

Imagens como Aparição do Corpo: o jogo amoroso de Ilka Schönbein

Thais Helena D'Abronzo¹

¹Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina/PR, Brasil

RESUMO – Imagens como Aparição do Corpo: o jogo amoroso de Ilka Schönbein – O artigo apresenta aspectos da trajetória de Ilka Schönbein, marionetista e dançarina alemã, em especial seu jogo com a marionete e a singularidade com que suas imagens, por meio de sua dança, desafiam o corpo. Para tanto, convidam-se as ideias de jogo e movimentos transgressivos da erótica de Bataille e de Didi-Huberman. Com eles e com Ilka, desenvolve-se uma trajetória na qual imagem e corpo se confundem e, nesse encontro, as imagens se abrem para as aparições do corpo em processos vitais e funestos, que abalam as representações acostumadas das figuras humanas. Conclui-se que as imagens vivas e inquietantes de Ilka Schönbein conduzem a atenção para outras realidades do corpo, abrindo espaços para as aparições da morte, do parto e da fusão dos corpos, num movimento de metamorfose para além do humano. Palavras-chave: **Ilka Schönbein. Marionete. Dança ou Jogos do Corpo. Imagem, Morte e Erotismo.**

ABSTRACT – Images as Apparitions of the Body: Ilka Schönbein's loving game – This Article presents aspects of Ilka Schönbein's trajectory, a German puppeteer and dancer, in particular her game with the puppet and the singular way with which her images and her dance challenge the body. And it is these aspects that makes their images-bodies encounter the transgressive game and movements of Bataille's and Georges Didi-Huberman's eroticism. With them and Ilka, image and body are confused and, in this encounter, the image opens to the apparitions of the body: vital and funereal processes that jolt and disrupt the contours of correct human figures. Ilka Schönbein's images draw our attention to other realities of the body. Her apparitions have a disquieting resemblance to human figures, poised between death, childbirth, and a fusion of bodies.

Keywords: **Ilka Schönbein. Puppet. Dance or Body Games. Image, Death and Eroticism.**

RÉSUMÉ – Les Images comme Apparition du Corps: le jeu amoureux d'Ilka Schönbein – Cet article s'intéresse au travail d'Ilka Schönbein, marionnettiste et danseuse allemande, en particulier sur deux aspects: le jeu singulier avec la marionnette et les images très corporelles de sa danse. Pour cela, la recherche propose une étude critique et poétique des images d'Ilka en rapport avec des questions de l'érotisme de Bataille et Georges Didi-Huberman. Avec eux, l'érotisme présente un jeu entre les mouvements des images et certains processus sensibles du corps vivant. Entre marionnette et érotisme, je montrerai des questions que se fait autour de le processus des images et le corps comme un espace d'apparitions. Dans les images d'Ilka Schönbein est l'attention à d'autres réalités du corps qui sont vue à travers de l'accouchement, le jeu amoureux et la mort.

Mots-clés: **Ilka Schönbein. Marionnette. Jeux de Danse ou de Corps. Image, Mort et Érotisme.**

Abertura

Este texto se organiza a partir de imagens de alguns espetáculos de Ilka Schönbein (1958), marionetista e dançarina alemã, tendo como objetivo a criação de um percurso de abertura e apresentação de imagens da artista, no qual se possam observar os modos singulares do jogo de Ilka com suas marionetes e, a partir disso, investigar as relações inquietantes entre corpo, imagem, erotismo e morte no trabalho da artista. Ilka formou-se em dança eurrítmica na linha de Rudolph Steiner e marionetes a fio com Albrechet e Gustav Roser. Após dez anos de trabalho com companhias diversas, Ilka reinventou sua trajetória, ao cortar os fios das marionetes, e criou, em 1992, o seu *Theater Meschugge (Teatro Louco)*. O início foi uma empreitada solitária como artista itinerante e um trailer, que funcionou ao mesmo tempo como atelier-depósito de suas marionetes-máscaras, pedaços do corpo. Desse começo de apresentações nas ruas, surgiram as primeiras cenas de seu espetáculo *Métamorphoses, 1993 (Metamorfoses)*¹.

A trajetória do *Theater Meschugge* se faz a partir de certos contextos em Ilka: sua vida itinerante; as relações com a Alemanha e uma humanidade pós-guerra; o gosto pela música *yiddish* e por fábulas e histórias que se apresentam no conjunto de suas criações. Nas imagens de seu mundo noturno, estão suas marionetes – *masque du corps (máscara do corpo)*² –, modeladas e criadas por Ilka. Nessas criaturas, dão-se os encontros e as escolhas por corpos-imagens que vestem máscaras fúnebres, pedaços rasgados do corpo, animais, entre objetos e panaria pobre e descartada.

A maior parte de suas marionetes são moldes de seu próprio rosto, na expressão de sua máscara mortuária ou no rosto de uma criança velha que ela foi, é e será. As marionetes são também pedaços retirados e modelados a partir de partes de seu corpo, pernas, tronco, bunda. O jogo se inicia quando as marionetes retornam ao corpo de Ilka, o qual se faz espaço de sucessivas metamorfoses na confusão e inversão entre um corpo e outro(s).

No aspecto híbrido desse corpo, metade carne, metade tecido, está a abertura para olhar suas imagens: Ilka faz de seu corpo o espaço de jogo da marionete. Entre comunhão e combate, dá-se, assim, a fusão dos corpos, seu jogo amoroso.

Ilka Schönbein torce e confunde os corpos e, diante dessas imagens, diante dessa mulher-marionete, já não saberemos mais *a quem pertence uma perna ou que rosto é o verdadeiro*³:

Ilka Schönbein não manipula uma marionete como se poderia imaginar. [...] e às vezes nos perdemos, já não sabendo a quem pertence uma perna ou que rosto é o verdadeiro. Por sinal, a máscara da pequena bailarina outra não é senão uma reprodução do rosto da atriz, e por mais irracional que possa parecer, esse rosto envelhece ao mesmo tempo em que o da pequena bailarina e, depois, transformando em ruína, morre cantando Purcell (Richard, 2013, p. 147).

Entre rosto e máscara, tecidos, pernas e pedaços dos braços de Ilka, eis então o corpo frágil de uma pequena e velha bailarina, *La Balle-ruine* é o que anuncia Ilka, em seu espetáculo *La vieille et la bête – a mon père, 2009 (A velha e a besta – ao meu pai)*, uma dançarina ou dança em ruínas. Dança que se revela na relação com as marionetes e, ao mesmo tempo, em imagens que olham para a vida e para as forças que se levantam das ruínas e da fragilidade.

As imagens noturnas, corporais, surpreendentes que transbordam do jogo de Ilka se devem aos encontros controversos, numa imagem que comporta e funde figuras e processos contraditórios entre a infância e a velhice, a vida e a morte, e alguma estranhada semelhança entre o corpo vivo e o animal.

Em *La vieille et la bête*, Ilka é uma velha conhecida da morte e entre elas há um embate. Ela negocia com a morte como quem desafia ou brinca com Deus. Ela quer enganar e vencer a morte. Nesse embate existe um animal a ser negociado: *o animal que se chama meu corpo*⁴.

É o corpo de Ilka o fundo exposto de suas imagens. Espaço de embate, impasse, encruzilhada entre a morte e alguma vida última ou imprevisível.

A força do jogo de Ilka está em seu corpo extraordinário. Fundo vivo de imagens guiadas ou nascidas de uma força, espécie de contraforça, que aparece da fragilidade de seu corpo. Ilka Schönbein tem maleabilidade e sabedoria que (con)fundem bem e estranhamente certos jogos do corpo nos processos da imagem. Ou, faz das imagens uma espécie de aventura de seu corpo.

Imagens Funestas

A marionete, no antigo jogo entre vida e morte, revela, em alguns casos, suas predileções. Em diferentes textos, experiências e contextos da ma-

rionete, saberemos de corpos e imagens declaradamente postos ao lado da morte. No jogo com a morte estão as tentativas, as provocações e as perturbações que chamam para alguma coisa viva. Nos corpos e nas imagens funestas da marionete, está o chamado a outras formas de vida.

Nessas imagens da marionete, sabemos de diferentes presenças e chamados à morte, como no corpo sagrado das estátuas de Edward Gordon Craig; no manequim-defunto de Tadeusz Kantor; na dinâmica viva e assombrada da matéria, em Bruno Schulz. Todas essas posturas artísticas buscam provocar a vida, o visível e o invisível das imagens. Provocar o corpo em seus processos ou jogos cegos, energéticos, intensos e fantasmáticos. A marionete se apresenta no contexto teatral e artístico, desde suas origens, como um desafio ao corpo vivo e às imagens da figura humana, num chamado ao jogo por entre imagens da morte.

O trabalho de Ilka Schönbein tem forte sintonia com essas posturas da marionete. Entretanto, Ilka aposta em outros jogos. Uma das suspeitas que aqui se coloca parte de dois motivos ou gestos recorrentes em sua trajetória, que dizem de processos bastante vivos do corpo: a fusão dos corpos e o parto. Nesse jogo e nas imagens vivas de Ilka Schönbein, a morte não está exatamente num corpo da estátua ou num defunto. A morte mora no corpo e tem formas e movimentos distintos:

Eis então: a Morte está sentada em mim, em meus ossos – onde estaria? Ela passou por aqui, ela voltará por ali. Ela vai, Ela caminha, a Morte. Esqueleto selvagem. Minha primeira oração da infância... uma oração sem palavra, muda⁵ (Schönbein apud Delanné; Gérard, 2017, p. 14-15).

A constatação da ossada, num *esqueleto selvagem*, as fusões e as dissoluções dos corpos, o parto e seu laceramento chamam outros processos para o jogo e nas imagens da marionete.

Ilka Schönbein pede outros olhares. Diante de suas imagens está a beleza de uma dança cujo corpo é a imagem mais viva; é também a artesanaria que talha no corpo imagens mudas e violadas; corpo tão melódico quanto ruidoso, de vigorosa e sensível maleabilidade e de sabedoria das passagens transgressivas por entre peles e fundos ou avessos. A marionete é uma dessas formas de passagens que Ilka Schönbein intensifica em seu corpo.

Em Ilka, podemos verificar sintonias com aspectos das artesanarias e dos jogos do corpo, num hibridismo entre dança, máscara, mimo e marionete.

Tais trânsitos e relações dizem respeito a um ato de transgressão que envolve o movimento dos encontros, das rupturas e das transformações.

Esse processo me pareceu precioso no trabalho de Ilka, cuja investida artística se dá por certa errância e solidão. Trajetória tão atenta a uma escuta íntima quanto a uma postura singular, revelada em suas escolhas por outras formas da marionete investidas num jogo à custa de seu corpo, assim como numa dança exposta a um trabalho de imagens, em forte atenção à vida sensível de outras realidades do corpo.

Nos processos-imagens da morte, do parto e da (con) fusão dos corpos de Ilka Schönbein estão os pressupostos para olhar sua dança: uma perspectiva erótica ou amorosa de um jogo com as imagens. Perspectiva essa que está na investida rigorosa de seu corpo nos movimentos da imagem e em imagens que não ignoram o traço da violência e nem esquecem a fragilidade desse traço.

O Erotismo é o Corpo na Encruzilhada das Imagens

O jogo de Ilka Schönbein com suas marionetes se revela numa extrapolação do corpo e na singularidade com que suas imagens, ou sua dança, desafiam o corpo. É especialmente nesse aspecto que seus corpos-imagens são simpáticos ao jogo e aos movimentos transgressivos da erótica de Bataille. Com ele e Georges Didi-Huberman, imagem e corpo se confundem e, nesse encontro, a imagem se abre às aparições do corpo: jogos vitais e funestos que abalam e desestruturam os contornos das corretas Figuras humanas.

A imagem na erótica de Bataille é tomada naquilo que transgride as formas ao olhar o que se passa no corpo, transborda e desfigura os aspectos bem ajustados e normativos da *Figura humana*⁶.

Com Didi-Huberman, teremos um extenso trabalho sobre o erotismo em Bataille a partir de sua relação com as imagens. Um *trabalho de imagens*. O saber visual dessa perspectiva erótica parte menos de uma iconografia de imagens e mais de uma *heterogenia de imagens*⁷, espécie de “constelação de assombrações que Georges Bataille ofereceu a si mesmo” (Didi-Huberman, 2015, p. 21)⁸ e que se efetivou concretamente num trabalho sobre, com e contra as formas fixas e convenientes das Figuras humanas. Certo trabalho, experiência, metamorfose de imagens, destacados por Didi-Huberman, dizem de uma prática visual e filosófica que privilegia a relação pelas diferen-

ças, e num jogo de contradições – encontros e lacerações – entre *formas e formas, matérias e formas*⁹, que buscam destacar, ou extrapolar, a realidade dos movimentos transgressivos da vida do corpo.

Um aspecto forte do erotismo em Bataille está centrado na transgressão. Em especial, transgressão das formas com vistas a atacar, desproporcionar, desestabilizar e dilacerar formas estáveis e homogêneas de vida, de pensamento e de relação com o mundo sensível. É nesse jogo que a *Figura humana* se revelará num trabalho desconcertante de seus aspectos, diante de imagens tomadas nas intensidades da vida do corpo.

As imagens eróticas dizem de outras imagens das figuras humanas, mais próximas às aparições do corpo. Nesse erotismo, falar da imagem é falar da vida intensa do corpo, na revelação de seus processos vivos e cegos ou na aparição dos fundos e avessos.

É a vida ardente, ou vida do corpo, a resposta ultrajante de Bataille contra o aniquilamento das vitalidades e retidão das condutas humanas. O erotismo de suas imagens faz da violência afronta e negação às concepções estéticas, políticas, religiosas e filosóficas que zelam pelo bom gosto, pela uniformidade e pelo controle das diferentes formas de vida. Nessa perspectiva, o erotismo diz de um jogo entre imagem e corpo que transgrida os formatos e as representações centradas e homogêneas das figuras, e se direciona, especialmente, à revisão das formas acostumadas – ou apaziguadas – de relacionamento com a vida sensível do corpo e das imagens.

O que está em Bataille, e no esforço de Didi-Huberman, é a perspectiva de tomar corpo e imagem a partir de suas formas vivas; de considerar a imagem e o corpo em seus aspectos metamórficos, energéticos, informes, e não exclusivamente por suas dinâmicas metafóricas ou significantes. Corpo e imagem são aqui vistos e tomados *mais por sua carne e vida sensível e menos por seu desenho* ou conceito fixado¹⁰. Isso implica questionar olhares, raciocínios e sensibilidades aptas a abstraírem a carne, ou, mais precisamente, a conceber o corpo limpo ou alheio às intensidades da carne. As imagens do corpo, nos contornos artísticos ou estéticos que limpam e padronizam a vida intensa, ligam-se a velhas estruturas dos controles e ideais redutores do corpo e da vida.

As aparições do corpo são imagens que se abrem a outros espaços – perdidos, desprezados, ocultos – dos aspectos da *Figura humana*, entretanto, espaços vivos da realidade informe do corpo.

A perspectiva erótica dessas imagens em passagens transgressivas diz respeito a olhar as imagens mais do ponto de vista dos processos do corpo do que de seus aspectos. Diz ainda de um jogo de fusão e laceramento – ou contato e abertura – entre imagens, palavras e formas contraditórias ou opostas. Jogo esse fortemente ligado à visualidade da fusão dos corpos ou do corpo híbrido de Ilka Schönbein. Nas imagens de Ilka é o seu corpo em encruzilhada, ou corpo no caminho, que se faz espaço de jogo: fusão entre figuras e corpos contraditórios, entre *diferenças que se tocam*¹¹, e que revelam imagens na dissolução das formas constituídas. O corpo híbrido de Ilka Schönbein não busca estabilizar figuras e imagens. Seu corpo busca dançar imagens.

Essa dança – ou essa imagem – é um combate das forças e fraquezas do corpo.

Erotismo e marionete desafiam o corpo vivo e refutam as representações enfadonhas ou convenientes das Figuras humanas. A marionete e as imagens eróticas não só fogem às imagens representativas como extrapolam suas convenções: relação uniformizada entre imagem e semelhança; organização dos movimentos da vida sensível e intensa submetida à lógica discursiva ou dialogal; e, ainda, concepção imagética na centralidade das Figuras e seus aspectos – padrões – reconhecíveis.

A marionete lança olhares de outros lugares, menos centrados nas idealizações humanas e mais dispostos às aberturas e aos laceramentos dos padrões enrijecidos que condenam corpo, vida e imagem à homogeneidade e à normatividade das formas. A arte da marionete nunca se recusou a ver como arte de imagens e dos jogos do corpo: a marionete desde as origens está na encruzilhada das imagens do corpo. Arte híbrida, por entre o teatro, a dança, o cinema e as artes plásticas e visuais, dos antigos rastros às experiências contemporâneas, está em jogo a multiplicidade das formas e a diversidade dos corpos e das imagens. Marionete aqui é jogo e imagem do corpo.

O saber erótico aprendeu ou se fez junto à arte e com imagens de diferentes contextos e gestos humanos. É o que está na experiência de Bataille e

por todo o trabalho de Didi-Huberman. O erotismo é um saber do corpo e da vida que se fez de um forte contato com as imagens.

As imagens marionéticas e as imagens eróticas se fazem dos movimentos vivos, por entre desejos e horrores, que povoam e transbordam o corpo. Marionete e erotismo consideram os desejos da vida do corpo, mas não se distanciam ou abafam a morte. É ela quem ronda suas imagens. Noturnas, como gosta Ilka.

A Marionete Suspeita

A marionete padece das conveniências como tantas outras criaturas no mundo. Herdeira de velhas noções que a condenam numa imagem-controlada, tal criatura está em permanente movimento de revolta contra a filiação hierárquica de que padecem as imagens: ser cópia e semelhança das boas *Figuras humanas*.

Entretanto, as diferenças e multiplicidades da marionete não se fizeram e não se fazem sem certas atitudes, trajetórias e truques – dos silenciosos aos monumentais –, experimentados em ateliers empoeirados, corpos permissivos e objetos suspeitos por diferentes artistas pelo mundo, bem como em textos, manifestos e histórias em que as imagens da marionete querem certa agitação a fissurar o visível e provocar qualquer coisa do avesso. Alguma coisa que possa abalar relações normativas ou padronizadas de semelhança.

A marionete acredita que é possível existir para além das formas razoáveis, utilitárias e acostumadas. Entre ares ingênuos e sorrateiros, na dinâmica de seu jogo, essa criatura e suas imagens perturbam a familiaridade com as figuras-padrões e as sensibilidades condenadas à segurança, à limpeza e ao pleno reconhecimento. A marionete irrita a relação que temos com as imagens: irrita os aspectos convenientes e as formas contornáveis das figuras-estruturas que protegem nossos olhos, que confortam nossos corações platonianos-cristãos, e que evitam a corrupção de nossos espíritos críticos. Suas imagens se darão ao trabalho de pôr em jogo outras noções de semelhança. No espelho da marionete, no espelho de Ilka Schönbein, saberemos que ela é familiar do ventre ao defunto, entre outros movimentos e processos mais ou menos cegos, noturnos e que guardamos certo reconhecimento íntimo.

Nas marionetes de Bruno Schulz, Tadeusz Kantor e Ilka Schönbein reconhecemos imagens e saberes da vida e do corpo que não são reveladas

sem confundir, emocionar ou obscurecer um pouco as visões de nossas posturas bípedes-racionalizadas e equilibradas. Às vezes, dentro da noite, algumas dessas criaturas julgam a necessidade de desconcertar, rir, blasfemar, contrariar as heranças acostumadas dos modos de relacionamento com o mundo sensível, no qual as imagens – e a arte, e as imagens da arte – e todo e qualquer corpo precisam conter e justificar relações, como padrões exemplares, quando não razoáveis, com o mundo, tal qual nos habituamos a reconhecer e sentir. A marionete é um tanto insolente aos reconhecimentos formais e sensíveis, apoiados nas éticas e estéticas do controle e da segurança. Velhas e perigosas noções de equilíbrio e bom gosto.

Intranquila, a marionete é o acaso, o acidente que permite que o irreconhecível ou desconhecido aconteça na vida que já se reconhece. Suspeita, essa criatura guarda a utopia do silente: existir onde a linguagem não alcança. Quando ela sufoca. Quando ela não escuta. A marionete é tão antiga quanto os atritos com a linguagem e um pouco muda no mundo; mas sensível à música e a outras dinâmicas rítmicas, sonoras e empolgantes dos – e entre – corpos, palavras e imagens.

Dos primeiros ou primitivos movimentos da marionete, saberemos que ela joga – oscila, funde, extrapola – por entre os limites da mobilidade à imobilidade, do humano e da diversidade e exuberância para além do humano, entre vivos e mortos, e sem exatamente se contentar com alguma ideia clara de síntese entre contrários, ou das oposições harmônicas e controladas. Satisfeitas. Sob os percursos, formas de raciocínio e de sensibilidades lineares, a marionete percorre e age em movimentos curvados, (des)dobrados, torcidos e finamente distendidos dos sentimentos e espíritos críticos. Essa criatura se move em certa cegueira, ou movimentos noturnos, fantasmáticos e convulsivos das Figuras humanas.

Didier Plassard olha a marionete e reconhece nesse corpo uma imagem intranquila. Numa primeira visão, ele diz da percepção simultânea de duas imagens sobrepostas: do objeto em sua realidade material e, outra, na aparência de um ser vivo, uma figura humana, resultando num movimento de “dupla visão” (Plassard, 2014, p. 13). Na marionete, imagens sobrepostas e olhares turvos: mistura de traços, formas, densidades, contrações, numa figura perturbante e instável, que “[...] conjuga em um espelhamento infinito desconfiança e crença, consciência da realidade dos meios postos em prática

e desejo de perceber outra coisa – frisson diante do sacro, prazer do jogo e gozo de uma ficção” (Plassard, 2014, p. 13, TL).



Figura 1 – Ilka Schönbein no espetáculo *Voyage d'Hiver*.
Fonte: Foto de Marinette Delanné (Delanné; Gérard, 2017).

Intranquila e desejante, essa imagem sofre ainda de um movimento de desvio: entre o objeto “[...] e a aparência de um ser vivo que lhe damos, existe sempre uma forma da diferença, uma fissura, que nenhuma ilusão durável consegue estancar inteiramente” (Plassard, 2014, p. 13, TL).

Imagens de outras semelhanças. *Formas da diferença, fissura* no abalo das seguranças críticas e sensíveis das boas Figuras. A marionete não se conforma às boas estéticas das representações das figuras, ao contrário, sua imagem é um jogo “[...] de todos os recursos que oferecem a escolha e a reelaboração de matérias, volumes, pesos, formas e dimensões para afirmar a estranheza da figura, sua não conformidade às exigências da verossimilhança” (Plassard, 2014, p. 13, TL).

Não conformidade das formas. Desvio do jogo e aparição das imagens.

A marionete é suspeita no olhar e na revelação de processos, formas de vida descartadas ou indigestas, das formas silentes ou mudas às dilaceradas e informes. E mais: ela é capaz de dar forma aos processos informes. Faz imagem com aquilo que se passa, que passeia e transforma sorrateiramente a rigidez da Figura humana e desmente posturas estáveis da vida.

É suspeita por sua filiação fúnebre e por certo gosto, atração e facilidade nas aparições dessa filiação: aparições da morte, do avesso e do silente são trabalhos das imagens da marionete.

Nessas aparições estão as semelhanças que ferem ou irritam as conformações das boas Figuras humanas. Porque ameaçam, escancaram e fazem imagens com alguma coisa que odiamos suspeitar: nossas semelhanças com o cadáver, nossa intimidade com a ossada, a falta de razão dos sentimentos que nos dilaceram, entre outros processos informes da vida, nos quais certas formas violentas do corpo são tão imprevisíveis quanto severamente presentes.

A marionete gosta das semelhanças a ponto de escancará-las. Nisso está sua investida no jogo com a Figura humana. Diante dela, a marionete está em relação de desproporção e desconveniência. Como uma imagem que desfigura e revela uma *semelhança que grita* (Didi-Huberman, 2015, p. 54).

É no processo de desfiguração das semelhanças bem postadas das Figuras humanas que as imagens aqui se fazem, movem-se e abrem seus jogos. Ferir aspectos reconhecíveis, das semelhanças acostumadas das Figuras, é um trabalho de desproporcionar, deslocar, extrapolar detalhes e processos do corpo que, destacados, podem fazer olhar para as pequenas, desajustadas e outras realidades da vida.

Ao desestabilizar padrões normativos da *Figura humana*, Didi-Huberman entende que Bataille quis atacar o antropomorfismo na recusa das noções de corpos, vidas e imagens asseguradas e pautadas nas *semelhan-*

ças do mesmo. A transgressão das formas diz de um jogo que quer desestabilizar e ferir a hierarquia entre imagem e semelhança: “Transgredir as formas seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo. As *semelhanças do mesmo*, poderíamos dizer (o homem como o mesmo)” (Didi-Huberman, 2015, p. 50).

Produzir e continuar *as semelhanças do mesmo*: formas visuais e discursivas espelhadas nas estruturas hierárquicas e padrões corporais do *homem como o mesmo*. Boa Figura humana, ou ainda, Figura humana do bem a reduzir e aniquilar toda uma pluralidade de vidas.

O corpo como imagem e semelhança é, no jogo da marionete e no jogo erótico em Bataille, um corpo de outras semelhanças, “semelhanças alternadamente alterantes ou alteradas”, como imagens que se fazem por contradição ou estranhada semelhança, e não por similaridades do mesmo (Didi-Huberman, 2015, p. 50). Imagens que ferem os aspectos visíveis e permitem a extrapolação das formas; imagens que comportem o informe, ou antes, o movimento de transformação nas coisas; imagens em trabalho de desfiguração dos aspectos na aparição dos processos instáveis e intensos da vida do corpo. *Semelhanças alterantes*, essas que gritam. Imagens em excesso ou luto que zombam, ferem e desafiam as hierarquias e conveniências que conformam as representações controladas das Figuras humanas. *As semelhanças que gritam, semelhanças que ferem* são os corpos-imagens que olham e acolhem as formas instáveis de certos processos patéticos da vida.

E são os corpos-imagens – esse conjunto ou essa fusão – que aqui dizem do jogo amoroso e marionético de Ilka Schönbein.

Nas conhecidas imagens de Ilka ligadas ao hibridismo dos corpos, ou, ainda, num embaraço dos corpos, está seu jogo transgressivo por entre pedaços do corpo, e diante das formas descartadas ou lamentáveis das Figuras humanas. O corpo híbrido ou a fusão de Ilka é um jogo por entre aspectos contraditórios ou de estranhadas semelhanças, postas, “recoladas”, num mesmo ponto, em um só corpo, numa só imagem, “precisamente ali onde não eram esperados” (Didi-Huberman, 2015, p. 53).

Precisamente ali onde não eram esperados está o corpo de Ilka Schönbein: espaço desassossegado e disponível aos jogos controversos entre os corpos.

O Jogo Amoroso de Ilka Schönbein

Das instabilidades e desproporções da marionete, Ilka Schönbein abre um mundo de semelhanças que gritam. Suas imagens se fazem numa “mistura entre inversão absoluta e semelhança irresistível” da Figura humana (Didi-Huberman, 2015, p. 60). Dos fundos do jogo da marionete, ela aposta em inversões e extrapolações do corpo, em recorrentes imagens do parto e da morte. O que vive nessas imagens – nesse combate – são movimentos e processos que separam, ferem, laceram alguma coisa (in)humana de nós mesmos.

Ela causa alguma ferida no reconhecível ou abre-se a alguma beleza no irreconhecível. Do espetáculo *Métamorphoses, 1993 (Metamorfoses)* sabemos de um bebê, pequeno animal, desproporcional, desorganizado, sujo e um tanto cego; *Chair de ma Chair, 2006 (Carne de minha carne)* trará as impressões no corpo das escutas e solidões de uma infância errante e machucada; *Voyage d’Hiver, 2003 (Viagem de Inverno)* e a vida do corpo em dilaceramentos amorosos; em *La vieille et la bête, 2009 (A velha e a besta)*, a velhice e a suspeita fina da morte na vida do corpo.

Trata-se de algumas histórias ou paixões do corpo propostas num jogo visceral entre marionetes e Ilka. E já aí se apresentam imagens confusas e perturbadoras num corpo que sofre sucessivas metamorfoses na confusão e inversão entre seu corpo e outro(s). Ilka Schönbein cortou os fios da marionete e isso feriu a imagem clássica e a hierarquia desse jogo. Ao suprimir a distância entre seu corpo e as marionetes, inicia-se uma artesanaria do corpo, como jogo amoroso:

Eu não mantive os fios entre as mãos. [...] Eu não podia suportar a distância, e às vezes sua proximidade é insuportável. É a paixão e a obsessão – é isso também o amor? (Schönbein apud Delanné; Gérard, 2017, p. 13, TL).

Um jogo então de proximidades, afastamentos e reviravoltas entre os corpos geram outras (dis)tensões e desmedidas nos aspectos e dimensões das criaturas humanas. Nesse jogo, outra vida do corpo abre seus olhos quando algum caráter humano é abalado.

Dos primeiros movimentos de Ilka, esboça-se a imagem de um corpo híbrido, confuso entre panos, pernas, braços, troncos, máscaras sobrepostas; e também híbrido, nos rastros de uma filiação bestial, quando, do corpo

dessa mulher, nota-se um longo rabo. Vemos também por entre as pernas de Ilka nascer um burro¹².

Um corpo sensível ao encontro e contato entre criaturas e formas miseráveis, cuja impactante visualidade primeira poderia nos confundir.

À primeira vista, a imagem é um corpo híbrido, entre carne e pano, máscara e rosto, emaranhado de membros, e anúncio silencioso de um processo de inchaço das imagens. Ilka Schönbein não é só a figura de suas imagens, como não é a marionete um processo de estabelecimento puro de uma figura. Ilka estará à espreita, numa aposta nos fundos da marionete; entre os corpos, a fusão é o jogo amoroso em distensões controversas. Não só preciso, empolgante e vivo, mas precioso que as imagens possam trabalhar sobre o que extrapola e numa fusão dilacerante. É possível então dar-lhes um corpo em pedaços, chamar de marionete e ferir imagens convenientes num jogo de intensidades vacilantes.

Com Ilka, estamos diante de um corpo e de imagens que não se ajustam bem numa fusão aniquiladora das diferenças, cujo encontro e contato entre corpos distintos se equilibram na plenitude de um só corpo, uma só imagem. No corpo de Ilka Schönbein, fundem-se e dividem-se – cabem e se expõem – corpos e situações distintas. Um só corpo desassossegado, que, ao incorporar pedaços, divide-se e se expande em outras criaturas e situações; e, ainda, corpo que no trabalho de imagens engendra – abre e funda – a saída, o nascimento ou o escape de outras criaturas e de si mesma. Corpos-imagens que proliferam aparições, entre pedaços de marionetes e processos vivos do corpo.

Está em jogo, na vida dessas imagens, uma forte e íntima atenção a certos processos do corpo. E isso é movimento das metamorfoses: da transformação fermentada da matéria à aparição brusca, animalesca, de algo que no corpo se move e quer encontrar saída.

A Imagem está viva

Um das imagens mais conhecidas de Ilka Schönbein é a cena do parto do espetáculo *Métamorphoses*, início do *Theather Meschugge*¹³.

A imagem é um corpo frágil, de olhos fundos e, talvez, para dentro da barriga. É uma mulher que vai parir. Ilka inicia, ou abre sua dança, num processo de silêncio, abandono ou recolhimento. Corpo que funda o silên-

cio para corrompê-lo. No anúncio de certos tremores, como num ritmo sísmico ou vibrações sorrateiras, essa imagem se abre em jogo de distensão apreciada do corpo e do tempo. De algo que em silêncio tomou o corpo e que agora seguirá seu percurso ou errância. Essa mulher cai sob um velho baú e faz-se espaço, por entre as pernas, de abertura e saída de um bebê, um feto de pano, de corpo inchado e desproporcional. Um tanto de cabeça para baixo está Ilka e sua máscara-careta de boca aberta.

Pernas de Ilka para cima e um bebê de cabeça para baixo. Essa mulher brinca com as Figuras humanas. Torce. Desvia. Desproporciona. Dilacera. O bebê de pano, peregrinando pelo corpo dela, é palpável dos rumores, cheiros, primeiras visões e escutas do lado de fora das coisas. O lado de fora daquela que se sabia por dentro.

Nessa imagem: nascimento e corpo desdobrados e extrapolados. A imagem é o que passeia nesse corpo por entre peles e fundos. Faz-se à custa do corpo de Ilka num jogo e numa dança que reviram as figuras e seus aspectos, e, de repente, o oculto tem um corpo, cego e informe, e o fundo, certo aspecto dilacerado. Ou dilacerante.

Ilka Schönbein e seu parto mudo são em verdade uma imagem gritante.

A imagem no corpo de Ilka concentra-se e move-se por entre processos cegos e intensos do corpo. Esses processos têm dimensões e formas vivas. Diante desse parto de Ilka Schönbein estamos diante de uma imagem viva do corpo.

O que é vivo e está em jogo nessa imagem tem, como primeiros movimentos, aspectos reconhecíveis do percurso sensível e informe de certos processos da vida do corpo. Sorrateiros abalos, lento inchaço ou desfalecimento em tomada – transformação – do corpo. Nessa dança estão em jogo movimentos vitais e funestos que podemos suspeitar diante de imagens que “se abrem e se fecham como os corpos que as olham”:

Como nossas pálpebras quando elas piscam para ver melhor, aqui e ali, o que a imagem guarda como surpresas. [...]

Como nossa respiração, imperceptivelmente suspensa, às vezes ofegante, diante de uma imagem que nos comove. Como nosso coração que bate um pouco mais rápido à medida da emoção, em seu ritmo de diástole que abre e de sístole que fecha, de diástole que reabre e de sístole que fecha, e assim sucessivamente (Didi-Huberman, 2007, p. 25, TL).

Esse breve engano ou armadilha das imagens é o que Didi-Huberman nos faz imaginar por um instante: que uma imagem me olha como eu a olho. Que a imagem pode ter comigo laços de semelhança: ela olha, respira e tem um coração. Diante dessa imagem viva, desse parto em Ilka Schönbein, pensamos estar diante de uma imagem familiar. E estamos. Mas essa imagem que me olha é tão viva, familiar e nebulosa, num corpo que se move por entre movimentos controversos:

Nós acreditamos estarmos envolvidos a uma imagem familiar, mas eis que, de repente, ela se fecha diante de nós e torna-se inacessível por excelência. Aqui – outra versão da mesma inquietante estranheza –, sentimos a imagem como um obstáculo intransponível, uma opacidade sem fundo, quando, subitamente, ela se abre diante de nós e nos dá a impressão que ela nos aspira violentamente para as suas profundezas. As imagens nos abraçam: elas se abrem a nós e se fecham sobre nós na medida em que suscitam em nós qualquer coisa que poderíamos chamar de uma experiência interior (Didi-Huberman, 2007, p. 25, TL).

Nessa perspectiva, a imagem se faz por movimentos vivos que se deformam, invertem-se, contradizem-se. Processo de desfalecimento, não exatamente estranho ao corpo, mas que se mostra por certa desfiguração. O parto de Ilka Schönbein é uma imagem viva que desfalece, retira-se ou morre, e transborda de algum fundo.

Esse parto confunde vida e morte. Ilka Schönbein põe a morte em jogo. O parto se mostra como um motivo corporal muito presente em sua trajetória, na gestualidade das aberturas de suas imagens e ao trabalho das imagens da violação. No parto, está um trabalho de abertura com a imagem, o rasgo, o dilaceramento que corrompe e extrapola a vida. A imagem em Ilka é um processo, e o parto, um motivo de animação que fere alguma representação a ser fixada. Imagem que se cria para ser dilacerada. Dos fundos e avessos do corpo, o nascimento, em Ilka Schönbein, é o que escapa e excede do corpo em reviravolta da vida diante da ameaça da morte.

Figurar o parto é desfigurar os corpos em suas imagens acostumadas. O parto, então, diz de um processo informe dos corpos, de um movimento que põe em jogo as formas do corpo diante das intensidades da vida. A imagem viva não busca em seus movimentos a reprodução da vida. Quer, antes, transbordar a vida. As imagens dessa mulher marionete se fazem por entre panos e agitações da vida do corpo.

Ilka Schönbein olhou para o avesso do corpo, impressão confusa de quem se colocou por dentro e por trás dos corpos de suas marionetes. Seu corpo é sensível aos estiramentos, pulsos e disritmias do coração e às desposturas do esqueleto. Sua pele duvida dos limites entre ela e o fora. Ao trazer para bem próximo de si um outro corpo, carcaça de pano e papel machê, apostou nas permissões duvidosas que podem certas transferências vitais e funestas entre os corpos. Ilka opera passagens entre imagens e processos não exatamente correspondentes, nem exatamente opostos, mas gritantes em alguma semelhança. Suas passagens transgridem peles e fundos do corpo, e abrem-se ao jogo de seu corpo na marionete, como dança ou imanência silenciosa e visual das transformações e intensidades da carne.

A imagem em Ilka, na encruzilhada de seu corpo, é um conjunto inquietante, de *cumplicidades inquietantes*¹⁴ entre as forças da vida e as da morte; a criança e a velhice; *o animal que se chama meu corpo*.



Figura 2 – Ilka Schönbein no espetáculo *Métamorphoses*.
Fonte: Foto de Marinette Delanné (Delanné; Gérard, 2017).

Das Aparições

Difícilmente teremos imagens fixas das metamorfoses. Seus movimentos, nas transformações da carne, revelam presenças sorrateiras do corpo e das imagens, porque a metamorfose, como a marionete, está em sintonia fina com os movimentos da vida e da morte nas coisas. A metamorfose sobrevive à morte. Ela continua a morte. Desencadeia a vida e faz dela, com ela, dinâmicas e transformações como se não houvesse um corpo. Como se não houvesse uma forma a ser modelada, talhada, dilacerada, desabituada, desburocratizada, posta em jogo. Metamorfose é ainda um gesto, de abertura e desdobramento, como uma espécie de escapada: a saída violenta de um animal de dentro da prisão que se trata o homem e sua “aparência burocrática” (Bataille, 2018, p. 133).

A metamorfose está em jogo permanente com os aspectos e limites das formas. É a estrutura viva e maleável das coisas e do corpo. É, ainda, a imagem forte do tempo: das passagens e distâncias do tempo. Põe o corpo e as coisas em questão. É no corpo que a metamorfose faz e desfaz formas; suas imagens gostam das dissoluções e desfigurações. Movimentos que rondam, imprimem e extrapolam limites e contornos. Imagem que quer a aparição das coisas. Imagem que olha para as aparições do corpo.

O começo do *Theater Meshugge* se dá no momento que Ilka Schönbein transgride algumas formas de sua trajetória – num certo corte de uns fios – e olha novamente para a marionete. Na aposta, descolou marionetes aos pedaços e fez do corpo espaço de transformação, de metamorfose e de abertura às aparições da carne, da morte, da alma, entre outras imagens e criaturas do corpo.

A marionete, por sua vez, respondeu por todo o corpo de Ilka, privilegiando rondas e torções obscenas, e fez com ele, apesar dele, outros corpos e aparições por baixo das peles e das pernas, pelas costas e nos ossos. Tomou o corpo como espaço do jogo. A marionete também reencontrou seus espaços de jogo, ela exímia jogadora.

O espetáculo *Métamorphoses* é o início de um caminho que investirá rigorosamente numa artesanania e jogo com a marionete, forjado em torções, ampliações e desdobramentos do corpo de Ilka. Tudo se passa com e entre seu corpo e suas marionetes, panos e objetos. Diferentes situações e imagens de dinâmicas vigorosas e distintas, cujo trabalho de modelagem e alternância, energética

e rítmica, revela um compromisso e investimento corporal de intensa concentração de forças. Intensa atenção às forças que nascem das fraquezas.

Métamorphoses tem no jogo e em suas marionetes a morte, a dança com a morte, a infância morta e sua mãe defunta, a vida inesperada e transbordante dos objetos, animais entre outras criaturas frágeis, pobres e descartadas.

Ilka descola de seu corpo criaturas e pedaços. Início de uma artesanaria, que experimenta outras lições de anatomia, da qual se retira membros e partes do corpo entre outros corpos. Anatomia de máscara e de marionete. O trabalho plástico, a partir dos moldes das partes de seu corpo, cria texturas feridas, crava objetos nas pernas e cabeças retiradas, faz máscaras fúnebres, rostos partidos, rasgos pintados na pele. Marionetes em pedaços, como objetos, próteses, *disposições artificiais* na possibilidade de serem autônomas (Kantor, 2008, p. 49) e na “maquinaria” de certo chamado. Essa marionete em Ilka, carcaça, pele de pano, papel machê e tinta, guarda uma impressão dessa embalagem, como um:

[...] miserável vestígio
de um esvaecido esplendor
e de uma importância perdida (Kantor, 2008, p. 46).

As *Embalagens*, de Tadeusz Kantor, têm processos particulares e distintos dos de Ilka, e, entretanto, abrem possibilidades para nos lembrar da paixão por objetos, materiais e condições pobres da realidade produtiva e útil, bem como apontam para a marionete nos jogos velados do corpo.

A vida do lixo do mundo. Desinteressada, pobre, descartada, no gosto por certa revolta e desprezo às noções de vida amparada pelas leis do progresso, do consumo e das imagens satisfeitas. Vida em esquecimento e vida à espreita. Kantor e Ilka apostam na virada do jogo, na revelação do que está vivo e à espreita.

A embalagem em sua pobreza e maleabilidade tem trabalho de matéria e função fantasmática: chamar para o que se esconde. Para o que foi esquecido, descartado e será visto de novo. Como a primeira vez ou como nem imaginávamos. É preciso encontrar meios de aprender a chamar, a provocar as coisas que se ocultam, que estão desprezadas.

O corpo embalado, esse corpo-objeto, deixa vestígios de certas partes do corpo, pedaços de gente, restos visíveis por entre sacos e panos. Essas partes do corpo se fazem fantasmáticas nesse jogo.

Do fundo da marionete, um amontoado de trapos ou pele rígida de papel machê, Ilka Schönbein cria um esconderijo para deixar ou permitir que, aos poucos e pelo silêncio, algo possa aparecer. No truque da metamorfose, saberemos de um movimento contínuo entre matérias e formas que terá outros desdobramentos. Logo teremos marionetes e corpos, em difícil distinção entre quem está dentro ou fora desse jogo. Entre velar e revelar, está em jogo, e na vida de suas imagens, uma metamorfose do corpo de Ilka: um corpo que se lança numa incansável dinâmica de autoconstrução e autodestruição (Girard-Laterre, 2012).

Esbocei uma imagem do jogo de Ilka, ligada a certo fundo, como um corpo que habita uma carcaça. Um corpo noturno, do avesso, que gosta de criar silêncios ou esconderijos ao olhar pelo fundo, pela fissura ou pelas costas das coisas. Não posso perder esse fundo de vista, ele é Ilka à espreita e é parte do truque de aparição de suas imagens: espaço de abandono, abertura e escape. Esse fundo não está vedado à visão num jogo de ilusão, técnica ou estilo específicos, do qual se retira a presença do marionetista no destaque da marionete. Corpo de veste escura que toca a marionete, que joga em transferências vitais e funestas, mas mantém-se alheio à aparição da marionete. Isso é distante de Ilka e de seu fundo ou carne de marionete. Com ela, podemos pensar na marionete como aparição. E isso quer outro tipo de jogo. Maleabilidade no jogo. Ilka permitiu, no hibridismo dos corpos, um jogo amoroso, por entre proximidades e distâncias, torções e laceramentos que evidenciam e comprometem seu corpo.

A marionete em Ilka intensifica no jogo os espaços de passagens, abertura da vida do corpo em relação às materialidades, intensidades e às transformações do corpo, como meio plástico, rítmico e energético, povoado por diferentes meios e mundos (Després apud Freixe, 2017, p. 18). A marionete abre um espaço no corpo por meio do qual as imagens podem se encontrar, se tensionar e se desdobrar.

Distintos artistas em suas práticas e poéticas se esforçam por intensificar exatamente esse espaço de tensão ou de passagem, destacando a marionete no jogo entre forças e contradições, entre marionetista e marionete, energias da vida e da morte. “É o caso dos espetáculos de Ilka Schönbein onde a relação de força manipulador-manipulado parece às vezes se inverter” (Girard-Laterre, 2012).

Inversão das forças. É porque, em Ilka, a relação entre seu corpo e a marionete não se dá num jogo de comando-poder naturalizado, como podemos imaginar a partir do termo manipulação, bem como diante das noções habituais ligadas ao jogo e trabalho com objetos e imagens. Seu corpo, em jogo com a marionete, não se dá pelo imperativo dos comandos e das obediências de uma lógica hierárquica e linear. Ao trazer para próximo de si a marionete, Ilka transforma as relações de força até a reconfiguração de um novo jogo, na reorganização de suas estruturas internas e, então, “[...] não se trata mais de um poder soberano exercendo uma dominação sobre o objeto, mas de um efeito-retorno constante entre a marionete e seu corpo” (Girard-Laterre, 2012)¹⁵.

Nesse jogo com a marionete, Ilka curva seu corpo aos restos e criaturas pobres que são suas marionetes. Em suas palavras, ela diz de um corpo tomado, possuído por marionetes:

Eu deixei a marionete tomar posse de mim, de minhas pernas, dos meus braços, das minhas nádegas, de minha alma (Schönbein apud Jusselle, 2011, p. 47, TL).

O que se vê, nesse corpo de mulher-marionete, é a intensificação de uma ambiguidade das imagens marionéticas, como uma tensão entre mimesis e aparição. A aparição não se apresenta somente como uma forma de degradação de uma imagem primeira, substancial e visível, mas numa nova, noutra imagem que emerge do corpo na investida nesse jogo (Jusselle, 2011, p. 39). As imagens podem ser encontradas, fisgadas de suas aparências acostumadas e das incorporações previsíveis.

O trabalho de Ilka, na investida de seu corpo, compromete-se menos porque se ajusta à imagem e mais porque se transforma com a (na) imagem. Esse corpo cria, faz-se espaço de imagens num processo de modelagem, desfiguração, montagem e modulações no qual dificilmente uma imagem se comportaria nos limites das representações que se pautam, e perpetuam, as semelhanças razoáveis ou *semelhanças do homem como o mesmo*. Sua adaptação à marionete e às imagens está exatamente nas desestruturas e desajustes que elas podem, ou que elas colocam em jogo. E nisso estão escolhas e modos de olhar para os processos da vida do corpo e da imagem. E, também, um modo e uma problemática do olhar e da relação com a vida sensível que apontam para experiências e saberes das imagens e do corpo, num ato distinto das reproduções e seus valores estéticos apaziguantes da vida. Ilka Schönbein diz de outras pers-

pectivas do olhar e das realidades do corpo e, nisso, parece buscar o olhar das imagens e algum coração que viva ou sobreviva nelas.

Um das cenas do espetáculo *Métamorphoses* pode fazer imaginar isso. E, ainda, corpos-imagens como aparições fantasmáticas.

Diante do espelho, mãe e filha mendigas e mortas. Ensaio de Ilka:

Sentada está a mãe defunta, presença estatuária, posta na imobilidade, no silêncio, nas tonalidades escuras de sua panaria e máscara fúnebre. No colo da estátua, sua filha mendiga. Morta, maleável, fantasmática e constrangida. Ela será dançada por sua mãe defunta.

Defunto em jogo com o fantasma – fundo imóvel e terrificante que sustenta e sussurra nos ouvidos da criança morta. É preciso que ela dance. É preciso que ela se comporte.

Por tentação maníaca, às vezes, separo os pés de Ilka – os pedaços humanos que vejo – dessas duas mortas. Por baixo desse amontoado de panos e máscaras está Ilka, entre a estátua fúnebre e seu fantasma. A estrutura íntima dessa figura assombrada é o corpo de uma mulher. Uma mulher que cria suas condições de ausência.

Por um fio está o tronco de Ilka, sentado, petrificado, sob um velho baú. Seus pés foram dados à filha mendiga. Ilka bate os pezinhos da pequena morta. A filha mendiga iniciará sua dança e a mãe defunta contará os centavos¹⁶.

Entre imobilidades fúnebres e o corpo vivo e à espreita, Ilka Schönbein saberá lançar-se, em *Métamorphoses*, em certos ciclos da vida e em ronda fantasmática das imagens, processo que se desdobrará por sua trajetória. No fundo, é o corpo vivo o coração das imagens de Ilka Schönbein.

Didi-Huberman (1999), em *Ouvrir Vénus (Abrir Vénus)*, pode oferecer pistas diante dos movimentos, passagens entre figuras e fundos, na vida das imagens. Ao analisar a Vênus de Botticelli, ele considera que essa imagem porta as duas Vênus – a celeste e a terrestre – ou, os dois amores, como contam as histórias e representações da deusa na antiguidade¹⁷.

Didi-Huberman olha para essa imagem, de seu fundo marítimo em movimento, e coexistência, com a pálida figura de uma mulher de longos cabelos ruivos.

Nessa perspectiva, significa dizer que o nascimento de Vênus não se limita à reprodução de uma gestualidade descritiva e centralizada nos aspec-

tos de uma mulher nua e um tanto envergonhada. O nascimento de Vênus, a deusa dos dois amores, não pode ser visto descolado de seu fundo, sem a espuma marítima e turbulenta da castração de Cronos.

A imagem do Nascimento de Vênus, no olhar de Didi-Huberman, não está somente centrada em sua figura, em primeiro plano. Aqui, temos um olhar para a imagem que transpassa a figura humana e que reconhece, como jogo da imagem, seus movimentos entre figuras e fundos. Entre o que se movimenta e joga com a Figura humana. Relações vivas das imagens.

No fundo, estão os elementos que transbordam e excedem o aspecto da figura ou daquilo que a imagem mostra em primeiro plano. São alguns traços característicos que se destinam a perturbar certa lógica da descrição e, entretanto, são presentes, palpáveis, e constituem o conjunto da imagem, exatamente por seus contrastes intrínsecos, como certa presença estrangeira à história (Didi-Huberman, 1999, p. 80-82).

Como se fosse a morte estrangeira à vida.

Como se fosse o esqueleto estrangeiro à pele.

As imagens de Ilka Schönbein transgridem peles e fundos do corpo. Suas aparições, aparições efetivas, sensíveis, são processos de seu corpo em jogo com suas marionetes. Então, estamos diante de uma imagem densa, que vive por certas oposições e coexistências: dos corpos e das forças. São imagens que não vêm só. Imagens assombradas por corpos aos pedaços e por processos vivos do corpo. Imagens que dançam diante da morte e em ronda com a morte, força intratável, *esqueleto selvagem* e paixão arrasadora de Ilka. A força dessas imagens desafia a morte, numa resposta convulsiva ou assombrada: a vida que se levanta da morte.

Ilka Schönbein, em seu jogo de marionete, faz dançar imagens. E sua dança revira a gravidade do corpo, agita seu peso ou seu fundo. Revira seu pesar. Faz um pesar às avessas. O jogo amoroso ou a dança com a morte de Ilka Schönbein é uma reviravolta da vida. E a marionete que é Ilka aprende ou toma a vida nas lições entre o coração e o esqueleto.

Notas

¹ As questões que aqui se apresentam, com e diante do trabalho de Ilka Schönbein, são parte de minha pesquisa e tese de doutorado, *Imagens para rasgar adultos – a*

morte e o jogo erótico de Ilka Schönbein (D'Abronzo, 2019). A tese se fez num percurso, ou por assombração de imagens, de cinco espetáculos de Ilka Schönbein: *Métamorphoses, 1993* (*Metamorfoses*), *Voyage d'Hiver, 2003* (*Viagem de Inverno*), *Chair de ma Chair, 2006* (*Carne de minha Carne*), *La vieille et la bête, 2009* (*A velha e a besta*) e *Eh bien, dansez maintenant, 2017* (*Pois bem, dance agora*).

- 2 Num determinado período da trajetória de Ilka, suas marionetes são também chamadas de *Masque du corps*.
- 3 As palavras ou frases aqui destacadas em itálico fazem referência a vozes e citações de outras autoras e autores que se apresentam no decorrer do artigo.
- 4 Frase dita por Ilka Schönbein em *La vieille et la bête*.
- 5 Tradução livre (TL) será a marcação utilizada para traduções de outras línguas para o português, em especial da língua francesa, feitas por mim para uso pedagógico. Portanto, todas as vezes que uso citações diretas de obras estrangeiras, as devidas fontes originais são referenciadas com a indicação *TL*.
- 6 O termo *Figura humana* está aqui em maiúsculo e em itálico em referência ao artigo de Bataille (2018), intitulado *Figura humana*, publicado na revista *Documents*. Sempre que a expressão *Figura humana* aparecer em maiúscula e em itálico neste artigo será um modo de destacar sintonia ao termo de Bataille.
- 7 O trabalho realizado por Bataille e seus parceiros, na revista *Documents*, embasam as leituras e análises de Georges Didi-Huberman, em relação ao jogo e movimentos da imagem – em seus motivos corporais –, no ataque às formas fixas e estáveis da Figura humana. A perspectiva erótica desse saber visual diz, segundo Didi-Huberman (2015), de um *trabalho de imagens* e de uma *heterogenia de imagens*.
- 8 Sobre a heterogenia das imagens, bem como sobre tomadas das imagens em seus movimentos, Didi-Huberman é também estudioso do historiador de arte alemão Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*. Com ele, o movimento fantasmagórico das imagens faz repensar a construção da história em seu tempo linear, e ainda refuta uma história da arte condenada aos períodos lineares e estilísticos. Como resposta, Warburg toma a imagem e a história da arte como *Histórias de fantasmas para gente grande*.
- 9 Segundo Didi-Huberman (2015), “Uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre as formas [...] matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas”.
- 10 Essa perspectiva se revela em diferentes trabalhos de Georges Didi-Huberman. Em relação ao destaque em itálico, ver Didi-Huberman (1999).

- ¹¹ Expressão de Georges Didi-Huberman (2015), que se relaciona ao trabalho das imagens em seus encontros e relações heterogêneas.
- ¹² Imagem do espetáculo *La vieille et la bête*.
- ¹³ Link para ver a cena no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>. Acesso em: 21 jul. 2021. Para melhor efeito de leitura, é importante que os vídeos possam ser vistos no momento em que são citados no corpo do texto.
- ¹⁴ *Cumplicidades Inquietantes*, termo que Brunella Eruli utiliza para dizer das contradições que carregam os manequins na cena do Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor. Ver Puck (2014, p. 124).
- ¹⁵ O rompimento hierárquico nos jogos da marionete é o que já está em Schulz e Kantor, ao elegerem como estrutura do jogo as fantasmagorias vivas da matéria e as transferências vitais e funestas entre os corpos, desconsiderando, assim, a lógica de uma dominação do vivo sobre o morto.
- ¹⁶ Link para ver a cena no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- ¹⁷ O autor parte das análises de Aby Warburg para se opor ao que ele diz quando defende que a Vênus de Botticelli é a mais alta representação da Vênus celeste e, de certa forma, apagamento e morte da Vênus vulgar, a terrestre.

Referências

BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

D'ABRONZO, Thais. **Imagens para rasgar adultos**: a morte e o jogo erótico de Ilka Schönbein. 2019. 273 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2019. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1638433>. Acesso em: 27 fev. 2021.

DELANNÉ, Marinette; GÉRARD, Naly. **Ilka Schönbein – Un Théâtre Charnel**. Montreuil: Les éditions de l'Oeil, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus**. Paris: Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image Ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança informe ou o gaio saber visual Segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheib. Revisão técnica de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FREIXE, Guy. **Le corps, sés dimensions cachées – pratiques scéniques**. Ouvrage dirigé par Guy Freixe. Montpellier: Deuxième Époque, 2017.

GIRARD-LATERRE, Marion. L'objet et l'acteur au corps à corps: une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein. **Agôn**, Lyon, n. 4, 03 févr. 2012. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066>. Acesso em: 27 fev. 2021.

JUSSELLE, Jacques. **Le corps**: du masque à la marionnette. L'encyclopédie fragmentée de lamarionnette. Paris: THEMA, 2011.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLASSARD, Didier. Les Scènes de l'intranquillité. **Puck: la marionnette et les autres arts**, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, n. 20, p. 11-16, 2014.

RICHARD, Stéphanie. Ilka Schönbein - O Theater Meschugge. Tradução de Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, Jaraguá do Sul, SCAR/UEDESC, ano 9, v. 10, jul. 2013.

Thais Helena D'Abronzo é artista e professora no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação pela UEL (2002); especialista em Fotografia - práxis e discurso fotográfico pela UEL (2006); mestre em Artes (2008) e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (2019).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9548-4276>

E-mail: thaisdabronzo@uel.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de setembro de 2021

Aceito em 25 de fevereiro de 2022

Editoras responsáveis: Fabiana Marcello; Rossana Della Costa

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.