

TÍTULO: POÉTICAS DIGITAIS E SUAS RELACÕES COM AS PERFORANCES E OS ARQUIVOS DO ATLAS MNEMOSYNE

Autora: Juliana Andrade de Lacerda - CEFET-MG.

Resumo: O artigo discute sobre as poéticas digitais a partir das montagens dos arquivos do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, destacando-se a imagem grega da ninfa – justamente uma das representações do feminino – buscaremos suas diversas carnações arte. Em especial, nas seguintes obras: *Quando todos calam* (2009), Berna Reale; além da pintura *Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, apresentada na exposição de *Levantes* (2017), por Georges Didi-Huberman.

Palavras-chaves: *Atlas Mnemosyne*; Ninfa; Poéticas digitais; Montagem.

A partir do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, principalmente as pranchas as 39, 41, 46 e 77, as quais se destacam à figura da ninfa, buscaremos suas diversas carnações na arte. A ninfa é uma imagem imanente e fluída que aparece na história travestida de diversas formas, de acordo com o movimento vivido pela cultura. O mais importante, contudo, não seria questionar quem é essa figura, mas quais seriam as forças que transitam por ela, e o que é esse movimento que a traz sempre de forma distinta, conceito proposto por Aby Warburg (1866-1929), discutido por Georges Didi-Huberman.

Aby Warburg, historiador da arte alemão produziu o *Atlas Mnemosyne* no final do século XIX e início do século XX. Suas pesquisas abordaram distintas épocas, além de locais e formas imagéticas não menos díspares. As escolhas literárias e imagéticas que deram forma a essas investigações também se apresentam bastante variáveis. Ele organizou um arquivo fotográfico com 79 painéis negros que estão dispostos não de maneira sucessiva, mas como sobreposições, em que o passado aparece como fantasma ou reminiscência.

A sua metodologia de montagem foi transgressora, pois construiu um texto fragmentado, em que palavra e imagem se entrecruzam, de maneira a formar um dispositivo aberto, um labirinto de imagens em movimento. Nesse processo de montagem do *Atlas*, Warburg colocava diferentes objetos em uma mesa, em que não havia separação entre as fronteiras, era como um jogo de cartas, no qual estabelecia diversas possibilidades de montagem, em fluxo e refluxo interminável.

A montagem dos painéis foi discutida no livro: *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta* (2013), de Georges Didi-Huberman. No qual o autor propõe um novo modo de pensar o

tempo em que se abrem brechas para um saber crítico, ou *saber alegre*, e coloca em jogo nossas convicções. Dessa forma, estamos diante do problema da memória e do olhar sobre a história, que leva a repensar e a montar poeticamente o horror da história. Desta maneira, as imagens *remontadas* tornam-se capazes, graças a sua disposição no espaço do papel de enunciar posicionamentos ideológicos, desmontando a ideologia subjacente das imagens históricas originais.

Para Didi-Huberman, os historiadores ensaiam montar imagens não exatamente para buscar um passado histórico, mas para melhor compreendê-lo, melhor problematizar esses “cristais de tempo”, segundo a compreensão de história de Walter Benjamin. A imagem seria a malícia visual do tempo na história. Isso significa que as imagens apresentam uma tensão, uma confrontação de situações heteróclitas, uma vez que o projeto do *Atlas* seria mnemônico, conforme Benjamin Buchloh:

De acordo com Warburg, a memória social coletiva podia ser rastreada através das inúmeras camadas de transmissão cultural (seu foco principal sendo a transformação de ‘dinamogramas’ transferidos da Antiguidade clássica para a pintura do Renascimento. Os recortes ou motivos de expressão gestual e corporal que ele identificou como *pathos formula* (BURCHLOH, 2000, p. 10).

Warburg aborda a história por meio da remontagem de imagens fotográficas, dispostas como peças sobre um tabuleiro. Isso faz eco à afirmação de Benjamin de que o historiador teria por função a política, ao utilizar sua memória para advertir os incêndios vindouros. O pensamento de Warburg possui três questões teóricas principais: “*Nachleben*, *Pathosformel*, e *Einfühlung*, que ao longo das análises desenvolvidas, formam um ciclo indissociável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 41). Trata-se de formas de percepção e de análise que modificam o pensamento sobre a imagem sobremaneira, bem como se constituem imprescindíveis para discutir sobre a montagem.

Nachleben seria a pós-vida da imagem, o que Georges Didi-Huberman considera uma interpretação inaugural das drapearias, dos tecidos e das ondas dos cabelos das ninfas. Esse movimento seria muito evocado pelos mármores da Antiguidade greco-romana. Já o *Pathosformel* foi cunhado com o intento de abordar a fórmula *páthos*. Ele estaria atrelado à pós-vida das formas, em especial à repetição da gestualidade humana. Um gesto, entretanto, pode ter significado diverso, dependendo do

contexto e da relação de uma imagem com a outra.

Warburg enquanto ainda era estudante, tentou formular seus conceitos fundamentais sobre a *Pathosformel*, buscando, na reprodução gráfica de uma pintura de um vaso anônimo grego, uma linguagem gestual típica da arte antiga. A questão do gesto representa uma demonstração da fórmula de *páthos*, observado na gravura de Albrecht Durer, *A morte de Orfeu*, feita à maneira italiana e que apareceu no Círculo de Mantegna. Esse mesmo gesto do *páthos* é apresentado também na imagem de Cristo, na cena do calvário, quando os soldados o flagelam. Eles se repetem nas Mênades, violento e passional, que, em um ataque de loucura dionisíaca, dilaceram Orfeu. Dessa maneira, as representações de Orfeu e das Mênades ressoam nas figuras do Renascimento, ou seja, esses gestos de expressão corporal ou espiritual apresentam referências nos modelos antigos que a arte e a poesia difundiram. A figura de Orfeu foi utilizada para explicar a concepção sobre a transmissão de uma memória coletiva através das imagens.

A teoria de Warburg sobre a *Pathosformel* estabelece relações com as representações equivalentes dessas imagens na literatura clássica, uma vez que já estavam presentes nos poemas dos povos da Antiguidade. Portanto, é provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga da deusa Vênus e que a tenha usado como inspiração para suas pinturas. Em seu estudo sobre o *Nascimento de Vênus* e sobre *A primavera* de Botticelli, Warburg destaca que havia, nessas pinturas, uma grande preocupação do artista em reproduzir os movimentos das vestes e dos cabelos dessas figuras femininas: “os acessórios em movimento funcionam como operador de conversão: entre o ar impalpável e o corpo visível, entre o movimento visível e o movimento da alma” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 57).

Esses gestos se repetem de alguma forma em várias culturas, em períodos distintos, o que permite compreender a coreografia das imagens, que tem em sua base o conceito de *Pathosformel* (forma de *Páthos*). As belas e drapeadas ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano pelo mármore esculpido dos arcos do triunfo, é forma do próprio desejo, sempre conflituoso, sempre dialético.

Na Renascença florentina, a ninfa é o sintoma de uma sobrevivência, ela “é uma representação do tempo, que permanece na mente de quem a contempla. E, por isso, ela

é duplamente fluída: hábil e prolífera igual à vida, epidêmica, dinâmica, igual à morte psíquica em qualquer situação”¹ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.60).

Os conteúdos psíquicos se atualizam na figura da Ninfa, que se aproxima da *Pathosformel*. A forma do *páthos* ressaltam os gestos que sobrevivem e se cruzam repentinamente, em um instante inesperado, portanto são fórmulas híbridas de matéria e forma. Estilos e formas não são mais as soluções para o problema da representação, tal como deseja Winckelmann a partir da perspectiva apolínea. Mas para compreender a imagem é preciso incluir o poder do expectador com sua emoção e empatia para pensar sobre a história da arte e suas diversas montagens.

Ao observar as montagens do *Atlas Mnemosyne*, 2010, de Aby Warburg, percebemos que a ninfa impõe-se como motivo crucial, apresentado-a em diversos painéis: como no 39, intitulado *Botticelli. Estilo ideal*. O movimento da ninfa também se destaca na montagem do painel 46, *Ninfa*, em que aparecem diversas figuras femininas como Ester e Judite. Ainda no painel 46, há um desenho de Agostinho Veneziano, *Mulher portando um cântaro sobre a cabeça* (1528), além de uma pintura de Fillipo Lippi (1452), *A virgem com o menino*. Por fim, há uma campesina com saias longas andando em frente a sua casa na Itália, fotografada pelo próprio Warburg.

A Vênus aparece também no painel 41, intitulada: *Pathos da destruição – Sacrifício, A Ninfa como bruxa. Libertação da expressão*. Nessa montagem, Orfeu estabelece relações com diversas figuras femininas: Medéia (figura 1) e com a de Eurídice (figura 12). Na prancha de número 77, com suas fotografias, pinturas recortes de jornais que cobre tempos e períodos diversos, Warburg destaca a fotografia de uma golfista. No mesmo painel há figuras masculinas representando o mesmo gesto de força e poder.

Aby Warburg foi questionado sobre as possíveis carnações das ninfas: “Mas afinal quem é a ninfa? Segundo sua realidade corpórea, uma escrava tártara, mas segundo sua verdadeira essência um espírito elementar, uma deusa pagã no exílio” (AGAMBEN, 2012, p. 39).

Entretanto, Didi-Huberman elabora um percurso da imagem feminina desde a Antiguidade até a modernidade em *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o Panejamento caído* (2016). Nesse movimento, poderíamos vislumbrar gestos de oferenda erótica na miséria

¹ Et une figure spectrale du temps qui nous hante. Elle est, em cela, doublement fluide: labile et proliférnte como l’avie, épidémique er insaisissable comme la mort, Psychique dans tous les cas. (Tradução nossa).

contemporânea, uma vez que o corpo feminino possui o poder de consumir o erotismo e a violência ao mesmo tempo. Isso seria recorrente em suas várias aparições, perceptível desde as imagens gregas até a arte contemporânea: “dos antigos sarcófagos as pinturas renascentistas das esculturas barrocas as fotografias contemporâneas, ela não cessa de passar: uma maneira de dizer que não aparece, mas e como uma onda, promete-nos retornar em breve”² (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 7).

A heroína fluída é antiga, moderna e contemporânea ao mesmo tempo seus rastros jamais cessam de aparecer. Ela é encontrada desde as telas renascentistas até as fotografias modernas. Destituída da distância e da contemplação, a expectativa é por encontrá-la não em lugares sacrais, mas de associá-la ao cotidiano a partir da modernidade.

Entretanto, a ninfa também está presente em uma capela cristã, na obscura igreja de Santa Cecília de Trastevere, em Roma. Neste local há uma bela e intrigante escultura intitulada *Santa Cecília*, assinada pelo escultor Stefano Maderno, que tivera sua carreira iniciada como restaurador de esculturas da Antiguidade. Naquela obra funeral de 1600, “o drapeado da Antiga ninfa triunfa em uma antinifia, uma jovem santa. A elegância suprema e magnífica do drapeado apresenta-se como referência ao paganismo greco-romano, como um véu, um tecido que cobre um corpo pudico” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 53).

Santa Cecília é a representação de uma mulher adormecida e abandonada com seus panos. Seu cabelo estava enrolando por um véu. Ela ficou conhecida por ter sido decapitada juntamente com o marido, mas seu corpo nunca fora tocado por ele. Morrera casta e pura, abandonada ao sofrimento. Portanto, seu corpo é ambivalente, ressalta, contudo, características distintas, operando, do pudico ao erótico. Verifica-se aí, nas imagens das santas, o drapeado caído, essa é uma onipresença da forma, das esculturas católicas, ligeiramente adormecidas e sensuais. As santas estão marcadas pela desordem do desejo, uma queda que também é apresentada nas figuras de Santa Cecília³, Sainte Martine (1635)⁴ e Ludovica Albertoni (1731)⁵.

² De sarcophages antiques en tableaux renaissants, de sculptures baroques en photographies contemporaines, elle ne cesse de passer: façon de dire qu'elle n'apparaît et, depuis de passé même, comme un vague, nous promettre de revenir bientôt. (Tradução nossa)

³ Stefano Maderno. Escultura de Santa Cecilia, 1600, mármore. Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

⁴ Niccolò Menghini. Sainte Martine, 1635, mármore. Roma, Santi Martina e Luca.

⁵ Gian Lorenzo Bernini. La Bienheureuse Ludovica Albertoni, 1671, mármore. Roma, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri.

A partir desse fio condutor, nessa busca incessante pela figura da ninfa, deixemos as capelas onde se encontra as santas sacrificando seu desejo e vamos ao ar livre para afirmar a queda progressiva da ninfa. Começa, assim, um movimento classificado como *clinâmen*: “a palavra, em latim, significa duas coisas: por um lado, denota movimento de se curvar até cair, a inclinação de um corpo. O termo esclarece, portanto, esse eixo fenomenológico da queda” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 48).

O movimento do *clinâmen* foi destacado por alguns artistas, como Ticiano, na pintura *Vênus de Urbino* (1538), que apresenta a nudez de uma jovem que aparece deitada numa espécie de cama, em meio aos lencóis e às almofadas. Inclusive, *clinè*, em francês, designa também o corpo no leito. Esse seria um “movimento de queda, simultaneamente, sexualizado e mortífero. Ele acabará como já previsível, no refugio, no informe” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 54).

O autor francês observa as várias facetas do desejo dessa deusa e percebe que, na Antiguidade, a ninfa se apresentava majoritariamente em posição vertical e que, a partir Renascimento, vai se declinando até cair na terra: Agora, a ninfa de Warburg encontra a miséria contemporânea, cai dos altares barrocos para as ruas e “seculariza-se, segundo a fórmula de Benjamin” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 69).

Dessa forma, Didi-Huberman estabelece relações entre o pensamento warburguiano e benjaminiano para buscar as Ninfas em locais dessacralizados, como nas ruas parisienses. As figuras femininas destituem-se, com isso, da distância e da contemplação: “Eis, efetivamente, o declínio e a queda da ninfa. Uma queda na miséria contemporânea. Os deuses estão desempregados, as Mênades estão em guedelhas, como escreve Zola” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 70).

Paris torna-se a capital do século XIX e do início do XX, os elementos patéticos encontram-se espalhados pelas ruas. No livro *Passagens* (2006), Walter Benjamin consagra as ruas como lugar das imundícies: “Paris é a cidade que se revolve, observa Benjamin: maneira de introduzir o motivo de uma *sensualidade* tátil da rua, orgânica ao ponto de mostrar, quando aberta, a sua realidade última, uma *realidade visceral*” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 78).

Nas ruas, temos de tocar a sujeira com as mãos nuas, no orgânico da topologia na metrópole. Nas serpillheiras, nos rios poluídos, nas bocas de lobo, a cidade se comunica com o subsolo. O passado, assim, revolve-se na lama, reflui na memória, para ressurgir no presente.

Nos bordéis, nas passagens, espécies de inferno ou de purgatório, há uma estratificação de tempos heterogêneos ou anacrônicos. Encontramos também a figura do *flâneur*, de Baudelaire, um observador da vida urbana: “Está claro que Benjamin caminha aqui sobre os passos de Baudelaire, a ponto de ser por vezes difícil distinguir, no livro Passagens, as frases de Baudelaire-filósofo das do Benjamin-poeta” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 79). A sarjeta é vista como outra faceta da rua parisiense, e as vestes das ninfas encontram-se espalhadas pelas grandes metrópoles. A partir dessa afirmação, propomos reconhecer os acessórios em movimento na crueldade dialética; próximos de Walter Benjamin e do problema central da nossa temática, da fórmula do *páthos* de Warburg.

Passemos, então, de um movimento dos cabelos e das vestes da Vênus de Botticelli, no Renascimento, para um desnudamento na modernidade. Podemos então, perguntar onde está o elo entre as ninfas de Warburg e as de Didi-Huberman? Talvez no movimento dos tecidos, dos drapeados, dos cabelos, mas resta ainda outra questão: quando e onde a ninfa cessará suas aparições, uma vez que ela se remodela, se redefine e se transforma, pois, ensaia diversas posições, posturas, cenas desde a Antiguidade até a atualidade. Na contemporaneidade, a ninfa pode se apresentar em diversas carnações, dessa forma, discutiremos sobre algumas poéticas que tratam da questão do feminino e de suas diversas performatividades⁶.

Primeiramente, iremos buscar a carnação da ninfa a partir do trabalho de Berna Reale, uma *performer*⁷ brasileira, de Belém do Pará que cria uma estética da gambiarra. A artista vai ao encontro dos restos da sociedade brasileira para retratar as diversas

⁶ A palavra performatividade se baseia na teoria de Judith Butler, filósofa pós-estruturalista, estadunidense, professora de Literatura Comparada e Retórica na Universidade da Califórnia. Conhecida como teórica do poder, sexualidade, gênero e da identidade, e uma das criadoras da Teoria *Queer*, acerca dos atos performativos e a constituição de gênero. Segundo a autora: “dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o aparecimento do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (dentro de um enquadramento estritamente binário; a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder. E, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneira inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações” (BUTLER, 2018, p.39).

⁷ Berna Reale que realiza um jogo linguístico em que o signo verbal resvala para a política da ambivalência e da ambiguidade para que a contundência visual das ações performáticas fixe no real sua significação diante da história da violência da Amazônia. *Performances*, instalações, fotografias e vídeos articulam a semântica e rupturas da sintaxe com raro cálculo estratégico. HERKENHOFF, Paulo. *Mulheres do Presente, a clareza entre sombras*. Ministério da cultura, BTG Pactual e Instituto Tomie Ohtake, 2016, pp. 207.

formas de violência sofridas pelo corpo feminino. Realiza, em 2009, a obra *Quando todos calam*:

Uma mulher nua, coberta de vísceras, jaz deitada, enquanto abutres atacam a carne espalhada sobre seu corpo. Durante uma tarde, Berna Reale se expôs desse modo ao olhar silencioso dos feirantes, que observam a cena ameaçadora, protagonizada pela artista (ROCHA, 2014, p. 25).

Reale se expõe em um mercado que fica localizado à Avenida Boulevard Castilho França, às margens do rio Guajará. Nesse local, desde o século XVII, formou-se uma feira livre, conhecida como mercado Ver o Peso. A *performer* expõe seu corpo entre comerciantes e passantes. Encontra-se imóvel, como nas esculturas das santas católicas, os cabelos longos, encaracolados foram cortados, o tecido plissado cai e cobre o balcão onde se destringem os animais mortos. Com isso, o abjeto vem à tona:

Na alegoria de sacrifício humano montado por Reale, os urubus incitam aflição e impotência dos violadores e da multidão conformista. A nudez indefesa vilipendiada expõe as vísceras simbólicas desse corpo carneado pela violência física que engloba 44,2% dos casos brasileiros, da violência psicológica ou moral que soma acima de 20% e da sexual relatada que é de 12,2% (HERKENHOFF, 2016, p. 218).

A artista produz uma resposta simbólica do oprimido, denuncia uma situação de quem vive em um país em que o corpo é visto como mercadoria, assim, se mobiliza para ir contra: “Ela opõe-se, portanto, ao que delibera submeter a mulher a um estado físico aquém do princípio do prazer, pois o simbólico, na obra geral de Reale, reivindica o direito ao gozo” (HERKENHOFF, 2016, p. 218).

Diante do poder totalitário e da situação de opressão dos corpos, encontramos subjetividades entre objetos ou abjetos. Apesar de tudo isso, descobrimos que os “abjetados” possuem voz, seu próprio discurso, ao dizer e fazer circular sua versão da história, que vai além das fronteiras do discurso hegemônico.

Portanto, não cabe mais aos detentores do poder falar pela mulher, mas em nosso caso, a artista reivindica o direito de ter desejo e denuncia a violação dos corpos. Há outras diversas formas de agressão, físicas e psicológicas, como tapas, chutes, estrangulamentos, queimaduras, estupros, incitação ao medo, chantagem, misoginia e mutilações, como das africanas para eliminar o ciclo de prazer feminino.

Entretanto é preciso erguer insurgir contra as diversas formas de opressão. Nesse sentido, destacaremos uma imagem simbólica do poder feminino, apresentada na exposição de Didi-Huberman, *Levantes*, 2017, em São Paulo. A pintura original é de Eugène Delacroix, *Liberdade guiando o povo*, de Julho de 1830, em comemoração à Revolução Francesa. O movimento de elevar-se foi discutido por Judith Butler:

A imagem de alguém que se levanta, alguém para quem se levantar representa uma forma de libertação, alguém com capacidade física de se libertar das amarras, das correntes, dos sinais de escravidão, da sujeição, do feudalismo. [...] Em alemão levante é *Aufstande*, que, segundo o contexto, pode significar indignação, levante, revolta ou revolução, e que remete também à ideia de elevar-se e pôr-se de pé (BUTLER, 2017, p. 26).

Para sair de uma posição de submissão, o corpo precisa erguer-se, o que remete a uma ação que pretende vencer a morte, a passividade, recolocando em jogo a vida e a esperança. Conjuga-se aí, ao mesmo tempo, peso e leveza. Esses movimentos de levantes buscam condições de vida mais igualitárias, desafiando o poder autoritário. Trata-se de um ato de desobediência, uma vez que o corpo necessita se levantar para se rebelar contra determinada situação de submissão.

Os regimes totalitários podem provocar apatia, uma vez que dificultam a capacidade de ver além e sufocam a elaboração de pensamentos criativos. Contudo, há um desejo de sobrevivência que pode ser ainda mais forte que essa apatia. Tal desejo, por sua vez, pode provocar o gesto de elevar o corpo, o que pode ser observado tanto no cotidiano quanto na arte:

Um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição. Conseqüentemente, mesmo que um levante não atinja seus objetivos, ele entra para a história, o que em si já constitui uma realização, um evento discurso com repercussões afetivas (BUTLER, 2017, p. 26).

O gesto de se elevar surge diante de uma indignação, de um sofrimento inaceitável, causado pelo próprio abatimento e pelas várias formas de poder que tentam assujeitar os corpos. Entretanto, mesmo que um levante fracasse, pode se tornar uma memória histórica, e ser retomada por outras gerações para conseguir seus objetivos, pois os levantes não param de produzir imagens como uma herança histórica.

Para lutar pelo direito da coletividade é preciso se insurgir contra uma lei que aflija um direito, é necessário que um grupo se organize para lutar contra um sofrimento

inaceitável. As insurreições seriam uma força subterrânea capaz de elevar-se até a superfície para produzir uma aventura coletiva. O corpo de um ser se junta ao do outro e, com isso, surge o levante: “contra todo um regime legal, podendo este incluir a escravidão ou o domínio colonial, ou, ainda, contra ocupações, estado de sítio, *apartheid*, regimes autoritários, fascismo, capitalismo, corrupção do Estado ou austeridade” (BUTLER, 2017, p. 24).

Apesar da opressão dos corpos, há uma necessidade de erguer os braços e lutar, pois, a violência que atinge os oprimidos persiste em proteger os opressores. Um levante seria justamente um movimento contra um estado de coisas, pois antes de chegar ao levante, pode-se perceber em estado de apatia, pois a sujeição diz respeito a indivíduos e grupos:

Para haver um levante, é preciso então que preexista um conjunto de laços, redes, grupos físicos e virtuais que não se organizem apenas em função de princípios dialógicos ou deliberativos, mas que impliquem pessoas que possam ser deslocados ou se desloquem (BUTLER, 2017, p. 28).

Butler ressalta ainda a importância de lutar contra o poder autoritário, que gera um círculo vicioso de subordinação. Ao negligenciar certos grupos de sua humanidade, o poder hegemônico toma para si a prerrogativa de descrevê-los e de delimitá-los. Entretanto, somente a partir do momento que o indivíduo toma consciência de seu lugar de sujeição, poderá realizar um movimento de deslocamento, quando os que estão à margem se tornarem conscientes de sua existência e de tais fronteiras que os separam.

Ao perguntar sobre achar natural a imposição do soberano, esses subjugados serão capazes de se articular para reivindicar a sua humanidade. A política de inclusão pode buscar um lugar no mundo para produzir seu próprio discurso. Pois o poder hegemônico somente será enfrentado quando os sujeitados tiverem capacidade de romper a fronteira que delimita os lugares sociais, pois o “mais importante é que alguém reivindique essa posição em público, que ande nas ruas, encontre emprego e moradia sem discriminação, seja protegido da violência nas ruas e da tortura policial” (BUTLER, 2018, p. 64). Ao questionar sobre o direito de lutar pelo direito de ter voz e do enquadramento estritamente binário entre feminino e masculino, podemos pensar sobre as possíveis formas de insurreições para permitir que as minorias sexuais e de gênero tornem suas vidas suportáveis, uma vez que os corpos “possam respirar e se mover mais

livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem” (BUTLER, 2018, p.40).

A precariedade da vida está diretamente ligada às normas de gênero, uma vez que aqueles que questionam as normas impostas pelo poder patriarcal, buscam novas possibilidades e modos inteligíveis para viver sua sexualidade. Estão, por isso, expostos a um risco maior de assédio e de violência.

No entanto, ao questionar sobre a performatividade de gênero podemos dizer que o *Páthos* que se apresenta nas pranchas das ninfas do *Atlas Mnemosyne*, como na *performance* de Reale, e na alegoria da pintura de Delacroix, são os mesmos, pois são imagens sobreviventes. Do sacrifício dos corpos das ninfas enrolados nas catacumbas aos farrapos na modernidade, passando pelo desnudamento na contemporaneidade, não há outra força, senão do *Nachleben*. Dessa maneira, os acessórios das ninfas se redobram no *páthos* da memória, já que o movimento não tem fim nem princípio, pois estão alhures.

Assim, as imagens ao migrarem de uma cultura a outra são portadores de uma memória coletiva, que se atualiza em determinado tempo histórico. A imaginação seria a forma como a aparição de uma imagem se desdobra para além de sua própria visibilidade. Logo, a memória torna-se involuntária, alimentando um compromisso com o futuro, o que faz com que surja outro fluxo de entendimento sobre a natureza da imagem e de sua sobrevivência.

Referências

BURCHLOH, Benjamin, H.D. *Procedimentos alegórico: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano VII, n.7, 2000.

BUTLER, *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performative de Assembleia*. Tradução de Fernando Siqueira Niguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou A gaia ciência inquieta*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.

_____. *Levantes*.

_____. *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de António Preto. Lisboa, KKYM, 2016.

_____. *Ninfa fluída: essai sur le drapé-désir*. Paris, Gallimard, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *Mulheres do Presente, a clareza entre sombras*. Ministério da cultura, BTG Pactual e Instituto Tomie Ontake, 2016.

WARBURG Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducción Joaquim Camorro Mielke. Madri: Akal, 2010.

_____. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira. Artigo: *Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance*. Universidade de Lisboa, Portugal, Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes, 2014.