

O GRITO MUDO: AS INSTÂNCIAS DE UMA MONTAGEM

José Guimarães Caminha Neto (UERJ)

josecaminha@gmail.com

1. Introdução

A voz, o timbre, o volume, o ritmo, os intervalos e, ainda, a imagem de quem, mesmo com meios não linguísticos, diz-nos algo – ou se cala: tudo compõe a fala. Se o que emana do outro nem sempre vem na forma do inteligível é preciso exercitar uma escuta, ouvir as imagens e visualizar os sons. Mais: perceber que a ausência de alguns desses elementos também é parte fundamental da narrativa dessa imagem. Dois aspectos serão vistos adiante: o do performer, como interlocutor e emissor de um grito mudo; e do encenador, como aquele que escolhe essa imagem e o insere estrategicamente no seu discurso cênico. O grito mudo que aparece no palco de uma Berlim destruída do pós-guerra em *Mãe Coragem e Seus Filhos* e aquele que encontra lugar fora da ficção e chega ao cinema no documentário *Grido*, de Pippo Delbono. Nesta obra, a imagem do grito emana do asilo desativado de Aversa, na Itália e ressurge na adaptação livre de uma peça de Shakespeare. Em que dimensão aquelas bocas abertas, das personagens femininas de Brecht e dos performers da Companhia Pippo Delbono, abrem uma lacuna para o futuro e neste mesmo gesto deixam escapar o outrora?

Abordar a imagem do grito mudo em diferentes sistemas e identificar, mesmo que provisoriamente, as muitas camadas que envolvem e que se escondem sob a forma do visível nos conduz irremediavelmente ao conceito da *Pathosformel* e nos coloca na órbita de pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Ao vislumbrar essa constelação de filósofos, é importante observar que este trabalho apenas aponta possibilidades e algumas configurações possíveis, posto que a partir de cada um deles é possível ingressar numa jornada sem fim.

Para Didi-Huberman, por exemplo, toda a operação de montagem implica num risco e na criação de um novo sistema, uma nova realidade. Toda escolha implica numa tomada de posição que é relativa e parcial. A duração e o ritmo confrontam-nos com uma temporalidade e se situar no tempo não é uma operação simples: exige um raciocínio histórico anacrônico, posto que é um apelo à nossa memória e uma consideração a tu-

do o que esquecemos, deliberada ou involuntariamente. Montar é congelar uma imagem, deixar correr o tempo e, adiante, voltar ao mesmo ponto de partida. Fazer uma montagem é pairar sobre camadas diferentes de sons, palavras e imagens de tempos distintos mantendo a ponta do indicador sobre o botão *still*. Para Didi-Huberman, a imagem não é algo estanque ou imóvel mas sim um gesto que nos tira da imobilidade e nos obriga a uma tomada de posição.

Esse modo de operar a imagem se baseia na noção do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que situa a imagem entre a fantasia que vibra na imaginação e a razão de uma lógica apaziguadora. Nas mãos de Didi-Huberman, o *Atlas* se transforma numa senha para entender o objeto de uma maneira que ultrapasse a síntese racional que exclui a contradição e os paradoxos. Ao pensar em identificar o sintoma em vez da síntese, a fantasia e a razão não mais se separam. A abordagem abre espaço para além do legível e do que parece coerente e amplamente aceito na história da arte. O modelo de pensamento sugerido por Warburg e levado adiante por Didi-Huberman vai contemplar justamente os aspectos visuais inquietantes da imagem.

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht, a imagem do grito mudo está nas personagens *Katrin* e *Anna Fierling*; em *Grido*, de Pippo Delbono, podemos vê-lo na performance de Bobò e de Pippo Delbono, este segundo interpretando *Enrico V*, da peça homônima de William Shakespeare, em registro feito para o mesmo documentário. Esses “gritos” não são puros nos sistemas em que se inserem (teatro e cinema). Eles também tencionam as noções de drama épico e performance, personagem e ator, texto e improvisação e os papéis reservados ao autor e ao público. Em cada um desses sistemas, o grito que se emite é coral e as vezes surgem de temporalidades variadas.

Giorgio Agamben insiste no caráter eminentemente histórico das imagens, que vai muito além de uma simples cronologia. Ele afirma que as condições fundamentais que possibilitam a montagem e suas transcendências são a repetição e o movimento. Agamben reconhece na repetição uma volta, uma possibilidade de tornar algo novamente possível. É nessa dimensão que a repetição se aproxima da memória – não para restituir o passado às mesmas características a que ele esteve sujeito no outrora, como se aquele tempo estivesse à espera de ser tirado da sua inércia, mas para restituir ao passado as suas possibilidades.

O que essas vozes, presentes no grito mudo, têm a nos dizer? Para escutá-las, é preciso que a imagem seja submetida a um movimento. Um refluxo do visível, um ritmo no qual a interrupção do som é como uma inspiração para que depois a fala possa reconstruir a imagem. Essa interrupção não é só a ausência do objeto, do som. Ela pode ser também a presença de um obstáculo que, se obscurece ou destaca a visibilidade da imagem primeira, também dinamiza e revela outras potencialidades.

2. Entre a representação e a performance: atuando na fronteira

Antes de estabelecer diferenças e elaborar um painel totalizador de antíteses, como se apenas isso fosse suficiente para identificar as singularidades do teatro épico brechtiano e a linguagem performativa de Pippo Delbono, o nosso olhar volta-se para a fronteira, as áreas de interseção, trocas e tensão da cena. É neste lugar que o nosso pensamento transita, aberto para as possibilidades do devir e ao sabor da deriva, o que não garante definições fechadas do real, do palco, dos papéis do ator e do público. A medida pode ser aquela entre o corpo livre do performer, que põe em cena suas experiências pessoais, e o do intérprete, que se insere em regras de representação cujo objetivo é trazer o público para o jogo; da realidade tátil do teatro épico, que se abre para as projeções, e a tela do cinema, cuja superfície plana se desdobra num espelho de imagens disformes, de corpos alterados mas verdadeiros.

2.1. O corpo no jogo teatral

Embora os teóricos reconheçam que a interrupção, fragmentação e o modo distanciado do fazer teatral sejam amplamente utilizados pelos encenadores contemporâneos, Hans-Thies Lehmann acredita que esses recursos presentes no teatro épico de Bertold Brecht representem, na verdade, “a grande e última tentativa para salvar a dramaturgia clássica” (LEHMANN, 2002, p. 226). Para o autor da *Escritura política no texto teatral*, isso se deve justamente à manutenção do conceito da 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. De fato, é possível identificar no conjunto das obras de Brecht muitos temas já apresentados pelo drama clássico. No entanto, em Brecht eles reaparecem de forma a causar desconforto ao público: sob a fala monocórdica ou por demais acelerada do ator, na projeção de uma imagem, na execução

de uma canção irônica ou na tentativa de fazer comédia em meio à dor. É da escrita que decorrem os signos cênicos que clarificam situações e personagens e se desenvolve em quadros para chegar nem sempre ao clímax mas a um lugar de *estranhamento* e, por isso mesmo, de reflexão para a plateia.

Brecht não se propõe a mostrar o mundo, mas cenas sucessivas que resultem numa percepção teatral diferenciada. Ao implodir a lógica de representação do real, ele instala a dialética:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a história, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da história, mas não o resolve(da mesma maneira, Brecht coloca continuamente o problema da bondade, mas nunca lhe dá solução teórica, a arte de Brecht é essencialmente maiêutica; como toda grande obra, a obra de Brecht sempre é apenas uma introdução) (BARTHES, 2007, p. 215).

Na realidade que constrói sobre o palco, Brecht trabalha a ambivalência da função do ator, fazendo-o tirar a máscara da personagem diante do público e problematizando o conceito de representação. A escrita cênica é elaborada com a contribuição do intérprete e se integra ao projeto de literalidade, como observa Walter Benjamin: cartazes ilustrativos de situações permitindo que o teatro se vincule ao livro na forma de comparação com as notas de pé de página. Para efeito de comparação, Brecht busca despertar no público do teatro o estado de suspensão que experimenta o leitor no ato de virar a página do livro. Em Brecht essas propostas estão a serviço de um conceito e de uma ideologia (não de uma doutrina) mas também de uma estética que interrompe o fluxo ilusionista e cria um arsenal de recursos que obriga o espectador a rever o seu lugar e a questionar o seu papel no mundo. Desta forma o teatro cumpre o seu papel político. O Épico de Brecht não se funda na literatura pois o texto assume uma função instrumental, a serviço de sua modificação.

Para sua representação, o texto não é mais um fundamento, e sim um roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 2011, p. 79).

Nas suas montagens, Brecht rompe com a tradição teatral: derruba a quarta parede que separa ator e espectador e no contato que tornaria possível uma aproximação, rejeita a representação baseada na empatia, propondo a técnica do distanciamento ao ator, “como um leitor que lê a

si próprio”, fazendo-o assumir o papel num misto de surpresa e contestação. O que Brecht busca é um espectador que diga:

Jamais havia pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram e choro dos que riem (BRECHT, B. 1957, p. 75).

3. *O jogo no corpo performático*

Obviamente, tentar definir fronteiras de gêneros e de campos culturais num mundo globalizado e de grande integração midiática – tanto no que se refere às tecnologias quanto à troca de informações – é subestimar, sobretudo, o pensamento artístico. O espectador de hoje está sujeito a outras forças de subjetivação e exige do artista/encenador a busca por outras e novas estratégias que o levem a questionar o seu lugar no mundo.

O documentário de Pippo Delbono segue no rastro de problematização de seus antecessores teatrais e cinematográficos. No entanto, a empreitada de desenvolver uma genealogia do cinema de vanguarda como referências para a análise de *O grito* deve ser considerada como um estágio posterior que esta pesquisa não abarca. Este trabalho aponta apenas alguns caminhos abertos pela sua temática mais autoral, trazida a tona pela performance teatral. Neste sentido, lembramos a contribuição do *happening* teatral, as ampliações do limite do corpo em cena e a crescente integração de linguagens que articula o cinema, o teatro, a música, a dança, as artes plásticas e a literatura.

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. Algo do que foi dito e se perdeu. Mas é nesse espaço vazio que identificamos o corte e a possibilidade de incorporar outros ritmos e construções.

Se no seu processo de elaboração cênica Brecht prescinde do texto e opta pela criação de um roteiro, Pippo Delbono se distancia ainda mais do teatro dramático. O seu roteiro é elaborado a partir de imagens e registros sonoros que se alternam sem uma concatenação lógica: apresentações teatrais e os bastidores dos espetáculos teatrais; cartazes, fotografias e outdoors; registros sonoros originais e obras clássicas; a rotina das

idades e depoimentos pessoais em *off*, *big close* ou câmera aberta, de integrantes da companhia ou de entrevistados; tudo isso captado por câmeras profissionais ou aparelho de telefone celular. A obra ganha corpo e forma no processo de montagem e alcança um resultado muito além da beleza da proporcionalidade e do equilíbrio entre as partes. Os corpos estigmatizados dos atores abrem uma cisão ainda maior no olhar acostumado aos cânones artísticos:

Se trata de um percurso na fronteira entre a arte e a vida, em que o dom do ator não está na ordem do virtuosismo, mas procede da energia vital. O público esquece a ostentação quando o ator é atingido na profundidade de si mesmo. Um singular percurso de consciência do corpo, baseada nas características originais de cada um cria um sistema igualitário, no qual se juntam sobre a cena mendigos, travestis, dançarinos, músicos, sem que a copresença resulte em algo perturbador. (BIONDA & GUALDONI, 2011, p. 39, tradução nossa)¹⁷

Assim como Brecht, Delbono se ocupa em trazer à baila questões relacionadas à experimentação e à subjetividade do artista. Em ambos, a mimese artística na encenação da dor não tenta nos fazer sentir a experiência da personagem. A representação em Brecht pode ser considerada mais instrumental, na medida em que tenta nos ensinar enquanto nos deleita. Em Delbono o princípio do jogo está na subjetividade dos atores e esta precede a qualquer personagem, pois se apresenta no corpo estigmatizado do performer.

Os desdobramentos levam-nos ao ensaio *Invasões bárbaras no imaginário tecnológico dos gregos*, no qual a pesquisadora Carlinda Fragale Pate Nuñez estabelece correlações entre a *polis* e o corpo, destacando como a alteração deste último abre espaço ao pensamento. Se, de acordo com Agamben, é impossível para os gregos conceber um sujeito em termos modernos, ao operarmos anacronicamente o tempo e diluirmos o *hóros* (fronteira) do real e do onírico podemos ver como, sob o olhar vigilante de uma *polis* “hedonista, atlética e espetacular”, a *harmatia* (falha) de *Katrin* e *Bobò*, privados da fala, faz deles corpos incapazes de se integrar plenamente à sociedade, identificando-os como “bárbaro”:

Esse ser de margem que espreita e jamais se desvencilha de traços identificatórios considerados desprezíveis e sub-humanos, quando penetra no terri-

¹⁷ O texto original é “Si tratta di un percorso al confine tra arte e vita, in cui la dote dell'attore non risiede nell'ordine del virtuosismo, ma procede dall'energia vitale. Il pubblico dimentica l'ostentazione quando l'attore è giunto in profondità di se stesso. Un siffatto percorso di consapevolezza del corpo, fondato sulle caratteristiche originali di ognuno, crea un sistema egualitario, in cui si affiancano sulla scena barboni, travestiti, danzatori, musicisti, senza che la copresenza risulti perturbante”.

tório são e cósmico da polis, incita à irritabilidade e à intolerância, porque se está continuamente dialetizando com a ordem e colocando-a e ao projeto civilizatório à prova. O bárbaro, como pessoa ou atributo, exaspera, porque funciona como o indesejável espelho no qual se refletem as impropriedades, inadequações e irregularidades do proprietário mesmo do objeto de reflexão. Constituído como pura reflexibilidade, o bárbaro está sempre fora de tempo, alheio ao progresso, sem luzes – o seu campo é o do obscurantismo e da irracionalidade.¹⁸

O personagem apresentado aos pedaços pelo ator narrador de Brecht, assim como o performer incompleto de Delbono, em estágio incompleto da sua transformação evolutiva, nos colocam diante de uma metamorfose interrompida – criam uma alteridade em relação ao tempo. E será justamente no campo da interrupção proposto através dos corpos, muitas vezes travestidos, que Pippo Delbono ergue outra ponte na fronteira com o teatro épico:

O personagem é a pessoa: o homem ou a mulher que vestem roupas diferentes, e a pessoa é mais forte que o personagem. O trabalho se faz sobre a personalidade porque emerge a essência dos atores e não uma ideia que nutrem sobre quem representam. Neste sentido é um percurso brechtiano, no qual se um ator ‘muda de sentido’ deixa clara a distância entre pessoa e personagem (BIONDA & GUALDONI, 2011, p. 41, tradução nossa).¹⁹

Mas como se formam os tabuleiros do jogo artístico proposto no fazer teatral de Brecht e no documentário de Delbono? Qual a melhor estratégia para abordar a profunda necessidade da *Pathosformel* do grito mudo?

¹⁸ O ensaio completo da professora do Departamento de Literatura Comparada da UERJ, Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez, está disponível em: <https://mail-attach-ment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=e5eb804f81&view=att&th=13fea2816d3f5feb&attid=0.1&disp=inline&safe=1&zw&saduie=AG9B_P_-EuXt8UhaqlN_k5mKKEV&sadet=1374025521709&sads=ouYiAn2H3Zy7L6-auGysVp9ceVE&sadssc=1>

¹⁹ O texto no original é: "Il personaggio è la persona: l'uomo o la donna che indossano indumenti diversi, e la persona è più forte del personaggio. Il lavoro si effettua sulla personalità perché emerga l'essenza degli attori e non un'idea che nutrono su chi rappresenteranno. In questo senso è un percorso brechtiano, in cui se un attore 'cambia senso' rimane chiara la distanza tra persona e il personaggio".

4. Gritar, não gritar, poder não gritar

Num campo de tensões em que arte e corpo não se diferenciam, pensar a própria potência é ultrapassar os limites de ambos. Por isso, o grito mudo não pode ser visto como procedimento corporal que assume apenas sentimentos ou experiências apreensíveis. O ato só cumpre o seu papel quando atravessa seu limiar físico para atingir o outro. Na nossa abordagem, Brecht e Delbono recorrem àquela *Pathosformel* como resposta a dispositivos de subjetivação variados, cênicos e extracênicos.

Gritar a plenos pulmões contra esses dispositivos seria pôr a potência em ato, fazê-la aparecer na forma e no sentido genéricos. 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 silenciosa no vazio pelo medo do emissor de ser descoberto e morto. *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 *Katrin*, Bobò mostra a potência do silêncio. Ele não precisa da voz para nos arrancar desse tempo e narrar o que aconteceu no asilo de Aversa, dispondo da sua privação através do corpo e da habilidade através dos gestos.

O grito mudo de Pippo Delbono 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 extra cênicas. Ele ao representar *Enrico V*, de Shakespeare, 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.

4.1. Bertold Brecht, o narrador: o silêncio da mãe e a grita da filha

Em plena Guerra dos Trinta Anos, no conhecido como Período Dinamarquês, em que qual Cristiano IV decide acabar com o domínio dos Habsburgos na fronteira da Alemanha, uma carroça cruza a estrada na cidade de Dalarne, hoje parte do território sueco. Mas o espetáculo *Mãe Coragem e Seus Filhos*, como o próprio título indica, não vai apresentar os dados históricos do conflito ou trazer como protagonistas os monarcas que decidiram o destino de milhões de pessoas (não se sabe ao certo o número de vítimas daquele conflito). A guerra é a principal personagem deste espetáculo montado pelo próprio Brecht e pela sua companhia, a *Berliner Ensemble*, no final da década de 1940, numa Berlim em ruínas onde, ironicamente, o Deutsches Theater era um dos únicos prédios a se manterem de pé. A guerra se mostra não como a história oficial nos conta. O horror aparece no detalhe, nas vidas descartáveis de gente como *Anna Fierling*, cujo alcunha, *Mãe Coragem*, lhe é emprestada depois que ela realiza o que parece um ato de bravura durante uma sangrenta batalha. A sua “vida infame”²⁰ só tem importância porque se insere no discurso daquele conflito: “Me chama de Coragem, Sargento, porque 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).

Mãe Coragem vive do espólio dos campos de batalha. Em vez de fugir da guerra, ela a persegue e dela se alimenta. Movida por interesses mercantis, ela caminha ora com a firmeza de um soldado, às vezes como uma humilde coadjuvante que só quer prolongar o seu tempo no teatro da guerra, do qual participa exultante: “Não é todo dia que tem guerra e eu quero aproveitar” (*Ibidem*, p. 20). A família é uma empresa em que

cada um tem nela uma função bem definida: a mãe compra, vende e dirige, o filhos puxam a carriola, a filha faz o serviço da casa, faz algumas compras. Por certo há uma maternidade profunda em *Mãe Coragem*. Mas essa maternidade nunca pode ser dissociada da uma verdadeira direção de empresa. (BARTHES, 2007, p. 249).

²⁰ A nomenclatura, utilizada por Giorgio Agamben, é tomada da obra *A vida dos homens infames*, na qual a experiência dos que foram feitos prisioneiros e internos nos porões do poder no século XVIII, na França, é trazida à luz pela pesquisa de Michel Foucault. No ensaio *O autor como gesto*, Agamben analisa a forma como essas vidas são postas em jogo e o papel daqueles que fizeram esses registros.

Na administração do seu negócio ela alterna uma gestão agressiva e a estratégia de mãe amorosa: “[...] Queijinho meu, você também está perdido, se não for sempre bom para sua mãe, como eu lhe ensino desde pequenino, trazendo sempre o troco direitinho, quando vai comprar pão” (BRECHT, 1976, p. 21).

O patrimônio familiar cabe todo em uma carroça onde se guarda quinquilharias e alimentos – pequenos tesouros em tempos de penúria. É uma nau pirata, sob o comando de *Mãe Coragem*, que vagueia entre os limites territoriais dos exércitos combatentes e que é levada ora para o lado dos católicos, ora dos protestantes, guiada apenas pela promessa de lucro e pela lógica mercantil de *Anna*: “a um comerciante não se pergunta a crença religiosa, só se pergunta o preço” (*Ibidem*, p. 43).

Os filhos, “felizes como peixes dentro d’água” (*Ibidem*, p. 31), habitam esse mar de contradições em que a moral se inverte e são, em vez de heróis trágicos marcados por uma falha de caráter, uma tripulação de anti-heróis que carregam virtudes como estigmas: a bravura (*Eilif*), a honestidade (*Queijinho*) e a compaixão (*Katrin*) vão condená-los à morte.

Vivendo às custas do flagelo, *Coragem* acredita que a “guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor” (*Ibidem*, p. 75). Ao preocupar-se em como vai pagar “todos os impostos, taxas, juros e ainda os subornos”, (*Ibidem*, p. 63) *Mãe Coragem* não percebe que a guerra tem um apetite voraz por vidas e, ao vê-la apenas como uma boa fonte de renda, paga um preço alto: engorda as suas crias para entregá-las ao abatedouro:

Vítima, em suma, da ilusão liberal, *Mãe Coragem* acredita que pode viver *desligada* ou, em todo caso, escolhendo livremente ela mesma suas ligações com a guerra; ela quer dar à guerra apenas seu tempo de comerciante, sua coragem de comerciante (BARTHEZ, 2007, p. 250).

Por isso, enquanto a vida dos seus filhos é ameaçada, ela tenta vender, aumentar seu lucro, verificar se não está recebendo como pagamento uma moeda falsificada. Agindo como uma esperta estrategista do mercado, ela perde a batalha contra o *Recrutador*, que leva *Eilif*. *Mãe Coragem* também não consegue salvar da morte o filho caçula, *Queijinho*, que é fuzilado enquanto ela tenta regatear o pagamento de uma propina aos soldados. Desafiada a revelar a dor diante do cadáver do filho, ela finge não reconhecê-lo:

É um elemento de quem nem o nome sabemos. Mas é preciso ficar registrado, para que tudo continue em ordem. Ele uma vez fez uma refeição aqui, com a senhora. Dê uma olhada, para ver se o reconhece! (*retira o lençol*). Sa-

be quem é? (*Mãe Coragem nega com um sinal de cabeça*). Nunca o viu, antes dele vir comer aqui? (*Mãe Coragem abana a cabeça, negativamente*). Podem levá-lo. Juguem na vala comum: não há ninguém que saiba quem ele é. (BRECHT, 1976, p. 56)

As camadas negativas dessa imagem se sobrepõem: ela mente e, ao fazê-lo, renega a maternidade e a legitimidade da alcunha que carrega, “coragem”. As circunstâncias arrancam dela o direito à voz. Sozinha e muda, ela grita a perda. Depois de afirmar que desconhece a identidade do filho Queijinho e ver seu corpo ser levado para uma vala comum, só resta a Mãe Coragem soltar seu grito covarde (Foto 1):

1- Helen Weigel (*Mãe Coragem*)



George Steiner esteve em uma das apresentações do Berliner Ensemble e fez a seguinte anotação sobre a atuação de Helene Weigel:

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 plateia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por um rajada de vento. (STEINER, 1961, tradução nossa)²¹

²¹ O texto original 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, making the audience bow their heads as if

Ao escrever *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht cria uma personagem que não compreende sua própria vilania. O seu grito atesta a renúncia ao pensamento, pois “o silêncio é com frequência empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas” (SONTAG, 1997, p. 26).

Mãe Coragem aparece para nos mostrar o quanto somos sujeitos maleáveis ao discurso do poder e que os pequenos, as chamadas “arrais miúdas”, colaboram com o projeto dos grandes, respondendo às convocações para lutar pelos interesses econômicos. Portanto, é emblemático que a consciência, a solidariedade e a compaixão estejam presentes na forma débil de *Katrin*, a filha muda de *Mãe Coragem*. Ela, que em vez de rezar – e pedir em silêncio a misericórdia divina – decide tomar para si a Palavra, o direito à fala e salvar os moradores da cidade de Halle do ataque de forças inimigas. A sua *harmatia* potencializa seu gesto e a personagem atinge o grau máximo de integridade. Ao invés de se comportar como uma rêmora e continuar se alimentando dos despojos das vítimas – como faz a mãe – *Katrin* sobe ao telhado do curral com o seu tambor e sinaliza para a cidade, como um farol que avisa aos outros navegantes do perigo iminente. Ameaçada pelos soldados imperiais, ela se mantém tocando o instrumento até ser fuzilada. Desta forma, *Katrin* salva a cidade. “Ela venceu”, diz um dos soldados. *Katrin* foi como que devorada pelo monstro marinho que a ameaçava, mas seu grito mudo repete, no silêncio a que foi condenada, a última palavra de Prometeu: “resisto!”

4.2. Os testemunhos de Bobò e Delbono: o nostos e o luto

Bobò, ator da companhia de Pippo Delbono, conta, sem palavras, o que vivenciou no manicômio de Aversa, no qual ficou internado por mais de quarenta anos. No prédio desativado, localizado nos arredores de Napoli, ele percorre salas vazias, corredores e o banheiro. Noutro espaço daquele prédio em ruínas, Delbono grita por ele. Eles saem juntos dali,

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=ZzXoUeDIBoia9QTimoHADw&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q=george%20steiner%20berliner%20helene%20weigel&f=false. Lançado no Brasil como *A arte secreta do ator* (Campinas: Unicamp; Hucitec, 1995).

repetindo – simbolicamente – um gesto realizado há vinte anos, quando passaram a trabalhar juntos. No mesmo doc-drama em que conta-nos a história de Bobò, Delbono refaz sua própria trajetória artística e revela como o encontro com aquele senhor portador de microcefalia e surdo-mudo representou para ambos um grito de libertação.

O grito mudo de Delbono, em outro momento de *Grido*, é um *take* da sua interpretação de *Enrico V*, o rei inglês que decide, mesmo com um exército pequeno, enfrentar a poderosa força militar da França. O grito performatizado por Delbono (Foto 2) na construção da cena é um misto de desespero e raiva. Estabelece-se, de pronto, uma primeira ambivalência. Uma outra, entre as muitas que veremos a seguir, é a de que em Pippo Delbono, o mutismo é uma opção estética e, como tal, tem a forma de um protesto consciente ou conceitual. Em Bobò, o silêncio não é intelectualizado, mas constituinte de um sujeito inserido num mundo tagarela.²² É a aplicação do gestos brechtiano em dimensões artísticas e teatrais singulares e, ainda assim, com evidente potencial revolucionário. O que seria o próprio *grito silencioso* se não a tentativa de se livrar dos grilhões das palavras?

2 – Pippo Delbono (*Enrico V*)



²² 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 deriva do fato de ele cercado de conversadores maníacos” (SONTAG, 1987, p. 18).

Ambos performatizam o mesmo gesto, o grito inaudível. Bobò conta, reporta o sofrimento dos pacientes, possivelmente submetidos a eletrochoques, com certo distanciamento. É uma atuação épica (Foto 3). E eis o que nos parece a primeira contradição: ele, um ex-paciente, não parece se envolver emocionalmente nem tampouco reviver a experiência do trauma. A imagem do *nostos* de Bobò 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 é 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.²³ Desta forma, Bobò ganha a dimensão heroica de personagens como Orfeu, Teseu e Hércules.

3 – Bobò visita manicômio de Aversa



Mas não há como desvincular a imagem daquele sujeito já idoso que, conta-nos Delbono, viveu ali quase a vida inteira, do ator que parece estar realizando tão somente uma pantomima. Seus gestos naturais, despretensiosos, apagado de toda a técnica teatral, ganham a chancela da autenticidade. Inserido no contexto do filme, estabelece um paralelo com a vida do diretor, criando uma sobreposição com o texto de Shakespeare.

²³ O testemunho e o sobrevivente coincidem, precisamente por haver entre eles uma divisão insuperável é que pode haver testemunho. O fato é que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer. O muçulmano – alcunha do prisioneiro judeu cujo estado de degradação física e psicológica deixava-o em estado catatônico – é a testemunha integral, por isso não é possível separá-lo do sobrevivente.

Para Delbono, são gritos de naturezas completamente diferentes – o de *Enrico V* e o de Bobò – mas que têm algumas aproximações. Como numa jornada amorosa, em que pessoas diferentes decidem caminhar juntas, lado a lado: Delbono e Bobò, *Enrico V* e aquele paciente submetido ao tratamento com eletrochoques.

Os ritos quase silenciosos tem alcances diferentes e estéticas artísticas distintas, embora ambos apontem para uma equivalência entre a vida e a cena. Aparentemente, o de Bobò tem uma potência 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 busca na narrativa esfacelada do filme, feito em quadros e sem um encadeamento lógico definido, o consolo de uma justificativa num mínimo elemento fabular. 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, uma vertigem no nosso entendimento.

No caso de Delbono, o grito mudo do seu *Enrico V* desorganiza a narrativa shakespeariana e livra o corpo do ator do texto clássico. Testemunha o pensamento do ator-encenador que administra o potencial dessa imagem dialética, desfamiliarizando o grito do seu papel costumeiro, que é o de criar um som. 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 infável” (SONTAG, 1987, p. 37).

Tanto a imagem do grito mudo apresentada por um ator que tem a habilidade da fala e com pleno domínio do teatro-dança e o do amigo microcéfalo, que balbucia o inominável, despertam no espectador a sensação de deriva que desestabiliza a ordenação do pensamento. Para o diretor de teatro Wagner-Lippok, é nisso que consiste a performatividade, na capacidade de gerar hipóteses, “um fenômeno cuja potência dialética e propriedades paradoxais geraram toda uma paisagem de novas questões, assim como também um desejo de respostas” (2010). 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 ele pode estar em ações mais silenciosas, pois feitas pela forma e não mediadas pela palavra.

Com as performatividades autobiográficas de Delbono e Bobò na obra cinematográfica pode-se dizer que os atos de gritar, vistos como *fa-las*, rompem a realidade (ou convenções) da linguagem 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 tencio-nam 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.

Mas de onde emanam esses gritos? A que estímulos eles respon-dem no campo performativo? No que se refere a autoria, os dois perfor-mers são donos de seus próprios textos – embora na obra fílmica Pippo Delbono seja responsável pela edição final. Os corpos de ambos têm um potencial imagético que não pode ser ignorado. São pessoas que apresen-tam entre si grande discrepância física e, individualmente, são sujeitos marcados por estigmas: um portador de microcefalia e o outro 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 difi-culdades em público, num constante exercício de autoexposição, pois ele acredita que o público se reconhece nos atores:

Eu creio que essencialmente, a justificativa para o fato de que tanta gente venha nos ver e nos acompanhar, e não se trata apenas de gente ‘cult’, esteja na possibilidade do público reencontrar no meu teatro algo que lhe pertence e com o que pode se reconhecer. E não importa que a minha linguagem seja complexa. [...] os espectadores entram em contato com aquilo que acontece no palco talvez porque sintam a experiência e a estória de alguém como eu, que vem de ‘baixo’. E posso ver corpos expressivos que não são reconhecíveis na-quele forma cultural que se transformou no modelo estético dominante, no qual para eles não há nenhum senso reflexivo. Aqueles do meu teatro são cor-pos acessíveis e compreensíveis, comuns e sem mentira. (BENTIVOGLIO, 2009, p. 133-134, tradução nossa)²⁴

²⁴O texto original é: “Io credo che essenzialmente, alla abase del fatto che tanta gente ci venga a ve-dere e ci segua, e non si tratta solo di gente ‘colta’, ci sia la possibilità del pubblico di ritrovare nel mio teatro qualcosa che gli appartiene e in cui può riconoscersi. E non importa che il mio linguaggio sia complesso [...] Ma gli spettatori entrano in contatto con quando accade sulla scena forse anche per-che sentono la formazione e la storia de uno come me, che arriva comunque dal ‘basso’. E può vede-re corpi espressivi che 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.”

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 contrastam com a cena tradicional e fabular, em que falar é simplesmente comunicar.

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 vem mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes partilhas 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 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.” (BERNSTEIN, 2001)

O inusitado no grito de cada um deles quebra o que está diante de nós 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.

Na cena em que performatiza o grito, Bobò aparece parcialmente desnudo, o que reforça a dimensão da sua fragilidade. A exibição dessa imagem garante outro aspecto constitutivo da cena: as cicatrizes geradas pela violência a que seu corpo foi submetido.

O grito de Delbono também tem um componente de risco na sua realização: ele mesmo, um homem corpulento, pisa pesadamente no espaço entre os corpos dos seus atores deitados, se deslocando pelo espaço. Ao cumprir a etapa de deslocamento ele se detém e solta o seu grito. Na peça escrita por Shakespeare aparecem em questão no grito de *Enrico V*, de acordo com o ato IV, cena III, uma resposta à queixa do conde de Westmoreland, receoso da batalha por contar com poucos homens; a ambição do rei de ser reconhecido pela honra e pela coragem; a disposição de compartilhar com seus soldados o orgulho pelas cicatrizes da guerra por eles vencida. Performatizado ao final do filme de Delbono, o grito mudo de *Enrico V* se dá diante de uma longa fila de soldados mortos e

repercuta, para o ator, o desespero, a coragem, a esperança depois de toda a batalha e a vitória. Se o gesto de Delbono tem uma gênese, não podemos falar que ele seja uma performance autobiográfica na mesma medida que o grito de Bobò. No entanto, ao longo da exibição do filme *Grido*, sabe-se que foi por volta desse período que Pippo Delbono tomou conhecimento da sua condição de portador 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, convida-nos a participar 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 & GUADONI, 2011, p.68, tradução nossa)²⁵

Na dimensão documental e autêntica do depoimento de Bobò, o diretor Delbono sente falta de um componente mais emocional no depoimento do seu ator Bobò. Este, por sua vez, mostra – na análise de Pippo – o sentido de coautoria dos seus trabalhos “a liberdade de uma criança e a sabedoria de um ancião”:

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 ao lado da câmera. Isso conta muito do ator, do sentido da dor. Do sentido do cinema (BIONDA & GUADONI, 2011, p. 67, tradução nossa).²⁶

²⁵ O original 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, condivide parte di un viaggio che è 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 gioia di un incontro, sulla relatività di quei valori che per noi sono diventati principi morali indiscutibili.”

²⁶ O texto original 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”.

No seu ensaio *O trauma como performance de longa duração*, Diana Taylor²⁷ descreve os diferentes impactos que a fala de Pedro Matta, um ex-presos político, assume em dois momentos da visita à Villa Grimaldi, onde os inimigos do regime do Augusto Pinochet eram torturados e mortos:

Meus olhos desavisados olham diretamente para baixo, mimeticamente, mais do que reflexivamente, através dos seus olhos também direcionados para baixo. Eu não vejo verdadeiramente, eu imagino. Eu presencio (como um verbo ativo). Eu participo, não nos eventos, mas no recontar desses mesmos eventos (TAYLOR, 2008, p. 6).

Por fim, os gritos de ambos, Delbono e Bobò, tratam do trauma em diferentes dimensões. O grito de Bobò, antes de ser tratado e reconstruído por Pippo Delbono na montagem do seu filme, se apresenta independente do sistema que o criou e sujeito a muitas variações: do sanatório de Aversa em atividade, presente na lembrança e pela performance, àquele prédio desativado onde Bobò conta a sua história. E deste, para o meio tecnológico (cinema). Entre as tiras do comportamento vivo retirados da sua memória, Pippo Delbono monta seu filme, restaurando-o numa obra que apresenta na imagem do grito mudo a dialética de um ato performático.

5. *Os hadestidados e a escuta dos que se pensam vivos*

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. 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 encon-

²⁷ Diana Taylor é autora do artigo *O trauma como performance de longa duração*, no qual descreve a sua experiência ao visitar um antigo campo de extermínio da ditadura de Pinochet acompanhada de um militante político que lá esteve encarcerado.

trem. 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 *infans*, do passado e do desejo inominado, ao mesmo tempo que anuncia o futuro e o mistério. Pelos seus componentes históricos, visíveis e materiais, as palavras formam penas 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 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.

6. Conclusões

As obras que analisamos nos dão a oportunidade de reconhecer algumas tentativas de dessubjetivação, de resistência às forças dos dispositivos do poder. 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 e nos arrepia, deixando o corpo eriçado e em estado de alerta.

Aprender a língua do outro e tirar o sujeito do espaço sagrado, do ostracismo e do isolamento, estabelecendo com esse exilado um diálogo, é criar um campo discursivo em que a própria vida é posta em jogo. Na arte, é cuidar do personagem e do espectador, às vezes no espaço mediado pela performance, para retomar o discurso com plena potência. Em vez de uma existência obscura, Bobò deixa de ser uma estatística, uma *vida infame*, para dividir conosco a sua experiência. A vida dele, tematizada, integra o corpo da obra de Delbono e passa a nos pertencer também, pois é o nosso silêncio cúmplice que a tornou possível. Pippo tam-

bém sai do espaço escuro do discurso sem subjetividade. Ele é um *homo sacer*, estigmatizado pelo vírus do HIV, *hybris* do desejo sexual realizado, que não encontra lugar na Igreja romana, nem tem o direito de gozar plenamente da cidadania e do cuidado do Estado. A sua presença não é estranha aos de vida infame, mas absolutamente solidária ao grito de Bobò e ao de *Katrin*, filha da *Mãe Coragem*.

Assim como *Katrin*, *Mãe Coragem* também é uma vítima da guerra. O seu gesto traz para o jogo o autor e a personagem e estanca o público da sangria das palavras. No lugar dela, a imagem, a senha para o inconsciente: “Nos sonhos, a audição nunca é solicitada. O sonho é um fenômeno estritamente visual e através da visão que será percebido aquilo que é dirigido ao ouvido: trata-se, assim podemos dizer, de imagens acústicas” (*Ibidem*, p. 226).

O grito de Weigel em *Mãe Coragem* figura entre o passado memorado e o premonitório de um futuro sombrio. Na duração de um lampejo que se processa no presente da guerra, o grito desperta a razão e a fantasia, como se resgatasse no cadáver a noção de vida. Mas um refugio o reconduz ao Hades, de onde ele voltará para cumprir, como uma imagem nova, o mesmo ritual de reposição no jogo até o infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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: UFMG, 2010.

_____. *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.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/45/43>>.

BIONDA, Nicola; GUALDONI, Chiara. *Visioni Incrociate: Pippo Delbono tra cinema e teatro*. Pisa: Titivilus, 2011.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro de Bertold Brecht*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DELBONO, Pippo. *Dopo la battaglia: Scritti poetico-politici*. Firenze: Barbès Editore, 2011.

_____. *Racconti di giugno*. Milano: Gruppo Editorial Mauri Spagnol, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LEHMANN, H. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NOVARINA, Valere. *Diante da palavra*. Trad.: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Cia. das letras, 1987.

TAYLOR, Diana. *O Trauma como performance de longa duração*. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>>

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

Foto 1: <<http://www.photosapiens.com/Acteurs-en-scene.html>>.

Foto 2: <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_196198/master-class-de-pippo-delbono-a-l-ulg>.

Foto 3:

<<http://www.supercinema.eu/public/forums/index.php?showtopic=211>>.