

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## ATIRAR PEDRAS, OLHAR DE FRENTE A ESTRANHEZA: SOBRE OS GESTOS QUE NÃO ESQUECEM<sup>1</sup>

*Nélio Conceição<sup>2</sup>*

**Resumo:** O artigo aborda a relação entre gesto, memória e recordação, mostrando a sua importância para a criação artística. O impulso é dado por Aristóteles e por uma matriz antiga de afinidade entre corpo e memória, mas é a releitura de algumas “imagens de pensamento” de Walter Benjamin e das suas reflexões sobre as questões do gesto e da estranheza em Proust e Kafka que permite articular os vários momentos. Este percurso irá atravessar a fotografia e a literatura, com referências a Proust, Kafka, Clarice Lispector e Claude Cahun. Trata-se de procurar respostas para as seguintes questões: de que forma um gesto ou um movimento corporal podem desencadear em nós uma relação com o passado? E que articulação entre memória e corpo está subjacente a esta experiência? De que forma a modernidade intensificou a experiência da estranheza, não apenas em relação à nossa própria identidade, mas também em relação ao mundo que nos rodeia e a um passado a que deixamos de ter acesso? E, neste cenário, quais as possibilidades de ação? Por último, como é que a arte aproveita ou pode aproveitar estas experiências?

**Palavras-chave:** gesto, memória, recordação, estranheza, corpo, processo criativo

**Abstract:** The article addresses the relation between gesture, memory and remembrance, showing its importance for artistic creation. The driving force comes from Aristotle and from an ancient affinity between body and memory, but it is the rereading of some of Walter Benjamin’s “thought images” and of his remarks on Proust and Kafka concerning the issues of gesture and strangeness that allows an articulation between the several moments. This path will crisscross photography and literature, with references to Proust, Kafka, Clarice Lispector and Claude Cahun. The following questions will be tackled: in which way can a gesture or a bodily movement trigger in us a relation to the past? And what sort of articulation between memory and body is behind this experience? In which way did modernity intensified our experience of strangeness, regarding not only our own identity, but also our surrounding world and a past that is beyond our reach? And in this scenario what field of action do we have? At last, how does (or how can) art embrace these experiences?

**Keywords:** gesture, memory, remembrance, strangeness, creative process

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em: 22/09/2016 e aceito em: 04/05/2017

<sup>2</sup> Doutorando em Filosofia – Estética, pela FCSH-UNL (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), em 2013. Atualmente é pesquisador, com uma bolsa de pós-doutoramento da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia), no IFILNOVA (Instituto de Filosofia da Nova). E-mail: alnelio@yahoo.com

No texto *Memória e Reminiscência*, reunido na obra que ficou conhecida por *Parva Naturalia*, Aristóteles elabora uma distinção entre estes dois atos de recuperação de imagens do passado. Nas primeiras páginas do texto, e antes de aprofundar essa distinção, Aristóteles realiza uma série de análises que visam circunscrever o âmbito da memória. A memória está de alguma forma ligada à imaginação, pois ambas pertencem à mesma parte da alma. Todo o problema se desloca então para a explicação de como é possível ter uma imagem de algo que não está presente, sendo essa imagem o resultado de uma afecção do passado. As imagens da memória mantêm então uma relação de semelhança com aquilo de que são imagens. Essa relação é possível pois elas resultam da ação da faculdade sensorial primária através da qual percebemos o tempo<sup>3</sup>.

Enquanto a memória se produz em nós de forma quase natural e sem esforço, oferecendo-nos uma recuperação completa e direta, a reminiscência, por sua vez, oferece-nos uma recuperação incompleta e indireta, de tal forma que muitas vezes o espírito não encontra senão um fragmento daquilo que procura. Frequentemente, ao deparar-se com dificuldades, o processo de reminiscência procura um objeto que esteja numa relação com aquele que ele efetivamente persegue, tentando recuperá-lo através de um encadeamento. Daí que seja mais fácil ter a reminiscência dos objetos que seguem uma ordem, como os objetos matemáticos. Daí que, quando temos dificuldade em lembrar-nos das características de um determinado acontecimento, procuremos refazer os passos que a ele podem conduzir. Neste sentido, há um maior grau de dificuldade na reminiscência de objetos desordenados. A reminiscência está assim mais sujeita às forças, por vezes opostas, do hábito e do acaso<sup>4</sup>.

Segundo Aristóteles, a reminiscência é um privilégio dos homens, ao passo que a memória é uma propriedade partilhada por homens e alguns animais, aqueles que também possuem a faculdade sensorial primária da consciência do tempo<sup>5</sup>. E esta especificidade da reminiscência acontece porque ela é, por assim dizer, uma forma de inferência. O ato de reminiscência, realizando-se como uma procura, pressupõe a consciência de que aquilo que é recuperado já foi outrora experienciado. Só o ser humano, possuindo vontade e a faculdade do raciocínio, pode encetar este tipo de procura<sup>6</sup>.

Um outro elemento a destacar tem a ver com a relação que Aristóteles estabelece entre estes dois atos e o corpo, as afecções do corpo. Esta afinidade entre alma e corpo é uma característica do pensamento antigo, nomeadamente do aristotélico. Num certo sentido, o pensamento moderno acabou por enfraquecer esta afinidade,

---

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*, p. 298-299 [451a 15-18]).

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*, p. 301-309 [451b 12-453a 5]).

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*, p. 292-293 [450a 15]; p. 310-311 [453a 5]).

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*, p. 310-311 [453a 5-14]).

o que tornou muito difícil, hoje em dia, concebê-la sem ser no quadro de dicotomias mais ou menos insanáveis e empobrecedoras.

A relação que Aristóteles estabelece entre reminiscência e afecção (ele utiliza o termo grego *pathos*) mostra que a reminiscência não é um processo puramente intelectual ou espiritual, mas que põe em movimento a própria localização corporal da afecção. Como vimos, esse movimento constitui-se como uma espécie de procura, realizada de forma deliberada, mas que pode facilmente escapar ao controle daquele que iniciou o movimento. Neste contexto, é curioso que Aristóteles se refira em particular à reminiscência dos melancólicos:

Que esta experiência [a reminiscência como uma espécie de inferência ou procura] seja uma afecção corporal e que seja a procura de uma imagem num órgão corporal, é demonstrado pela perturbação que alguns homens mostram quando, apesar de uma grande concentração, não conseguem rememorar, perturbação que persiste mesmo quando abandonaram a tentativa de rememorar. Isto acontece sobretudo aos melancólicos, pois estes deixam-se especialmente afetar pelas imagens. A razão pela qual o esforço de reminiscência escapa ao seu controle é que, tal como quando alguém lança pedras já não lhe é possível detê-las, assim também aquele que rememora e que procura imprime um movimento no órgão corporal em que a afecção reside<sup>7</sup>.

A obsessão do melancólico pelas imagens do passado (em termos modernos diríamos: pelas representações ou apresentações) pode ser aproximada da caracterização que o próprio Aristóteles faz da melancolia, no livro III de *Problemata*. Essa obsessão pelas imagens, característica do espírito melancólico, estaria, até certo ponto, ligada aos homens de gênio, em particular aos criadores<sup>8</sup>. Contudo, em *Memória e Reminiscência* Aristóteles não desenvolve essa referência, nem tão pouco se refere ao excesso de bilis negra que, em *Problemata*, é descrito como o elemento fisiológico determinante do estado melancólico. Também aqui não iremos desenvolver diretamente essa referência, contudo, ela irá criar ressonâncias com os próximos desenvolvimentos, e essencialmente por dois motivos: primeiro, porque a caracterização da melancolia é indissociável de um aspecto fisiológico e corresponde, tal como as afecções da memória e da reminiscência, a uma concepção do corpo que queremos aprofundar; segundo, porque há algo de pertinente no carácter obsessivo do movimento de reminiscência, bem como no fato de esse movimento ganhar uma autonomia a partir do momento em que alguém se põe à procura de algo no passado. “Atirar pedras” é então a expressão metafórica dessa autonomia que, muitas vezes, pode ser acompanhado de obsessão. Não é por acaso que se trata de uma metáfora proveniente de um movimento corporal, pois a reminiscência põe em movimento algo no interior do corpo. Pensar a criação artística como um movimento de procura obsessiva no interior do corpo, mantendo

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*, p. 310-311 [453a 15-23]

<sup>8</sup> ARISTÓTELES. *Problems*, vol. I, Livro III.

uma relação com as imagens do passado, é então uma das possibilidades deixadas em aberto por esta incursão aristotélica.

## II

Realizando um grande salto temporal, parece existir uma proximidade entre o que acabámos de ver e as articulações que Walter Benjamin desenvolve entre corpo, gesto e tempo passado, não apenas nos seus textos mais autobiográficos, mas também em muitas referências que faz a autores da literatura, nomeadamente Proust e Kafka.

Embora seja incorreto dizer que Benjamin constrói uma teoria do corpo, muitas das suas imagens de pensamento fulguram em torno de compreensões microscópicas e pontuais do corpo, cujas implicações chegam também ao campo político. A expressão “presença de espírito”, por exemplo, que para este autor deverá ser uma das qualidades essenciais do materialista dialético, está profundamente ligada ao corpo e a uma exercitação, a um treinamento diário.<sup>9</sup>

Para um desenvolvimento deste tema, é essencial passar por um texto de “Sequência de Ibiza” intitulado “Exercício”, referente ao malabarista Rastelli e à sua mestria, descrevendo a importância da pausa e do acaso:

O exercício de décadas que precedeu este número não colocou, de facto, nem o corpo nem a bola “sob o seu controle”, levou antes a que ambos se entendessem nas suas costas. Cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão – é a isso que se chama exercício. O êxito consiste em que a vontade, no espaço interior do corpo, abdique de uma vez por todas em favor dos órgãos – por exemplo, da mão. Acontece, assim, que alguém, depois de muito procurar, tira da própria cabeça aquilo que não encontra, e um belo dia, ao procurar outra coisa, aquela cai-lhe na mão. A mão apoderou-se da coisa, e num abrir e fechar de olhos forma um todo com ela. (BENJAMIN, 2004, p. 226).

Através do cansaço do exercício, o corpo e cada um dos seus membros abrem um espaço de manobra (*Spielraum*) em que o jogo e o acaso permitem, por sua vez, o encontro de algo precioso. Para que tal aconteça, é preciso que a vontade seja suspensa. Confiar na força da pausa e do acaso é um caminho possível, talvez necessário, para atingir a mestria. Não é de negligenciar que, seguindo-se a um movimento de esquecimento temporário (“tira da própria cabeça aquilo que não encontra”), a mão possa formar um todo com a bola. Esse esquecimento corresponde intimamente ao processo que Aristóteles descreve a propósito da reminiscência e da pedra que, uma vez colocada em movimento, já não pode ser

---

<sup>9</sup> Sobre a dimensão da exercitação diária de uma presença de espírito que passa pelo corpo, cf. “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” (BENJAMIN, 2004, p. 63-64). Sobre a dimensão política da presença de espírito, cf., por exemplo, a entrada [N 7, 2] de *Das Passagen-Werk* (BENJAMIN, 1997, p. 586-587).

parada. Acreditar que esse processo vai conduzir a um lugar preciso e precioso é não só a tarefa do malabarista, mas de todo aquele que se exercita. Por outro lado, esta “imagem do pensamento” é também uma boa descrição do processo criativo em arte: o entendimento que se passa “nas costas” pode ser entendido como a expressão de um processo que tantos artistas classificam de inconsciente, conquistado através da prática continuada e por uma espécie de obsessão, embora aqui não encontremos qualquer referência à noção de inconsciente, mas sim um quadro de relações entre o corpo fisiológico, o acaso e o resultado feliz.

Para Benjamin, a recordação está muitas vezes associada aos dados sensitivos da visão ou da audição, o que transparece claramente nos textos que têm um conteúdo mais autobiográfico. A escrita de *Crônica Berlimense*, que ocorreu em 1932 no seguimento de uma encomenda da revista *Die Literarische Welt*, constituiu uma possibilidade de exploração das memórias da sua Berlim natal. Os textos não chegaram a ser publicados durante a sua vida, e muitos nem foram terminados, mas deram origem a trechos de *Infância Berlimense em torno de 1900* e a muitas reflexões sobre a memória e a recordação. Leitor e tradutor de Proust, Benjamin não deixou de atender ao modo como a memória involuntária está estreitamente ligada às sensações do presente que, num ápice, nos transportam para o passado. Neste sentido, e recuperando Aristóteles, é sintomático que a grande obra de Proust receba o nome de *Recherche*, de busca, de procura. Esta procura é também uma abertura de possibilidades da irrupção do passado por intermédio das sensações, dos membros, dos gestos do presente.

Talvez um dos textos de Benjamin onde isto se encontra melhor explorado seja “Monte abaixo”, com a descrição de uma passagem de *Recherche* em que Marcel, após a notícia da morte da avó e o abalo por ela provocado, só à noite, enquanto descalça os sapatos, sente a derrocada e as lágrimas.

E porquê? Porque se curvou. Assim, o corpo é justamente o que desperta a dor profunda, e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambas as coisas precisam do isolamento. Quem alguma vez subiu sozinho a uma montanha, chegou ao topo esgotado, e depois inicia a descida com passos que abalam todo o seu corpo, sentiu que o tempo se desagrega, as paredes divisórias no seu interior desabam e ele caminha por entre o cascalho dos instantes como num sonho. Por vezes, tenta parar e não consegue. Quem sabe que coisa o abala, se os pensamentos ou o caminho difícil? O seu corpo transformou-se num caleidoscópio que a cada passo lhe mostra figuras mutantes da verdade. (BENJAMIN, 2004, p. 228-229).

É interessante como nestas imagens, a de Proust e a de Benjamin, há uma espécie de desagregação do corpo, de fragmentação da totalidade. Aquilo que acontece num determinado movimento ou gesto corporal tem a ver com um espaço aberto pelo acaso, o qual, bem canalizado, pode transformar-se num espaço de criação. Contudo, desagregar o corpo, torná-lo num caleidoscópio que “mostra figuras mutantes da verdade”, não é uma experiência livre de riscos, seja na relação com o passado, seja no malabarismo ou numa prática artística. É uma exposição ao risco, ao erro.

### III

No texto “Franz Kafka, no décimo aniversário da sua morte”, Benjamin desenvolve a ideia de que a obra de Kafka constitui uma revelação de acontecimentos, de *gestos* no Teatro do Mundo. Neste sentido, ela poria em cena um código de gestos que *a priori* não possuem um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações cujo significado se expressaria através de “relações e ordenações experimentais [*Versuchsanordnungen*] sempre novas. O teatro é a sede natural destas ordenações experimentais”<sup>10</sup>. A obra de Kafka seria assim um ensaio sobre os gestos, a procura de um gesto perdido, do qual só possuímos fragmentos.

No segundo capítulo desse ensaio, Benjamin introduz a procura de Kafka a partir de uma fotografia de infância do escritor checo, à qual faz referência em mais três textos (“Mummerehlen” e “Sobre «a lâmpada»”, que estão na órbita de *Infância Berlinese*, e “Pequena História da Fotografia”). O olhar triste de Kafka domina o retrato. Uma das chaves da sua obra literária encontrar-se-ia então na tentativa de superar essa tristeza: “o fervoroso «desejo de tornar-se um índio» deve a dada altura ter consumido esta enorme tristeza”<sup>11</sup>. Este desejo, que remete para um pequeno texto de Kafka<sup>12</sup>, revela o seu segredo no livro *O Desaparecido* (inicialmente conhecido por *América*), onde pela primeira vez um protagonista dos romances de Kafka tem nome, Karl Rossmann. Ele, que ao longo do romance passa por uma série de provações que parecem não ter um destino definido, acaba por encontrar uma possibilidade de renascimento no teatro natural de Oklahoma, um verdadeiro Teatro do Mundo onde apenas é pedido aos atores que se representem a si próprios. Essa possibilidade, como culminar de um percurso, seria a redenção da tristeza do retrato.

A estranheza é outro dos elementos importantes da obra de Kafka. Benjamin encontra na metáfora d’*O Castelo* uma boa representação dessa estranheza: “Tal como K. vive na aldeia junto à colina do castelo, assim também o homem de hoje vive no seu corpo; ele escapa-lhe, é-lhe hostil”<sup>13</sup>. Esta estranheza tem uma relação profunda com os animais, que funcionam como depositários daquilo que se esqueceu. Neste sentido, os gestos indecifráveis tomam parte de um esquecimento que não é puramente individual, pois há neles algo de cósmico. Daí parecerem brotar de um mundo estranho, pré-histórico<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, in *Gesammelte Schriften*, p. 418

<sup>11</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, in *Gesammelte Schriften*, p. 416

<sup>12</sup> “Oh, se fôssemos índios, já preparados e, em cima de um cavalo que corre, inclinados contra o vento, estremecêssemos repetidamente sobre o solo que treme até largarmos as esporas porque nunca houve esporas, até deitarmos fora as rédeas porque nunca houve rédeas e quase não víssemos a terra à nossa frente revelar um prado ceifado e liso, agora que o cavalo perdeu o pescoço e a cabeça” (KAFKA, 2004, p. 46).

<sup>13</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, in *Gesammelte Schriften*, p. 424

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. *Das Passagen-Werk*. In *Gesammelte Schriften*, vol. V, p. 430-1

Ao contrário de Karl Rossmann, existe uma personagem que manifestamente ainda não conseguiu encontrar a redenção. É o estudante de gestos insondáveis. Para Benjamin, ele encarna a necessidade do estudo, incessante, como tentativa de encontrar o gesto perdido. Para explicitar esta ideia, Benjamin estabelece uma analogia entre quem se procura encontrar por intermédio das técnicas de reprodução (cinema e gramofone, no caso) e a situação de Kafka. O cinema e o gramofone foram inventados numa época de grande alienação entre os homens, de relações incomensuravelmente mediadas:

No cinema, o homem não reconhece o seu próprio modo de andar, no gramofone, não reconhece a própria voz. Há experiências que o provam. A situação da cobaia nessas experiências é a situação de Kafka. É ela que o conduz ao estudo. Talvez aí se depare com fragmentos da própria existência, os quais se encontram ainda em conexão com o papel<sup>15</sup>.

As experiências que conduzem ao estudo, como forma de encontrar os fragmentos significativos, podem assim ser consideradas como um princípio da própria arte moderna – cujas implicações se estendem aos nossos dias. Como é habitual nas análises de Benjamin, esse princípio deve ser visto em função de um conjunto de articulações históricas, sociais e técnicas.

#### IV

Após este percurso, olhemos para dois casos, um da fotografia e outro da literatura, em que a dimensão do estudo como procura, nos vários desdobramentos que vimos até agora, se cruza com a estranheza e o gesto: Claude Cahun e Clarice Lispector.

Por volta do ano de 1919, Lucy Renee Mathilde Schwob decide adotar um pseudônimo, Claude Cahun. Fotógrafa e escritora, próxima dos ciclos surrealistas, pioneira e experimentalista, Cahun produziu também alguns dos mais fortes, enigmáticos e precoces auto-retratos da história da fotografia. Eles permaneceram na obscuridade durante muito tempo, e só nas últimas décadas começaram a ser “redescobertos”, podendo ser vistos como uma antecipação de muitas das tendências que compõem o cenário da fotografia contemporânea. No entanto, a sua complexidade tem qualquer coisa de inigualável. Mudança de nome, jogo, um profundo investimento afetivo, representação de papéis, significado político, gesto fotográfico (e gestos apresentados nas fotografias), ambiguidade (expressiva, de género, sexual), pulsão da multiplicidade e repetição (irreduzibilidade a uma imagem), todos estes aspectos unem-se nestes autorretratos.

Num certo sentido, eles exploram as possibilidades abertas pela fotografia, constituindo um espaço de estudo sobre as questões da identidade e dos duplos, respondendo assim, a partir de dentro, ao efeito de estranheza que a própria fotografia acentua. Portanto, para lá daquilo que Benjamin disse acerca da fotografia, as práticas contemporâneas (e as dos primórdios modernos, como no

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, in **Gesammelte Schriften**, p. 436

caso de Cahun) exploram de formas bastante férteis a relação entre estranheza, memória e gesto. A fotografia tem-se tornado um palco das ordenações experimentais de que falava Benjamin a propósito dos gestos de Kafka, movimentos de procura que visam redimir a “tristeza do passado” ou a destruição da tradição. Esses movimentos são, no entanto, uma abertura de novas possibilidades de vida.

Um breve olhar sobre *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

Clarice Lispector começa o seu romance com a frase “estou procurando, estou procurando”<sup>16</sup>. E, na verdade, a personagem deste livro, como as de tantos outros da autora, passam exatamente por um percurso de autoconhecimento que envolve a necessidade de destruir um mundo aparente para, através das suas ruínas, construir algo de novo. Nas primeiras páginas, ela dá conta da dificuldade em escrever a experiência pela qual a sua personagem passou. E diz: “Se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele”<sup>17</sup>. Refere-se depois ao facto de ter perdido coisas, nomeadamente uma terceira perna que antes a apoiava. Após havê-la perdido, diz: “voltei a ser uma pessoa que nunca fui”<sup>18</sup>. Um dos momentos essenciais do processo de transformação tem a ver com o gesto de olhar de frente a estranheza, de ser capaz de mergulhar nas coisas difíceis: “Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade”<sup>19</sup>. Olhar de frente a estranheza nasce de uma confrontação com o seu próprio retrato. Nele vê um silêncio e um destino que se escapava, vê-se a si própria um fragmento hieroglífico, um mistério que é ao mesmo tempo revelação pelo estilhaçamento. “Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo”<sup>20</sup>. E essa inexpressividade, que inicialmente parece ser excessivamente difícil, contém ela própria o segredo do reconhecimento.

Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo. Fora isso o que sempre estivera nos meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer – um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos<sup>21</sup>.

É curioso o papel que a observação do retrato tem na economia da obra. A partir dele, e daquilo que ele dá a descobrir, é como se uma pedra fosse lançada para longe do próprio centro a que nos habituamos a chamar de identidade. Contudo, essa pedra não é uma procura do passado como algo que, extático, possa conter a resolução dos mistérios. Tal como em Kafka, alguma coisa foi – ou tem de ser – necessariamente perdida, estilhaçada, para que algo de novo apareça. O acaso abre

<sup>16</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 9

<sup>17</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 9

<sup>18</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 10

<sup>19</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 11

<sup>20</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 24

<sup>21</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 133

um espaço de (re)nascimento. O esquecimento, que para Proust era já um elemento importante da relação entre acaso e memória involuntária, é aqui levado a um extremo.

*A Paixão segundo G. H.* é um livro de procura, de estudo, uma tentativa de retirar as camadas que entorpecem a vida. E é também uma redescoberta, nada fácil, que arrisca pelos caminhos do inexpressivo, do neutro. É um mundo estranho, mas pleno de sensibilidade, construído por pequenos gestos que parecem conter uma dimensão capaz de unir o individual ao cósmico. Neste sentido – e noutros que aqui não podemos explorar –, Clarice é uma herdeira de Kafka.

## V

A expressão ambígua “sobre os gestos que não esquecem”, que dá título a este texto, visa explorar o facto de que o nosso corpo, por intermédio dos seus movimentos e dos seus gestos, tem memória. E no quadro da criação artística, o movimento de procura de reminiscências, por mais fragmentárias que sejam, estabelece uma relação com a vida. Isto não tem a ver com a ideia de que a arte imita a vida, mas sobretudo de que a arte é um estudo, no limite, uma experimentação de vidas.

Aquilo que parece unir a descrição da reminiscência enquanto procura (segundo Aristóteles) e os gestos de procura na arte moderna e contemporânea é o valor do fragmento e do corpo, sendo que este, na sua gestualidade, é um elemento fundamental na tentativa de resgatar aquilo que foi perdido. Kafka e Clarice Lispector mostram na perfeição que a queda das camadas que nos separam da nossa estranheza não é necessariamente negativa; ela permite, entre outras coisas, aceder à animalidade, à nossa animalidade. Portanto, mais importante do que encontrar o passado ou uma identidade perdida, é o percurso realizado.

Os gestos que não esquecem são afinal gestos que têm duas faces: por um lado, resultam de uma forma de estudo que recupera o movimento da reminiscência, um movimento que envolve a afecção corporal e uma fértil cedência ao acaso; por outro lado, procuram novas possibilidades de reconhecimento e identidade, na consciência de que o homem moderno, na sua condição fragmentada, não poderá voltar a compreender-se minimamente senão pelo risco da experimentação.

## BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *On Memory and Recollection*, in *Parva Naturalia*. The Loeb Classical Library. Cambridge MA / London: Harvard University Press, 2000 [1957].

ARISTÓTELES. *Problems*, vol. I. The Loeb Classical Library. Cambridge MA: Harvard University Press, 2011.

BENJAMIN, W. *Das Passagen-Werk*. In *Gesammelte Schriften*, vol. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.

BENJAMIN, W. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, in *Gesammelte Schriften*, vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b [1934].

BENJAMIN, W. *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

KAFKA, F. **Os Contos**, vol 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009