

***Pathosformel* do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental**

Pathosformel of rape: a journey through images of women harassment in western art

Pathosformel del rapto: un recorrido por imagenes de acoso femenino en el arte occidental

Luana Maribele Wedekin  

UDESC, Florianópolis, SC, Brasil – E-mail: wedekinluana@gmail.com

Giovanna Costa Araujo  

UDESC, Florianópolis, SC, Brasil – E-mail: giih.costa@hotmail.com

Resumo: A partir das imagens da Prancha 70 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, realizou-se um inventário de imagens da *pathosformel* do rapto em diversas épocas e lugares, incluindo algumas fontes visuais e literárias das imagens. Descreve-se as características dos gestos da mulher raptada e do raptor, que se repetem e, portanto, persistem com nuances ao longo da arte ocidental. Ao contrário de certas interpretações que veem passividade na figuração da mulher raptada, afirma-se a eloquência dos gestos de resistência, rejeição e tentativa de fuga apesar da superioridade física masculina ressaltada na retórica dos músculos.

Palavras-chave: Pathosformel do rapto; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; Imagens de assédio feminino.

Abstract: From the images of Plate 70 of *Atlas Mnemosyne* by Aby Warburg, we carried out an inventory of images of the pathosformel of the abduction in different times and places, including some visual and literary sources of the images. We describe the characteristics of the kidnapped woman's and the kidnapper's gestures, which are repeated and, therefore, persist with nuances throughout Western art. Contrary to certain interpretations that see passivity in the figuration of the kidnapped woman,

we affirm the eloquence of the gestures of resistance, rejection and an attempt to escape despite the male physical superiority highlighted in the rhetoric of the muscles.

Keywords: *Pathosformel of rape; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; Images of Women Harassment.*

Resumen: *A partir de las imágenes de la lámina 70 del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, se ha realizado un inventario de imágenes de la pathosformel del rapto en diferentes épocas y lugares, incluyendo algunas fuentes visuales y literarias de las imágenes. Se describen las características de los gestos de la mujer raptada y del raptor, que se repiten y, por tanto, persisten con matices en todo el arte occidental. Frente a ciertas interpretaciones que ven pasividad en la figura de la mujer raptada, se afirma la elocuencia de los gestos de resistencia, rechazo e intento de fuga, a pesar de la superioridad física masculina enfatizada en la retórica de los músculos.*

Palabras clave: *Pathosformel del rapto; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; Imágenes de acoso femenino.*

1. Introdução: o conceito de *pathosformel*

O presente artigo foi desenvolvido a partir da abordagem teórica de Aby Warburg (1866-1929). De seu legado, talvez o mais notório seja a constituição de uma biblioteca multidisciplinar que originou o instituto de pesquisa que leva seu nome. Também, como será desenvolvido aqui, sua pesquisa interessada em compreender a sobrevivência de determinados motivos oriundos da antiguidade clássica para o Renascimento, e, em menor medida o Barroco, apresenta valioso enquadramento para refletir sobre as persistentes imagens de assédio feminino na história da arte ocidental. O historiador da arte alemão não se dedicou a pensar as produções de artistas mulheres, nem se aproximou criticamente dos problemas de gênero das imagens que obsessivamente coletou e estudou, mas inspirou a análise crítica sobre as representações de violência contra as mulheres aqui desenvolvida.

Este artigo é o desdobramento de uma pesquisa desenvolvida no Departamento de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ligada à pesquisa

intitulada *Em busca das fontes iconográficas de Aby Warburg: Peregrinações epistemológicas*. Seu objetivo foi compreender a *Pathosformel* do rapto das mulheres no *Atlas Mnemosyne* (1929) de Aby Warburg e sua atualidade; e refletir sobre as situações de assédio feminino em todas as épocas.

O *Atlas Mnemosyne* foi uma obra que Warburg deixou inacabada devido a sua morte repentina em 1929. Nela, o autor reuniu cerca de mil imagens organizadas em painéis visuais dedicados a assuntos relacionados à renovação de temas pagãos na arte do Renascimento. A disposição em pranchas, além de inovadora, é uma contundente afirmação epistemológica ao apresentar os argumentos de forma eminentemente visual. Estudar o *Atlas* é a melhor forma de compreender o pensamento de Warburg e seus colaboradores, pois é um verdadeiro “inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento” (Warburg, 2018, p. 219-220). A obra reúne constelações de imagens que indicam os “carimbos temporais” que retornavam no Renascimento em inúmeras obras de arte e artefatos diversos após um período de ocaso.

Warburg denominou essas pré-cunhagens antigas de “fórmulas de *pathos*” (*Pathosformeln*¹). Na pesquisa que empreendeu ao longo de toda a sua vida, o historiador alemão buscava

[...] investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas de máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação através de sua mão (Warburg, 2018, p. 220-221).

As *pathosformeln* são justamente essas “formas expressivas”, advindas do “patrimônio hereditário da memória” (daí o *Atlas* chamar-se *Mnemosyne*, numa referência à titânide Mnemosyne, mãe das musas e personificação da memória), as quais emergem na criação de artistas. O *Atlas Mnemosyne*, mesmo nome de sua biblioteca, pretendia reunir o patrimônio hereditário da memória coletiva.

1 Quando a expressão é utilizada no plural “fórmulas de pathos”, usa-se no original *Pathosformeln*; quando o termo está no singular, usa-se *Pathosformel*.

De forma muito didática Georges Didi-Huberman (2016) explica o conceito de *pathosformel*, num percurso etimológico, filosófico, biológico e psicológico, no qual verifica como a noção de *pathos*, no pensamento da antiguidade - mais especificamente em Aristóteles - quando assume noção de passividade e de negatividade (a emoção em detrimento da razão, *pathos* em detrimento do *logos*), para ser restituída por Nietzsche, fundamental para o pensamento de Warburg. Didi-Huberman (2016) enfatiza a dimensão cultural da emoção e de como ela atravessa o tempo: “[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa — e muito inconsciente” (2016, p. 32). O *Atlas* de Warburg reúne diversas imagens desses gestos: “[...] as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história” (Didi-Huberman, 2016, p. 34).

Ao se admitir o conceito de *pathosformeln*, compreende-se a história das artes visuais como uma enorme história das emoções figuradas e dos gestos emotivos expressos em pinturas, esculturas, gravuras, tapeçarias, medalhas, moedas, selos, imagens de publicidade, pertencentes a diversas origens históricas e geográficas.

Como percurso metodológico para a pesquisa que deu origem a este artigo, buscou-se as imagens da *Pathosformel* do rapto presentes no *Atlas*, tema da prancha 70, mas também outras obras que apresentavam imagens semelhantes advindas de diversos artistas. As fontes *online* onde as obras foram coletadas foram, principalmente: a revista e plataforma *Engramma*, *The Warburg Institute Iconographic Database*, *Google Arts and Culture* e *Google Books*.

O tema do rapto atravessa o *Atlas*, e está presente nas pranchas 4, 5, 33, 35, 37, 40, 57, 70. São cerca de 28 obras referentes às narrativas do rapto de Dejanira, Prosérpina, Helena, mas também o rapto das Sabinas e das filhas de Leucipo. A prancha 70 do *Atlas* exibe trabalhos de diversos artistas dos séculos XVI e XVII. Tais imagens serviram como porta de entrada para compreender a persistência do tema do rapto, mas extrapolou-se as imagens do *Atlas* para desenvolver o argumento de sua disseminação na arte ocidental.

2. *Pathosformel* do rapto e suas fontes antigas

Um fundamento importante das *pathosformeln* é a identificação de fontes antigas. No *Atlas*, nas Pranchas 4 e 5, encontra-se duas imagens de sarcófagos com o tema

do rapto, ambos nos Museus Vaticanos, respectivamente: o rapto das filhas de Leucipo, datado de 150-160 d.C. e o rapto de Prosérpina, de 200-220 d.C. (Fig. 1).



Figura 01

Rapto de Prosérpina, c. 200-220 d.C. Sala delle Muse, Musei Vaticani, Roma.

Fonte: acervo das autoras.

Focalizando a cena central do sarcófago, vê-se uma vigorosa figura masculina numa carruagem com uma mulher nos braços. Trata-se de Plutão e Prosérpina:

Prosérpina lá se encontrava, brincando com suas companheiras, colhendo lírios e violetas, e enchendo com as flores seu cesto e seu avental, quando Plutão a viu, apaixonou-se por ela e raptou-a. Ela gritou, pedindo ajuda à mãe e às companheiras; e quando, apavorada, largou os cantos do avental e deixou cair as flores, sentiu, infantilmente, sua perda como um acréscimo ao seu sofrimento. O raptor excitou os cavalos, chamando-os cada um por seu nome e soltando sobre suas cabeças e pescoços as rédeas cor-de-ferro. Quando chegou ao Rio Cíano [...] Plutão feriu a margem do rio com seu tridente, a terra abriu-se e deu-lhe passagem para o Tártaro (Bulfinch, 2001, p. 68).

O tema será consistentemente revisitado ao longo da história da arte ocidental. Na Prancha 70, encontra-se uma obra de Rubens sobre o tema (Fig.2).



Figura 02

Peter Paul Rubens. *O Rapto de Prosérpina*, 1636-1638. Óleo sobre tela, 181 X 271,2 cm, Museo del Prado, Madrid. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Rape_of_Proserpina,_1636-1638.jpg. Acesso em: 12 jan. 2024.

É possível observar como Rubens repete a fórmula antiga. Em composição de intenso dinamismo, seja pelo ritmo dos personagens estruturados em diagonal, seja pelo uso de “acessórios em movimento” – cabelos revoltos em ondas, tecidos em panejamentos complexos insuflados pela ação das figuras –, vê-se Plutão arrebatando Prosérpina, músculos retesados, olhar ameaçador voltado à esquerda, para Minerva e as mulheres que protestam e tentam impedi-lo, enquanto a jovem deusa verga o corpo e a cabeça para trás, os braços para cima, a expressão apavorada. A fórmula reusada em Rubens é a mesma para outras imagens de raptos diversos nas narrativas antigas e absorvida na criação de artistas desde o Renascimento.

A análise das imagens da pesquisa revelou três aspectos principais: a forma como a raptada e o raptor foram figurados, e a dinâmica visual dessa relação.

3. Figurações da mulher raptada

Sobre a raptada, a cabeça com a boca aberta num grito, aparece muitas vezes violentamente projetada para trás e seu rosto apresenta evidente pavor; está voltado

para o lado oposto do raptor ou para cima, podendo ser uma alusão à solicitação por ajuda divina, mas também expressar a repulsa ao raptor. Carregada pelo raptor, seu corpo em diagonal reage com todos os músculos numa torção total, expressando intenso desejo de desvencilhar-se. É frequentemente apresentada desnuda ou seminua, vulnerável aos ataques e abusos, apenas com um tecido esvoaçante junto ao corpo, reforçando a ideia de cena em movimento, dinâmica.

Pode-se verificar como a fórmula aparece em cenas de outras narrativas de rapto, como o de Helena (Fig. 03).



Figura 03

Luca Giordano. *O Rapto de Helena*, 1680-83. Óleo sobre tela, 139 X 249 cm, Musée des Beaux-Arts de Caen. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Giordano-Enl%C3%A8vement-H%C3%A9l%C3%A8ne-Caen.jpg>. Acesso em: 12 jan. 2024.

São muitas as versões da história de Helena, que teria sido raptada duas vezes: primeiramente por Teseu e depois por Páris, o que desencadeou a Guerra de Tróia. Na obra de Giordano vemos a abdução da rainha de Esparta por Páris, tema tratado cinco vezes pelo artista. Aqui ele optou por um formato de friso, e Helena é a única a ser vista de corpo inteiro, o tom muito claro da pele, os cabelos loiros em cascata, e o intenso azul das vestes ressaltando sua figura diagonal central.

Uma das características mais marcantes da *pathosformel* do rapto na mulher raptada é o gesto das mãos para o alto, que pode ser compreendido como desespero. A postura é característica nas fontes antigas, como no afresco do Sacrifício de Ifigênia (Fig. 04).



Figura 04

Sacrifício de Ifigênia, 45-79 d.C. Afresco. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sacrifice-of-iphigenia/TAGoLthGlgRX-w>. Acesso em: 12 jan. 2024.

O afresco refere-se à narrativa na qual Ifigênia é exigida como sacrifício pela deusa Diana, ofendida por seu pai Agamêmnon, que, apesar de relutante, cede às pressões da opinião pública e de Menelau e Ulisses e entrega a filha. A jovem aparece carregada por Ulisses e Diomedes, os quais seguem o sacerdote que empreenderá o sacrifício, enquanto a pai Agamemnon aparece na *pathosformel* do encapuzado em luto.

O gesto das mãos para cima em desespero aparece repetidamente em outra cena de rapto surgida muitas vezes na arte, o rapto das sabinas (Fig. 05).



Figura 05

Nicolas Poussin. *O Rapto das Sabinas*, 1634-1635. Óleo sobre tela, 154,6 x 209,9 cm. Metropolitan Museum of Art, NY. Disponível em: http://issocompensa.com/wp-content/uploads/2015/10/pussin_sabinas_met-1.jpg. Acesso em: 12 jan. 2024.

Neste exemplar da pintura histórica de Poussin divisa-se o rapto multiplicado, em cena de intenso dinamismo e *pathos* exacerbados. Trata-se da história do rei Rômulo, que, preocupado com a falta de mulheres para garantir a continuidade do reino, convida os vizinhos Sabinos para uma festividade e rouba-lhes as mulheres. O rei aparece trajado em vermelho, à esquerda, dando o sinal aos soldados para executarem o rapto. Aqui o drama é coletivo, e pode-se entrever pelos menos três pares de raptadores-raptadas, todos repetindo a antiga fórmula, ainda que de maneira algo teatral e mecânica.

O tema não desaparece na arte moderna, como é possível verificar em Picasso. (Fig. 06).



Figura 06

Pablo Picasso. O rapto das sabinas, 1962. Óleo sobre tela, 97 X 130 cm. Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: http://issocompensa.com/wp-content/uploads/2015/10/picasso_sabinas-1.jpg. Acesso em: 12 jan. 2024.

Picasso explorou sistematicamente os temas clássicos visuais e literários, e aqui, apesar do caos, podemos observar a *pathosformel* da raptada no centro da tela e à esquerda. Apesar de não se divisar mais a “retórica dos músculos do raptor” devido ao afastamento (nessa obra) da correção anatômica, persistem, entretanto, os contornos e a eloquência dos gestos das mulheres: braços para cima, corpo e cabeça projetados para trás em tentativa de desvencilhar-se. Constata-se também uma semelhança, uma fusão da *pathosformel* da raptada à “mímica exacerbada” do lamento fúnebre desesperado, caracterizada principalmente pelos braços para cima e a cabeça projetada para trás, e, muitas vezes, os olhos projetados para cima e a boca aberta em grito. Didi-Huberman (2021) debruçou-se sobre o que ele chamou de “ninfá dolorosa”, inventariando as formas como aparece na arte e em registros jornalísticos de conflitos como o de Kosovo. O “lamento extremo e excessivo” das dolentes nas imagens que ele estudou assemelham-se às antigas representações das ménades nas procissões báquicas: “quase todas as ‘ménades’ em lágrimas, seja de ‘ficção’ ou de ‘documento’ levantam os braços aos céus, como para que suas emoções brotem fora de si mesmas e também para implorar, talvez, a clemência de uma entidade superior” (Didi-Huberman, 2021, p. 254).

4. Figurações do raptor

Quanto à figura do raptor, seu rosto frequentemente está voltado na direção da raptada, mas também pode estar voltado no sentido contrário, para as mulheres que

tentam evitar o rapto, ou na orientação da fuga. Sua feição é quase sempre impassível, contrastando com o terror observado nas mulheres. Observemos o raptor na escultura de Bernini (Fig. 07).



Figura 07

Gian Lorenzo Bernini. Rapto de Prosérpina, 1621-1622. Mármore. 255 cm. alt. Galleria Borghese, Roma. Disponível em: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/ratto-di-proserpina/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

A expressão facial do Plutão em Bernini não é impassível, ele parece mesmo estar se divertindo, em contraponto à exasperação visível no rosto de Prosérpina. Vemos alguns traços marcantes do escultor italiano: a fidelidade ao *concetto*, à relação intrínseca entre a obra de arte visual e seu tema literário, o que leva o artista a escolher fixar “o momento culminante de dramaticidade” (Wittkower, 2018, p. 141).

O mármore de Bernini é significativo também na figuração do corpo do raptor. Nesse aspecto da *pathosformel*, os corpos masculinos possuem músculos bem defini-

dos, exalando poder e força. Seus braços circundam a raptada por seu tronco e pernas, tomando-a com extrema violência, levantando-a do chão. O torso masculino também apresenta uma torção, consequência direta da movimentação de forçar a raptada na direção que ele deseja seguir. A torção masculina, porém, é menos intensa que a feminina. Por se tratar de uma cena dinâmica, as pernas do raptor se posicionam uma em frente à outra, impulsionando a fuga, mas também podem estar escondidas por panos, animais e carruagens. Ainda, para contribuir com a intensidade da cena retratada, muitas vezes o raptor carrega o corpo da mulher de maneira exagerada, como por cima de seu ombro, posição pouco verossímil, mas bastante dramática.

Em alguns casos, dependendo da narrativa a que se refere, a presença de cavalos e touros auxiliam na demonstração de força, potência e domínio do raptor em relação à raptada, que não possui nenhum artifício de defesa ou fuga. O raptor pode inclusive tomar a forma animal, como no rapto de Europa apresentado na pintura de Tiziano (Fig. 08).



Figura 08

Tiziano Vecellio. *O Rapto de Europa*, 1556-1562. Óleo sobre tela, 178 X 205 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Disponível em: <https://i2.wp.com/virusdaarte.net/wp-content/uploads/2015/11/rapeu.jpg>. Acesso em: 12 jan. 2024.

Europa, filha de Agenor e Telefassa, foi vista por Zeus quando se divertia com suas amigas:

Inflamado pela beleza da jovem, o deus se metamorfoseou num touro de cintilante brancura e de cornos semelhantes ao crescente lunar. Sob esse disfarce, deitou-se aos pés da jovem fenícia. Foi um susto rápido. Recompondo-se, a filha de Telefassa começou a acariciar o touro e sentou-se sobre seu dorso. De imediato, o animal se levantou e se lançou com ela no mar. Apesar do sobressalto e dos gritos aterrorizados de Europa, que mal conseguia equilibrar-se, o touro penetrou rapidamente mar adentro e se afastou da terra. Tendo atingido a ilha de Creta, uniram-se junto a uma fonte [...] (Brandão, 1991, p. 415).

Tiziano divide a composição em duas partes, a partir da estrutura diagonal formada pela fusão de Europa e o touro, que dominam em primeiro plano a metade direita da tela, enquanto na metade esquerda, ao longe, vemos uma faixa de mar, a praia com as companheiras de Europa que parecem acorrer em sua defesa (os tecidos diáfanos de seus trajes sugerindo movimento), e ao fundo uma paisagem quase impressionista em tons ocres alaranjados e azuis. Ainda que não haja a figura humana do raptor, a raptada repete a fórmula: corpo seminu torcido em diagonal, braços para o alto, cabeça projetada para trás, rosto aflito com a boca aberta emitindo “gritos aterrorizados”.

5. Traços de exceção

As expressões, posições e ações desempenhadas pela personagem da mulher raptada costumam ter interpretações distintas entre passividade e resistência. Uma notável exceção é a obra de Rembrandt, que está na Prancha 70 (Fig. 09).

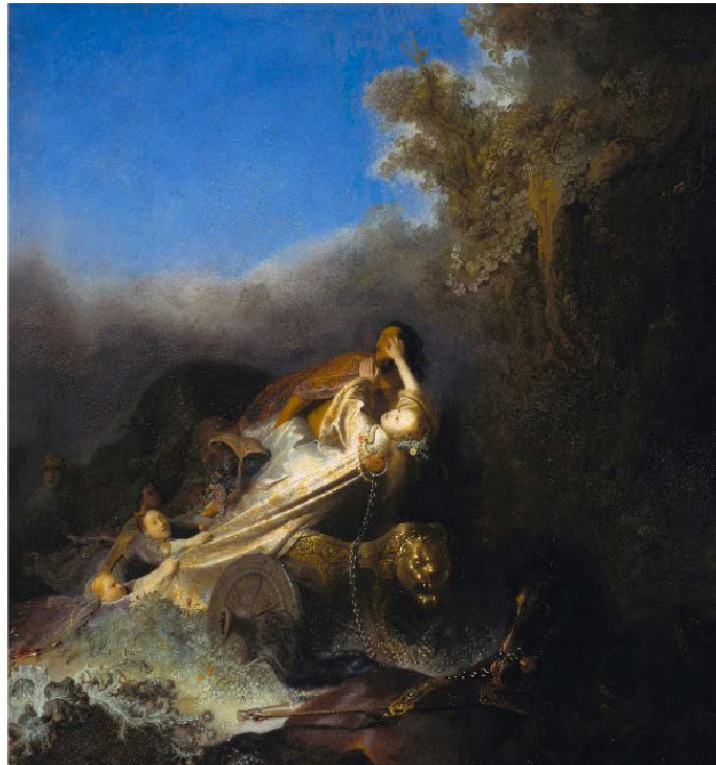


Figura 09

Rembrandt. *O rapto de Proserpina*, 1631. Óleo sobre madeira, 79,7 X 84,8 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-rape-of-proserpine-rembrandt-harmenszoon-van-rijn/hQG4sLnqY3kx1g>. Acesso em: 12 jan. 2024.

O rapto de Prosérpina de Rembrandt foi uma das imagens analisadas numa conferência na *Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg*, que Warburg ministrou em 1926 e da qual, infelizmente, só uma parte sobreviveu. Quem nos fornece o fio da interpretação warburguiana são Gombrich (2018) e Saxl (1989). Gombrich reproduz o problema formulado por Warburg: “Quais elementos da antiguidade clássica interessavam intensamente a época de Rembrandt de modo a configurar o estilo de sua criação artística?” (Gombrich, 2018, p. 227).

Saxl, grande colaborador de Warburg, havia estudado em profundidade a obra de Rembrandt e constatara o interesse do artista holandês pelo clássico originado desde sua formação na escola Groote o Latynsche em Leiden, onde os estudos clássicos eram fundamentais e lia-se Cícero, Terêncio, Ovídio, Virgílio, Horácio, Hesíodo, Homero, Eurípedes, as histórias de César, Salústio e Tito Lívio, as fábulas de Esopo (Saxl, 1989). De seu inventário é possível saber que Rembrandt possuía duzentas gravuras de Antonio Tempesta, o mais importante ilustrador de textos clássicos da época de Rembrandt, e que havia ilustrado *Metamorfoses*, de Ovídio. O argumento de

Warburg e Saxl, porém, enfatiza como Rembrandt se afastou da “antiguidade retórica do Barroco italiano”, para restituir “as raízes” e o “conteúdo humano” do *pathos* oriundo da antiguidade (Gombrich, 2018).

O rapto figurado em Rembrandt remete indubitavelmente ao antigo: o corpo da raptada em diagonal domina a composição, muito especialmente porque Rembrandt concentrou ali todo o foco de luz da pintura. Contudo, há muitos elementos diferentes: Prosérpina não é em absoluto passiva, em lugar de levar os braços aos céus, arranha o rosto de Plutão que expressa um esgar de dor e surpresa. A jovem não está despida, e como seu raptor, enverga trajes pesados ricamente ornamentados com motivos dourados, prateados e perolados. Os filigranas bordados nas roupas proliferam igualmente no trabalho de metal da carruagem e na orla das ondas formadas pela passagem em alta velocidade da carruagem, fractais luminosos que contrastam com toda a massa escura ao redor da cena principal. O leão na carruagem tem mais um parentesco oriental que clássico e tal distinção é notavelmente sintetizada por Saxl: “Rembrandt pinta um conto de fadas cósmico. Não tinha intenção de dar-lhe mais simbolismo religioso pagão que Ovídio. É uma cena de dança macabra, na qual Plutão é a enamorada Morte que leva a Virgem” (Saxl, 1989, p. 271).

Considerações finais: longa duração das imagens de assédio

O breve percurso realizado aqui pretendeu demonstrar através de algumas obras representativas, a persistência da *pathosformel* do rapto ao longo da história da arte. Identificou-se as origens clássicas e sistematizou-se alguns aspectos fundamentais da *pathosformel* do rapto, seja na figuração da mulher raptada quanto do raptor. Interpretações das imagens na literatura apontavam para a passividade e impotência feminina, mas ao analisar inúmeras imagens (do recorte realizado aqui), constatou-se o oposto: a mulher luta com todos seus músculos para desvencilhar-se do raptor, torcendo o tronco e se jogando para trás, demonstrando em sua face a intensa rejeição à situação. É evidente a desigualdade entre raptor e raptada, e a superioridade física masculina é acentuada nas pinturas e esculturas pelo domínio da correção anatômica e representação da “retórica dos músculos”. Para a raptada, resta somente a fuga ou o desespero. A disseminação do tema ao longo da história da arte registra a afirmação de poder e força masculinos, marca a violência e o assédio: em todos os casos, o raptor parece agir por direito, como se a mulher fosse um objeto a ser conquistado à força.

Propõe-se a contemplação de uma última imagem. (Fig. 10).



Figura 10

Kalam Patua. *Nirbhaya*, 2015. Aquarela em papel, 55,8 X 72,2 cm. Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art, Austrália. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/nirbhaya-kalam-patua/BAHJyMePj3VTFA>. Acesso em: 12 jan. 2024.

Já não se está no contexto da arte ocidental e *Nirbhaya* foi realizada por Kalam Patua (1962-). Nascido na comunidade de pintores de pergaminho e contadores de histórias de Patua, na Índia, o artista se destaca por “revigorar” e “reinventar” o estilo tradicional de pintura Kalighat (Artsy, [202-]), incorporando elementos de autobiografia e mito, além de questões sociais atuais, como a violência contra a mulher. A aquarela refere-se a um trágico episódio de 2012 no qual Jyoti Singh Pandey foi vítima de um estupro coletivo em Delhi, falecendo posteriormente em decorrência dos ferimentos que sofreu. A violência contra essa jovem provocou um clamor popular na luta pela proteção e direitos das mulheres na Índia. *Nirbhaya* quer dizer “sem medo” e o artista pretendeu homenagear a jovem violentada.

Na imagem, ela está no fundo do ônibus, vestida de amarelo e seu corpo recorda a *pathosformel* da raptada, em diagonal, braços para cima, os olhos parecem vidrados e a impassibilidade de sua expressão facial é semelhante às tranquilas expressões dos agressores. O elemento claramente convencional do estilo de pintura revigorado por Patua parece diluir o horror do ato. É uma imagem destituída de *pathos*. Sentimos es-

trançamento, mas o artista não utilizou o recurso profundo das “formas expressivas de máxima exaltação interior” (Warburg, 2018, p. 220-221).

No inventário aqui realizado, nenhuma mulher artista foi apresentada (esse poderia ser um desdobramento fértil de pesquisa, pesquisar a *pathosformel* do rapto em obras de artistas mulheres). Tal perspectiva seria fundamental nas pesquisas atuais em história da arte. Mas como Warburg pode contribuir para discussões contemporâneas de gênero? A pesquisa que deu origem a este artigo confirma como as imagens “de longa duração” tocam temas (tragédias) antigas, persistentes, disseminadas no tempo e no espaço. Na profunda experiência da comoção humana – que a história da arte de Warburg compreende – as imagens do assédio feminino são a afirmação da expressão da dor (*pathos*) e o impulso para a resistência (*Nirbhaya*, “sem medo”).

Referências

ARTSY. **Kalam Patua**. [S. l.], [202-]. Disponível em: <https://www.artsy.net/artist/kalam-patua>. Acesso em: 23 jan. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico etimológico**. Petrópolis: Vozes, v. 1, 1991.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, v. 1, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa dolorosa**. Valencia: Ediciones Shangrila, 2021.

GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg: una biografia intellettuale**. Milano: Abscondita, 2018.

SAXL, Fritz. Rembrandt y la Antigüedad clásica. In: **La vida de las imágenes**. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 267- 277.

WARBURG, Aby. **L’Atlas Mnemosyne**. Paris: L’Écarquillé, 2012.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos. Campinas: Editora da Unicamp, v. 1, 2018.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte e architettura in Italia** (1600-1750). Torino: Einaudi, 2018.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da Universidade.