

# Notas sobre o gesto<sup>1</sup>

Giorgio Agamben \*

9

Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008

## 1. No fim do século XIX, a burguesia ocidental já tinha definitivamente perdido os seus gestos.

Em 1886, Gilles de La Tourette, *ancien interne des Hospitiaux de Paris et de la Salpêtrière*, publicou pela Dalahaye et Lecrosnier os *Études cliniques et physiologiques sur la marche*. Era a primeira vez que um dos gestos humanos mais comuns era analisado com métodos estritamente científicos. Cinquenta e três anos antes, quando a boa consciência burguesa estava ainda intacta, o programa de uma patologia geral da vida social anunciado por Balzac tinha produzido somente cinquenta folhetins, soma de toda forma decepcionante, da *Théorie de la démarche*. Nada revela a distância, não apenas temporal, que separa as duas tentativas quanto a descrição que Gilles de la Tourette faz de um passo humano. Aquilo que Balzac via apenas como a expressão de um caráter moral, aqui é visto sob um olhar que é já uma profecia do cinematógrafo:

Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e se apóia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez do solo; a perna esquerda é levada para frente, passa ao lado da perna direita, da qual tende a aproximar-se, ultrapassa-a e o pé esquerdo vai tocar o solo com o calcanhar enquanto o direito acaba sua revolução.

Somente um olho dotado com uma visão deste gênero podia levar corretamente adiante aquele método das pegadas, de cujo aperfeiçoamento Gilles de la Tourette com razão se orgulha. Um rolo de papel branco de sete a oito metros de comprimento por cinquenta centímetros de largura é pregado ao solo e dividido ao meio, no sentido do comprimento, por uma linha feita a lápis. As plantas dos pés do sujeito do experimento são polvilhadas então com dióxido de ferro em pó, que as tingem com uma bela cor vermelha de ferrugem. As pegadas que o paciente deixa caminhando ao longo da linha diretriz permitem uma perfeita medição da caminhada segundo diversos parâmetros (comprimento do passo, desvio lateral, ângulo de inclinação etc.).

Observando-se as reproduções das pegadas publicadas por Gilles de la Tourette é impossível não pensar nas séries instantâneas que exatamente naqueles anos Muybridge realiza na Universidade da Pensilvânia, servindo-se de uma bateria de 24 objetivos fotográficos.

<sup>1</sup> Publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. Tradução autorizada pelo autor.

\* Professor de filosofia teórica na IUAV, em Veneza. Publicou, entre tantos: *Homo Sacer* (Editora UFMG), *Linguagem e morte* (Editora UFMG).

O “homem que anda na velocidade ordinária”, o “homem que corre carregando um fuzil”, a “mulher que anda e recolhe um cântaro”, a “mulher que anda e envia um beijo” são os gêmeos felizes e visíveis das criaturas desconhecidas e sofredoras que deixaram estes traços.

Um ano antes dos estudos sobre o andar, tinha sido publicado o *Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*, que devia fixar o quadro clínico daquela que foi então chamada síndrome de Gilles de la Tourette. Aqui, o mesmo distanciar do gesto mais quotidiano, que tinha permitido o método das pegadas, aplica-se à descrição de uma impressionante proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade. O paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora. O equivalente desta desordem na esfera do caminhar é descrito exemplarmente por Charcot nas célebres *Leçons du mardi*:

Aquele que parte, com o corpo inclinado para frente, com os membros inferiores enrijecidos, em extensão colados, por assim dizer, um ao outro, apoiando-se sobre as pontas dos pés; estes deslizam de algum modo sobre o solo, e a progressão efetua-se através de uma espécie de rápida trepidação... Quando o sujeito é assim lançado para frente, parece que ele a cada instante ameaça cair para frente; em todo caso, lhe é quase impossível parar a si mesmo. É-lhe freqüentemente necessário segurar-se num corpo vizinho. Dir-se-ia um autômato movido por uma mola, e, nestes movimentos de progressão rígidos, espasmódicos, como convulsivos, não há nada que lembre a flexibilidade do andar... Finalmente, depois de várias tentativas, aquele partiu e, conforme o mecanismo indicado, desliza sobre o solo mais do que caminha, com as pernas enrijecidas ou, pelo menos, que se flexionam com dificuldade, enquanto os passos são, de alguma maneira, substituídos por diversas trepidações bruscas.

O mais extraordinário é que estas desordens, depois de terem sido observadas em milhares de casos desde 1885, praticamente deixaram de ser registradas nos primeiros anos do século XX, até o dia em que, no inverno de 1971, Oliver Sacks, caminhando nas ruas de Nova York, creu poder notar três casos de tourettismo no espaço de alguns minutos. Uma das hipóteses que se pode sustentar para explicar este desaparecimento é que, neste meio tempo, ataxia, tiques e distonias haviam se tornado a norma e que, a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, e caminhavam e gesticulavam freneticamente. Em todo caso, é esta a impressão que se tem assistindo os filmes que Marey e Lumière começaram a rodar precisamente naqueles anos.

## 2. No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda.

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável. É nesta fase que a burguesia, que poucos decênios antes ainda estava solidamente em posse dos seus símbolos, é vitimada pela interioridade e se consigna à psicologia.

Nietzsche é o ponto em que, na cultura européia, esta tensão polar, de um lado, para o esfacelamento e a perda do gesto e, de outro, para a sua transfiguração em um fato, atinge o seu cume. Uma vez que somente como um gesto no qual potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade tornam-se indiscerníveis (em última análise, portanto, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno. *Assim falava Zarathustra* é o balé de uma humanidade que perdeu seus gestos. E quando a época disso se apercebeu, então (muito tarde!) começou a tentativa precipitada de recuperar *in extremis* os gestos perdidos. A dança de Isadora e de Diaghilev, o romance de Proust, a grande poesia do *Jugendstil* de Pascoli a Rilke e, enfim, no modo mais exemplar, o cinema mudo traçam o círculo mágico no qual a humanidade procurou pela última vez evocar aquilo que lhe estava escapando das mãos para sempre.

Nos mesmos anos, Aby Warburg inaugura aquelas pesquisas que somente a miopia de uma história da arte psicologizante pôde definir como “ciência da imagem”, já que, na verdade, tinham no seu centro o gesto como cristal de memória histórica, o seu enrijecer-se num destino e a tentativa incansável dos artistas e dos filósofos (para Warburg, no limite da loucura) para deste alforriá-lo através de uma polarização dinâmica. Como essas pesquisas atuavam no domínio da imagem, creu-se que a imagem fosse também o seu objeto. Ao contrário, Warburg transformou a imagem (que ainda para Jung fornecerá o modelo da esfera metahistórica dos arquétipos) num elemento decididamente histórico e dinâmico. Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (isto é, algo que é mais próximo a De Jorio do que a Panofsky); no interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas (ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folhadas rapidamente, produzem a impressão do movimento).

## 3. O elemento do cinema é o gesto e não a imagem.

Gilles Deleuze mostrou que o cinema apaga a falaciosa distinção psicológica entre imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física. As imagens cinematográficas não são nem *poses éternelles* (como as formas do mundo clássico), nem *coupes immobiles*

do movimento, mas *coupes mobiles*, imagens mesmas em movimento, que Deleuze chama *images-mouvement*. É preciso estender a análise de Deleuze e mostrar que ela concerne, de maneira geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Mas isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui despedaçada, e que não de imagem se deveria propriamente falar, mas de gestos. De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto. É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas que rompem os entraves que lhes aprisionam e começam a se mover; mas é também a intenção que a filosofia agrega à idéia, que não é, de fato, segundo a interpretação comum, um arquétipo imóvel, mas muito mais uma constelação na qual os fenômenos se compõem num gesto.

O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.

#### **4. Uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente àquela da estética).**

O que é o gesto? Uma observação de Varrão contém uma indicação preciosa. Ele inscreve o gesto na esfera da ação, mas o distingue claramente do agir (*agere*) e do fazer (*facere*).

De fato, pode-se fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* no sentido de “recitar uma parte”]: ao contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [*fiti*] pelo poeta, mas não é agido [*agitur*]; pelo ator é agido, mas não feito. Por outro lado, o *imperator* [o magistrado investido com o poder supremo], em relação ao qual se usa a expressão *res gerere* [cumprir algo, no sentido de apreendê-la em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade], neste nem faz, nem age, mas *gerit*, isto é, suporta [*sustinet*]. (*De lingua latina*, VI, VIII, 77.)

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como es-

fera mais própria do homem. Mas de que modo uma ação é assumida e suportada? De que modo uma *res* torna-se *res gesta* e um simples fato, um evento? A distinção varroniana entre *facere* e *agere* deriva, em última análise, de Aristóteles. Numa célebre passagem da *Ética nicomachea*, ele os opõe deste modo: “O gênero do agir [da *praxis*] é diferente daquele do fazer [da *poiesis*]. O fim do fazer é, de fato, outro que o próprio fazer; o fim da práxis não poderia, ao contrário, ser outro: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim” (VI, 1140b). Nova é, por outro lado, a identificação, ao lado destas, de um terceiro gênero da ação: se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.

Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como *tais* e, por isso, mantidos suspensos “entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir”, naquilo que Mallarmé chama um *milieu pur*; assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens.

Somente desta maneira a obscura expressão kantiana de “finalidade sem fim” adquire um significado concreto. Ela é, num meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma *res* uma *res gesta*. Do mesmo modo, compreendendo-se por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalíngua, esta mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto da comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio. O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a

palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. Daqui não somente a proximidade entre gesto e filosofia, mas também entre filosofia e cinema. O “mutismo” essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda-sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura. A definição wittgensteiniana do místico, como mostrar-se daquilo que não pode ser dito, é ao pé da letra uma definição do *gag*. E todo grande texto filosófico é o *gag* que exhibe a própria linguagem, o próprio ser-na-linguagem como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra.

### **5. A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens.**

**Tradução. Vinícius Nicastro Honesko**  
**Revisão. Fernando L. Nicastro Honesko**