplo vínculo entre viver e morrer. O narrador vive a morte e mata a vida. A sensação de perda da pulsão jovial coloca o narrador num ritmo de espera, de intervalo. Contudo, a percepção da memória do que se foi garante a sobrevivência de um eu: "Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em atos remotos e os perdoo... Estou só e a desgraça amarelado meus tecidos é sagrada". (PIÑON, 1981, p. 100)

A estrutura do conto é marcada por personagens desprovidas de nomes, há referências apenas a: a mulher, os filhos, o pai, assim como nos estudos feitos por Warburg que permitem observar de que maneira um indivíduo se comporta independente do nome que carrega, pois que sua imagem é o que o revela. A falta de nomes no conto pode sugerir também um distanciamento frente a tudo e a todos, afinal é a morte que se espera. Os vínculos, os pronomes possessivos, marcariam uma identificação com outros corpos, outras vidas. O narrador chega a mencionar ter abolido o amor para que sua solidão lhe fosse assegurada. Com relação a sua mulher, ele diz:

A mulher contraria a minha luta (...). De nada adiantaria expor-lhe o doloroso encontro com a penumbra. Ela haveria simplesmente de extrair do solo uma força que viajou pelos esgotos com que se banhar de cor e cheiro para conjurar o meu crime. Como se o trato contínuo a autorizasse a podar extremidades doentias e deleitar-se com o mecanismo da tesoura. (PIÑON, 1981, p. 100)

A dureza no tratamento com o outro se mostra frequente no conto. O narrador reafirma a história do pensamento humano ocidental, que é a história da negação da vida e a supremacia da mente sobre o corpo. A relação do narrador com a natureza é de submissão. A noção do devir é extinta pelo medo da morte. Todos os valores superiores perdem a importância, se é que eles existem em algum ponto da narrativa. A ideia do futuro tira o narrador da vida. A negação do corpo, das sensações que levam ao prazer, a negação do aqui e do agora, da transformação, faz com

que o narrador construa uma imagem idealizada de si mesmo e do outro, assim como os patrocinadores do Renascimento italiano, que eram retratados de forma idealizada em capelas importantes na Itália, como é o caso da família Médici.

Me preparei minucioso para esta viagem (...). À coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o teto e deleitar-se. Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no teto, a forma que inventei para meu conforto um dia de imortal (...). Sei, é uma obsessão... (PINON, 1981, p. 100-101)

A ausência de diálogo no conto é outro ponto que merece destaque, pois indicia a percepção de um retorno ao primitivo. Investido da linguagem e da capacidade de se comunicar, o homem opta pelo silêncio. O rompimento com certos padrões de conduta simbólicos e concretos aponta para o triunfo e para a sobrevivência de gestos primevos e prepara o homem para eternizar-se.

Ja me despedindo, embora questionasse estarei pronto a abandonar o paraíso de frutas (...) havia o perigo de passar a amar a vida após celebrar cada visita à terra (...). Quando voltava à casa, a mudez me protegia. Ou usurpava palavras já não minhas(...)eu já não habitava a casa, há muito os abandonar (...). Entre dor e espanto. Também eu herdara do pai a fadiga de viver. (PINON, 1981, p. 102)

O território já não é mais o lugar do outro, e sim, um espaço vivido e marcado por símbolos e conquistas do sujeito. Fechado em si mesmo, o narrador investe em uma odisseia silenciosa em busca do retorno à casa do pai. Como um herdeiro, ele repete os ritos de passagem sempre reatualizados, porque toda repetição num contexto diferente tem outro sentido (o mesmo sempre diferente). Vive no intervalo, na pausa entre o sol e a escuridão. O elemento da *Pathosformeln*, esse neologismo cunhado por Warburg, encontra aqui evidências de uma linhagem que se traduz por fórmulas emocionais e gestos, e ilustram a sobrevivência do antigo no novo.

Quando ele (o pai) começou a emagrecer, dedicou-se a abertura de um grande buraco na clareira mais iluminada da floresta (...). Arranhava o solo com a pá do tamanho de uma mão (...) proibira visitas que profanassem o que seria agora o paraíso (...). Uma noite eu o visitei (...) o mistério do pai ingressava em minha vida e eu me apiedava (...). Elegi-me então para acompanhar o pai em sua excentricidade. (PINON, 1981, p. 104)

A descoberta por parte do narrador do rito de preparação para a morte executado pelo pai abre caminho para uma atmosfera mágica. A imagem-gesto captada pelo filho, que como um detetive ronda os mistérios do pai, reflete o mesmo em si. A morte do pai funciona como um es-

cudo para a própria vida. Enterrado com todos os seus mais estimados pertences (uma cama, objetos de cozinha, armas de caça, sementes, um cavalo e um cachorro, que foram sacrificados para que pudessem acompanhar o morto em sua tumba, além de trajes preferidos) o pai sela um pacto entre a terra e o céu, a vida e a morte e marca a sua imagem aos que ficam.

Como um investigador a procura de enigmas, o narrador decifra o segredo do pai ao pisar o solo sagrado dando assim, continuidade e sobrevivência aos gestos de sua linhagem e aos mistérios proferidos pela herança de uma grei. Após o sepultamento do pai, o narrador conclui:

Logo depois passei a me dedicar à avareza. A fartura brotava de minhas raízes. Até me decidir a fixar no teto os objetos de minha estima. Obrando de modo a que os filhos não pudessem extrair do teto o que eu ali plantara como semente, sem para isto demolir toda a sala. (PIÑON, 1981, p. 104)

A espera da morte não se apresenta como plácida e sim violenta. A aparente visão apolínea de uma boa morte, de uma bela morte e um consequente descanso, é violentada por uma força dionisíaca em que o corpo, deteriorando-se aos poucos anseia pela união desfeita com a natureza, um retorno ao que lhe era de direito, ao primordial.

A embriaguez de Dioniso é o estado que destrói, despedaça, abole a vida, o princípio de individualidade e faz sucumbir a vida à morte. Já Apolo, o princípio da luz, do sol, ordena às forças infalíveis da natureza que tudo se submeta a uma ordem, por mais absurda que possa parecer. Símbolo de toda a aparência, de toda energia plástica, Apolo dá forma as coisas e modela o movimento de todo elemento vital, fixando assim, um caráter distinto e um sentido individual tanto para a vida que perece como para a morte que triunfa.

Vida e morte são tratadas, no conto, como as duas faces de uma mesma moeda. Os opostos que jamais se excluem. A teatralidade diante da própria vida que se esvai ganha proporções mágicas e o narrador passa de persona à personagem, ostentando uma atitude social que pode ser justificada pelo fantasma de seu pai que renasce e sobrevive na procura pelo desejo de eternizar-se.

É na alternância de estados de vida e de morte, que o narrador capitaliza a essência da sua existência, do seu eu. É a partir do outro, dos gestos repetidos, que a vida-morte ganha sentido e sobrevivência.

A realidade, com toda sua rudeza, é o que rege os valores do narrador enclausurado. A situação de exílio de si mesmo e dos outros é dis-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

posta num outro campo, que é o da liberdade inventiva e da negação da matéria-corpo.

A articulação de protocolos de experiências não vivenciadas, mas incorporadas como suas, traz ao protagonista um repertório da morte em vida. O deslocamento individual para se esperar a morte que não tem hora certa para chegar, desarticula toda a máquina expressiva dos membros de seu clã, e extrai os limites do movimento da vida em gestos de duplo caráter de ação e passividade. A aparente frieza em tratar a vida e os seus familiares se configura como uma defesa ferrenha da própria vida posta em suspensão. Espera-se a morte para não morrer, vive-se a vida morta em cada ausência-presença:

Meus gestos se esquivam sempre mais, a força os abandona. Mas não canso de olhar o teto com cobiça, todo povoado de caixões: as vigas cruzando aquele campo de madeira asseguram-lhe a relativa eternidade. Não aposto que será fácil enterrar a cada um de nós. Mas eles me asseguram que este estranho amor se cumprirá. Os caixões mais parecem escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e atos heroicos. Sobre cada um deles marquei os nomes. Para que não hesitem escolhendo. (PIÑON, 1981, p. 110)

Renunciar a vida e proclamar a morte assevera ao narrador uma bela morte, a morte gloriosa (*eukleès thanatós*). A existência baseia-se não em estar vivo ou morto. Existir, de fato, abriga outro âmbito, muito mais complexo e que remete aos primórdios, como bem explorou Warburg, em seus estudos à época da Renascença Florentina. São os fantasmas que sobrevivem em nós e que se mostram e se apresentam através de figurações, que fazem viver uma memória como algo real. Viver significa fixar uma imagem individual, a história de uma vida, de um corpo, que pereceu em falhas, contradições, mas que sobrevive na memória de tempos presentes e passados em diálogo sempre possível de ser estabelecido, embora nem sempre fácil de ser compreendido.

Ao longo do conto podemos estabelecer constantemente a força da narrativa funcionando como uma ponte para o que Warburg entendeu acerca das imagens-movimento, não apenas visuais como também literárias, as quais seriam originadas por inspirações psíquicas ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras. Segundo Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva e criam trilhas que fundem o passado e o presente, assim como a espera da morte por parte do narrador. O narrador, embora se proclame herdeiro de gestos insólitos captados pelo pai, acaba por resolver “enterrar-se” no teto de sua casa:

Eu nunca acreditei ser a terra o único destino de um homem. Quis mais imitar a águia, instalar o ninho sobre onde sempre comi, fiz a barba, rapei la-

ranjas(...) não canso de olhar o teto com cobiça, todo povoado de caixões: as vigas, cruzando aquele campo de madeira, asseguram-lhes a relativa eternidade. (PIÑON, 1981, p. 110)

A resistência em morrer está em contemplar as imagens-memórias impregnadas no teto:

No teto eu pretendia instalar também o retrato da natureza que durante toda a vida fui colecionando. Ali imprimir o drama, a limpidez da tragédia, a forma dos legumes e frutas, os meus antigos gestos servis, e outras condenações selvagens. Nunca se confiaria tanta riqueza a um homem. (PIÑON, 1981, p. 105)

O olhar, o contemplar, o ver, o enxergar uma imagem estampada no teto, implica um mergulho na complexidade da própria existência. No teto, assim como nos afrescos pintados em Florença à época da renascença, estão guardadas as imagens-memória da ausência de um corpo presente. O teto, nesse caso, ilustra as presenças das ausências. Evocá-las, ou até mesmo invocá-las, torna a morte imortal e a vida um retrato absoluto de tudo aquilo que foi retirado da materialidade do mundo. A morte torna-se vida.

Uma estreita relação pode ser estabelecida na narrativa de “Sala de Armas” com o mito de Narciso, no que se refere a contemplação de si próprio. Narciso apaixona-se por sua imagem e acaba morrendo por esse excesso de amor. O narrador do conto, também morre para a vida física por excesso de cobiça e exagerada preocupação consigo mesmo. Após eleger-se para acompanhar o pai na excentricidade da espera pela morte, decide abandonar de vez seus filhos e sua mulher:

Decidi matá-la, como aos filhos e a mim também. Devo-lhes apenas a caridade de uma sopa sempre mais delicada. Estou cercado de mortos e de uma compaixão imprópria (...) inventei a imortalidade da morte e me preparei para o banquete. (PIÑON, 1981, p. 108-109)

Forjar a morte em vida é a condição primordial da narrativa de “Sala de Armas”, em que a sobrevivência da imagem de si mesmo se sobre põe ao corpo presente. A força pulsante da vida está na espera insólita pela morte, na diluição dos afetos, na renúncia em ser banal. O privilégio, herdado do pai, na estranheza da espera pela morte, conjectura a sobrevivência de outras épocas e dos fantasmas que perpassam linhagens do eu e do outro, da ipseidade e da alteridade.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas, segundo Aby Warburg. Trad.: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. 5. ed. Paris: Bayard, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- PIÑON, Néida. *Sala das armas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.