

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

GESTOS AMBULANTES:
EXPERIMENTOS DO ANDAR NO CINEMA E ALHURES

ANDRÉ DUCHIADE DE MAGALHÃES COSTA

Rio de Janeiro

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

ANDRÉ DUCHIADE DE MAGALHÃES COSTA

GESTOS AMBULANTES:
EXPERIMENTOS DO ANDAR NO CINEMA E ALHURES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientação: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro

2014

ANDRÉ DUCHIADE DE MAGALHÃES COSTA

GESTOS AMBULANTES:
EXPERIMENTOS DO ANDAR NO CINEMA E ALHURES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em de de 2014.

Profa. Dr. Adalberto Müller Junior, Instituto de Letras – UFF

Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro, Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Dr. Maurício Lissovsky, Escola de Comunicação – UFRJ

C837g

Costa, André Duchide de Magalhães Gestos ambulantes: experimentos do andar no cinema e alhures / André Duchide de Magalhães Costa. -- Rio de Janeiro, 2014.
119 f.

Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

1. Gesto. 2. Andar. 3. Cronofotografia. 4. Cinema experimental. 5. Agamben. I. Leandro, Anita Matilde Silva, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos devidos são muitos, de modo que tentarei ser sucinto. Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Anita Leandro, pelo encorajamento, pelas leituras atentas e pelo exemplo de seriedade na pesquisa. Agradeço igualmente ao CNPq, pelo auxílio financeiro ao longo do mestrado. Merece menção especial Régis Hébraud, que generosamente me enviou cópias dos filmes realizados por ele em conjunto com Raymonde Carasco, um dos quais aqui discuto.

Minha família, embora pequena, me é muito cara, e agradeço às minhas avós, Vanna e Marília, à minha irmã Joana, e à minha mãe Milena, minha maior incentivadora e que ainda por cima leu parte do que escrevi, com paciência e dedicação.

Vários amigos foram cruciais para que este trabalho pudesse ser concluído, contribuindo com sugestões, correções, observações e incentivos. Agradeço especialmente a Hermano Callou, que foi não apenas meu melhor leitor, mas igualmente meu *maior* leitor, tendo em vista as inúmeras versões deste texto que passaram por suas mãos, a Isabela Fraga, que também contribuiu preciosamente, e a Laila Melchior e Adriano Belisário, que, embora possivelmente nunca tenham lido o que escrevi, de certa forma prescindem deste requisito e contribuíram de outras maneiras. Este trabalho passou por muitas mãos e tenho receio de me esquecer de alguém: Guilherme Ferraz fez uma leitura atenta de parte deste escrito, Kênia Freitas deu um importante parecer a respeito do que foi apresentado na qualificação, e Keiji Kunigami disponibilizou-se para ler o que escrevi. Christopher Franke ajudou-me com traduções do alemão, Pedro Mandagará auxiliou-me em algumas dúvidas no campo da filosofia, e Renata Lestro e Marcello La Rovere receberam material para mim na França, que Francisco Costa e Pedro Simões me trouxeram, sendo que o último ainda me ajudou com conselhos quanto ao texto e à burocracia, auxílio oferecido também por Maykson Cardoso. Guilherme Semionato generosamente revisou o material que foi apresentado na qualificação, merecendo uma menção especial, e depois atendeu a um prazo curto para a revisão final.

Outros amigos que conheci na pós-graduação da ECO, embora não tenham lido o que escrevi, muito me auxiliaram mesmo assim: André Antônio, Flor Brasil, Ian Schuler, Jefferson Oliveira, Lucas Murari e Renata Catharino. Peço perdão antecipadamente pelas omissões. Meus amigos de fora do mestrado, para minha sorte, são numerosos demais para

serem citados, e assim agradecerei a todos em vez de me referir a alguns especificamente, dizendo também que lamento pelo tempo em que estive recluso.

Agradeço muito a Denilson Lopes e a Maurício Lissovsky, que participaram da banca de qualificação enquanto acontecia a festa dos funcionários da ECO, e contribuíram com sugestões e críticas imprescindíveis. As aulas de Alexandre Nodari, Andrea França, Cezar Migliorim, Consuelo Lins, Eduardo Viveiros de Castro, Erick Felinto, Fernanda Bruno e Ivana Bentes tiveram importante peso em minha formação. Agradeço ainda a Lissovsky e a Adalberto Müller pelos comentários, críticas e sugestões na banca de defesa.

Sou especialmente grato aos funcionários da secretaria da ECO, Jorgina, Marlene e Thiago, pelo excelente trabalho e imensa boa vontade. Agradeço também a diversas bibliotecas e bibliotecários do Rio de Janeiro, em especial a da Maison de France, a da PUC-Rio e a do CCBB-Rio. A biblioteca da Universidade de Stanford também me ofereceu suas instalações e acervo durante parte inicial desta pesquisa e sou grato a ela por isso. Tão importantes quanto as bibliotecas para a minha formação foram todos aqueles que, arriscando-se sem pedir nada em retorno, disponibilizaram filmes, livros, artigos, músicas, senhas extraoficiais e palestras na internet. Embora a prudência recomende que não se denomine nenhum deles aqui, tratam-se de verdadeiros heróis, e meu trabalho seria impossível sem eles.

Agradeço, por fim, a Eduardo Passos, que, mais do que meu analista, é também meu interlocutor e companheiro de jornada, e a ele dedico esta dissertação.

Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura.

Jorge Luis Borges

— Quel siècle à mains! — Je n'aurai jamais ma main.

Arthur Rimbaud

RESUMO

Esta dissertação investiga como o gesto humano de andar foi compreendido e representado em obras literárias, da fisiologia experimental do século XIX e do cinema. Tomando como ponto de partida as teorias de Giorgio Agamben de que uma crise gestual acontece nas sociedades burguesas ocidentais no final do século XIX e de que o elemento do cinema é o gesto e não a imagem, analisamos concepções e representações da locomoção humana em um livro de Balzac, em experimentos dos cientistas alemães Wilhelm e Eduard Weber, na fotografia serial de Eadweard Muybridge e no romance de Wilhelm Jensen *Gradiva, uma fantasia pompeiana*. Na parte final do estudo, nos voltamos para a representação do andar nos filmes *Gradiva: Esquisse 1*, da cineasta francesa Raymonde Carasco, no chamado cinema moderno e em *Le Révélateur*, de Philippe Garrel, procurando entender como o cinema pode cumprir a função política à qual lhe atribui Agamben. Argumentamos que as origens do cinema vinculam-se a uma tentativa de controle da gestualidade humana, mas que, ao mesmo tempo, esta mesma tecnologia pode, desde os primórdios do cinema, por vezes devido a uma capacidade indexical automática do dispositivo, expandir as potencialidades do corpo.

Palavras-chave: Gesto; Andar; Agamben; Cronofotografia; Cinema experimental.

ABSTRACT

This dissertation studies how the human gesture of walking has been understood and represented in works of the nineteenth century experimental physiology, in literature and on films. Drawing on Giorgio Agamben's theories that a gestural crisis took place on Western societies by the end of the nineteenth century and that the element of cinema is gesture and not images, we discuss how human locomotion was conceived and represented in a literary work by Balzac, on physiological experiments by the German scientists Wilhelm and Eduard Weber, in the serial photography of Eadweard Muybridge and in Wilhelm Jensen's novel *Gradiva, a Pompeian Fancy*. At the final part of the study, we analyze the representation of walking on *Gradiva: Esquisse 1*, by the French filmmaker Raymonde Carasco, on modern cinema and in *Le Révélateur*, by Philippe Garrel, seeking to understand how cinema can fulfill the political task that Agamben attributes to it. We argue that, although the origins of cinema are related to an attempt of control of human gestures, at the same time, the same technology can, sometimes by its own indexical ability, expand the body potentialities.

Keywords: Gesture; Walking; Agamben; Chronophotography; Experimental Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fêmur, Placa IX de <i>Mecânica dos instrumentos humanos de andar</i>	42
Figura 2 - Placa XVI de <i>Mecânica dos instrumentos humanos de andar</i>	44
Figura 3 - Plate XV de <i>Mecânica dos instrumentos humanos de andar</i>	45
Figura 4 - Homem andando, de Oliver Wendell Holmes	49
Figura 5 - Cavalo galopando, de Eadweard Muybridge	50
Figura 6 - A Gradiva de Jensen	60
Figura 7 - Atleta andando, de Eadweard Muybridge.....	73
Figura 8 - Mulher andando e balançando um leque, de Eadweard Muybridge.....	76
Figura 9 - Menina dançando uma pirueta, de Eadweard Muybridge	76
Figura 10 - Soldado Joinville Andando, de Etienne Jules Marey	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Cap. 1 – Pressupostos metodológicos: gestos e meios puros	18
1.1 Breve introdução ao programa da Filosofia Vindoura de Benjamin.....	18
1.2 Linguagem e meios puros.....	21
1.3 Notas sobre o gesto em Agamben e Benjamin	25
Cap. 2 – Dois regimes do andar e o inconsciente óptico	35
2.1 Balzac e a <i>Théorie de la démarche</i>	35
2.2 A máquina de andar dos irmãos Weber e a origem secreta do cinema	40
2.3 O inconsciente óptico	48
Cap. 3 – Duas instâncias de Gradiva e a ninfa de Muybridge	59
3.1 A Gradiva de Jensen	59
3.2 O andar em Muybridge.....	71
3.3 A Gradiva de Carasco.....	77
Cap. 4 – O andar no cinema moderno e em um filme de Philippe Garrel	90
4.1 A forma-balada.....	90
4.2 <i>Le Révélateur</i> e os corpos sem gestos	97
CONCLUSÃO.....	111
BIBLIOGRAFIA	113
FILMOGRAFIA.....	117

Introdução

Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias.

— Agamben, *Experimentum Linguae*

Esta dissertação tinha como proposta inicial uma questão a princípio relativamente simples: realizar uma análise comparativa da representação do andar humano em obras da fisiologia experimental do final do século XIX ligadas à locomoção, como as de Muybridge e as de Marey, no Primeiro Cinema, e nos filmes experimentais *Gradiva: Esquisse 1* (1978), de Raymonde Carasco, e *Le Révélateur*, de Philippe Garrel (1968). Tomando como pressupostos teóricos noções desenvolvidas sobre o cinema e a gestualidade de Walter Benjamin e de Giorgio Agamben, esperávamos desenvolver a hipótese de que o tratamento do motivo do andar nos filmes mais recentes retomava aspectos figurativos presentes em obras imediatamente anteriores e posteriores à invenção do cinematógrafo, de modo a, se quisermos falar como Georges Didi-Huberman, repolarizar tensões existentes no alvorecer do cinema.

Embora, em alguma medida, questões discutidas neste trabalho perpassem o projeto descrito acima, é possível afirmar que ele se distorceu a ponto de adquirir um caráter bem distinto do inicialmente previsto. Os filmes experimentais, em relação aos quais esperávamos dedicar capítulos exclusivos, tornaram-se tópicos em discussões mais amplas; quanto a Marey e ao Primeiro Cinema, aparecem em poucas páginas, não mais propriamente como pontos de análise *per se*, mas como ferramentas para pensar outras obras; quanto à hipótese, ela se tornou por demais subjacente para ser considerada o fio condutor do trabalho.

Se deixamos boa parte do que pretendíamos discutir de lado, é certo, no entanto, que discussões que no princípio esperávamos que fossem ser periféricas assumiram uma importância que as colocam em primeiro plano em relação ao todo da pesquisa: a *Théorie de la démarche*, de Balzac, que utilizaríamos para introduzir uma discussão a respeito da posição do observador do andar, expandiu-se para pensarmos a gestualidade burguesa ocidental no começo do século XIX; os experimentos científicos sobre a locomoção dos irmãos alemães Weber, realizados três anos mais tarde, serviram-nos para discutir como uma racionalidade tecnocientífica altera o cenário descrito por Balzac e, ao mesmo tempo, para introduzir como o cinema altera a percepção humana sobre o andar, discussão que desenvolvemos em seguida a partir da noção de inconsciente óptico de Benjamin; o andar no romance *Gradiva, uma fantasia pompeiana*, de Wilhelm Jensen (1903), deixou de ser mera

referência para pensarmos o filme de Carasco para se tornar um dos objetos do estudo; o andar no cinema moderno, por sua vez, recebeu breves reflexões que o comparam e o distinguem da *flânerie*.

Quando nos voltamos para estas obras, procuramos entender como o andar pode ser pensado e exprimido não apenas como meio de translação, tal como quando se anda com o objetivo de se chegar a algum lugar, tampouco como um fim si, isto é, como caso se tratasse de uma caminhada que se encerra nela mesma e que não deixa vestígios seja na terra, seja no caminhante. Nossa discussão, aqui, é fortemente informada pelos escritos de Agamben sobre o gesto. Em seu curto ensaio *Notas sobre o gesto*, o filósofo afirma que:

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) (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Ainda que, para os leitores mais familiarizados com Agamben, possa ser relativamente simples entender a que o autor se refere quando afirma ser um erro se compreender a dança como uma dimensão estética, mesmo para estes torna-se bem mais complicado aplicar o mesmo raciocínio ao primeiro exemplo citado pelo autor. Isto é: se um gesto é “*a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*” (*ibid.*, p. 13 – grifos do autor), como o andar pode deixar de ser um meio de deslocamento espacial, para se converter em um gesto?

Esta foi a primeira questão a nos orientar nesta pesquisa: as condições de possibilidade da conversão do andar em gesto. A esta pergunta inicial, logo se somaram outras duas: o que acontece quando isso ocorre, isto é, quando o andar vira gesto? E, além disso, como os textos e as imagens – e, mais especificamente, as produzidas pela câmera e pelo cinema podem –, se é que podem, transformar um andar em um gesto?

Em relação a esta última pergunta, analisamos também um tema citado por Agamben e Benjamin, que de certa maneira corresponde ao inverso da última questão. Em seu texto escrito por ocasião do décimo aniversário da morte de Kafka, Benjamin afirma que

No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka. É ela que o obriga ao estudo. Nesse processo, talvez ele encontre fragmentos da própria existência, que talvez ainda estejam em relação com o papel. Ele recuperaria o gesto perdido (BENJAMIN, 1996, p. 162 – grifos nossos).

Por gesto perdido, nesta passagem, Benjamin refere-se não apenas ao não reconhecimento do andar pelo homem no cinema, mas, mais do que isso, às mudanças vividas nas sociedades burguesas ocidentais no final do século XIX relacionadas ao que descreve como a crise da experiência. Agamben, em *Notas sobre o gesto*, detém esta ideia de perda dos gestos para afirmar, na primeira de suas cinco teses, que “no fim do século XIX, a burguesia ocidental já tinha definitivamente perdido os

seus gestos” (AGAMBEN, 2008, p. 9). Como explicaremos na terceira parte do segundo capítulo deste trabalho, sobre o inconsciente óptico, esta perda, em alguns sentidos, relaciona-se à habilidade da câmera de capturar aquilo que escapa ao olho nu. Mais do que isso, entretanto, por perda gestual, Agamben refere-se não ao estranhamento diante da imagem técnica, mas sim à *atribuição de um fim a um gesto*. O cinema e os meios técnicos de modo algum teriam um potencial intrinsecamente destrutivo; pelo contrário, como afirma Benjamin em outro ensaio, a tecnologia não é “um fetiche da maldição mas uma chave para a felicidade” (BENJAMIN, 2005, p. 321).

Antes de passar a como estas questões se relacionam às obras estudadas, todavia, gostaríamos de oferecer antes uma breve justificativa pessoal para esta pesquisa, para em seguida explicar sua relevância em termos éticos. A ideia para a pesquisa surgiu no final do mês de março de 2013, quando um acidente em uma tentativa de esqui partiu meu fêmur direito em dois pedaços e me levou a ter uma haste de titânio inserida dentro do osso mais comprido de meu corpo. O processo de recuperação que se seguiu à cirurgia não foi mais delicado, e envolveu semanas de cama e dor intensa, muitas de horas de fisioterapia e um grande número de analgésicos proibidos em quase todo o mundo ocidental à exceção dos Estados Unidos, onde eu morava e o acidente aconteceu. Encontrei-me, literalmente, desprovido do gesto que, mesmo sem que eu nunca houvesse pensado a respeito, mais vezes eu havia realizado em minha vida, o que me pôs a pensar a respeito daquilo que eu estava privado.

Guardadas as devidas proporções, encontrei-me em estado semelhante a uma anedota que Marcel Mauss relata em *Técnicas do corpo*. No texto, o antropólogo conta como quando, prostrado em uma cama de hospital em Nova York, “uma espécie de revelação lhe ocorreu”: o jeito das enfermeiras de caminhar lhe parecia familiar, porém ele não sabia onde antes o havia visto. Mauss afirma que, até então, já havia realizado observações esparsas sobre como as práticas corporais variam entre as sociedades, mas sem chegar a grandes conclusões. Agora “com tempo para pensar”, todavia, Mauss finalmente deu-se conta de que a maneira peculiar das enfermeiras havia sido por ele antes vista no cinema. De volta a Paris, o antropólogo surpreende-se ao notar que as jovens parisienses agora também caminhavam como as americanas. Esta série de acontecimentos o leva a concluir que “então também existe uma educação no andar” (MAUSS, 1973, p. 72).

Embora a ruptura dos vínculos sensório-motores no caso de Mauss e também no meu tenham nos tornado observadores do andar, ao longo da história da civilização ocidental, ao que tudo indica, ocorreu fenômeno inverso. Isto é: que, quanto mais caminhavam os seres humanos, menos eles pensavam a respeito do que faziam. Em *Culture on the Ground: The World Thought on Feet*, o antropólogo Tim Ingold explica que, ao longo da evolução humana enquanto espécie, três desenvolvimentos nos tornaram reconhecidamente distintos de nossos primos mais próximos entre os primatas não humanos. O primeiro foi o enorme desenvolvimento do cérebro, especialmente de suas regiões frontais. O segundo foi o remodelamento da mão, principalmente com o surgimento da capacidade de encostar o polegar na ponta dos outros dedos – uma habilidade que nos permite destreza e versatilidade inigualadas no reino animal. O terceiro consiste em uma série de mudanças anatômicas,

como o rebalanceamento da cabeça, a curvatura da coluna vertebral e o endireitamento das pernas, que nos permitem permanecer eretos e caminhar sobre duas pernas (INGOLD, 2004, p. 316). O homem é o ser que caminha sobre duas patas. Nos gráficos escolares que representam nossa transformação de hominídeos para homens, somos aqueles que, na escala final da evolução – uma imagem muito problemática por si só, cuja crítica não cabe ser realizada agora –, dependem somente de dois membros para se apoiar sobre o chão.

Em seu artigo, Ingold analisa como, embora o alcance da posição ereta erga as bases para a proeminência do homem no mundo animal e para o crescimento da cultura e da civilização, os pés costumam ser esquecidos quando se trata da história da humanidade. Ao menos desde a antiguidade clássica, com Xenofonte e Aristóteles, as atividades tidas como nobres são aquelas ligadas às mãos e ao intelecto. De fato, o próprio responsável pela primeira imagem representando a evolução das espécies, que nos liga de modo definitivo ao mundo material, Charles Darwin, é um dos que leva mais longe esta separação. Em *A origem das espécies*, Darwin fala em uma “divisão fisiológica do trabalho”, que dividiria o homem ao meio a partir da linha da cintura: para baixo estaria a locomoção, que conectaria o ser humano à natureza e ao mundo animal, e, para cima, a manipulação de objetos e os poderes do intelecto, que nos elevariam à condição de domínio sobre a natureza. Cada uma destas separações se insere em um longo processo, que teria desenvolvimentos como a invenção da bota e das calçadas, e que atingiria seu ápice com a invenção e a popularização do automóvel, que tornam a locomoção no espaço público uma atividade sobretudo motorizada. Como afirma o antropólogo, é como se “na marcha para a frente da civilização, o pé tivesse sido progressivamente retirado da esfera de operação do intelecto e regressado ao status de um mero aparato mecânico” (*ibid.*, p. 36). Se falamos mais cedo que um gesto é perdido quando a ele é atribuído um fim, a história da civilização ocidental parece ser caracterizada por uma perda contínua do andar.

Estas questões, todavia, só fazem sentido quando aplicadas a nossos objetos de estudo, de modo que é hora de apresentá-los em mais detalhes. Este trabalho divide seus objetos em três grupos, que correspondem aos três últimos capítulos – o primeiro é dedicado à explicação do conceito de gesto em Agamben, e justificaremos sua inclusão mais abaixo.

Em relação ao segundo capítulo, *Dois regimes do andar e o inconsciente óptico*, procuramos entender a primeira tese de Agamben em *Notas sobre o gesto*, a saber, que “no fim do século XIX, a burguesia ocidental já tinha definitivamente perdido os seus gestos” (AGAMBEN, 2008, p. 9). Agamben, em seu texto, praticamente não oferecendo evidências históricas, refere-se a uma “impressionante proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade” que teria tomado conta das sociedades ocidentais (*ibid.*, p. 10). Embora não nos voltemos diretamente para esta proliferação de espasmos, procuramos entender como ela é possível.

Para isso, voltamo-nos primeiro à *Théorie de la démarche*, publicada em 1833 por Balzac. Balzac nos interessa aqui por três aspectos: em primeiro lugar, o autor se pergunta sobre a existência

de um *andar natural*, isto é, um andar redutível a leis conforme as descritas pela epistemologia científica. Esta noção, de um andar que estaria livre da civilização e do hábito, irá permear boa parte dos estudos da locomoção humana do século XIX, interessados em encontrar a forma de andar ideal dos seres humanos, de modo a poder educá-los e discipliná-los. Balzac, no entanto, desistirá de sua empreitada, e isso se conecta a uma questão que irá permear boa parte de nosso trabalho: o autor afirma que o aparato perceptual humano é insuficiente para a apreensão do andar. A solução sugerida pelo autor para este obstáculo, no entanto, não terá caráter negativo, mas antes constituirá em uma aposta que, segundo a teoria dos gestos de Agamben, mantém estes a salvo.

O ponto seguinte do capítulo se volta para os estudos sobre a locomoção humana que os irmãos Weber conduzem na Alemanha poucos anos após Balzac ter se desiludido com os poderes de seus olhos em Paris. Este caso é estudado por constituir um paradigma do que seria uma perda gestual: com o objetivo de revelar exatamente as leis por trás do andar, os irmãos se valem da física e da fisiologia com o propósito de, entre outros, aprimorar a ciência militar e de, em longo prazo, desenvolver máquinas ambulantes autônomas. Por meios puramente experimentais, os Weber chegam a uma equação que pretende resolver exatamente a questão que Balzac declarara insolúvel apenas anos antes: uma apreensão total da marcha humana. A despeito desta suposta apreensão total, no entanto, os irmãos se valem de meios técnicos – mas totalmente de acordo com sua equação matemática, o que leva Friedrich Kittler a defini-los como “os programadores originais do cinema” – para reproduzir o movimento, e estes acabam por gerar uma imagem totalmente anômala da locomoção.

Algumas imagens análogas a esta são analisadas no tópico seguinte, que encerra o segundo capítulo. Discutimos, neste capítulo, a noção de inconsciente óptico de Walter Benjamin. Como escreve Benjamin, “*se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos em compensação sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo*” (BENJAMIN, 1996, p. 189 – grifo meu). De fato, como explica Françoise Forster-Han, o gesto prosaico de dar um passo é um fenômeno que, tal como o bater de asas de um pássaro ou a ondulação da água, desafia artistas e cientistas há séculos. Pelo menos desde Leonardo da Vinci, estudiosos e pintores se perguntam como seria possível visualizar e representar adequadamente um fenômeno cuja velocidade dificulta a apreensão pelo olho e pela memória (FORSTER-HAHN, 1972, p. 85). O inconsciente óptico, em alguma medida, corresponde justamente à capacidade do dispositivo técnico de registrar posturas como estas. Mais do que isso, todavia, ele corresponde também à possibilidade de uma experiência como a aurática em plena modernidade tecnológica. Analisamos, assim, como isso pode ser possível.

O terceiro capítulo, *Duas instâncias de Gradiva e a ninfa de Muybridge*, trata de observadores do andar que se veem às voltas com aparições fantasmáticas de passos femininos. Embora não proponhamos uma discussão de gênero, tentamos entender o que nestes passos encantam estes observadores. O primeiro tópico do capítulo discute a fixação do personagem Norbert Hanold, do romance *Gradiva, uma fantasia pompeiana* (1903), de Wilhelm Jensen, pela maneira peculiar de

caminhar de um baixo-relevo que vê em Roma. Discutimos o interesse do arqueólogo a partir da fixação análoga do historiador da arte Aby Warburg pelo andar na figura Ninfa. Tanto Warburg quanto Hanold veem estas figuras por toda a parte, em um estado entre a lucidez e sonho; mais do que isso, ambos veem em seus passos uma espécie de *voo imóvel*, e tentamos entender que efeito pode ser esse.

O tópico seguinte do capítulo se volta para a representação do andar na fotografia serial de Eadweard Muybridge. Agamben, em *Notas sobre o gesto*, afirma que os estudos sobre a locomoção humana de 1886 de Gilles de La Tourette – um dos responsáveis pela crise dos gestos, segundo o próprio Agamben – analisam o andar “sob um olhar que é já uma profecia do cinematógrafo”. “Observando-se as reproduções das pegadas publicadas por Tourette”, diz Agamben, “é impossível não pensar nas séries instantâneas que exatamente naqueles anos Muybridge realiza na Universidade da Pensilvânia” (AGAMBEN, 2008, p. 9). Muybridge, a princípio, deseja produzir imagens capazes de controlar o corpo: em suas fotografias, as posturas são divididas em grades separadas, o fundo está apagado, dividido em coordenadas verticais e horizontais. Não obstante, suas imagens exibem o movimento de maneira particularmente viva, e procuramos entender como isto é possível. Por fim, discutimos brevemente a reaparição de figura análoga à da Gradiva em suas fotos.

O último tópico do terceiro capítulo discorre a respeito de *Gradiva: Esquisse 1*, adaptação do romance de Wilhelm Jensen que isola o motivo do andar do baixo-relevo e faz um filme inteiramente em torno dele. Por meio do ritmo das imagens, de sua lentidão, da repetição das cenas e da proximidade da câmera, o filme busca impedir o pé de avançar. O interesse é no gesto de andar em si, livre de esquematizações e funções preestabelecidas – isto é, trata-se de um pé que anda, mas não se locomove. Carasco, aqui, aproxima-se à decomposição e à descrição do movimento de Muybridge e, ainda mais, de Marey. Ao contrário destes, entretanto, cujo tempo se inscreve nas imagens a partir do intervalo, Carasco agora descreve o andar também em movimento, procurando criar no espectador efeito análogo àquele de Hanold.

O quarto capítulo, *O andar no cinema moderno e no do gesto*, por fim, volta-se a breves comentários a respeito do andar no cinema moderno. Primeiramente, discutimos aquilo que Deleuze intitula forma-balada, comparando-a em relação à *flânerie*. Defendemos que, ainda que guardem semelhanças, as duas noções não se correspondem, pois, enquanto a *flânerie* manteria um vínculo entre o caminhante e o espaço, a forma-balada viria justamente para romper este vínculo.

O tópico final deste trabalho, *Le Révélateur e os corpos sem gestos*, tece considerações a respeito de uma balada na qual os personagens parecem incorporar o fenômeno de perda dos gestos mencionado por Agamben em seu artigo. Mais do que isso, o filme aproxima-se, embora por motivos muito diferentes, do cinema dos irmãos Lumière, cineastas que, segundo Agamben, teriam registrado em seus primeiros filmes o fenômeno de perda generalizada da gestualidade que ele descreve em seu artigo. Defendemos que Garrel, ao voltar-se para os Lumière e ao mesmo tempo filmar figuras sem gestos, acaba por exibir novas potencialidades para o corpo no cinema.

Para além destes três capítulos, há ainda o primeiro, que se volta para a conceituação da noção de gesto em Agamben, principal operador em nosso trabalho. Achamos este capítulo necessário não por querer de algum modo defender que as obras aqui discutidas incorporem os conceitos de Agamben, o que não seria só pouco produtivo, mas também indelicado, mas sim para tentar explicar de que modo o gesto pode cumprir a função política à qual Agamben atribui ao cinema. Ademais, este capítulo é importante para responder a principal pergunta que propomos: sobre como o andar pode converter-se em gesto. A hipótese a que fomos conduzidos é que isso acontece quando ele é impedido de ir a algum lugar, sem, contudo, ter seu movimento retirado.

1. Pressupostos metodológicos – gestos e meios puros

Este capítulo se dedica a uma breve exegese da noção de gesto na obra de Giorgio Agamben. A noção é discutida sobretudo à luz de escritos de Walter Benjamin, o maior interlocutor do filósofo italiano em *Notas sobre o gesto*. Embora este ensaio de Agamben tenha se tornado referência frequente em estudos de cinema dos últimos anos, poucas vezes foi observado seu débito direto ao pensamento benjaminiano. Poucos notaram, por exemplo, que quem cunhou a própria expressão “perda dos gestos”, sem dúvida uma das teses de maior poder do texto, foi Benjamin e não Agamben.¹ Do mesmo modo, é bastante evidente que a crise dos gestos se relaciona com a crise da experiência a que Benjamin se refere em vários de seus escritos da década de 1930. E, ainda mais do que isso, a própria definição agambeniana de gesto permanece bastante enigmática sem o auxílio da teoria da linguagem de Benjamin, o que em larga medida restringe sua compreensão. Não se deve pensar, entretanto, que este trabalho pretenda cartografar de modo exaustivo o pensamento de Agamben: o propósito a que se pretende o estudo é bem mais modesto, buscando tão somente uma base conceitual para os demais capítulos.

1.1 Breve introdução ao programa da Filosofia Vindoura de Benjamin

A primeira vez que o termo experiência aparece na obra de Benjamin é em um curto ensaio de juventude intitulado *Experiência*, de 1913:

Em nossa luta por responsabilidade, enfrentamos alguém que está mascarado. A máscara do adulto se chama “experiência”. Ela é sem expressão, impenetrável, sempre a mesma. O adulto já experimentou tudo: a juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. – Com frequência nos sentimos intimidados ou amargurados. Talvez ele esteja certo (BENJAMIN, 2011a, p. 317).

Neste texto de tom rebelde e forte ressonância nietzschiana, Benjamin identifica a figura do adulto à do filisteu, criatura desolada e sem espírito, que nada mais conhece além da “falta de sentido da vida. Sua brutalidade” (*ibid.*, p. 317). O autor se refere à existência de uma luta geracional, na qual o termo “experiência” funciona como justificativa para a resignação do adulto e, igualmente, como argumento de autoridade para a opressão da juventude. O ser da experiência é o “bem-intencionado, o iluminado” (*ibid.*, p. 316), cuja

¹Agamben pode ser parcialmente responsabilizado por esta omissão, por omitir o nome de Benjamin de seu ensaio, o que não acontece, entretanto, em seu texto sobre o gesto em Komerell.

única vida é triste e sombria. Contra ela, entretanto, pode haver também outro tipo de experiência, correspondente ao *éthos* jovem:

Nós conhecemos uma experiência diferente. Ela pode ser hostil ao espírito e destruir muitos sonhos florescentes. Não obstante, ela é a mais bela, mais intocável, mais imediata, porque ela nunca pode ser sem espírito enquanto “nós” permanecemos jovens. Como diz Zaratustra, alguém só experimenta a si mesmo ao final de suas errâncias (*ibid.*, p. 318).

A despeito das transformações significativas que a noção de experiência receberá na obra de Benjamin, este motivo da experiência como resultado de errâncias tem grande importância para o autor. Em uma carta para Adorno de maio de 1940 – isto é, 27 anos depois daquele ensaio e cinco meses antes de sua morte – Benjamin fala sobre a origem da noção de experiência não como algo retirado de discursos ou tradições filosóficas, mas de memórias da infância, relacionadas justamente a caminhadas:

As raízes de minha “teoria da experiência” podem ser traçadas em uma memória da infância. Por rotina, não importa onde passássemos os meses de verão, meus pais nos levavam em caminhadas. Estávamos lá sempre duas ou três de nós, crianças. Mas é sobre meu irmão que penso aqui. Depois de termos visitado um dos lugares obrigatórios ao redor de Freudenstadt, Wengen ou Schreiberhau, meu irmão costumava dizer: “Agora nós podemos dizer que estivemos aqui.” Essa afirmação deixou para sempre sua marca em minha memória (*idem apud. JAY, 2005, p. 313*).

A experiência, agora totalmente positiva, surge da errância em ambos os casos, motivo que se repete nos textos do autor sobre a figura do *flâneur*. Trata-se de perguntar, assim, sobre que tipo de conhecimento este ser andarilho adquire ao final de suas caminhadas. Benjamin oferece algumas pistas sobre qual pode ser este outro tipo de saber em *Sobre o programa da filosofia vindoura*, de 1918. Suas ideias, neste texto programático não publicado em vida, prestam grande tributo a Kant, o que não o impede, apesar disso, de afirmar as limitações deste pensador. Segundo Benjamin,

O problema confrontado pela epistemologia kantiana, como por toda outra grande epistemologia, tem dois lados, e Kant só conseguiu oferecer uma explicação válida para um deles. Antes de tudo, havia a questão da certeza do conhecimento, que é duradoura, e, em segundo lugar, havia a questão da integridade de uma experiência, que é efêmera. Pois o interesse filosófico universal repousa simultaneamente na validade intemporal do conhecimento e na certeza de uma experiência temporal, para a qual aquela se dirige, considerando-a como seu objeto mais imediato, ainda que não o único (BENJAMIN, 2000, p. 100).

Segundo Benjamin, Kant seria pouco atento ao problema da temporalidade. A epistemologia do autor das três Críticas à Razão desconsideraria “a integridade de uma

experiência que é efêmera”, isto é, a “temporalidade singular” da experiência. Kant desconsideraria esta singularidade e ofereceria uma resposta apenas a conhecimentos permanentes, orientados por fórmulas e números, como a matemática ou a mecânica. Tal tipo de saber seria característica de um tempo da “ordem mais baixa”, no qual a “experiência nua, primitiva e autoevidente (...) era a única experiência possível” (*ibid.*, p. 101). O programa da “filosofia que vem” consistiria em lidar com um tipo de experiência que escaparia ao conhecimento científico, um “novo e maior tipo de experiência ainda por vir” (*ibid.*, 2000, p. 102).

Benjamin começa sua nova concepção da experiência enfatizando o que a última epistemologia ignorou. Esta outra qualidade de experiência, todavia, na realidade não é uma só, mas sim uma imensa variedade de experiências; mais precisamente, Benjamin procura um conceito de experiência capaz de abarcar qualquer experiência possível, permitindo apreender o que escapa a epistemologias com delimitações claras de sujeito e objeto – ele busca, assim, um conceito capaz de dar conta de experiências como a mística, a da loucura ou a da doença (*ibid.*, p. 104). A pergunta óbvia que decorre daí é que outro tipo de experiência pode ser essa, e quais são as suas condições de possibilidade. Benjamin introduz a resposta para esta questão no final do texto, quando afirma que este tipo de nova conceituação da experiência é possível apenas porque tanto o conhecimento científico cujas bases epistemológicas são definidas por Kant, quanto a experiência ainda por vir têm como elemento estruturante a linguagem:

A grande reestruturação e correção a ser realizada em relação ao conceito unilateral orientado para a mecânica e a matemática do conhecimento só pode ser alcançada relacionando o conhecimento à linguagem (...) A consciência de que o conhecimento filosófico deve ser absolutamente certo e *a priori*, que a este respeito a filosofia deve ser igual à matemática, fez com que Kant ignorasse totalmente o fato de que toda cognição filosófica encontra sua única expressão na linguagem e não em fórmulas ou números. Um conceito de cognição obtido de reflexões sobre a natureza linguística do conhecimento criará um conceito correspondente de experiência que abarque dimensões que Kant falhou em verdadeiramente sistematizar (*ibid.*, p. 108).

Como comenta Samuel Weber, “fórmulas e números, no caso, sugerem um meio que ignora a singularidade da qual a integridade da experiência não pode ser separada” (WEBER, 2008, p. 311). O programa da “filosofia vindoura” seria justamente a proliferação infinita de experiências temporais singulares, o que implica, evidentemente, que se trataria de algo que jamais se completaria, algo que, antes, remeteria à “uniforme e contínua multiplicidade do conhecimento” (BENJAMIN, 2000, p. 108). Benjamin almeja construir um sistema filosófico em que, em oposição ao conceito de síntese, o conhecimento jamais se conclui; trata-se de um

programa em que “uma certa não síntese de dois conceitos em um outro está destinada a ganhar cada vez mais importância sistemática, uma vez que fora da síntese outra relação entre tese e antítese é possível” (*ibid.*, 2000, p. 106). Este programa, em suma, consiste em uma “infinidade de sobreposições, variações contínuas e suplementares antes de um sistema fechado, dialeticamente suprasumido” (JAY, 2005, p. 324).

A filosofia vindoura se fundará sobre a experiência temporal singular. Isso significa que ela envolve a habilidade de se pôr em contato com o objeto observado, de modo a jamais pretender exauri-lo, mas de forma a produzir, justamente, um conhecimento singular a respeito deste objeto. Ou, como diria Benjamin, de “elevá-lo ao autorreconhecimento”. Como o autor afirma em sua tese de doutorado, escrita na mesma época dos textos aqui analisados (1919),

Experimentar consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento nas coisas observadas. Observar uma coisa significa apenas despertá-la para o autorreconhecimento. Se uma experiência é bem-sucedida ou não, depende da medida em que o experimentador é capaz, por meio da elevação de sua própria consciência, por meio da observação mágica, pode-se dizer, de se aproximar do objeto e de finalmente desenhá-lo em si mesmo (BENJAMIN *apud* JAY, 2005, p. 324).

1.2 Linguagem e meios puros

Cabe, assim, perguntar a qual linguagem Benjamin se refere quando afirma que “toda cognição filosófica tem sua expressão na linguagem”, sendo esta a condição de possibilidade do autorreconhecimento da coisa observada. Um caminho para a compreensão desta linguagem aparece em *Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens*, de 1916. Este texto será também a base conceitual para nossa definição de gesto, uma vez que, para Agamben, “o gesto não é um elemento absolutamente não linguístico, mas, antes, algo vinculado intimamente à linguagem. É uma presença forçosa na linguagem em si, uma que é mais antiga e originária que a expressão conceitual” (AGAMBEN, 1999, p. 77).

No ensaio acima citado, Benjamin está interessado, sobretudo, em elaborar uma concepção não utilitarista e não instrumental da linguagem. Isto é: o autor formula uma teoria da linguagem na qual esta não é mais compreendida como algo que simplesmente transmite um significado, como se fosse um veículo mais ou menos neutro para o significado de outra coisa. Em outros termos, Benjamin contraria a compreensão habitual do “discurso

significativo como o meio² de uma comunicação que transmite uma mensagem de um sujeito a outro” (*ibid.*, p. 51).

Benjamin chama esta concepção que instrumentaliza a linguagem de “concepção burguesa da linguagem”. Segundo o autor, “esta visão afirma que o meio da comunicação é a palavra: seu objeto, a coisa; seu destinatário, um ser humano. Já a outra concepção não conhece nem *meio*, nem objeto, nem destinatário da comunicação” (*ibid.*, p. 55). Esta “outra concepção da linguagem” que o autor conceitua não se define como um atributo exclusivamente humano, mas antes como uma característica também existente nas instituições, nos fenômenos e nas coisas – ou melhor, em absolutamente tudo que existe. Afirma Benjamin: “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem” (*ibid.*, p. 51). Em outras palavras: neste texto, Benjamin diz que tudo comunica, em uma imanência absoluta e infinita.

O problema de toda teoria da linguagem é que toda comunicação se dá de forma *imediate* e *i-mediate*, ou seja, nenhuma comunicação jamais necessita de outras mediações além de si. Segundo Benjamin, toda comunicação, portanto, elude à representação. Nas palavras do autor, “a característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia” (*ibid.*, p. 53). Aqui é útil uma breve explicação sobre o termo *imediate*. Segundo Samuel Weber, “imediate aqui significa: sem intervenção de fora” (WEBER, 2008, p. 44). A expressão que Benjamin utiliza, *unmittelbarkeit*, seria traduzida de forma mais literal como *imediate*. Isso significa que o problema original da linguagem é a *habilidade* ou capacidade de comunicar de forma *imediate*, isto é, sem recurso a mais nada, sem intervenção externa. De acordo com Benjamin, portanto, “as coisas” se comunicam em suas próprias medialidades, sem outro tipo de mediação.

O que é comunicado sem mediação, todavia, não é “a própria coisa”, mas sim a medialidade desta coisa, isto é, a dimensão comunicável dela. Esta afirmação se torna um pouco mais compreensível diante da distinção entre “essências espirituais” e “essências linguísticas” que Benjamin estabelece. O que distingue uma essência espiritual de uma

²É importante chamar a atenção para a diferença entre os termos *Medium* e *Mittel*. Como explica a tradução brasileira, o “segundo tem a significação de ‘meio para determinado fim’; caracteriza, portanto, um contexto instrumental e alude sempre à necessidade de mediação. O termo *medium*, por sua vez, designa o meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental com vista a um fim exterior” (LAGES e CHAVES in BENJAMIN, 2011, p. 55). Como o português não diferencia as duas expressões, quando se tratar de *Medium*, utilizo meio, sem itálico, e, quando for *Mittel*, *meio*, em itálico.

essência linguística é a potencialidade da segunda para ser comunicada: “a essência espiritual não é idêntica à essência linguística. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística *na medida em que é comunicável*.” (BENJAMIN, 2011b, p. 52 – grifos do autor). Se a essência espiritual correspondesse à essência linguística, a palavra “flor”, por exemplo, seria a própria flor (como nos nomes de Deus). Esta visão, que Benjamin denomina “teológico-mística”, “entendida como hipótese, é o grande abismo no qual ameaça precipitar-se toda teoria da linguagem”. Ela hipotetiza e hipostasia a linguagem como fim em si – isto é, acredita que “a essência espiritual de uma coisa consiste precisamente em sua língua ou linguagem” (*ibid.*, p. 52).

Antes disso, como a linguagem comunica não a essência espiritual, mas sim a linguística, a palavra flor comunica a própria *medialidade* da flor, isto é, a própria potência da flor para se comunicar. Em outros termos, na comunicação da palavra “flor” é transmitida a própria potência da flor para tornar-se meio, ou seja, subjetivar o receptor. Em termos benjaminianos, “a linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicável, não é em absoluto a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada na expressão” (*ibid.*, p. 53). A “medialidade da flor”, a “flor na linguagem”, comunica-se ao homem, que a altera em palavra, para então alguém utilizá-la em um exemplo de uma dissertação de mestrado, até outra pessoa arrumar uso melhor para este termo tão desgastado. A linguagem da flor permanece no nome, sendo a condição primeira da comunicação, mas ao mesmo tempo se transforma, torna-se outra. A linguagem, assim, de acordo com a concepção de Benjamin, “é, em si, um espaço dinâmico no qual algo acontece” (WEBER, 2008, p. 116). Ela se torna um espaço “altamente volátil” (*ibid.*), no qual as coisas se perdem, são esquecidas, ressurgem, ganham novas feições. Em resumo, como *medium*, a linguagem constitui um meio de virtualidade, “um meio virtual que não pode ser medido pela possibilidade de auto-realização, mas por sua alterabilidade constitutiva” (*ibid.*, p. 42).

Benjamin deixa bastante claro que, em sua materialidade, as coisas falam entre si.³ Elas falam, igualmente, ao homem. A linguagem dos homens, todavia, é heterogênea às demais. Pois, ao mesmo tempo em que as coisas se comunicam ao homem – a primeira condição da linguagem humana –, o homem possui também o dom da palavra, que o destaca do resto da natureza. Benjamin recorre aqui ao mito adâmico: ao contrário do resto de tudo

³ “Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia da matéria)” (BENJAMIN, 2011b, p. 60).

que existe, o homem é criado da terra, e não diretamente da palavra de Deus. Ele recebe então, como um “dom”, a palavra – e, com ela, a capacidade de nomear o mundo. Os nomes que os homens conferem às coisas, entretanto, não correspondem às próprias coisas: isto é exclusividade da palavra divina, a humana ao mesmo tempo ultrapassa e é incapaz de traduzir com perfeição a linguagem das coisas. “A relação absoluta do nome ao conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro meio do conhecimento” (BENJAMIN, 2011b, p. 61). Em outras palavras, só em Deus o nome é o *actus purus* da linguagem, com cada palavra divina se traduzindo em uma entidade com correspondência perfeita com seu nome.

O pecado original é o fato de a linguagem humana contrastar-se radicalmente com a linguagem das coisas. As coisas, antes que fosse provado o fruto da Árvore do Conhecimento, “não tinham nome para o homem, mas eram palavra-vivente: não havia representação; homem e não homem comunicavam-se de modo imediato” (LISSOVSKY, 2014, p. 24). Apesar da perda desta imanência, entretanto, o homem guarda sua receptividade à imediatidade da linguagem: “esta receptividade dirige-se à própria língua das coisas, desde onde por sua vez irradia-se, sem som e na muda magia da natureza, a palavra divina” (BENJAMIN, 2011b, p. 64). Em outras palavras, para Benjamin, a linguagem humana “repousa sobre a maneira como ela (a coisa ou evento) se comunica a ele” (*ibid.*). Isto é: o fato de existir uma linguagem anterior à humana, imediata e *i-mediada*, é a própria condição de possibilidade da linguagem humana.

Ao contrário da linguagem divina, entretanto, a linguagem humana não é “infinita e criativa, mas finita e cognitiva” (WEBER, 2008, p. 46). Por “repousar” sobre uma linguagem anterior, o ato de nomear implica sempre em uma força aplicada à comunicação desta outra entidade: a linguagem desta outra entidade permanece na palavra humana – assim como em toda forma de comunicação humana –, mas com um linguajar heterogêneo sobreposto a ela. Neste sentido, a linguagem humana é sempre “de segunda ordem”; trata-se não tanto de um ato de “nomeação” quanto de “renomeação”, ou seja, de imposição de outra linguagem a algo que já tem a sua própria. “As coisas não têm nome próprio a não ser em Deus (...) Em contrapartida, na linguagem dos homens, elas estão sobrenomeadas” (BENJAMIN, 2011b, p. 71). O nomear “aqui na Terra é inevitavelmente ‘sobrenomear’, demasiado e muito pouco ao mesmo tempo” (WEBER, 2008, p. 46). Ou seja, toda atualização de uma medialidade – como no exemplo da flor acima – tende a “mediar o aspecto linguístico do medial, sua comunicabilidade, institucionalizando-o e o codificando-o” (*ibid.*).

Isso significa que, por não possuírem a potência de correspondência perfeita entre

palavra e coisa, seres humanos estão condenados à infinita tradução, transmissão, transformação e multiplicação das linguagens anteriores que se comunicam a ele. Esta linguagem anterior permanece sempre na linguagem criada pelo homem, mas só para se transformar, partir, tornar-se outra. Isto permite concluir que “a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não comunicável” (BENJAMIN, 2011, p. 72). Em outras palavras, o signo, ao se comunicar, comunica não só a linguagem das coisas, ainda que com um nome sobreposto a ela, como comunica igualmente os elementos da língua original que não podem ser traduzidos à perfeição. A linguagem das coisas permanece como uma potência latente no nome concedido pelo homem, mas jamais se esgota.

O perigo da linguagem humana, que é o mesmo da epistemologia científica, se dá porque, ao “nomear os outros, o homem impõe certa igualdade entre eles” (WEBER, 2008, p. 46). Tal dominação periga tornar-se tirania, à medida que o homem reduz a heterogeneidade do que existe na homogenia de suas palavras. O tipo de trabalho filosófico que Benjamin propõe, desde este e outros textos de juventude até o final de sua abreviada carreira, parte do princípio contrário: já em *Sobre a linguagem dos homens e a linguagem em geral*, ele é um programa filosófico que, como ele escreverá muito mais tarde em suas teses sobre a história, “longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre” (BENJAMIN, 1996, p. 228). Para que isso ocorra, é preciso que “não haja nada como uma ‘integração global’. Antes, desintegração global” (WEBER, 2008, p. 47).

1.3 Notas sobre o gestos em Agamben e Benjamin

Vamos tentar resumir os argumentos que tentamos explicar na seção anterior: Benjamin afirma que a linguagem – qualquer linguagem, toda forma de comunicação – comunica sempre sua própria habilidade para a comunicação, isto é, sua potência para se comunicar, tornar-se meio (*medium*). A linguagem humana é uma linguagem de segunda ordem, pois repousa sobre uma linguagem anterior. Esta linguagem anterior, todavia, permanece na linguagem humana, e comunica-se *nela*, subposta ao signo criado pelo homem, “imediatamente”, isto é, sem uma mediação adicional. “A linguagem”, portanto, “é (imediatamente) a habilidade ou capacidade de comunicar sem recurso a mais nada” (WEBER, 2008, p. 44). Pelo fato de a linguagem anterior permanecer no signo criado pelo homem, é possível concluir que “*não há um conteúdo da língua, ou da linguagem*”, mas que,

ao contrário, a comunicação é sempre a comunicação de uma “*comunicabilidade*⁴ *pura e simples*” (BENJAMIN, 2011, p. 56 – grifos do autor).

Antes de passar à definição de gesto, gostaríamos de ressaltar que o próprio Agamben afirma que, em seus “livros escritos e naqueles não escritos, eu não quis pensar obstinadamente senão uma única coisa: o que significa ‘existe linguagem’, o que significa ‘eu falo’?” (AGAMBEN, 2012, p. 12). A partir desta pergunta básica, seu pensamento o conduzirá a uma interrogação acerca dos limites da linguagem, mas não fora dela, e sim nela própria: “Se a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular o problema dos limites da linguagem”, Agamben busca “pensar estes limites em uma direção que não é aquela trivial, do inefável” (*ibid.*, p. 10). Ele pensa, assim, os limites da linguagem não “fora linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autorreferencialidade” (*ibid.*, p. 12). Em outras palavras, assim como Benjamin, o filósofo pensa linguagem não mais como veículo de transmissão, mas como meio (*medium*). Isto é: Agamben não irá “entender o discurso significativo como o *meio* de uma comunicação de um sujeito a outro”, mas antes como algo que “não conhece nem *meio*, nem objeto, nem destinatário da comunicação” (AGAMBEN, 1999, pp. 52-53).

Este pensamento acerca da linguagem levará o filósofo a se interrogar “como é possível ter experiência não de um objeto, mas da própria linguagem?” (*ibid.*, p. 12). Embora jamais afirme explicitamente, sua conceituação de gesto corresponde ao processo pelo qual esta experiência acontece. O gesto, tal como ocorre na teoria da linguagem de Benjamin, é uma forma de comunicação que não se destina a um fim. Isso não significa, todavia, que ele corresponda à superação humana da parcialidade inevitável de sua linguagem, como se a palavra humana se elevasse à divina e se tornasse subitamente capaz de uma metalinguagem, ou seja, como se a linguagem humana se tornasse capaz de criar um discurso transcendente e objetivado a respeito da própria linguagem. O gesto, pelo contrário, é justamente a exposição de que a linguagem não tem finalidade. Isto é: o gesto é o procedimento pelo qual se expõe que, não importa o que façam os seres humanos, esforcem-se o quanto se esforcem, existe uma “mudez inerente à própria capacidade humana para a linguagem” (*ibid.*, p. 79). Nas palavras de Agamben, antes de qualquer propriedade diáfana, o gesto “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

⁴O termo em alemão, *mitteilbarkeit*, seria traduzido de forma literal como *mediabilidade*, isto é, a potencialidade de tornar-se meio. Seguimos a tradução brasileira em *comunicabilidade*, usando *medialidade pura* como sinônimo.

uma impossibilidade de falar” (*idem*, 2008, p. 14).

Em outras palavras, o gesto consiste no processo pelo qual se exhibe a insuperável incapacidade de falar a respeito da própria experiência da linguagem. É neste sentido que “o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem” (*ibid.*, p. 13). Este não se entender na linguagem tem um caráter tão positivo quanto negativo, portanto: o gesto é o procedimento em que *não se entende o fim ao qual foi destinada uma medialidade e se desativa este fim, o que revela sua potencialidade como meio*. Isso se aplica a qualquer linguagem, não somente à linguística, mas igualmente aos códigos morais, científicos, estéticos, corporais etc. Neste sentido, talvez não devêssemos falar mais em linguagem, mas antes em meios. Se “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (*ibid.*, – grifo do autor), isso significa que as medialidades, que estão por toda a parte e às quais não cessam de ser assinalados fins, podem ser devolvidas a um novo uso no gesto.

Para que isso aconteça, é necessário que *se suporte* estas medialidades, o que gera um tipo de ação particular, distinta da produção. Agamben cita o filósofo romano Varrão, que estabelece uma distinção entre três tipos de ação: o poeta, que faz (*fit*) um drama; o ator, que age (*agere*, no sentido de “desempenhar um papel”); e o *imperator* (o magistrado investido com o poder supremo), para o qual se usa a expressão *res gerere* (cumprir algo, no sentido de apreendê-lo em si, de assumir a inteira responsabilidade sobre algo), que “não faz, nem age; no caso, ele *gerit*, isto é, suporta [*sustinet*]” (VARRÃO *apud*. AGAMBEN, 2008, p. 12).

A pergunta decisiva, evidentemente, é como se suporta estas medialidades. Segundo Agamben, este suportar se dá na forma de um *não entendimento* com os fins previamente assinalados a estas medialidades. O autor oferece como exemplos negativos a compreensão do andar como meio de locomoção e a dança como dimensão estética:

Para a compreensão do gesto nada é (...) 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) (AGAMBEN, 2008, p. 13)

Se fosse entendida como algo que tem no movimento em si mesmo o seu fim, a dança nada comunicaria a seus espectadores, encerrando-se no próprio espetáculo. Como, ao contrário, a dança é o “suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais”, ela possui uma dimensão ética: na dança são reveladas novas potencialidades do corpo, comunicabilidades dos movimentos corporais que contrariam as organicidades predeterminadas, exibindo novos usos para o corpo humano. Se “o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem” (*ibid.*), na dança não se entende a linguagem

corporal habitual, que acaba assim por se ver posta em questão. Segundo Agamben, isso corresponde a subjetivar-se. Como o autor afirma em *O autor como gesto*, “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Por entender que a arte, assim como a filosofia,⁵ corresponde à habilidade de criar gestos, o pensamento de Agamben jamais se restringe puramente à estética, mas também está aberto para a ética e para a política: a arte se torna um domínio privilegiado para que toda espécie de medialidade tenha seu fim desativado e seu campo de possibilidades renovado. Segundo o filósofo,

Uma finalidade sem meios (o bem e o belo como fins em si), de fato, é tão alienante quanto uma medialidade que só faz sentido em relação a um fim. O que está em questão na experiência política não é um fim superior, mas o próprio ser-na-linguagem como pura medialidade, o ser-em-um-meio como a condição irredutível dos seres humanos. A política é a exibição de uma medialidade: é o ato de tornar um meio visível como tal. A política é a esfera nem de um fim em si nem um de meio subordinado a um fim; antes, é a esfera da pura medialidade sem fim entendida como o campo da ação humana e do pensamento humano (AGAMBEN, 2000, p. 116).

Como se vê, Agamben na realidade não estabelece qualquer diferença entre o gesto e a política – trata-se de uma só e mesma coisa, sendo o gesto o espaço da política. Isso significa que o gesto não deve ser entendido como um código – como no caso da linguagem de sinais, por exemplo – tampouco como um fim em si, o que não abriria medialidade alguma a qualquer novo uso. À maneira de Benjamin em seu texto sobre a linguagem, podemos definir a primeira concepção como *noção burguesa do gesto*, enquanto a segunda seria a concepção *teológico-mística*. A diferença entre um meio sem fim e um fim em si é crucial, embora à primeira vista talvez não o pareça. Caso se tratasse de um fim em si – como na doutrina da arte pela arte, por exemplo, que Benjamin associa ao fascismo no ensaio sobre a obra de arte⁶ – o gesto perderia sua potência para tornar-se meio, isto é, perderia sua potencialidade para estabelecer comunicações indeterminadas e para criar a possibilidade de um novo uso para o que quer que fosse. Antes disso, abrindo-se como puro meio, o gesto não cessa de restaurar medialidades, ao mesmo tempo em que desativa antigos fins.

O procedimento do gesto, desta maneira, aproxima-se do que em outro lugar Agamben

⁵ “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” (AGAMBEN, 2008, p. 14).

⁶ “*Fiat arts, pereat mundus*”, diz o fascismo, e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, com faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*” (BENJAMIN, 1996, p. 196).

denomina *profanação*. Remetendo ao direito romano, o autor explica que sagradas “eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Profano, por sua vez, denominava “aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens” (TREBÁCIO *apud.* AGAMBEN, 2007, p. 65). A religião é aquilo que sacraliza coisas, lugares, animais ou pessoas; separa-as do uso comum, e, por meio do sacrifício, isola-as numa esfera divina, isto é, inutilizável. A profanação atua como contradispositivo a esta operação: “depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (*ibid.*, p. 68).

Agamben usa como exemplo o gato que brinca com um novelo como se tratasse de um rato. Ao usar, de maneira gratuita, comportamentos próprios da atividade predatória, não só o fim previamente assinalado ao novelo acaba desativado, como o próprio comportamento predatório felino abre-se a um novo e possível uso. O jogo com o novelo

representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante (*ibid.*, pp. 74-75).

Ou seja, tanto a profanação quanto o gesto se aproximam por ambos desativarem os fins aos quais havia sido determinado um meio. O gato, permanecendo um gato, vê transformada sua atividade predatória, para a qual encontrou um novo uso. Os exemplos do gato e da dança também nos dizem outra coisa a respeito do gesto: ele é sempre inseparável de sua execução. Mesmo com esta inseparabilidade, os gestos do gato, entretanto, não têm repercussões tão somente sobre a lã, mas igualmente no comportamento do próprio gato, além de, mais a longo prazo, dizerem respeito também ao rato. Isso se dá porque, após a execução de um gesto, permanece sempre um resíduo de medialidade pura, uma diferença entre o uso que se fez desta medialidade e o fim que estava previamente assinalado a ela. Isto é, como exibição de um meio puro, como aquilo que torna visível um meio sem destiná-lo a um fim, o gesto revela algo não apenas a respeito do meio onde está o ser humano, mas, ainda mais significativamente, as medialidades que o constituem, o que corresponde a uma possibilidade de libertação.

Por mais óbvio que pareça, é indispensável observar que algo como um novelo *sempre*

está lá. Esta advertência diz respeito à pureza de uma comunicabilidade: ela jamais é *substancial*, mas sempre decorre de uma relação (AGAMBEN *apud*. WEBER, 2008, p. 196). Isto é: a pureza “não é uma característica da imanência, nem uma propriedade inalterada que não é nem mais nem menos do que si, mas antes *relacional*, isto é, deve ser buscada em sua relação com algo externo” (WEBER, 2008, p. 196 – grifo do autor). Esta afirmação, que Weber extrai de uma leitura de Agamben, foi primeiro feita por Benjamin, que, em uma carta de 1919, coloca que

A pureza de um ser *nunca* é incondicional ou absoluta; ela está sempre sujeita a uma condição. Esta condição sempre se diferencia dependendo do assunto em questão; *nunca*, entretanto, esta condição reside *no ser em si*. Em outras palavras: a pureza de cada ser (finito) nunca depende dele mesmo. Os dois seres aos quais atribuímos pureza são, sobretudo, a natureza e as crianças. Para a natureza a condição externa é a linguagem (BENJAMIN *apud*. WEBER, 2008, p. 196 – grifos do autor)

Isso, entretanto, revela-nos algo essencial sobre o gesto: ele nunca está dado, mas deve sempre ser construído. Ser finito – isto é, não ser Deus – é depender de medialidades externas com as quais seja possível se relacionar. Como se dá esta relação, todavia, é o que determina se uma comunicação será ou não gesto – e, por consequência, se o meio será ou não puro. Caso seja atribuído um fim a uma medialidade, dir-se-á que esta medialidade não é pura. Caso contrário, isto é, caso não se entenda na linguagem e se procure, envolvendo-se tanto quanto possível nesta, exprimir este não entendimento, criando um novo uso para esta medialidade, haverá neste processo um gesto. Puro é o meio que teve seu fim desativado e que, portanto, colocou-se à disposição para um novo uso.

A necessidade de *construção do gesto* é o que explica a afirmação de Agamben de que

Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está 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 (AGAMBEN, 2008, p. 12).

O verdadeiro sentido, aqui, não se trata de um significado que esgote a obra, pois, como explicado na seção anterior, “toda atualização do medial, seja linguístico ou outro, tende a mediar o aspecto linguístico do medial, sua comunicabilidade, institucionalizando-o e o codificando” (WEBER, 2008, p. 46). Antes disso, a liberação da imagem no gesto consiste antes na criação de um novo gesto singular a respeito da obra, que, tal como ela, não se reduz à linguagem. Para Agamben, “a crítica é a redução das obras à esfera do puro gesto. Esta esfera reside além da psicologia e, em certo sentido, de toda interpretação” (AGAMBEN,

1999, p. 80). Uma vez que o gesto é um gesto de não se entender, a crítica é uma exposição do *não entendimento* do crítico e não algo com sentido fechado, isto é, que possui um fim já assinalado. Para Agamben, tal como para Benjamin, “a comunicabilidade medial é a herança histórica da obra” (WEBER, 2008, p. 47). Isso significa que “obras não são fechadas ou completas, mas continuam vivas, sobrevivem a si próprias como outra coisa, como, por exemplo, críticas ou traduções” (*ibid.*). Nestas novas versões estas obras já não são mais o que eram: elas deixaram a si para se tornar outra coisa. Proliferam os meios e surgem os novos usos.

A ideia de um novo uso se aproxima diretamente também do pensamento sobre o gesto que Benjamin desenvolve em seu texto escrito por ocasião do décimo aniversário da morte de Kafka. Segundo Benjamin, na obra de Kafka há uma “tribo singularmente consciente da brevidade da vida”, que inclui os “tolos” e os “ajudantes”, sendo os estudantes seus “chefes e porta-vozes”. Estes estudantes, de tanto estudar, sequer dormem, sendo a dedicação ao estudo o que os mantém acordados: “‘Mas quando dormem vocês?’ perguntou Karl, olhando admirado os estudantes. – Ah, dormir! disse o estudante. ‘Dormirei quando tiver acabado meus estudos’” (KAFKA *apud.* BENJAMIN, 1996, p. 161). Como se vê nesta passagem, na resposta do estudante apenas ecoa vagamente a pergunta, não tendo qualquer efeito duradouro sobre o personagem. E, observando-se e ouvindo estes estudantes, de fato logo se percebe que seus estudos jamais terão fim. Benjamin observa que

talvez estes estudos não tenham servido para nada. Mas esse ‘nada’ é muito próximo daquele ‘nada’ taoísta que nos permite utilizar alguma coisa.⁷ É em busca desse “nada” que Kafka formulava o desejo de ‘fabricar uma mesa com uma perícia exata e escrupulosa, e ao mesmo tempo não fazer nada, de maneira que, em vez de dizerem: martelar não é nada para ele, as pessoas dissessem: martelar é para ele um verdadeiro martelar e ao mesmo tempo não é nada, e com isso o martelar se tornaria ainda mais audacioso, mais decidido, mais real e, se se quiser, mais insano’⁸ (BENJAMIN, 1996, p. 161).

Ou seja, os estudantes, gesticulando com seus livros, ao mesmo tempo em que não fazem nada, criam a possibilidade de utilizar alguma coisa. Como esta passagem demonstra, a

⁷Werner Hamacher demonstrou como Benjamin parafraseia aqui Franz Rosenzweig, que, em *A estrela da redenção*, escreve: “O Tao é isto: efetuar sem agir; somente inativamente; ele é inteiramente sem essência, nada existe nele... Antes, ele mesmo existe em tudo... ele é aquele que, sendo nada, torna algo útil” (ROSENZWEIG *apud.* HAMACHER, 1996, p. 336).

⁸ Adaptamos aqui a tradução para o português, que substitui o verbo substantivado *martelar* pelo substantivo *martelo*. A passagem original no alemão é “‘*Ihm ist das Hämmern ein Nichts*’, sondern ‘*Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts*’, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre”. Ver Kafka, *Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920*.

noção de gesto de Agamben, assim, filia-se diretamente tanto ao pensamento de Benjamin sobre meios puros, quanto igualmente à teoria do gesto deste mesmo autor. Tanto em Benjamin quanto em Agamben, o gesto é o procedimento pelo qual algo pode ser usado de forma livre de uma finalidade. O filósofo italiano, todavia, não menciona Benjamin em *Notas sobre o gesto*, mesmo quando, justamente, refere-se à *perda dos gestos*, ideia cunhada pelo filósofo alemão em uma passagem que cita o cinema:

O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka. É ela que o obriga ao estudo. Nesse processo, talvez ele encontre fragmentos da própria existência, que talvez ainda estejam em relação com o papel. *Ele recuperaria o gesto perdido* (BENJAMIN, 1996, p. 162 – grifos nossos).

Benjamin desenvolve sua noção de gestualidade em ensaios dedicados à obra de Brecht e no texto citado sobre Kafka, de onde a citação acima foi retirada. Neste último ensaio, Benjamin se refere a uma série de gestos inventariados na obra de Kafka: a “estranha maneira” de um chefe de “sentar-se em sua escrivaninha e falar de cima para baixo com seu empregado, que além disso precisa chegar muito perto, devido à surdez do patrão”; um homem que coloca papéis na palma da mão; personagens que inexplicavelmente batem as mãos; até mesmo uma simples campainha que soa alto demais e “ressoa na cidade inteira, até o céu” (*ibid.*, pp. 146, 162). Nenhum destes gestos se refere a um sentido definido: antes, todos apresentam uma profunda ambivalência e indecisão. Cada um deles é “supremamente enigmático e supremamente simples” (*ibid.*, 147). Segundo Benjamin, toda a obra de Kafka, precisamente, “representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor” (*ibid.*, p. 196).

Segundo Benjamin, “só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa. É este gesto, que ele não compreende, que constitui o elemento nebuloso de suas parábolas” (*ibid.*, p 154). O que ele fixa é uma hesitação diante de todo significado. À medida que a técnica do autor se afirma, cada vez menos Kafka adapta seus gestos a situações habituais ou procura explicá-los. Pelo contrário, é a estranheza que toma lugar cada vez mais. Como comenta Werner Hamacher, um dos primeiros a escrever a respeito da noção de gesto na obra de Benjamin, cada gesto descrito aponta para o que Kafka “considerava apreensível e ainda assim incompreensível, o que estava presente diante de seus olhos e era ainda assim inconcebível” (HAMACHER, 1996, p. 329). O gesto “é o que resta da linguagem quando o significado foi

retirado dela, e é o gesto que retira o significado. O resto da linguagem – e portanto a linguagem em si, irreduzível ao significado – é gesto” (*ibid.*, p. 330).

Este processo de expressão de um gesto cujo significado foi retirado é o que faz Kafka *recuperar o gesto perdido*. A possibilidade desta recuperação, por sua vez, explica a dimensão ética do gesto. Ela diz respeito ao fato de seres humanos não terem qualquer vocação, destino ou identidades originais ou finais: “o ponto de partida para qualquer discurso sobre a ética é que não há essência, vocação espiritual ou histórica, nem destino biológico que humanos devem desempenhar ou realizar” (AGAMBEN *apud.* GRONSTAD e GUSTAFSSON, 2014, p. 5). Como explicado na seção anterior, a teoria da linguagem que Walter Benjamin conceitua em sua juventude afirma que a condição de possibilidade da linguagem dos homens é uma linguagem anterior à representação. O homem compõe-se por estas medialidades, e as traduz, deforma, transforma e assinala a elas um fim. O gesto é o processo pelo qual estes fins deixam de existir, para restar o caráter puramente medial da comunicabilidade, isto é, uma comunicabilidade indeterminada, que está aberta a novos usos. Neste sentido, como ocorre no caso do gato, o gesto envolve tanto uma potência de criação quanto de desativação (*decriação*, diria Agamben, seguindo Simone Weil) de um fim previamente assinalado.

Em *Notas marginais sobre Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*, Agamben situa o gesto no cruzamento de uma série de relações antinômicas onde, em última instância, decide-se o destino do humano:

O gesto é o nome desta interseção entre vida e arte, ato e poder, geral e particular, texto e execução. É um momento da vida subtraído do contexto da biografia individual assim como um momento da arte subtraído da neutralidade da estética: ele é pura práxis. O gesto não é nem valor de uso nem valor de troca, nem experiência biográfica nem evento impessoal. (AGAMBEN, 2000, p. 80)

Como procuramos demonstrar, o gesto será sempre interseção, porque, por definição, ele é o que desativa os fins e revela as medialidades puras, isto é, sem fins assinalados, disponíveis para o livre uso dos humanos. Neste sentido, o gesto é sempre um momento de indeterminação. Como os exemplos do *novelo de lã* e do estudo demonstram, esta pureza, todavia, não é uma característica da imanência, uma propriedade inalterada, mas depende de uma relação com uma medialidade exterior; o gato, se não investisse sobre a lã, não poderia se reagenciar, assim como os estudantes de Kafka não encontrariam qualquer nova utilidade para o que quer que fosse se não estudassem dia e noite. A pureza, desta maneira, é um processo que depende de um meio ao qual foi determinado um fim, para que seja possível liberar o meio deste fim.

Tentou-se aqui, com estas considerações preliminares sobre o pensamento de Benjamin e Agamben, delimitar um breve programa para este trabalho; uma epistemologia que, espera-se, facilitará a discussão das obras a seguir. À luz do considerado, todavia, é possível dizer que as duas afirmações sobre a experiência como resultado de errâncias do começo desta seção ganham novo sentido. Se, como se pergunta Agamben, “é possível, resumidamente, tentar dizer o que parece impossível de dizer, isto é: que algo é diferente do que é? Esta parece ser precisamente a tarefa da filosofia vindoura” (AGAMBEN, 1999, p. 76), a noção de experiência se vincula às errâncias por aquilo que estas têm, justamente, de *errático*, isto é, como o “que anda sem destino, que se desvia do caminho, que segue ao acaso, flutuante” (HOUAISS, 2012).

Isso torna necessário, é claro, que o andar se faça gesto, isto é, que *se suporte o chão*, o que o torna capaz de desfazer certezas e possibilita a criação de novas perspectivas sobre si mesmo e este mesmo solo. O caminho para tal é deixar-se contaminar pela linguagem muda das coisas, aproximar-se delas em seu próprio mutismo, para então, em um momento de interrupção da errância, expor suas medialidades; uma exposição que não esgota estas medialidades, sem dúvida, mas que igualmente é capaz de contrapor-se a toda forma de tirania. Vagações são instâncias privilegiadas para este novo tipo de conhecimento por sua dimensão corporal, material e física; por, mais do que trabalhar por abstrações, criar sentidos a partir da confusão entre o corpo e a linguagem da matéria, o que implica, obviamente, que também o solo está vivo. A partir da errância, todavia, é possível apreender algo novo a respeito deste solo, que contradiga o que se sabe sobre ele.

2. Dois regimes do andar e o inconsciente óptico

Este capítulo se volta primeiro para duas obras que ao mesmo tempo se aproximam e afastam por razões distintas: na primeira parte, discutimos como Balzac almeja descobrir “leis naturais” para a marcha humana, mas desiste, em parte por uma incapacidade seus meios de percepção. Em seguida, discutimos o trabalho dos irmãos alemães Weber, que se propõem a realizar exatamente o mesmo que Balzac, valendo-se para isso de meios de reprodução técnica do movimento. Por fim, analisamos o conceito de inconsciente óptico de Benjamin.

2.1 Balzac e a *Théorie de la démarche*

Em *Théorie de la démarche*,⁹ publicada pela primeira vez em 1833, Balzac, com o estilo que lhe é peculiar, demonstra perplexidade diante da pouca atenção que o modo de andar dos seres humanos recebeu de estudiosos e pensadores ao longo da história:

Não é extraordinário pensar que, durante todo o tempo que o homem andou, ninguém tenha se perguntado como ele anda, por que anda, como anda, se anda, se pode andar melhor, o que ele faz andando, se não haveria meios de impor, mudar, analisar o seu andar: questões que dizem respeito a todos os sistemas filosóficos, psicológicos e políticos do mundo? (BALZAC, 1853, p. 7).

Como adiantado na introdução, a primeira das cinco teses de Agamben é a de que, no final do século XIX, a burguesia ocidental já havia perdido seus gestos (AGAMBEN, 2008, p. 8). Agamben utiliza o texto de Balzac como contraponto a esta perda; segundo o filósofo, pelo fato de o escritor francês entender o andar como “expressão de um caráter moral”, no começo do século XIX, a burguesia ocidental ainda estava em posse de seus gestos (*ibid.*). Esta seção analisa brevemente a teoria de Balzac, analisando a hipótese de por que, nela, os gestos ainda estão a salvo. Parte-se do pressuposto, assim, que, se Agamben está certo e houve uma perda gestual, é possível que a teoria de Balzac dela tenha escapado. Trata-se, portanto, de procurar neste texto o gesto de andar antes de sua catástrofe, e tentar entender como isto é possível.

Inspirado pelo modo de caminhar de uma “mulher magnífica” (BALZAC, 1853, p. 19), Balzac senta-se em uma cadeira em uma avenida parisiense com nenhum outro propósito senão o de estudar o andar dos passantes “que tivessem o azar de cruzar” com ele. Seu objeto de estudos, segundo o próprio, são os passos de 254 transeuntes e meio — considerando um “senhor sem pernas como uma fração”. A despeito de seu estilo anedótico, suas pretensões

⁹ A tradução mais recente do texto se intitula “Teoria do mover-se”. Preferimos aqui “andar” ou “modo de andar”, que se aproxima mais do sentido original proposto por Balzac.

logo parecem se aproximar às de um cientista que tenta resumir o andar em um conjunto de leis universais, com o propósito expresso de apreender por completo seu objeto:

Não se trata de ver e rir; não é preciso analisar, abstrair e classificar? Classificar, para poder codificar! Codificar, fazer o código do andar; em outros termos, redigir um conjunto de axiomas para o repouso das inteligências fracas ou preguiçosas, a fim de evitá-las a pena de refletir e levá-las, pela observação de alguns princípios claros, a regular seus movimentos (*ibid.*, p. 46).

Uma tensão inconciliável atravessa o texto de Balzac: por um lado, o autor insiste que há nos movimentos uma harmonia com “leis precisas e invariáveis” (*ibid.*, p. 96), e ele declara almejar decifrá-las. Por outro lado, no entanto, Balzac defende que “existe o infinito no grama” de um passo, isto é, o andar seria inapreensível por completo (*ibid.*, p. 19). A tensão entre estes dois polos antinômicos – o invariável e o infinitamente múltiplo, o universal e o singular – permeia todo o texto. A postura do escritor nesta empreitada, desta forma, está “sempre entre o rigor do sábio e a vertigem do louco (...). No ponto exato onde a ciência encontra a loucura” (*ibid.*, p. 19).

Não obstante suas ironias, Balzac formula 12 aforismos axiomáticos a respeito do andar. Nos dois primeiros, Balzac afirma que os movimentos humanos são a linguagem dos corpos (“a *démarche* é a fisionomia do corpo”; “é possível conhecer uma pessoa a partir de seus movimentos” [*ibid.*, pp. 48 e 49]). Esta linguagem dos corpos se exprime de forma imediata e involuntária (“que rica linguagem nestes efeitos imediatos de uma vontade traduzida com inocência”), não se reduz à linguagem das palavras e carrega consigo uma dimensão temporal: é esta dimensão o que permite descobrir “um vício, um remorso, uma doença em um homem em movimento” (*ibid.*, p. 54).

Além destes primeiros aforismos mais gerais, Balzac também escreve axiomas atribuindo valores a determinados tipos de movimento, estabelecendo sobre eles um juízo moral. Partindo do pressuposto inicial de que o movimento é a linguagem dos corpos, o autor procura qualificar, isto é, em última instância, criar normas, a respeito de determinados tipos de marcha. Ele então elogia alguns tipos de movimento, considerados nobres e graciosos, como o faz em seu quarto aforismo (“o movimento lento é essencialmente majestoso”), no sexto (“a graça vem das formas arredondadas”) e no décimo (“há movimentos de saia que valem um prêmio Monthyon”). Há também sugestões para o aperfeiçoamento e o desenvolvimento dos movimentos, como o décimo primeiro aforismo (“Quando o corpo está em movimento, o rosto deve permanecer imóvel” [*ibid.*, ps. 53, 58, 68 e 70]).

Além destes dois tipos de aforismos, Balzac também escreve axiomas que

complexificam e, em última instância, criam um paradoxo em relação a seus propósitos científicos. O autor trata das dificuldades metodológicas de se estudar os movimentos corporais. Como Balzac afirma, “é difícil determinar onde começa ou termina em nós (o movimento)”. Observando como a parte de cima dos corpos de seus objetos de estudo – um homem obeso, uma jovem senhorita, um diplomata – também se expressa em seus respectivos passos, Balzac conclui que os movimentos não se resumem apenas às pernas ou a fatores mecânicos, mas que, antes disso, “tudo em nós participa do movimento, mas ele não pode predominar em nenhuma parte” (*ibid.*, p. 60). Em outras palavras, o autor afirma ser impossível distinguir movimento de posição social, mecânica de história. Uma lei científica do andar estaria de antemão condenada ao fracasso, uma vez que uma dimensão temporal inapreensível seria inexorável ao processo do andar. O oitavo aforismo considera exatamente o risco de uma redução cientificista, afirmando que seu erro seria ignorar a temporalidade heterogênea envolvida em cada passo: “o movimento humano se decompõe em tempos distintos; se os confundirdes, chegareis à rigidez mecânica” (*ibid.*, p. 64).

Diante de tantas dificuldades, Balzac renuncia. Segundo o próprio, dois motivos o impedem de conseguir êxito em sua tentativa de elaborar leis universais do andar. O primeiro problema liga-se à própria civilização. O andar natural seria algo impossível de ser apreendido, uma vez que os diferentes modos de caminhar seriam influenciados por hábitos culturais. O estudo sobre o andar necessariamente teria que ser assim também um estudo sobre a sociedade e a história, de caráter próximo à antropologia histórica. “Tantos homens, tantos modos de andar! Tentar descrevê-los completamente é querer pesquisar todas as desinências do vício, todos os aspectos ridículos da sociedade; percorrer o mundo em suas esferas baixas, médias, elevadas” (*ibid.*, p. 81). Seus aforismos são rejeitados, pois não passam de “convicções, e convicções são deboches” (*ibid.*, p. 79).

Sua renúncia, entretanto, não invalida suas ideias; é possível que convicções não sejam só deboche. Porquanto é justamente por seu reconhecimento de que a totalidade de seu objeto lhe escapa e de que o movimento corporal humano não pode ser resumido em um conjunto de leis axiomáticas, aproximando-se de seu objeto não para esgotá-lo, mas antes para traduzi-lo sob a forma de um novo pensamento singular, que Agamben conclui que, no texto de Balzac, os gestos da burguesia ocidental ainda permanecem a salvo. Desde o princípio, evidentemente, o autor não ambiciona criar códigos científicos sobre o andar, tampouco subsumir em códigos científicos a causa ou o fim dos movimentos de seus passantes. Antes disso, seu propósito no texto é expor justamente o contrário, isto é, que “em toda espécie de ciência, o homem é bloqueado por inextricáveis dificuldades; lhe é assim tão impossível

conhecer a causa e o fim dos movimentos quanto aqueles dos grãos de bico” (*ibid.*, p. 59). Seus axiomas são invariavelmente ignorados em favor de tiradas cômicas ou de digressões anedóticas. Seu propósito principal é justamente desenvolver a noção de que a *démarche* não pode ser totalmente traduzida, mas tão somente expressa senão como algo que lhe escapa.

Em outras palavras, o estudo de Balzac não se volta para a *démarche* para dela obter qualquer espécie de dado científico, mas antes justamente para expressar sua própria incapacidade de fala a respeito dela. Balzac afirma que “os movimentos do homem emanam um fluido anímico. Sua transpiração é a fumaça de uma chama desconhecida” (BALZAC, 1853, p. 79). Seu pensamento, embora não deixe de dizer respeito a este *fluido anímico*, trata-se, antes de tudo, de uma investigação poética que visa enfatizar nesta chama exatamente sua dimensão desconhecida – ou, ainda mais, intraduzível.

Por colocar-se diante do andar não para esgotá-lo, mas de modo a dar um sentido à sua incompreensão, podemos afirmar que *sua teoria em si constitua um gesto*. É claro que, para que a fixação desta incompreensão fosse possível, o escritor observou o andar de quem quer que fosse e não entendeu exatamente o que ali se passava. Ainda que em nada nos interesse se de fato foram 254 passantes e meio, é certo, todavia, que seu texto não surgiu do nada, mas que antes realmente decorre de uma observação da *démarche*, da consideração de que algo nos passos que se exibiram diante do autor em algum momento de sua vida – ou ao longo de toda ela – lhe intrigou o suficiente para motivá-lo a escrever a respeito, exprimindo sua incompreensão.

Em Balzac, a burguesia ainda permanece em posse de seus gestos por não tentar reduzir seus movimentos corporais à coisa alguma, por antes mantê-los operando em uma relação de incompletude perpétua, misteriosa, mágica, se assim se quiser dizer. Como será discutido no tópico seguinte, praticamente no mesmo momento da história, tentou-se reduzir os movimentos humanos a um fim específico, o que pode ser definido como ideologia do andar natural. Em Balzac, no entanto, a irredutibilidade constitutiva da linguagem do andar à perfeita correspondência com a linguagem humana permanece totalmente a salvo, não porque o texto do autor é um fim em si, mas porque, antes ao contrário, o autor a concebe como algo que a faz emergir como apreensível, porém irredutível ao significado. Como Agamben afirma, “quanto mais os humanos têm linguagem, com mais força o indizível os arrasta para baixo” (AGAMBEN, 1999, p. 79). Balzac mantém uma relação risonha com o indizível, que o impede de se precipitar.

Como o gesto de andar perdeu-se historicamente, onde ele pode ser encontrado e como o cinema cria seus gestos são perguntas cruciais que restam a ser respondidas. Balzac de certa

forma adianta parte desta problemática, obviamente sem imaginar como ela seria desenvolvida de forma independente em frentes muito diferentes, quando sugere que, como segunda razão para seu estudo ser inconclusivo, para além da irredutibilidade do andar, está também uma incapacidade de observar e de apreender o andar em seu próprio organismo perceptual:

O escritor, encarregado de disseminar as luzes que brilham em lugares elevados, deve conferir à sua obra um corpo literário, e ler com interesse as doutrinas mais difíceis, e ir questionar a ciência. Ele se encontra sem cessar dominado pela forma, pela poesia e pelos acessórios da arte. Ser um grande escritor e um grande observador, Jean-Jacques e os escritórios de longitudes, tal é o problema, problema insolúvel. Isto é, aquele que preside as descobertas exatas e físicas não precisa senão da visão moral; mas *o espírito de observação psicológica exige imperiosamente o olfato do monge e a audição do cego. Não há observação possível sem uma perfeição eminente de sentidos e sem uma memória quase divina* (BALZAC, 1853, p. 43 – grifos nossos).

O problema de uma ciência do movimento em Balzac, assim, está igualmente “ligado ao observador, à sua acuidade sensível e à sua memória” (MAYER, 2006, p. 39). O escritor sugere ser incapaz de observar os movimentos por lhe faltarem os meios perceptivos para tal; seu objeto lhe escapa, percebendo ele em cada passante tão somente distorções de um andar natural que se perdeu e se tornou impossível de ser alcançado. Ele sugere que talvez um instrumento que expandisse as capacidades humanas de percepção, e, igualmente, seus meios de expressão, pudesse solucionar esta problemática.

Embora a desilusão de Balzac encontre certo consolo quando o escritor presencia, da janela de sua residência, um gato e uma cabra brincando, aos quais se junta um cão, sua conclusão sobre o andar é que a civilização adulterou e corrompeu o andar humano. O interlúdio, por outro lado, faz surgir “*en passant*, este paraíso perdido, o movimento inocente e gracioso” (MAYER, 2006, p. 38), isto é, “os animais são graciosos em seus movimentos, jamais despendendo além da força necessária para alcançar seu propósito” (BALZAC, 1853, p. 85). Isso não vale para o homem, pois, repetindo Rousseau, Balzac afirma que “o homem que pensa é um animal depravado” (ROUSSEAU *apud* BALZAC, 1853, p. 84).

Segundo Andreas Mayer, a *Théorie de la démarche* notabiliza-se por questionar a transformação do andar humano em objeto científico. “Uma fisiologia ou patologia social é esboçada, mas não como programa positivo para dominar um objeto, mas para marcar os limites humanos de tal exercício” (MAYER, 2006, p. 39). Balzac se dedica à análise de um novo objeto, mas sua empreitada encontra seus limites em sua capacidade perceptiva. O andar é entendido como algo que só pode ser expresso em sua irredutibilidade, em um gesto, o que

contradiz a suposta pretensão científica manifestada pelo escritor no começo do texto. Desta forma,

A Théorie de la démarche, portanto, não se resume a uma problemática da descrição, mas leva antes a uma formulação poética e reflexiva da *démarche* teórica em si e a queda inevitável do teórico. Confrontada a um objeto impossível, a “nova ciência” não terá então avançado e admitirá seu fracasso: “*Nada será a epígrafe perpétua de nossas tentativas científicas*” (*ibid.*, grifo pp.).

2.2 A máquina de andar dos irmãos Weber e a origem secreta do cinema

A despeito desta afirmação peremptória de Balzac, em 1836, seis anos após o escritor se sentar em uma cadeira no Boulevard de Gand para observar como andavam os parisienses, os irmãos Wilhem e Eduard Weber publicam *Mecânica dos instrumentos do andar: uma investigação anatômica-fisiológica* na Alemanha. No momento da publicação desta obra quase sem precedentes,¹⁰ Wilhelm era um professor de física desde 1831 na Universidade de Göttingen, onde ensinava a disciplina “Teoria das máquinas” (*Maschinenlehre*), e, apenas dois anos depois de ser admitido, colocara o primeiro telégrafo elétrico para funcionar junto de Gauss. Já Eduard, anatomista, acabara de ser admitido como professor na faculdade de medicina de Leipzig. O estudo se divide em duas partes: a primeira, anatômica, executada por Eduard, e a segunda, fisiológico-física, concebida por Wilhelm. Conforme coloca o teórico da mídia alemão Friedrich Kittler, somente estas formações diversas são o suficiente para

sugerir que o subtítulo médico do livro subestima seus propósitos. Todas as descobertas anatômicas e fisiológicas que tratam de pernas, quadris, músculos e ligações da perna reunidas na primeira parte do livro servem apenas ao propósito maior de encontrar uma física matemática das pernas em sentido tão rigoroso quanto Newton havia exigido para a física dos corpos celestiais (KITTLER, 2003, p. 642).

Em outras palavras, o estudo procura revelar as leis que governam o “aparelho locomotor” dos seres humanos. O programa desta física é bem definido desde o princípio: “contribuir para o aperfeiçoamento das máquinas a vapor, esclarecer a ciência militar sobre as relações adequadas entre a velocidade e a distância dos passos e corrigir representações defeituosas de artistas e ilustradores” (WEBER *apud* MAYER, 2006, p. 40). Como seu nome já indica, estes “instrumentos do andar” implicam certa independência destes dispositivos para com o resto do corpo, e os autores chegam a se questionar de modo análogo ao de Balzac se tal conhecimento seria possível. “Pode ser questionado se uma teoria do andar e do correr é

¹⁰ O texto *De motu animalium*, de Giovanni Alfonso Borelli, data de 1682 e realiza as primeiras observações relativas à marcha, estudando as ações musculares que possibilitam a deambulação e a posição do centro de gravidade do corpo (LOPES E GAUCHER, 2010, p. 4).

possível de todo, uma vez que não somos máquinas andantes, e estes movimentos são de muitas maneiras alterados por nosso livre-arbítrio” (WEBER e WEBER *in* KITTLER, 2003, p. 642).

Como Kittler afirma, no entanto, “em 1836, nenhum sujeito cartesiano habita as próprias funções ou curvas de suas pernas” (KITTLER, 2003, p. 642). Ao contrário, o estudo parte do princípio de que “os movimentos do homem estão atrelados a certas regras mesmo se ele não for capaz de expressá-las em palavras. Estas regras estão totalmente baseadas na estrutura do corpo e em condições exteriores que são dadas. Elas podem, portanto, ser deduzidas a partir da estrutura e das condições externas” (WEBER e WEBER *in* KITTLER, p. 642). O livro, assim, procura a descoberta de algo que os Weber definem como “o andar natural” – isto é, o estudo tem exatamente o propósito oposto ao que Balzac declarara impossível anos antes. Este “andar natural”, todavia, acaba por não ser definido de forma clara: os cientistas se limitam a dizer que se trata “daquilo que o homem escolhe involuntariamente quando não presta atenção em seus passos, e quando não tem outro motivo senão o de avançar” (WEBER e WEBER *in* MAYER, 2006, p. 41).

Esta máquina de andar “inconsciente” surge primeiro por uma série de medidas e testes no corpo, enquanto a segunda parte do livro apresenta uma “teoria triunfal do andar e do correr” (KITTLER, 2003, p. 642). No fim de seu tratado, assim, os irmãos Weber reivindicam uma apreensão total de seu objeto, dos instrumentos do andar e de sua dinâmica natural, chegando a um teorema que explica um sistema diferencial. Para isso, porém, os estudiosos recorrem a diversas estratégias de isolamento e de purificação, que procuram descontaminar seu objeto das incontáveis variantes de educação e hábito. A estratégia principal é isolar o movimento em condições laboratoriais mais ou menos controladas, com o objetivo de retirar seus componentes culturais. Um princípio destas condições já está indicado na expressão “instrumentos do andar”: o corpo humano é percebido como um objeto divisível em pedaços distintos, sobretudo uma parte superior — o tronco, a cabeça e os braços — e uma parte inferior, que suporta a anterior e a faz avançar. As duas pernas constituem o único objeto dos experimentos, que são inéditos na medicina¹¹ (MAYER, 2006, p. 40). Como nos lembra Kittler, este isolamento e divisão do corpo antecipam assim os versos do poeta alemão Christian Morgenstern: “Um joelho sozinho segue ao redor do mundo. Um joelho sozinho, e nada mais” (MORGENSTERN *apud* KITTLER, 2003, p. 643).

¹¹ Desde Borelli, os anatomistas propunham entender os movimentos corporais a partir de deduções. Agamben se confunde, entretanto, quando afirma em *Notas sobre o gesto* que foi com Gilles de la Tourette que o andar foi pela primeira vez “analisado com métodos estritamente científicos”. Em termos de ciência moderna, até prova em contrário, este mérito pertence aos irmãos Weber (Mayer, 2006, p. 40).

Na primeira parte de seu tratado, o método científico empregado pelos irmãos Weber se confronta com a representação artística do andar, sobretudo no que diz respeito aos ilustradores anatômicos. Na década de 1830, a anatomia, que desde o século XVI já estava marcada por debates sobre a fabricação e a função das imagens, deve confrontar-se com uma exigência, a saber, a representação da captura do movimento (MAYER, 2006, p. 42). Como observa Kittler, no entanto, em 1836 “a obtenção de um sistema diferencial era possível somente em estase, como se as exposições de longa duração de Daguerre encontrassem um artifício científico paralelo” (KITTLER, 2003, p. 643). A solução encontrada pelos irmãos é cortar os quadris de cadáveres nas extremidades superiores do fêmur, onde as esferas do osso se encaixam em suas órbitas. Os ossos são então diretamente impressos sobre o papel, como se fosse uma gravura de madeira, com o objetivo de “tornar a agilidade visível ao menos como movimento latente” (*ibid.*):

Esta cabeça ou esfera femoral foi serrada perpendicularmente da frente para trás e a seção foi impressa sobre papel. A curvatura das duas partes não pode ser alterada pelo desenhista. A imagem é de fato a impressão do objeto em si. Dividido desta forma, o osso pode ser utilizado para impressão, tal como gravuras em madeira (WEBER e WEBER *in* KITTLER, 2003, p. 643) (figura 1).

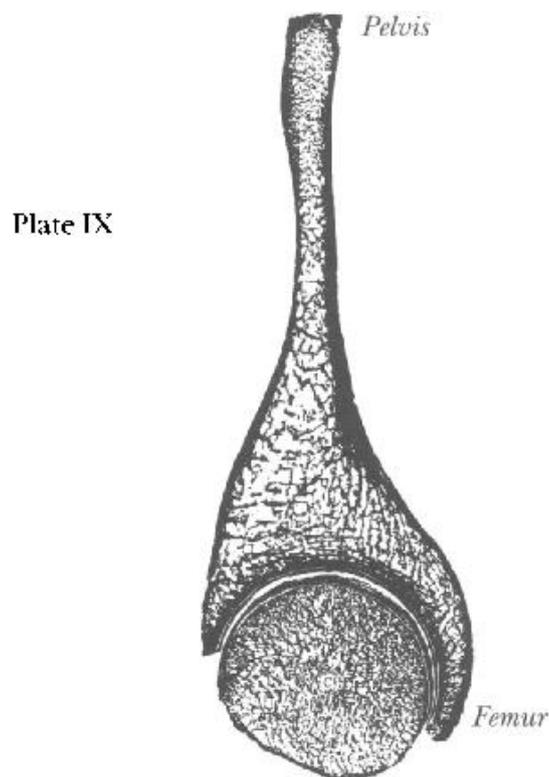


Figura 1, Fêmur, Placa IX de Weber e Weber, *Mecânica dos instrumentos humanos de andar*, reproduzida em Kittler, p. 643, 2003.

Para complementar estas investigações anatômicas, que são consagradas a conhecer “a disposição” da máquina corporal que determina os movimentos, os experimentos da parte da pesquisa intitulada fisiológica são bastante simples. Sobre um espaço com uma superfície horizontal extensa, um caminho é delineado no chão, e sobre ele o próprio pesquisador caminha com um cronômetro em mãos, contando seus passos. O próprio estudioso, assim, é quem encarna o responsável por capturar seus movimentos; os próprios irmãos não percebem inconvenientes nesta prática, mas não deixa de transparecer que ela caracteriza uma autoevidência (MAYER, 2006, p. 43). De qualquer forma, comparando suas autoobservações com as oscilações das pernas mortas — que, suspensas sobre uma corda, reagem somente à gravidade —, os cientistas chegam à conclusão de que

Após todas estas circunstâncias, está claro que a duração uniforme das oscilações se deve à gravidade, sem que nossa vontade influencie em nada a esse respeito. É uma propriedade muito importante das pernas, em virtude da qual os passos podem se suceder com tal regularidade que excita nossa admiração, uma vez que se aplica tanto à criança quanto ao adulto, tanto ao homem desprovido de qualquer noção de medida quanto àquele em que este sentimento é bem desenvolvido (WEBER e WEBER *in* MAYER, 2006, p. 43).

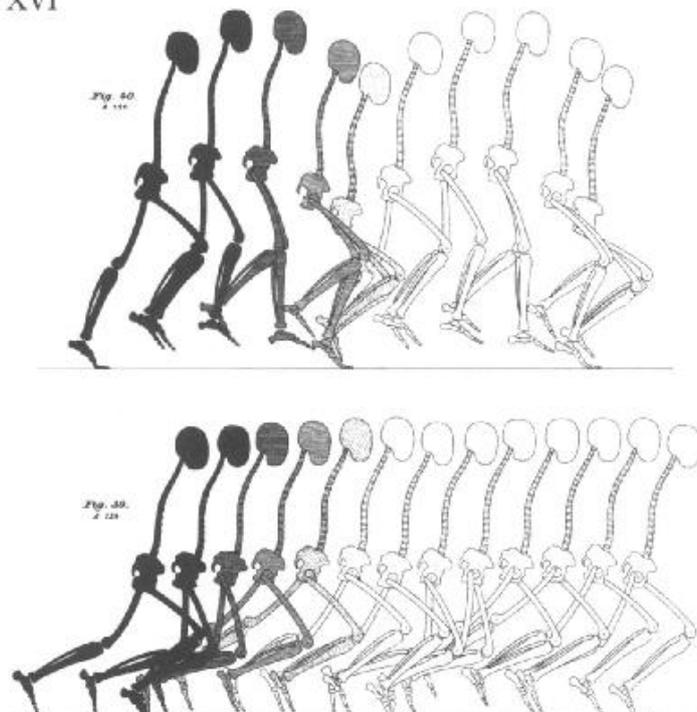
Ou seja, por meio de suas investigações, os irmãos Weber chegam a uma explicação puramente mecânica da locomoção humana. A conclusão destes estudos são dois axiomas, a saber: 1) que todos os ossos individuais cuja interação consiste em um passo devem girar de acordo com a lei do pêndulo (do físico e matemático holandês Christian Huygens, de 1656); 2) que o andar humano consiste em uma interação iterada de todos estes movimentos parciais, com um período completo podendo ser considerado somente após um par completo de passos (KITTLER, 2003, p. 644). Estes axiomas implicam que as pernas do sujeito submetido ao experimento — isto é, os próprios cientistas — não se movem de acordo com sua vontade, mas, antes, seguem uma regularidade automática existente em todos os seres humanos (MAYER, 2003, p. 42). Ou seja, a mecânica do andar dos irmãos Weber traz consigo a possibilidade de, a partir de uma fórmula matemática, serem previstos e decompostos todos os movimentos envolvidos na locomoção humana, isto é, “a posição de ambas as pernas” pode ser construída “nas diferentes fases de cada passo” e “de acordo com a lei das equações” (WEBER e WEBER *apud* KITTLER, 2003, p. 646).

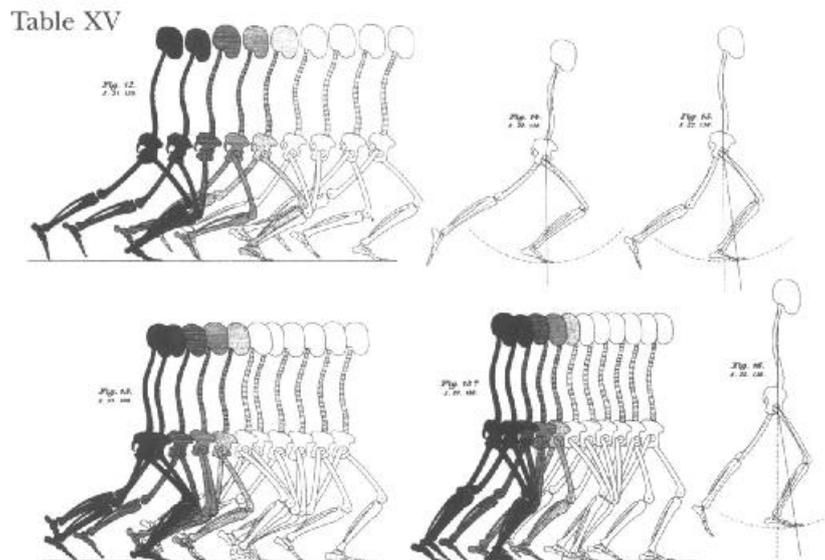
A fim de tornar seu argumento mais convincente, os irmãos elaboram uma nova forma de representação que ponha à prova seu método; em outras palavras, eles elaboram uma série de figuras de esqueletos caminhando, correndo e saltando, de modo a ilustrar o andar humano (figuras 2 e 3). Não se tratava da primeira vez que esqueletos animados eram criados por

anatomistas para representar seu objeto, mas alguns aspectos destas figuras são inéditos. Em primeiro lugar, elas são imagens parciais, pois somente o aparelho locomotor — as pernas — é representado. Em segundo, as imagens formam uma série que sugere uma sucessão de passos (MAYER, 2006, p. 43). Em terceiro, por fim, esta série se divorcia do julgamento pronunciado das artes figurativas tradicionais, uma vez que os movimentos das ilustrações não pretendem mais ser interpretações que artistas fazem da teoria, mas, antes, uma aplicação das próprias equações que, segundo os Weber, determinam o andar. Todo o feito está em terem conseguido reconstituir “as várias posições de cada passo de acordo com a teoria e sem se basear na experiência (do artista)” (WEBER e WEBER *apud* KITTTLER, 2003, p. 647). Isso significa que as ilustrações rompem com a tradição representativa de até então; ademais, elas pretendem revelar como se anda de fato, fenômeno inacessível aos artistas pela simples razão de que eles *não seriam capazes de percebê-lo*:

As posições das diferentes partes do corpo mudam muito rapidamente durante o andar e o correr para serem completamente impressas em nossos sentidos e memória. Para capturá-las são necessários certos instrumentos e métodos indiretos que não são disponíveis aos artistas (...) O mesmo acontece com a ciência das perspectivas que é de tão grande ajuda para o artista quando lida com quadros arquiteturais. Não deveria se afirmar que o sentimento interior do artista é suficiente. Em relação à perspectiva este nunca é o caso (...). Durante o andar e o correr não é obtida qualquer percepção clara das posições simultâneas do tronco e das pernas porque elas mudam rápido demais. Desta maneira, o mais competente dos artistas não possui a capacidade de perceber ao natural, sem qualquer ajuda da ciência, as verdadeiras circunstâncias enquanto elas acontecem. O uso da perspectiva nos dá a aparência da verdade ao representar as distâncias no espaço e as posições do corpo. Do mesmo modo, o estudo do andar e do correr traz a aparência da verdade dos movimentos da vida nas imagens que estão figuradas (WEBER e WEBER *apud* KITTTLER, 2003, p. 647).

Table XVI





Figuras 2 e 3 de Weber e Weber, *Mecânica dos instrumentos humanos de andar*, in Kittler, p. 648.

O estudo dos irmãos, desta maneira, pretende ter resolvido o problema da observação e da representação do andar humano que fizera Balzac renunciar à sua empreitada anos antes. Diante da insuficiência da visão humana, os dois cientistas desenvolvem imagens que, fundamentadas por um modelo matemático deduzido a partir de experiências científicas — por um lado autoevidentes, mas por outro baseadas nos próprios membros do corpo —, dizem ser capazes de mostrar de modo exato como um ser humano anda. Se as transformações que acontecem a cada passo são muito fugazes para os olhos do observador, os irmãos Weber se valem da tecnologia para apreendê-las. Conforme coloca Kittler, “o que as pessoas não podem mais ver ou enxergar exige meios técnicos” (KITTLER, 2003, p. 648).

Para provar que seus esqueletos de fato marchavam tal como qualquer pessoa, os irmãos recorrem a “um artifício bem conhecido” (WEBER e WEBER *apud* MAYER, 2006, p. 44). Eles fabricam um pequeno aparelho que explora o fenômeno da “persistência da retina”: dentro de um disco entrecortado por espaços vazados, é colocada uma série de desenhos que representam um personagem em fases sucessivas de uma ação. Quando o disco é girado e observado por meio de seus furos, a figura causa a impressão de que permanece no mesmo lugar, mas suas posições parecem se sintetizar e produzem a ilusão de movimento. Diferentes

dispositivos deste tipo se tornaram comuns na década de 1830,¹² e, mesmo sem fazer referências explícitas, é provável que os irmãos Weber tenham se inspirado no *Daedaleum* de George William Horner, lançado primeiro no mercado inglês e conhecido posteriormente sob o nome de *zootropo* (“roda da vida”) (MAYER, 2006, p. 46). A proposta de seu trabalho, assim, não é somente explicar os mecanismos da locomoção humana, mas também exibi-los em funcionamento. O livro, que antes já incluía instruções sobre como desenhar as caveiras animadas de acordo com as leis da locomoção, termina explicando ao leitor o que é necessário fazer para que esta locomoção seja recriada de modo fiel à realidade:

É interessante ilustrar os dados do espaço e do tempo determinados absolutamente de acordo com a teoria, por meio da elaboração e do desenho da posição dos membros em cada momento do andar e do correr de modo regular. Este é um meio de convencer a si próprio que esta construção corresponde à experiência de forma tão perfeita quanto possível, a despeito das medidas do corpo em que se baseiam as ilustrações. Este meio consiste em desenhar um número de imagens representando um homem em posições sucessivas durante dois passos. A superfície interna de um cilindro ou de um tambor é dividida em número de partes igual ao número de desenhos somado a um. As imagens sucessivas são coladas uma a uma na ordem correta, de modo que cada imagem pareça estar à frente da anterior. A imagem do meio parece estar exatamente um passo à frente que a primeira. O comprimento desta construção precisa ser igual ao comprimento de dois passos. O tambor é rodado a uma velocidade regular durante o tempo dos dois passos. As figuras são observadas por fendas nas paredes do tambor. Elas aparecem como se andassem ou corresse. Seus movimentos mostram uma surpreendente similaridade com os movimentos de um homem realmente andando ou correndo. Se alguém jamais tivesse visto um homem andando ou correndo e conhecesse apenas as relações entre seus membros, esta pessoa poderia, com a ajuda da teoria, adquirir uma representação destes movimentos que correspondesse intimamente à experiência, e poderia prever o que acontece durante estes deslocamentos (WEBER e WEBER *apud* KITTLER, 2003, p. 649).

O fato de os irmãos Weber, por meios puramente técnicos, decomporem, restituírem e então reproduzirem os movimentos em imagens leva Kittler, em uma de suas típicas afirmações provocadoras, a “pronunciar solenemente: foram Wilhelm e Eduard Weber, e não Marey, nem Muybridge, nem Edison, nem os irmãos Lumière, quem programou o programa que hoje atende pelo nome de cinema” (KITTLER, 2003, p. 649). Como, nas palavras dos próprios alemães, “somente a aplicação da teoria do andar e do correr”, o uso portanto de “certos instrumentos e métodos indiretos” “pode trazer a aparência da verdade do movimento vivo” (WEBER e WEBER *apud* KITTLER, 2003, p. 648), as propriedades da arte cinematográfica já estariam presentes nas propostas de seu estudo. As instruções do estudo são, segundo Kittler, as primeiras na história da ciência que explicam o que é necessário para

¹² Ver Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1992.

a visualização de equações parciais diferenciais — isto é, a visualização de imagens geradas de modo técnico separadas em intervalos equidistantes, tal como acontece no caso de um filme (KITTLER, 2003, p. 649). De acordo com Kittler, assim, o cinema surge, décadas antes de Marey e Muybridge, da observação do andar humano.

Como a mera descrição deste experimento deve deixar evidente, todavia, nada pode ser tão inconciliável com o regime mágico do andar descrito por Balzac quanto as proposições teóricas relacionadas ao andar dos irmãos Weber. O andar, em primeiro lugar, é definido como uma função puramente motora, com o fim expresso e único de locomover os seres humanos. O gesto da marcha é decomposto, literalmente amputado do resto do corpo a partir dos ossos, para então ser reconstruído de forma a não só ajudar a promover a ideologia de um andar natural, como também tentar subsumir todos os passos humanos em uma função matemática, em um sistema de previsibilidade total. Neste sentido, pode-se dizer que este estudo, apenas três anos depois de Balzac afirmar a inamabilidade do andar, constitua um paradigma (isto é, um exemplo capaz de figurar por todos os outros) da perda dos gestos em sua dimensão científica, uma vez que o modelo proposto pelos alemães se coloca de maneira inconciliável à noção da forma como ela vem sendo trabalhada.

Enquanto, em Balzac, a gestualidade humana se dava “sob a ação de potências invisíveis” (AGAMBEN, 2008, p. 9), a utilização de uma racionalidade técnico-científica para apreender os movimentos humanos serviria para, justamente, determinar a estes gestos um fim, retirar deles seu caráter medial, reduzi-los à mecânica. Esta redução é a perda dos gestos; a perda dos gestos consiste na aplicação da ciência sobre cada ínfimo aspecto da vida, o que tornaria a mesma, para usar a expressão do próprio Agamben, “indecifrável” (*ibid.*). O sentido de decifrável, aqui, não é algo que pode se limitar a um significado único; antes disso, o gesto é experimentado justamente sem palavras, mas como meio sem fim, totalmente ambivalente e aberto para novos usos. O uso da tecnicidade para o controle dos gestos, cujo maior emblema talvez sejam sobretudo os estudos de eficiência industrial de Taylor no final do século XIX, muda este regime de forma irreparável. Conforme coloca Deborah Levitt em um comentário sobre Agamben, a “perda dos gestos aponta para esta mudança nos meios de conhecer o corpo, o movimento de uma percepção interna ou externa, mas ainda na escala humana, para sua captura pela análise científico-tecnológica” (LEVITT, 2008, p. 198).

Outra característica, todavia, torna o estudo dos irmãos Weber relevante para este trabalho. Posto que, se como afirma a segunda tese de Agamben, “no cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda” (AGAMBEN, 2008, p. 11), e que, segundo Kittler, o programa do cinema já

está contido nos experimentos dos irmãos Weber, então algo que se aproxime ao registro de uma perda gestual, e que ao mesmo tempo contenha a potencialidade de uma recuperação, ainda que em estado germinal, necessita estar contido não apenas nos experimentos dos irmãos, mas nas imagens dos esqueletos em movimento.

Segundo Kittler, quem primeiro observa isso é o fisiologista Émil Du Bois-Reymond, em um pequeno artigo de 1890 intitulado “Ciência Natural e Belas Artes”, em que comenta a impressão que lhe deixou a visualização dos esqueletos dos irmãos Weber em movimento:

O efeito peculiar apresentou a si próprio. A figura representando o começo e o fim do passo, quando o homem permanece por um curto período sobre ambos os pés, certamente se parece completamente com a forma com que pintores sempre pintaram pessoas andando, exceto que, no meio do passo, quando a perna supostamente em movimento passa pela perna imóvel, a mais estranha e até mesmo ridícula visão aparece: como um músico-de-cidade bêbado, o homem parece tropeçar em seus próprios pés, e ninguém jamais havia visto alguém caminhar em tal posição (DU BOIS-REYMOND *apud* KITTLER, 2003, p. 650).

“O efeito peculiar apresentou a si próprio”: Du Bois-Reymond se refere, aqui, a uma medialidade que surge independente da intenção do homem, a partir de uma própria habilidade do dispositivo. Esta medialidade não possui qualquer fim intrínseco, mas nela o homem não se reconhece. Na seção seguinte, discutiremos instâncias criativas desta “estranha e ridícula visão” que surge de forma automática.

2.3 O inconsciente óptico

Em *A fisiologia do andar*, publicado pela primeira vez na edição de maio de 1863 da *The Atlantic Monthly*, o médico e escritor (assim como entusiasta da fotografia) norte-americano Oliver Wendell Holmes afirma que, apesar de todos os méritos do projeto dos irmãos Weber, “resultado de uma profunda investigação matemática e experimental dos mecanismos da locomoção humana e animal” (HOLMES, 1892, p. 122), passados mais de vinte anos, a ciência continuava incapaz de explicar de maneira satisfatória o andar humano. Com o objetivo de desenhar pernas artificiais para soldados mutilados na Guerra Civil americana, Holmes leva adiante estas investigações por conta própria, valendo-se de técnicas até pouco tempo inexistentes. Seu estudo se baseia, sobretudo, na análise de “instantâneos”, em particular imagens produzidas por um estereoscópio – uma técnica de vanguarda para a época. Como ainda não havia a possibilidade de analisar o movimento com uma série de *shots* de alta frequência, ele reúne um grande número de imagens e procura a partir delas

reconstruir as diferentes fases envolvidas em cada passo.

O artigo de Holmes se dirige ao público leigo, e assim ele reconhece que fórmulas matemáticas são “pouco instrutivas para a maioria de seus leitores” (*ibid.*, p. 124). Desta maneira, assim como já haviam feito os Weber, uma série de ilustrações, desta vez de homens andando nas ruas de Paris e Nova York, acompanha seu argumento. Dentre estas imagens, sem dúvida nenhuma a que mais chama atenção é a terceira, na qual se vê um homem iniciando um passo (figura 4). De acordo com Holmes, a posição incomum das pernas, na qual “a perna que balança está de tal modo encurtada que o dedo sequer chega a encostar no solo”, faz desta imagem algo que “nenhum artista ousaria desenhar” (*ibid.*, p. 127). Tal como acontecera no caso dos irmãos Weber, a imagem produzida a partir de meios técnicos – no caso, a fotografia instantânea –, mais uma vez escapa e ultrapassa os modelos figurativos previamente existentes.



Figura 4, *Homem andando*, Oliver Wendell Holmes, p. 127

Como observa o historiador das origens científicas do cinema Virgílio Tosi, esta ilustração representa a “emergência de um conceito que iria se tornar uma espécie de *leitmotif* do período do nascimento científico do cinema: uma única imagem que ‘interrompe’ uma fase do movimento normalmente imperceptível ao olho, revelando – relativamente, se pode se dizer – posições ‘incríveis’ que o senso comum rejeita”¹³ (TOSI, 2005, p. 31). Um dos casos mais conhecidos deste *leitmotif*, que, segundo Maurício Lissovsky, pode ser definido como “uma agenda do invisível” (LISSOVSKY, 2008, p. 23), são as fotografias que Eadweard Muybridge obtém das posições das patas de um cavalo utilizando uma bateria de câmeras. A

¹³ Seguindo o argumento de Kittler, logicamente este conceito teria emergido mais de vinte anos antes, com a fórmula matemática dos irmãos Weber e seus esqueletos que caminham “como músicos-de-cidade bêbados”. A narrativa histórica de Tosi ignora este estudo, o que não deixa de ser irônico, tendo em vista a virulência com a qual o autor ataca a historiografia do cinema até o surgimento de seu próprio livro. Ver Tosi, 2005, pp. 1-14.

versão mais comum da história, embora até hoje não comprovada, conta que Leland Stanford, ex-governador da Califórnia e proprietário de cavalos, apostara com outro criador da região de Palo Alto se as quatro patas ficavam ou não fora do chão ao mesmo tempo durante o galope. Considerando-se que um cavalo pode percorrer mais de 11 metros por segundo, compreende-se por que os olhos humanos não conseguiam solucionar este mistério. Em 1878, Muybridge, após duas tentativas cujos registros estão perdidos, desenvolve uma técnica que utiliza 24 câmeras enfileiradas de modo a registrar posições sucessivas de um galope em alta velocidade. O acionamento sucessivo dos disparadores é efetuado por meio de cordas que o cavalo atravessa, com o intervalo de tempo aproximado entre cada fotografia, segundo o próprio fotógrafo, sendo de 1/25 de segundo, e com cada exposição durando 1/2.000 de segundo. O resultado é publicado acompanhado por uma descrição analítica de cada uma das fases do galope do animal (figura 5).

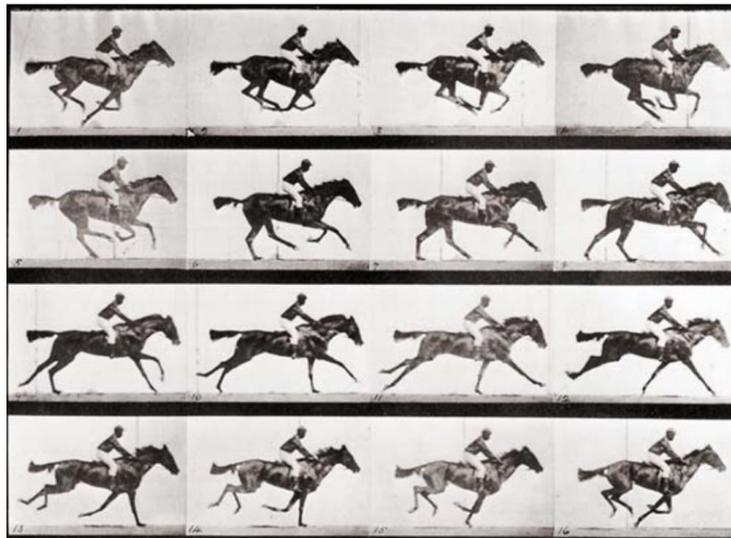


Figura 5, *Cavalo galopando*, Eadweard Muybridge, 1878.

Como a segunda e a terceira imagens da série exibem, as quatro pernas do cavalo de fato deixam o chão ao mesmo tempo durante o galope. O que não era esperado, de todo modo, era a posição delas ao realizar este feito: esperava-se fotografar algumas pernas se contraindo enquanto outras se esticavam, e não as quatro patas concentradas embaixo do corpo do animal ao mesmo tempo. A câmera cria uma compreensão inédita sobre o galope do cavalo, e as duas imagens, desta forma, rompem não só com a tradição pictórica que as antecede, como com qualquer conhecimento prévio a respeito do que se sabia do animal. Esta novidade não passa despercebida já no momento de sua produção, e boa parte da repercussão que o estudo recebe entre artistas e cientistas da época atenta justamente para esta disposição aparentemente absurda dos membros equinos. O então assistente de Marey Georges Demenÿ, por exemplo,

descreve o choque com que as imagens foram recebidas em círculos artísticos parisienses:

O grande pintor Meissonier costumava visitar nosso laboratório (...) Ele estava interessado nas formas de locomoção de cavalos, que procurava representar com exatidão. Quando ele viu as primeiras análises fotográficas (...) ficou completamente estupefato e acusou o dispositivo de ver errado. “Se você pudesse me mostrar um cavalo andando deste jeito!” – e mostrou um de seus esboços – “então eu ficarei satisfeito com sua invenção” (DEMENY *apud* FORSTER-HAHN, 1972, p. 91).

O espanto de Meissonier exprime uma tensão existente entre o homem e a imagem produzida por meios técnicos nas primeiras décadas após a invenção da fotografia. O pintor não se conforma que seus olhos desarmados não vejam o mesmo que registra a imagem criada a partir da câmera. Este caso e os outros casos em que a imagem técnica revelou aspectos imprevisos da realidade material podem ser pensados a partir da noção de inconsciente óptico que Benjamin desenvolve em *Pequena história da fotografia* e no ensaio da obra de arte.

Para a compreensão desta noção, antes de avançar é útil nos determos brevemente na dinâmica entre consciente e inconsciente de Benjamin, que decorre de leituras de Freud, Bergson e, sobretudo, Proust. Isso significa que, para Benjamin, a dinâmica entre consciente e inconsciente é “transcrita nos termos de um confronto entre dois domínios da memória: uma memória **voluntária**, sempre à disposição da inteligência e pronta a responder ao apelo da atenção, e uma memória **involuntária**, que diz respeito à ‘experiência’, mais que ao vivido” (LISSOVSKY, 2008, p. 20 – grifos do autor). Em contraste com a rememoração voluntária, ou com o contar da vivência, o procedimento da memória involuntária, como na célebre descrição do tempo que Proust redescobre ao tropeçar nas pedras irregulares do calçamento dos jardins dos Guermantes,¹⁴ funciona por “atualização, não reflexão” (BENJAMIN *apud* HANSEN, 2008, p. 344). A memória involuntária em nada depende do intelecto ou da ação voluntária – sendo esta a principal diferença entre ela e a memória pura de Bergson, segundo Benjamin¹⁵ –, mas antes decorre do encontro ao acaso com uma exterioridade que faz retornar o passado. A memória involuntária surge quando alguém se depara com “um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação” (PROUST *apud* BENJAMIN, 1989, p. 103).

Quanto à consciência, por sua vez, Benjamin segue uma ideia específica de Freud – a de que “a consciência é um escudo que protege o organismo de estímulos – ‘energias excessiva’ – provenientes de fora, impedindo a retenção deles, sua gravação na memória”

¹⁴ Proust, 2004, p. 148.

¹⁵ Bergson, segundo Benjamin, “sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

(BUCK-MORSS, 2012, p. 168). O consciente visa processar os estímulos recebidos da maneira mais expressa quanto possível, de modo que não deixem marcas na subjetividade. O consciente se caracteriza, “portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização” (FREUD *apud* BENJAMIN, 1989, p. 108).

A noção de inconsciente óptico envolve, justamente, uma confusão entre estes dois domínios da memória. Segundo Benjamin,

O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos em compensação sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência de nosso inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1996, p. 189).

De acordo com Miriam Hansen, a noção de inconsciente óptico “se refere primeiramente ao nível da inscrição, especificamente à habilidade do dispositivo fotográfico e de técnicas fotográficas particulares de registrar aspectos da realidade material que são invisíveis ao olho humano desarmado – a microtextura das plantas, a forma como as pessoas andam” (HANSEN, 1999, p. 337). Isto é, em primeiro lugar, o inconsciente óptico consiste na capacidade do dispositivo de capturar o que o olho nu não consegue ver, o muito pequeno e o muito grande, e, igualmente, o muito rápido. Segundo a autora, o registro destes elementos, que o cinema herda e potencializa da fotografia, significa também a capacidade do dispositivo técnico de exibir aspectos até então desconhecidos, não previstos, incidentais e contingentes da realidade material, tais como o andar do passante de Wendell Holmes, as patas do cavalo de Muybridge e até mesmo o andar absurdo dos esqueletos dos irmãos Weber, se considerarmos que o dispositivo de visualização criava condições inéditas de observação do andar. A captura e exibição destes elementos seria válida para todas as imagens técnicas: “A capacidade mimética e cognitiva da inscrição fotográfica se apoia, quase paradoxalmente, em um elemento de acaso ou de contingência, inerente na visão mecânica, não obstante o quão

construída e manipulada ela seja” (*ibid.*, p. 337).

Como afirma a passagem de Benjamin acima citada, todavia, o espaço de onde provém a imagem que revela o inconsciente óptico não é totalmente estranho ao observador, mas tão somente um onde a ação deste é inconsciente. De acordo com a leitura de Hansen, do fato de que a exibição destes elementos se dá devido à própria capacidade indexical do dispositivo,¹⁶ decorre que estes elementos incidentais e inconscientes se dão em dois níveis: tanto o da inscrição (fixo) quanto o da recepção (variável). No momento da recepção, por provirem de um espaço onde a ação do observador é inconsciente, as imagens técnicas possuiriam uma carga de retorno do estranho – elas guardariam uma “afinidade com o não visto, o muito familiar, o reprimido – com qualquer coisa que eluda à percepção consciente e intencional” (*ibid.*).

Por provirem de um espaço onde a ação do observador é inconsciente, estes momentos “de contigência e alteridade” poderiam “atuar como um gancho que interrompe, atrai e abala o observador. O inconsciente óptico portanto refere-se tanto à projeção psíquica quanto à memória involuntária disparada no observador quando assume algo encriptado na imagem que ninguém estava consciente no momento da exposição” (HANSEN, 2012). Benjamin usa como um de seus exemplos para falar sobre o inconsciente óptico a imagem de Dauthendey, fotógrafo que um dia encontrou sua noiva com os pulsos cortados. Diante desta foto, na qual o fotógrafo parece abraçar a mulher que tem os olhos distantes, o observador, “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado (...), sente a necessidade irresistível de procurar a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje” (BENJAMIN, 1996, p. 94). O observador procura um tempo perdido nesta imagem, tanto alguma marca nela que prenuncie o suicídio da mulher como a possibilidade de futuros alternativos, isto é, de *outro fim*. A fotografia envolve o observador em uma experiência temporal distinta daquela em que ele vive, e, desta forma, ele “procura nos sonhos do passado as promessas de um futuro além da catástrofe corrente” (HANSEN, 2012).

Esta experiência diante da imagem, assim, é análoga ao procedimento da memória involuntária: o observador procura na imagem algo que não sabe o que é, se vê envolvido em uma experiência temporal complexa. Esta experiência também pode ser associada ao modo de percepção que em outros lugares Benjamin denominará aurático. Mencionemos brevemente as duas definições mais explícitas da noção: a aura é tanto “uma figura singular, composta de

¹⁶ “A câmera tendo estado lá em algum lugar, os raios de luz tendo vinculado o objeto com a emulsão fotoquímica por frações de um segundo” (*ibid.*, p. 338).

elementos espaciais e temporais; a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, tal como definida nos ensaios sobre a fotografia e sobre a obra de arte; como também corresponde à definição presente em um dos textos sobre Baudelaire, no qual a aura é concebida como um modo de percepção: “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1996, p. 170; 1989, p. 139).. Este “poder de revidar” o olhar significa que este modo de percepção não possui apenas uma dimensão temporal; ele implica também “uma passividade na qual algo ‘toma posse de nós’” (HANSEN, 2008, p. 344). Este “tomar posse de nós”, desta forma, exprime

um tipo de visão que excede e desestabiliza os conceitos científicos, práticos e representativos tradicionais de visão, assim como noções lineares de tempo e espaço e distinções claramente delimitadas e hierarquizadas entre sujeito e objeto. Neste modo de visão, o olhar do objeto, não obstante quão familiar ele seja, é experienciado pelo sujeito como um outro, anterior, estranho e heterônimo (*ibid.*, p. 345).

Ao contrário da imagem de Dauthendey, no entanto, Benjamin afirma que imagens como a do cavalo de Muybridge poderiam ter um efeito de choque sobre o espectador.¹⁷ Ainda que aqui se trate do galope de um animal, o caso de Meissonier evidentemente também exemplifica a passagem já citada no texto sobre Kafka de que no cinema o homem não reconhece seu próprio andar. O choque, como se sabe, são os estímulos excessivos da modernidade responsáveis pela atuação excessiva da consciência que conduz à crise da experiência.¹⁸ Isso significa, entretanto, que a crise da experiência e a perda dos gestos em alguma medida se interseccionam; um gesto é perdido quando a consciência atua sobre um choque, assim como a experiência sofre um abalo a partir do mesmo. Mas qual a diferença entre a imagem de Dauthendey e a do cavalo de Muybridge?

¹⁷ “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (BENJAMIN, 1996, p. 107).

¹⁸ Em relação à participação do choque na crise da experiência, diz Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência (Erfahrung), e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (Erlebnis)” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Uma análise detalhada do que seria uma crise da experiência em muito ultrapassa as ambições deste estudo, e não será aqui desenvolvida. Ainda que brevemente, entretanto, pode-se afirmar que a ideia se relaciona a transformações tecnológicas vividas pelas sociedades burguesas na passagem do século XIX para o XX. Os ritmos da vida moderna são ditados tanto por novos meios de transporte (a estrada de ferro, o automóvel, o metrô, a bicicleta) e de comunicação (o telégrafo, a fotografia, o fonógrafo, o cinema) quanto por novos regimes de disciplina e de regulação corporal, cujo maior emblema é o taylorismo. Migrações em larga escala de populações rurais para metrópoles, a distribuição de bens em massa e novas demandas de produtividade nas ocupações urbanas também são algumas das mudanças que se somam a este cenário, definido pela violência, pelo perigo e pelo choque constante.

Além da imagem de Dauthendey, Benjamin refere-se também às fotografias amplificadas de plantas do fotógrafo Karl Bolssfeld. Ao lado de “características estruturais, tecidos celulares com os quais operam a técnica e a medicina”, é possível ver também “nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1996, p. 95). Estas imagens que falam à ciência podem, assim, também dizer respeito à magia. Quando pensa a imagem em *Notas sobre o gesto*, Agamben mantém esta antinomia, afirmando que toda a imagem se comunica, ao mesmo tempo, para a consciência e para a inconsciência do observador. Segundo o filósofo italiano,

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 (*idem*, 2008, p. 12).

Ou seja, tanto para Benjamin quanto para Agamben, toda imagem contém, por um lado, dados isolados e rigorosamente fixados, a partir dos quais podem ser extraídas certezas a serviço da ciência. Eles correspondem à informação, que “já nos chega acompanhada de explicações” e, deste modo, “aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’” (BENJAMIN, 1996, p. 203). Tal como a informação, estes dados caracterizam-se por sua transparência total e por serem subsumidos pela consciência ou pela memória voluntária, isto é, por terem a elas a um fim atribuído, incorporando-se ao conhecimento. São incompatíveis, portanto, com a experiência, uma vez que, como explicado na seção anterior, esta não se funda sobre a mesma epistemologia da ciência; como afirma Agamben em *Infância e memória*, a experiência “não tem seu correlato necessário no conhecimento, mas sim na autoridade, isto é, na palavra e no relato” (AGAMBEN, 2012, p. 25).

Ao afirmar que conservam intacta a *dynamis*, no entanto, Agamben quer dizer que imagens também possuem a força dinâmica de um gesto que não se resume a fim algum, e que portanto podem converter-se em meios puros. Neste sentido, tanto a imagem do cavalo quanto a de Dauthendey não possuem nenhuma diferença intrínseca em seus fins, que não

existem de antemão; sua diferença se dá unicamente em seus usos, ou seja, o modo definidor é aquele do estabelecimento da relação com a imagem. Nas palavras de Agamben, as imagens são recebidas em estado de “ambivalência latente não polarizada” e “só no encontro com um indivíduo vivo podem voltar a adquirir polaridade e vida” (AGAMBEN, 2010, p. 36). Seguindo a noção de imagem-dialética de Benjamin, Agamben acrescenta ainda que “a vida das imagens não consiste na simples imobilidade nem na sucessiva recuperação do movimento, mas sim em uma pausa carregada de tensão entre ambas” (*ibid.*, p. 30). Caso se atribua à imagem um fim, ela assumirá uma forma espectral, isto é, oculta e tirânica (*ibid.*, p. 23). Caso, pelo contrário, se suporte a temporalidade da imagem e se consiga operar com ela, no que Agamben e Benjamin definem como uma pausa carregada de tensões, o fragmento se expandirá e a imagem se constituirá como gesto.

Isso implica, entretanto, que, para que a imagem se faça gesto, é indispensável também o gesto de olhar do observador, que igualmente precisa suportar a diferença na hora da recepção, e não se voltar unicamente para seus dados objetivos, o que corresponde à atribuição de um fim. A câmera tem a capacidade de criar novas medialidades, mas estas só se farão puras quando não se estabelecer fim algum. Isto é, para que o olhar se faça gesto, deve-se antes se confundir com a imagem do que extrair certezas dela. É por este motivo que Agamben afirma que “o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor” (AGAMBEN, 2008, p. 12). O despertar da imagem significa retirá-la de um fim.

Meissonier, entretanto, logo viria a atribuir um fim à medialidade recém-criada do cavalo, e, acreditando ter se enganado, chegaria até mesmo a retocar ilustrações anteriores para que se adequassem às formas registradas pela câmera fotográfica. Este retoque de certa forma não deixa de ser uma tirania das máquinas, e também pode ser emblematizado como a perda de um gesto. Esta perda, todavia, aqui decorre antes do fato de o pintor procurar representar a imagem do cavalo com exatidão do que propriamente do cavalo de Muybridge, que nada mais faz do que exibir uma nova medialidade, sem qualquer fim intrínseco. Isto é, a perda dos gestos ocorre quando Meissonier atribui à imagem do cavalo caráter de autenticidade,¹⁹ e não quando surge uma imagem estranha. Ela resulta mais de uma recepção fracassada da tecnologia do que propriamente da tecnologia *per se*.

¹⁹ Em *The Image of Objectivity*, Lorraine Daston e Peter Galison analisam como, no século XIX, surge uma epistemologia que atribui a máquinas a capacidade de corrigir supostas deficiências do dispositivo perceptivo humano. A imagem técnica trazia consigo a promessa de imagens não contaminadas pela interpretação. “Nesse contexto, a suas produções é atribuída autenticidade; ela (a máquina) se torna a um só tempo um observador e um artista, miraculosamente liberados da tentação interior para teorizar, antropomorfizar, embelezar ou de algum outro modo interpretar a natureza” (DASTON e GALISON, 1992, p. 120).

Cabe se perguntar, assim, o que é necessário para que um encontro com a imagem tenha final distinto do de Meissonier. Parece-nos significativo, antes de responder esta pergunta, que, para que Meissonier se convencesse de que a imagem do cavalo não era uma fraude, foi necessário justamente que a estranheza da imagem fosse apaziguada. Muybridge, assim como já haviam feito os irmãos Weber décadas antes, desenvolve um dispositivo, que intitula *zoopraxiscópio*, com o propósito de reconstituir o movimento. O aparelho projetava imagens de discos girando em rápida sucessão sobre uma tela, o que, além de provocar a impressão de movimento, se aproximava da percepção habitual, de modo que a estranheza das imagens individuais se desfazia. Como descreve um artigo do jornal *American Register* de 3 de dezembro de 1881 intitulado *As fotografias de animais em movimento do senhor Muybridge*:

As imagens consistiam em um grande número de fotografias projetadas com a ajuda de luz de óxido de hidrogênio sobre uma tela do tamanho natural, ilustrando as atitudes assumidas por um cavalo em um espaço de polegadas, enquanto desempenhava os diferentes movimentos de tração, andar, trotar, andar a meio galope, galopar, saltar (...) Com a ajuda de um instrumento chamado zoopraxiscópio, diferentes animais foram mostrados em movimento real, e as sombras atravessaram a tela para o olho aparentemente como se o próprio animal se movesse. As posições variadas do cavalo e do cachorro, muitas das quais, quando vistas separadamente, são singulares ao extremo, foram unidas em movimentos graciosos e ondulatórios que estamos acostumados a associar com a ação dos animais (AMERICAN REGISTER *apud* FORSTER-HAHN, 1972, p. 85).

Conforme observa Françoise Forster-Hahn, três aspectos deste trecho dizem respeito à recepção crítica das imagens de Muybridge em sua época: a extrema estranheza das posições capturadas em fotografias individuais, sua síntese no zoopraxiscópio em “movimentos ondulatórios graciosos”, e, por meio desta síntese, a reconciliação das imagens estáticas e inesperadas com a percepção habitual do olho humano (FORSTER-HAHN, 1972, p. 86). Comentando síntese análoga a esta na obra de Marey, Pasi Välihao afirma que “essas simulações tornam os fenômenos inteligíveis. Para Marey, um fenômeno não poderia ser inteiramente compreendido sem o uso de simulações. É fundamentalmente a síntese do movimento, um processo de simulação que, somado a dados provindos de análises técnicas, garante a base referencial na qual a percepção experimental e o conhecimento estão baseados” (VÄLIHAO, 2010, p. 42).

Embora ultrapasse a ambição deste estudo analisar como a síntese das posições toma parte nas práticas da fisiologia no final do século XIX, é possível afirmar que o estranhamento diante das imagens corresponde às pernas do cavalo fazendo-se gesto; a síntese que recompõe

estas imagens, neste caso, à atenuação desta estranheza. A imagem análoga à cinematográfica, aqui, atuou não como gesto, mas, antes pelo contrário, como uma ferramenta que, em última instância, tomou parte em um discurso responsável por roubar o gesto da imagem, concedendo a ela uma forma espectral. Discutiremos na segunda parte do próximo capítulo a representação do andar em Muybridge, de modo a entender como isto não era de modo algum um destino.

3. Duas instâncias de Gradiva e a ninfa de Muybridge

Este capítulo discute primeiro como dois observadores científicos do andar acabaram por ver em seus objetos algo que lhes escapa à razão: primeiro, o arqueólogo Norbert Hanold, personagem que, embora tente descobrir cientificamente o charme de um baixo-relevo, só é capaz de fazê-lo quando abre mão de seu método; em seguida, falamos sobre Muybridge, que cria um dispositivo para a análise do movimento, mas produz um prazer inesperado ligado à imagem em movimento. Por fim, nos voltamos a um filme que decompõe o movimento de modo que remete a Muybridge com o objetivo de criar no espectador sensação análoga à de Hanold.

3.1 A Gradiva de Jensen

Wilhelm Jensen começa seu romance *Gradiva, uma fantasia pompeiana* (1903), descrevendo o baixo-relevo de uma jovem caminhando que o arqueólogo Norbert Hanold vê em Roma e cuja réplica, de volta à Alemanha, adquire. Hanold espanta-se pela mistura de agilidade e firmeza, leveza e estabilidade, da escultura. Jensen se refere à imagem nos seguintes termos:

O corpo era grande e esbelto, os cabelos frouxamente ondulados e quase que completamente cobertos por um xale. O rosto, um pouco pequeno, não tinha fascínio especial, mas era evidente que não buscava tal efeito. Seus traços finos exprimiam uma tranquila indiferença em relação aos acontecimentos externos, o olho, que olhava reto para frente, testemunhava uma visão excelente e intacta, e de um voltar-se pacífico dos pensamentos para si mesmo. Essa jovem mulher, que não atraía pela beleza de suas formas, possuía, no entanto, uma coisa rara nas esculturas da antiguidade, o encanto simples e natural de uma moça, encanto que parecia ser a inspiração de sua própria vida. Ele se devia, sem dúvida, à postura em que ela era representada. Com a cabeça ligeiramente inclinada, tinha recolhida na mão esquerda uma parte do vestido extraordinariamente pregueado, que lhe caía da nuca aos calcanhares, e descobria assim seus pés nas sandálias. O pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos artelhos, enquanto que a planta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente. Esse movimento exprimia ao mesmo tempo a leveza ágil de uma jovem caminhando e um repouso seguro de si, o que lhe dava, ao combinar uma espécie de voo suspenso com um andar firme, aquele encanto particular²⁰ (JENSEN, 1987, p. 12).

A história do romance hoje se tornou familiar: Hanold é um professor de arqueologia de vida casta dedicada inteiramente à ciência, para quem, no começo da narrativa, o sexo feminino “não existia a não ser nas espécies do bronze ou do mármore, e ele nunca tinha dado

²⁰ Embora Jensen não especifique na trama a qual baixo-relevo se refere, o fragmento de um painel do Museu Chiaramonti, no Vaticano, teria servido como modelo para o autor. Uma fotografia da imagem ilustrava a capa das primeiras edições alemãs do romance e notabilizou-se como sendo “A Gradiva de Jensen”. O baixo-relevo atualmente está catalogado com o número 1284 do Museu. (figura 6).

a menor atenção a suas representantes contemporâneas” (JENSEN, 1987, p. 16). Ele torna-se eroticamente vinculado ao andar deste baixo-relevo, a que denomina como *Gradiva*, *aquela esplêndida ao andar*, adaptação de Gradivus, um dos nomes do deus da guerra romano Marte, de onde vêm os termos *gradior*, andar, e *gradus*, marcha. O arqueólogo passa a procurar no mundo real andares semelhantes, com o calcanhar a pique, sem sucesso. Quando, em um sonho, a imagem aparece para ele caminhando em Pompeia, viaja até a cidade, onde em um primeiro momento os casais por todos os lados lhe parecem algo incompreensível. Na hora do almoço, sozinho na cidade, vê-se diante de uma figura com formas análogas às do baixo-relevo, cuja aparição não compreende. Mais tarde, após novos encontros, viremos a saber que se trata do andar de Zoé Bertgang, vizinha e camarada de infância do professor, de quem ele se afastou conforme se dedicava de modo cada vez mais exclusivo aos estudos. Hanold, a princípio, não identifica sua antiga amiga, e, durante a trama, pergunta-se se as aparições da Gradiva em Pompeia equivalem às de um fantasma, a um sonho, a um delírio ou a alguma outra hipótese desconhecida. Jensen, no final do romance, todavia, é inequívoco ao afirmar que as aparições em Pompeia se tratam de Zoé. Todos os elementos aparentemente mágicos da história recebem uma explicação natural, e esta descoberta corresponde à passagem à vida erótica por parte do personagem, que, no final do livro, pede Zoé em casamento.



Figura 6, A Gradiva de Jensen.

O fato de todos os elementos sobrenaturais serem esclarecidos não significa, todavia, que o enigma dos passos da Gradiva deixe de existir. Propomos aqui pensar como o andar pode se tornar um objeto de desejo no romance. Para isso, voltamo-nos para a relação entre o arqueólogo e o movimento dos pés de Gradiva-Zoé a partir da obsessão análoga de Aby Warburg com a figura da Ninfa, a respeito da qual o historiador da arte alemão se refere em uma carta como o “o objeto de meus sonhos que uma e outra vez se transforma em um pesadelo fascinante” (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2010, p. 19). Exatamente como Hanold, Warburg viu no andar da Ninfa uma espécie de voo suspenso. Segundo Georges Didi-Huberman, o historiador da arte alemão

confessou vê-la em toda parte, nunca saber quem ela era, jamais compreender exatamente de onde vinha, e com isso perder a razão (...). Confessou-se fascinado pelo poder de metamorfose dela – o qual, mais tarde, seria, explicado pelas pranchas de *Mnemosyne* – e, de modo singular, pelo detalhe reiterado de seu andar dançante, quase “alado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299).

Nossa questão, portanto, é entender como um andar se torna alado. Para introduzi-la, gostaríamos, primeiro, de observar que, “do ponto de vista da ciência que Hanold ensinava”, a imagem do baixo-relevo não parece a princípio guardar nada de particularmente notável para o personagem, uma vez que “não era uma escultura da época áurea, mas um *tableau de genre* ao gosto romano, e ele não conseguia explicar a si mesmo o que é que tinha chamado tanto a sua atenção” (*ibid.*, p. 12). Ao não entender o que a imagem guarda de admirável, Hanold está se aproximando da ortodoxia de estetas como Winckelmann, que apreciava o corpo clássico por sua harmonia, equilíbrio e grandeza serena. Segundo o historiador da arte do século XVIII,

Quanto mais calma é a postura do corpo, mais ela é capaz de exprimir o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam muito do repouso a alma não se acha no estado que lhe é próprio, mas se encontra num estado de violência e coerção. Nesses estados de paixão violenta ela se reconhece mais facilmente, mas, em contrapartida, é no estado de repouso e harmonia que ela é grande e nobre (WINCKELMANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

Embora Hanold não compreenda o que lhe atrai na figura, ela lhe guarda uma vivacidade única, capaz de lhe fazer crer que a imagem ultrapassava o tempo de sua criação e exprimia “alguma coisa da humanidade contemporânea – expressão que não é tomada num sentido desfavorável – atual” (JENSEN, 1987, p. 11). Esta impressão de que a imagem vive lhe é tão forte que Hanold acredita ver menos uma criação artística baseada em modelos imóveis do que a própria transeunte, “como se o artista, ao invés de lançar, como teria feito

hoje, um croqui sobre uma folha de papel, tivesse esboçado um modelo de argila, na rua, passando rapidamente ao lado da própria vida” (*ibid.*).

Hanold, aqui, está se deparando com um problema próximo ao que Warburg lidou em seu primeiro estudo publicado, uma análise de *O nascimento da Vênus e A primavera*, de Sandro Botticelli, de 1893. Em seu texto, o historiador retoma a questão do retorno ao estilo antigo e sua interpretação pelos artistas do Renascimento, concentrando-se no tratamento do movimento ou, mais especificamente, nos movimentos ondulares dos cabelos e do vestuário, os quais ele denomina “formas acessórias em movimento”. Segundo Philippe-Alain Michaud, Warburg identifica nestas ondulações “um repertório para representar a energia em ato. O pintor não procurou representar, em primeiro lugar, conteúdos discursivos ou relatos lendários, e sim a forma imediatamente visível em que a existência dos indivíduos lhe aparecia e exigia descobrir-se inscrita na fábula para ser reconhecida além da observação empírica” (MICHAUD, 2013, p. 84). Isto é, a pintura do Quattrocento, segundo a interpretação que Michaud faz de Warburg, surge menos de um conteúdo fixo ou estável do que da *energia em ato*, uma impressão da própria época; neste sentido, ela “emana a atmosfera confinada da ‘loja do mercador de tecidos ou do ateliê de trajes teatrais’” (*ibid.*, p. 86). Segundo Warburg, há um mundo oculto nas imagens, que esconde a vida da cidade e que mistura o cotidiano e o mitológico, o aristocrático e o popular, cujo teor, por meio da análise das obras, pode-se descobrir.

Hanold, tal como Warburg, percebe um cenário ao redor da imagem da jovem caminhante. Ele, aqui, afasta-se do método de pesquisa tradicional de sua disciplina; com efeito, segundo o narrador, “a natureza lhe tinha posto no sangue, como uma compensação e como, de certa forma, um corretivo de tipo completamente oposto à ciência, uma imaginação muito viva (...) o que, na realidade, não destinava o seu espírito a um método grave e sério de meditação” (JENSEN, 1987, p. 24). Ele concebe Gradiva, deste modo, como a filha de um nobre ou de um patrício romano, e uma vez que sua calma não lhe parecia pertencer à agitação cosmopolita de Roma, supõe que se trata de uma jovem de Pompeia. A imagem faz surgir para ele a cidade destruída há dois mil anos em extrema vivacidade; em sua imaginação, “em toda parte onde a vista pousava, descobria cores vivas”, fosse no comércio, nos muros pintados de vermelho e amarelo, no Vesúvio ainda coberto por vegetação ou no sol premente. Em meio à descrição minuciosa, concebível apenas por alguém íntimo do estudo da antiguidade, mas que se afasta, todavia, de seu método habitual, ele é capaz de ver a rua na qual “Gradiva caminha pelas pedras, fazendo fugir um lagarto verde e ouro” (*ibid.*, p. 14).

Hanold vê na figura do baixo-relevo de Gradiva forças que se propagam para além dela própria. Isto o aproxima de Warburg: conforme a leitura de Michaud, ao desviar-se da visão canônica da história da arte que, até então, baseava-se em corpos estáveis e bem equilibrados, para concentrar-se no movimento e na instabilidade destes mesmos corpos, o historiador da arte passa a ter uma compreensão do corpo representado na arte como algo “tomado por um jogo de forças não dominadas por ele” (MICHAUD, 2013, p. 31). Segundo Michaud,

Ao insistir mais nos fenômenos de transição do que no tratamento dos corpos em repouso, mais naquilo que divide a figura do que naquilo que a unifica, mais no devir do que na forma imóvel, Warburg inverteu os princípios da estética wincklemanniana e a hierarquia das artes que dela procede: no lugar do modelo fornecido pela escultura, pôs o da dança, enfatizando a dimensão cênica e temporal das obras. Os artistas do Renascimento não preservaram nas formas antigas uma associação entre a substância e a imobilidade, privilégio atribuído ao ser em relação ao devir. Ao contrário, reconheceram uma tensão, um questionamento do comparecimento ideal dos corpos no visível. Suas obras levam a marca de uma força que não é de harmonia, mas de contradição, uma força que mais desestabiliza do que unifica a figura (*ibid.*, p. 32)

Esta noção de forças contraditórias presentes no corpo é, em larga medida, informada pela dicotomia traçada por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia* (1872) entre a imobilidade apolínea e o movimento extático dionisíaco, sendo esta uma das chaves para a compreensão do poder desestabilizador da Ninfa que Warburg percebia em toda a parte, e, igualmente, do passo da Gradiva. Os corpos, assim pensados, não estão mais em equilíbrio, mas encontram-se em meio a uma disputa entre forças de diferentes naturezas. Mais do que isso, todavia, há outra coincidência entre os dois andares de Gradiva e da Ninfa: como Michaud observa, desde seus primeiros escritos, quando a interlocução com Nietzsche ainda se fazia mais manifesta em seus escritos, as ideias de Warburg contêm também uma questão que entrelaça estas forças de modo indistinguível em relação a suas formas. Em notas de 1890 reunidas sob o título “Espectador e movimento”, Warburg afirma que

A arte do primeiro Renascimento procura esquecer seu caráter de cientificidade, introduzindo figuras que se deslocam para a frente. E os pintores enveredam por esse caminho por acreditarem conformar-se à “Antiguidade”. Com a introdução de figuras que se movem para a frente, o espectador é obrigado a inverter os termos da analogia antropomórfica. Já não se pergunta “O que significa essa expressão?”, mas “Para onde quer ir?”²¹ (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 87 – grifos nossos.)

²¹ Adaptamos aqui a tradução da segunda interrogação para o português, que, na edição brasileira do livro de Michaud, traduz a frase “Wo will das hin?” por “Qual é a vontade exercida?”.

Ao mudar a pergunta de sua disciplina de “o que significa esta expressão” para “para onde quer ir”, Warburg está adiantando seu conceito de *pathosformel*, fórmula de *páthos*, que receberia um nome somente em 1905. Este conceito “torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2009, p. 132). Isto é: as forças contraditórias presentes no corpo se confundem com a representação do movimento da figura, é o movimento que as revela e, ao mesmo tempo, elas correspondem a este movimento. A imagem, assim pensada, envolve a coincidência de “coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173 – grifos do autor).

A pergunta “Para onde quer ir?” em larga medida se associa à reação de Hanold diante do passo da Gradiva: mesmo antes de ter imaginado um nome para o baixo-relevo, ele se questiona, exatamente, “De onde ela vinha? Para onde ia?” (JENSEN, 1987, p. 12). Esta dúvida a respeito do destino e da origem da caminhante, todavia, está sempre vinculada à figura e a tudo que toma parte no movimento – o tecido, a mão que o levanta, a cabeça inclinada, até mesmo o piso de Pompeia, que sempre está presente em sua descrição e, sobretudo, o detalhe do pé inclinado, que o narrador reitera diversas vezes e ao qual Hanold designa com o oxímoro *lente festina*, “apressando-se lentamente”.

Tanto o andar da Ninfa quanto o da Gradiva, portanto, contêm este entrelaçamento da força com sua forma. Mais do que isso, o *pathosformel* de ambas está em seus passos: segundo Didi-Huberman, as diferentes aparições da Ninfa tratam sempre da “questão do *gesto intensificado*, em especial quando o passo se transformava em dança” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 219 – grifo do autor). Esta transformação do passo em dança é definida pelo autor francês como um paradigma coreográfico, que corresponde a “um modo de denominar a conversão do gesto natural (andar, passar, aparecer) em *fórmula plástica*” (*ibid.*, grifo do autor). Ainda que a expressão *gesto natural* nos pareça equivocada, uma vez que a noção de técnicas do corpo de Marcel Mauss permite falar antes em gestos naturalizados do que propriamente em gestos naturais (MAUSS, 1973), a conversão mencionada por Didi-Huberman possibilita pensar o processo pelo qual imagens do andar se tornam animadas, isto é, fazem-se gestos no sentido agambeniano, o que corresponde, precisamente, à sua desnaturalização. Didi-Huberman define seu paradigma coreográfico a partir de uma série de antinomias, no centro das quais se reúne uma indefinição entre os afetos do corpo e aquilo que o circunda:

Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da *Ninfa* (...) basta fazer soprar um vento sobre uma bela figura envolta em drapeados. Na parte do corpo que recebe o sopro, o tecido cola-se à pele, e desse contato surge algo como o modelo do corpo nu. Do outro lado, o pano se agita e se desdobra livremente no ar, de forma quase abstrata. É a magia das obras: tanto as Graças de Botticelli quanto as mênades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado, o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/comovente – da massa corporal. Não poderíamos dizer que qualquer coreografia cabe entre esses dois extremos? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220).

Para Didi-Huberman, o gesto se intensifica primeiramente, portanto, a partir do encontro do corpo com forças externas que o desestabilizam, sendo, no caso da *Ninfa*, e, igualmente, no de *Gradiva*, em larga medida um envolvimento do corpo no drapeado de tecidos e cabelos esvoaçantes. Estas são formas que exprimem “uma estranha tensão: não mais aparecem como produto de uma vontade única, mas de forças independentes e plurais que exercem influências contraditórias – a do artista, mas também a do modelo e das condições naturais que exercem suas leis, e ainda a de quem as olha” (MICHAUD, 2013, p. 87). Esta reunião de influências contraditórias corresponde precisamente ao olhar de Hanold sobre as diferentes aparições da *Gradiva*: ao mesmo tempo ele vê, no baixo-relevo, Pompeia, uma jovem habitante da cidade, a imaginação do artista, o vento em seus trajés, o brilho do sol.

Uma pergunta necessária uma vez assumida a presença de forças múltiplas na imagem é como lidar com elas. Na narrativa, observando o baixo-relevo mais atentamente, Hanold primeiro tenta resumi-las a uma questão fisiológica. Após brevemente observar para si que a origem do baixo-relevo seria grega e não romana, ele se pergunta se tal postura poderia ser verificada no mundo real. O arqueólogo empreende, assim, uma pesquisa com métodos de investigação empírica, com o propósito expresso de descobrir se um andar como o do baixo-relevo poderia ser encontrado nas ruas. Primeiro, o estudioso passa a observar seu próprio andar, e se desaponta ao notar que o ângulo de seus pés se diferencia do de *Gradiva* – o que, todavia, lhe parece muito lógico do ponto de vista da locomoção. Em seguida, consulta um amigo anatomista, que realiza o mesmo experimento consigo mesmo, e, embora lhe assegure que tampouco caminha com os pés inclinados perpendicularmente, não sabe lhe responder se o andar masculino e o feminino se diferenciam. Por fim, com “ardor científico”, o estudioso passa a observar o andar de passantes do sexo feminino na rua, pesquisa dificultada por vestidos longos, botas e por seu próprio comportamento, tomado por vezes como audácia ou grosseria por seus objetos de estudo. Pouco a pouco, um número suficiente de observações é

acumulado para que o arqueólogo conclua que o andar com o pé suspenso da escultura não poderia corresponder ao de uma passante de carne e osso. Esta descoberta em muito o decepciona, pois, ao contrário de seu pressentimento inicial de que a “bonita posição vertical do pé suspenso” se devia mais a uma passante pompeiana do que a qualquer outro fator, agora lhe parecia “que ela apenas tivesse sido obra da imaginação e da vontade do escultor e não correspondesse à realidade” (*ibid.*, p. 17).

Na ordem da narrativa, Jensen estabelece como contraponto inicial a estas pesquisas fisiológicas o primeiro sonho no qual Gradiva reaparece, que ocorre imediatamente após a conclusão de que não seria possível haver passante com o andar como o de Gradiva. No sonho, passado em Pompeia durante a erupção do Vesúvio, Gradiva caminha indiferente ao vulcão. Hanold tenta alertá-la a respeito do destino da cidade, mas a passante o ignora e continua a seguir na mesma direção, até ser coberta por fumaça e cinzas. O personagem, ao despertar, ainda guarda muito nítidas as imagens do sonho, e é este sonho que reacende seu interesse pela figura e que torna uma certeza a suposição de que Gradiva talvez fosse uma jovem pompeiana. A concepção prévia que o arqueólogo tivera do baixo-relevo se transforma, e ele passa agora a ser considerado “um monumento funerário, no qual o artista havia conservado para a posteridade a imagem da mulher que tinha deixado a existência numa idade tão jovem” (*ibid.*, p. 19). O arqueólogo lamenta, entretanto, que permaneça a dúvida fisiológica, pois, em seu sonho, perturbado pela morte iminente da jovem, ele “não tinha notado, em particular, se Gradiva, viva, andava assim como a representava o baixo-relevo e, pelo menos, se andava de modo diferente das mulheres de hoje” (*ibid.*, p. 21).

Desapontado, Hanold decide novamente viajar. Afirma para si estar interessado em questões arqueológicas, mas mantém a intenção secreta de ir até Pompeia, e, assim, aborta as escalas em Nápoles e Roma, apressando-se em chegar à cidade à beira do Vesúvio. Lá, os casais de turistas lhe parecem incompreensíveis, a ponto de deixá-lo desorientado. Ao meio-dia, contudo, à medida que estes visitantes partem para almoçar e Pompeia assume uma “imobilidade petrificada”, a cidade paradoxalmente volta a se animar para ele. Sozinho em meio a Pompeia, Hanold passa a ouvir uma espécie de “murmúrio que parece sair das pedras”, acentuado pelo vento e pelo sol que brilha sobre tudo com um “esplendor resplandecente, ofuscante e fremente” (*ibid.*, p. 41). Este cenário coloca o pesquisador em “um estado de espírito estranhamente sonhador, intermediário entre a consciência lúcida e a inconsciência” (*ibid.*, p. 43).

É neste estado de espírito intervalar, que pode ser aproximado ao modo de recepção da experiência que Benjamin descreve,²² que o arqueólogo se depara com uma nova aparição de Gradiva, com formas semelhantes às do baixo-relevo, com a cabeça ligeiramente inclinada para a frente, segurando a saia “extraordinariamente plissada”, que não chega abaixo dos pés. Embaixo desta saia é possível entrever um modo de caminhar como o da escultura, no qual “o pé que ficava para trás erguia-se por um instante sobre a ponta, o calcanhar quase que vertical” (*ibid.*, p. 46). Hanold, a princípio, acredita tratar-se de uma encarnação do baixo-relevo, com uma diferença, todavia, fundamental: ela não parece se tratar de “um ser de pedra e sem cor. Seu vestido era feito de um tecido extremamente mole e macio que não tinha a branca frieza do mármore, mas um tom quente, puxando para o amarelo. Os cabelos frouxamente ondulados sobre o xale valorizavam, pelo brilho de seu castanho dourado, o alabastro do rosto” (*ibid.*).

Como dito anteriormente, este andar é o de Zoé Bertgang, amiga de infância do arqueólogo, de quem ele se afastou conforme se dedicava de modo exclusivo à ciência. Zoé guarda várias semelhanças com a Gradiva do baixo-relevo, a começar pela incomum postura e pelo vestuário, passando pelo nome, “pois Bertgang e Gradiva têm o mesmo sentido e querem dizer aquela que resplandece ao andar” (*ibid.*, p. 97). Hanold, a princípio, não sabe destas semelhanças, e, durante a trama, hesita – assim como, em certa medida, o leitor, conforme se identifica com o personagem – se as aparições da Gradiva em Pompeia correspondem às de um fantasma, interrogando-se acerca de sua natureza. Em uma destas interrogações, por volta da metade do livro, após a primeira aparição em Pompeia, ele pergunta a si mesmo “qual a essência da aparição da Gradiva, ao mesmo tempo morta e viva, embora ela só se revestisse desse último estado ao meio-dia, à hora dos fantasmas, ou quem sabe somente ontem, ou ainda uma vez a cada século, ou a cada mil anos” (*ibid.*, p. 60).

É possível falar em uma essência de Gradiva? Implícitos na narrativa, para além das diferentes caminhantes mencionadas até aqui – a Gradiva do baixo-relevo, a da imaginação de Hanold e Zoé – há ainda os passos de Zoé quando criança, antes de se afastar do protagonista, aos quais a história não se refere diretamente e que cabem ao leitor presumir. Em uma carta para Freud, Jensen defende que no “processo psicológico subjacente” à história, Hanold havia “absorvido” o andar de Zoé Bertgang “quando criança, sem associar nada emocional a ele. Mais tarde, já como um homem, um obscuro desejo é desperto com sua reaparição. Este

²² Em *O narrador*, Benjamin afirma que a comunicação da experiência exige um estado nebuloso, intervalar entre a consciência e a inconsciência; como ele coloca, a “experiência se transmite quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo” (BENJAMIN, 1996, p. 205).

desejo progressivamente ganha força e desfaz o poder da razão, colocando em seu lugar o poder superior de um desejo como o do sonho” (JENSEN *apud* MAYER, 2012, p. 573).

Em seu comentário que viria a tornar o romance célebre, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), Freud oferece uma interpretação que contrasta com a do autor acerca da neutralidade de visão de Zoé andando na infância, que teria dado origem à série. Ele defende que, em seu romance, Jensen delineou uma teoria psicológica do fetichismo na qual este guarda suas fontes em memórias inconscientes infantis. Segundo o criador da psicanálise, deste modo, os passos vistos teriam deixado imagens-mnemônicas afetivamente carregadas no personagem, que viriam a ser despertadas a partir do reencontro com o baixo-relevo:

Sem dúvidas que ela, já de menina, mostrava a peculiaridade de um belo andar, com a ponta do pé quase vertical, e que é pela figuração deste andar, justamente, que o baixo-relevo antigo adquire mais tarde para Hanold sua grande significação. Ademais, acrescentemos, em seguida, que, na derivação deste fenômeno assombroso do fetichismo, o poeta se mantém em total acordo com a ciência. Com efeito, desde Binet [1888] tentamos reconduzir o fetichismo a impressões eróticas da infância (FREUD, 1992, p. 39).

Segundo Freud, assim, a Gradiva seria uma reparição fantasmática de desejos eróticos infantis. O psicanalista, entretanto, não se limitaria a encontrar uma origem para Gradiva nestas memórias de infância do personagem. Seguindo sugestão de Jung, Freud procurou uma explicação para o andar da Gradiva em outros escritos de Jensen, chegando finalmente a uma teoria na qual a figura se basearia em memórias de uma irmã do autor que teria morrido jovem. Em uma carta de 1907 para o então colega psicanalista, levantaria a seguinte hipótese:

Sua irmã mais nova sempre foi enferma, ela sofria de *talipes equinus* [*Sptizfuss*, uma deformidade do pé na qual os dedos estão extremamente flexionados e caminha-se a partir da superfície dorsal dos mesmos, sem que o calcanhar toque no chão] e mancava, mais tarde ela morreu de tuberculose. Este elemento patológico precisou ser excluído da fantasia embelecida. Um dia, entretanto, o autor enlutado deparou-se com o relevo e viu que esta deformidade, o pé equino, poderia ser remodelado em uma marca de beleza. A Gradiva estava agora completa – um novo triunfo da capacidade da fantasia de realizar desejos (FREUD *in* FREUD e JUNG, 1974, pp. 100-101).

Hipóteses como essa devem ter soado muito atrevidas para Jensen – que jamais teve irmã – e, após trocarem três cartas, a comunicação entre Freud e o autor se suspendeu. Não gostaríamos, aqui, de realizar mais um comentário acerca da interpretação freudiana do texto,²³ mas, antes, de recolocar a questão acerca da origem do andar da Gradiva que teria

²³ A este respeito, a melhor análise que conhecemos é *Summarize, Interpret [Gradiva]*, de Sarah Kofman, incluída em *Freud and Fiction*, Polity Press, 1991.

incomodado a Jensen, que se confunde com a dúvida de Hanold acerca da essência de Gradiva: haveria uma Gradiva original, da qual as demais derivariam?

Para responder a esta pergunta, voltaremos novamente à Ninfa de Warburg. Em seu *Atlas de imagens Mnemosyne*, no qual ainda trabalhava na época de sua morte em 1929, Warburg concebe um método de investigação de imagens a partir de sua justaposição, estabelecendo, entre elementos tematicamente homogêneos, porém provindos de fontes e técnicas totalmente diferentes entre si, relações de tensão, analogia, contraste ou contradição (MICHAUD, 2013). O *pathosformel* da Ninfa se repete diversas vezes ao longo do *Atlas*, e a ela é dedicada toda a prancha de número 46, que reúne desde a reprodução de um baixo-relevo do século VII ao retrato de uma camponesa toscana fotografada pelo próprio historiador da arte. Segundo Didi-Huberman, as imagens do *Atlas* se organizam a partir de

Uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse *classificação* (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) *nem bricabraque* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399 – grifos do autor).

O princípio do método do *Atlas*, deste modo, pressupõe que, justapostas, as imagens recebem um novo sentido, que depende de cada uma delas, ao mesmo tempo em que não se reduz a nenhuma. Esta justaposição é precisamente o que permite que as imagens se reanimem: “Para atribuir movimento a uma figura”, afirma Warburg, “é necessário despertar uma sequência de imagens que se encadeiam umas nas outras – não uma imagem isolada” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 407). O método trata, assim, do que Warburg por vezes denominou uma “iconologia dos intervalos”, isto é, “uma iconologia que se referiria não à significação das figuras – mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso” (MICHAUD, 2013, p. 293). O que anima as imagens são suas próprias ligações com outras imagens; estas imagens mantêm-se irredutíveis umas às outras, mas, quando postas em relação, permitem “fazer perceber as sobredeterminações em ação na história das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 387).

Estas sobredeterminações às quais se refere Didi-Huberman são perceptíveis graças a uma mistura de coincidência e heterogeneidade no interior de cada série e, igualmente, entre as várias séries. Tal como os drapeados e os vestidos intensificavam o andar da Ninfa em um

primeiro momento, esta organização em uma montagem desloca este mesmo andar e significa uma nova intensificação de cada gesto. Ao lado de outras imagens, cada uma delas recebe um novo sentido, que não se reduz às outras, mas que todavia só existe por conta delas. Assim, não é possível falar em uma Ninfa original, tampouco em derivações:

Onde está a Ninfa? Em qual das vinte e seis epifanias reside? Compreende-se mal a leitura do Atlas caso se busque entre elas algo como um arquétipo ou um original da qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é o original, nenhuma é simplesmente uma cópia. No mesmo sentido, a Ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve conferir nova forma, e nem um molde para ajustar aos seus próprios materiais emocionais. A Ninfa é um indiscernível de originalidade e de repetição, de forma e de matéria. Mas um ser cuja forma coincide precisamente com a matéria e cuja origem é indiscernível de seu devir é o que chamamos tempo (AGAMBEN, 2010, p. 19).

Isto é, cada aparição da Ninfa corresponde a um novo devir da mesma, ao mesmo tempo em que todas elas se distinguem entre si. Segundo Didi-Huberman, seria esta relação irreduzível de tensão com uma diferença o que distinguiria a Ninfa de Warburg da Gradiva segundo a interpretação freudiana. De acordo com o autor francês,

Ali onde Freud, seguindo Jensen, isola a figura de Gradiva e se contenta em girar em torno do encanto dela, Warburg lança a *Ninfa* na imensa rede das tensões, antíteses, ambivalências e ‘inversões dinâmicas’. Freud certamente enunciou uma hipótese psicobiográfica sobre o “pé encantador” como possível inversão de uma malformação qualquer – um pé torto, imagina ele – numa “irmã morta” de Jensen. Mais saiu duplamente de sua análise, primeiro ao desligar essa hipótese de sua própria exposição interpretativa, segundo – e principalmente – ao se contentar em contemplar uma única imagem. Warburg sabia bem que a Gradiva, tal como a *Ninfa*, nunca anda só. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 302)

Em outras palavras, a Ninfa de Warburg se distingue da interpretação freudiana de Gradiva por se tratar de um ser cuja existência não pode ser reduzida a uma origem, mas, antes, que se confunde com sua aparição. Em *O ser especial*, Agamben afirma que “O ser da imagem é uma geração contínua (*semper nova generatur*). Ser de geração e não de substância, ela é criada a cada instante de novo” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Neste sentido, não teria cabimento falar em uma essência de Gradiva, uma vez que cada nova aparição da figura – seja no baixo-relevo, nos sonhos de Hanold ou nos passos de Zoé – guardaria uma vida própria, que sem dúvida dependeria das demais, mas que ao mesmo tempo não se reduziria a nenhuma delas.

Ainda que concordemos com o ponto central do argumento da passagem de Didi-Huberman acima, parece-nos injustificada, todavia, a afirmação de que Jensen isola Gradiva. No romance, a figura é, ao mesmo tempo, grega, latina e alemã, antiga e contemporânea,

constituída de pedra e de carne, morta e viva, lenta e rápida, imóvel e em movimento, sem que um termo exclua o outro. Na última referência à passante em seu livro, Jensen estabelece uma impossibilidade de discernimento entre as Gradivas do baixo-relevo, aquela dos sonhos de Hanold e a personagem de Zoé Bertgang em uma relação que, justamente, não é de síntese, mas de sobreposição. Diz a passagem, na qual o arqueólogo pede para que a jovem caminhe a sua frente: “um sorriso alegre e entendido passou pelas lábios da companheira, e apanhando frouxamente o vestido com a mão esquerda, Gradiva-Rediviva-Zoé Bertgang, envolvida pelos olhares sonhadores de Norbert Hanold, no seu andar macio e tranquilo, em pleno sol, sobre as lajes, passou para o outro lado da rua” (JENSEN, 1987, p. 102). Não obstante a passagem à vida erótica por parte do personagem, todos os elementos permanecem presentes: os movimentos com os braços e a cabeça do baixo-relevo, os nomes, as lajes, o andar, e, sobretudo, o olhar sonhador de Hanold, que jamais deixou de existir. Neste sentido, Gradiva não dá apenas nome a uma personagem quanto, tal como a Ninfa de Warburg, consiste também em uma habilidade de metamorfose que se rege por um princípio que não é nem de exclusão e nem de contradição.

3.2 O andar em Muybridge

Segundo Andreas Mayer, ao escrever um romance no qual o herói é um arqueólogo intrigado a respeito da posição exata dos pés, Jensen, que havia estudado medicina na década de 1850, está “parodiando a busca por uma morfologia dos corpos moventes”, tal como a realizada por Marey e Muybridge (MAYER, 2012, p. 566). Inspirados pela cronofotografia, arqueólogos haviam passado a incorporar os resultados destas técnicas em suas próprias pesquisas, cotejando o resultado de imagens instantâneas com formas da antiguidade clássica. Segundo Mayer, nestas pesquisas, “as representações clássicas do movimento eram consideradas a expressão mais pura da natureza. Consideradas completamente intocadas por influências deturpadoras de estilos e tradições artísticas, elas foram elevadas por críticos da decadência cultural a modelos para reformas estéticas e educacionais” (*ibid.*).

Jensen ironiza esta noção de formas absolutamente racionais, e, assim, para que seu arqueólogo solucione o enigma de *Gradiva*, ele primeiro deve se encontrar completamente desprovido de qualquer método ou razão científica. Em Pompeia, deste modo, indeciso após a primeira aparição de Zoe, sem saber ainda do que se tratava, ele pensa que “não só a sua ciência o tinha abandonado, como ele tinha também perdido todo o desejo de reencontrá-la; só

se lembrava dela como uma coisa muito longínqua, e, em seu sentimento, ela tinha sido uma tia velha, seca e aborrecida, em suma, a criatura mais árida e mais supérflua da Terra” (JENSEN, 1992, p. 44). Esta seção discute brevemente como o andar humano foi compreendido em fotografias de Muybridge, para entender que tipo de estudo Jensen ironiza e, ao mesmo tempo, como seu romance guarda semelhanças inesperadas com a obras do fotógrafo.

Para isso, gostaríamos primeiro de nos voltar para um comentário sobre como Muybridge procura tornar o andar um objeto controlável. Em agosto de 1879, um ano após fotografar o galope do cavalo, o fotógrafo inicia uma nova fase de seu trabalho, utilizando 24 câmeras para fotografar uma série de atletas em Palo Alto. Em seguida, ele tira uma série de fotografias de si próprio, realizando atividades como andar, manejar um machado e correr. Em algumas destas imagens as pessoas retratadas aparecem nuas, enquanto em outras vestem roupas curtas para, a princípio, “exibir tão completamente quanto possível os movimentos dos músculos” (MUYBRIDGE *apud* CRESSWELL, 2006, p. 64). A transição do interesse de animais para pessoas representa o fim de sua relação com Stanford, que se interessava, afinal, por corridas de cavalos. Desta forma, em 1884 o fotógrafo se estabelece na Universidade da Pensilvânia, onde dá prosseguimento a seus estudos sobre o corpo humano. O resultado desta nova fase de seu trabalho seria publicado em 1886 com o título *Animal Locomotion*, obra composta por 781 placas grandes, cada uma incluindo entre 12 e 36 quadros, totalizando quase 20 mil imagens de homens, mulheres e crianças sem dificuldades motoras em movimento, assim como de pessoas com problemas de locomoção e de animais domésticos e selvagens andando, correndo e voando.

Muybridge não espera que suas imagens venham a ter valor estético por si próprias, mas sim que possam vir a servir como modelos descritivos para as as ciências e as artes, que deveriam copiá-las. A princípio, as fotografias do fotógrafo, assim, tem um sentido de instrumento para um determinado fim: elas devem ser utilizadas como modelos por cientistas e artistas, descrevendo em detalhes o que o olho nu não pode ver. Seus estudos, assim, têm pretensões normativas, conforme demonstra o discurso do próprio fotógrafo na introdução de *The Human Figure in Motion*, publicado em 1901:

um estudo das funções precisas dos membros, seja de um homem ou de animais inferiores, é de grande importância para o fisiologista e para o cientista natural de maneira geral; e um conhecimento das aparências sucessivas que um membro assume enquanto executa um movimento específico é de necessidade absoluta para o artista, para que ele possa obter uma impressão correta daquele movimento como um todo (MUYBRIDGE, 1907, p. 9).

As atividades que Muybridge prioriza em suas imagens são rudimentares, como que purificadas de impurezas sociais: os corpos retratados, sobretudo os masculinos, estão praticamente desprovidos de qualquer prótese tecnológica, incluindo vestimentas, desempenhando atividades como andar, correr, cortar lenha ou arremessar rochas. O andar, evidentemente, está representado em profusão em suas fotografias, seja em passos sobre superfícies planas, subindo ou descendo escadas, ou como mecanismo auxiliar a atividades como transportar pedras. As caminhadas dos modelos são invariavelmente lineares, registrando em geral um período completo de um par de passos (um passo com cada perna), por vezes exibidas sob mais de uma perspectiva. A primeira imagem do livro *The Human Figure in Motion* denomina-se, justamente, *Athleta andando* (Figura 7).

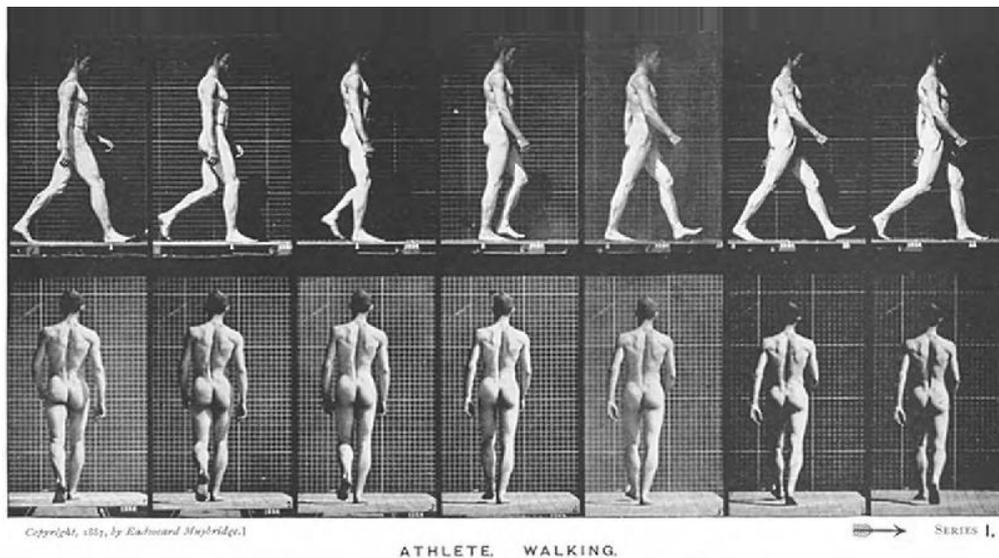


Figura 7, *Athleta andando*, Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*.

David Orgeron relaciona esta rudimentaridade ao lugar da corporalidade humana na modernidade. Em meio a um mundo cada vez mais tecnológico, afirma Orgeron, as figuras de Muybridge muitas vezes se assemelham a corpos “primitivos”, registrados durante a execução de atividades simples. “O ‘Homem andando’ de Muybridge ou seu ‘Homem cortando madeira’”, desta forma, “podem ser entendidos como tentativas de atenuação da ansiedade do homem em meio a uma revolução tecnológica, apresentando o homem em um estado pré-tecnológico idílico” (ORGERON, 2007, p. 22). As fotos de Muybridge oferecem uma resposta otimista à pergunta “o que acontecerá com o corpo?”, reafirmando a eficiência da “máquina humana” e “negando os elementos que ameaçam a proeminência do corpo na ordem das coisas” (*ibid.*).

Para afirmar a potência da “máquina humana”, Muybridge apaga o espaço em suas fotografias. Nelas, o fundo das fotos está dividido em uma malha de coordenadas verticais e horizontais equidistantes, que são utilizadas como régua. Esta malha manifesta os desejos de conhecer e de quantificar próprios à ciência. O conhecimento da máquina humana seria possível por meio de seu isolamento, com o corpo despido de roupas – que representam a cultura e o hábito, impedindo as formas de surgirem por si –, e também com o apagamento do espaço, que poderia influenciá-lo e corromper o trabalho de purificação do estudo. Esta tentativa de compreensão, portanto, empresta às suas fotografias a “estética de ciência – desapaixonada, ordenada, coerente” (SOLNIT, 2004).

O apagamento do espaço nestas fotografias pode ser aproximado à produção de espaço no capitalismo. A representação de áreas urbanas e rurais nos Estados Unidos do final do século XIX por meio de malhas tornava a transferência de propriedade mais fácil. Entendido desta maneira, o espaço se torna uma commodity padronizada e abstraída da ecologia e da topografia. A imposição de grades produz um “espaço neutro, designado a dominar e classificar a população e apagar a variabilidade de ‘lugar’” (CROSWELL, 2006, p. 62). Tal como a imposição de grades no espaço torna o mundo anárquico passível de apropriação, as grades que compõem o fundo das fotografias de Muybridge tentam tornar possível a legibilidade integral dos movimentos do corpo, que se tornaria um objeto à disposição do conhecimento.

A despeito de suas ambições científicas, não é difícil observar o fascínio que estas imagens são capazes de exercer ainda hoje. Em primeiro lugar, o que se destaca, de maneira mais óbvia, é que elas começam a tornar visível o mundo do movimento. A fotografia até então havia imposto a imobilidade ao que retratava, pois, como coloca Philipp-Alain Michaud, ela podia apenas “oferecer um recorte congelado da curva de um gesto ou de um deslocamento, porque, por essência, o gesto ou o deslocamento escapam à fixidez” (MICHAUD, 2013, p. 49). Como coloca Rebecca Solnit, com Muybridge, por outro lado, “o tema das imagens não eram as imagens per se, mas a mudança de uma para outra, a mudança que representava o tempo e o movimento mais vivamente, mais urgentemente (...). Foi uma mudança fundamental na natureza da fotografia e do que podia ser representado” (SOLNIT, 2004).

Tal como a montagem de Warburg, a sucessão de imagens permite àquilo que é fotografado que volte a se animar, que se converta outra vez em processo. Este processo se dá evidentemente a partir da organização das imagens em série, o que, segundo Jacques Aumont escreve em *O olho interminável*, cria sempre um efeito de diferença, uma “perturbação no

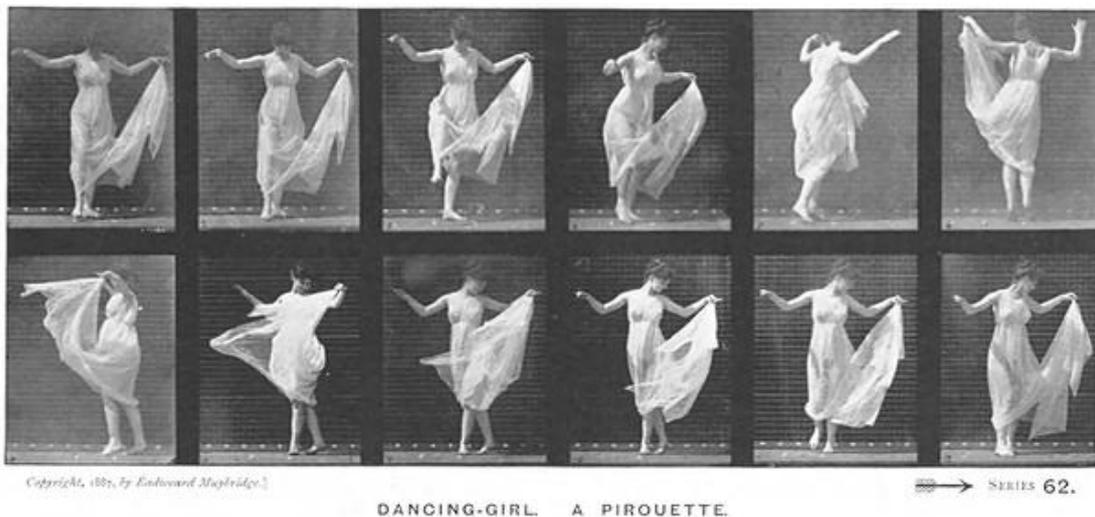
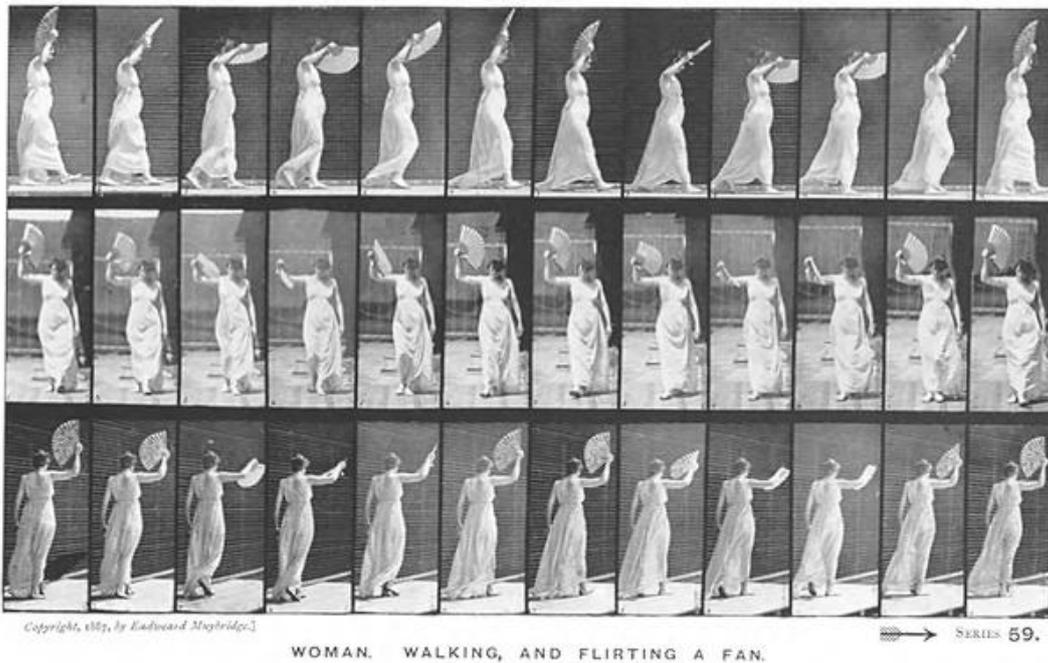
olhar”. “No confronto entre duas vistas”, escreve Aumont, “a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar entre os dois, lá onde não há nada de visível” (AUMONT, 2004, p. 97). Diante das imagens de Muybridge, o observador é levado a tentar recriar o intervalo, o que confere às imagens uma “espécie de batimento, uma sucessão irregular de fixações e ausências” (*ibid.*).

Ao contrário do *Atlas* de Warburg, nas fotografias de Muybridge, cada instante vem acompanhado por um continuum. Esta continuidade, entretanto, não desfaz o instante que a precede, mas, antes, mantém-se em uma relação de tensão com este. Esta suspensão é ainda mais reforçada exatamente pela descontextualização do movimento que deveria torná-lo legível, uma vez que as grades bidimensionais justamente reforçam o contraste com o corpo. Por meio da combinação entre intervalo, detenção do movimento e centralidade desprovida de contexto sobre o corpo, o andar na obra de Muybridge surge não como uma simples função locomotora, mas antes como o gesto que revela o corpo em sua pura medialidade. O movimento na fotografia serial torna-se visível como algo em suspensão, uma potencialidade que pode ou não ter prosseguimento e, ao mesmo tempo, desfazer-se. Em um comentário a *Notas sobre o gesto*, Stephen Crocker afirma que

O efeito dos experimentos fotográficos e fílmicos de Muybridge, como *O homem andando em velocidade normal*, foi tomar gestos reconhecíveis e, por meio da capacidade técnica da fotografia instantânea, removê-los de esquemas sensorio-motores e de propósitos nos quais estão geralmente atribuídos. O começo do cinema e da fotografia instantânea revelou o puro “ter lugar”, ou “o meio” da encarnação humana. O braço balançando não é mais parte de uma marcha. É simplesmente um braço balançando, interrompido em sua progressão para completar uma atividade. Se pudesse continuar em seu caminho, o balançar seria um *meio* para cumprir uma meta ambulatória. Removido de seu ponto terminal, entretanto, ele é simplesmente um gesto, um meio de mover o corpo em um padrão ainda indeterminado (CROCKER, 2007).

Este interesse por uma gestualidade que não se preza a qualquer fim sem dúvida alguma estava presente no próprio fotógrafo, e se torna explícito na divisão sexual entre as imagens: enquanto as atividades masculinas são simples e diretas, envolvendo invariavelmente ações atléticas ou relacionadas ao trabalho manual, as fotografias com mulheres contêm detalhes totalmente incoerentes e até prejudiciais a uma análise de caráter científico, como trajes transparentes esvoaçantes ou uma mão que vai aos seios enquanto uma mulher anda (Figuras 8 e 9). Estas figuras femininas deixam claro que sequer para o fotógrafo as imagens eram um mero instrumento; afinal, como Martha Braun se pergunta, “que leis fisiológicas seriam encontradas, por exemplo, em uma mulher perseguindo outra com uma vassoura, ou jogando-se sobre um monte de feno?” (BRAUN, 1983, p. 12).

Estas imagens femininas não possuem nenhuma outra função além da observação do corpo feminino. Como afirma Linda Williams, nelas, o corpo feminino faz parte de uma “mise-en-scène que o coloca cada vez mais em lugar e tempo imaginários” (WILLIAMS, 1989, p. 40). Ainda que possam ser aproximadas a uma tradição de nus femininos, elas revelam, igualmente, forças antagônicas a trabalho na obra de Muybridge: ao mesmo tempo em que criara uma máquina com o princípio de regular e disciplinar o movimento, estabelecendo condições laboratoriais para tal empreitada, o fotógrafo acabou por produzir um prazer inesperado ligado ao corpo em movimento.



Figuras 8 e 9, Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*.

As semelhanças entre estas figuras e a Ninfa de Warburg ou a Gradiva de Jensen nos parecem tão nítidas que nos dispensaremos o trabalho de identificá-las em detalhes, contentando-nos em afirmar que, se Warburg viu na Ninfa de Botticelli “um espírito elemental, uma deusa pagã no exílio”,²⁴ o que vemos nestas imagens é a aparição de uma entidade análoga em meio à modernidade tecnocientífica (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2010, p. 39). Não deixaremos, por outro lado, de observar que a quarta imagem da Figura 8 caminha com o calcanhar elevado, em postura análoga à Gradiva de Jensen, que revela a postura que encantou o arqueólogo como um elemento comum no processo do andar. Este elemento, entretanto, mantém-se em suspensão exatamente como no caso do baixo-relevo, não somente por seu posicionamento, mas antes por sua disposição em uma série.

Devido às suas incontáveis ambivalências, o trabalho de Muybridge exprime uma tensão entre o movimento como meio para um fim e como meio puro. Esta ambivalência está presente nas relações entre seu mundo artificialmente criado, com a obliteração do espaço, e em sua aposta concorrente em um corpo idílico, livre de impurezas sociais; no uso da fotografia como modelo para as artes e para as ciências e como algo que constitui um objeto de fascínio de modo independente de outros usos; nas próprias atividades fotografadas, uma vez que, ao mesmo tempo em que as pessoas retratadas fingem empreender atividades naturais, elas se colocam em situações extremamente culturais e arbitrárias, tendo em vista nada haver de natural em segurar um machado ou carregar um balde com água; e, sobretudo, em sua decomposição do movimento, que, com o objetivo de detê-lo, acaba por torná-lo visível de modo particularmente conspícuo. Sua obra constitui, desta forma, uma mistura entre ciência, tecnologia e estética, cada categoria estando inseparável das demais, no centro da qual aparece o corpo como medialidade ainda indeterminada para estes diferentes usos.

3.3 A Gradiva de Carasco

Esta seção procura entender como o filme *Gradiva: Esquisse 1*, da cineasta e filósofa francesa Raymonde Carasco (1933-2009), recria, cinematograficamente, o efeito de “voo em suspensão” que Hanold percebe nos passos de Gradiva. O filme de Carasco é uma adaptação que toma parte do romance por seu todo, isolando o motivo de uma mulher caminhando em Pompeia e girando inteiramente em torno disso. Apesar de sua aparente simplicidade, a obra

²⁴ A respeito da relação entre a figura da Ninfa e os espíritos elementais, ver Agamben, *Ninfas*, especialmente capítulos 8 e 9.

tem uma estrutura rigorosa e trata-se de um dos poucos exemplos na história do cinema em que o próprio gesto de andar é tematizado não como parte integrante de um percurso, tampouco como meio de locomoção, mas, antes, como gesto no sentido agambeniano, isto é, como a comunicação de um passo que não vai a lugar algum.

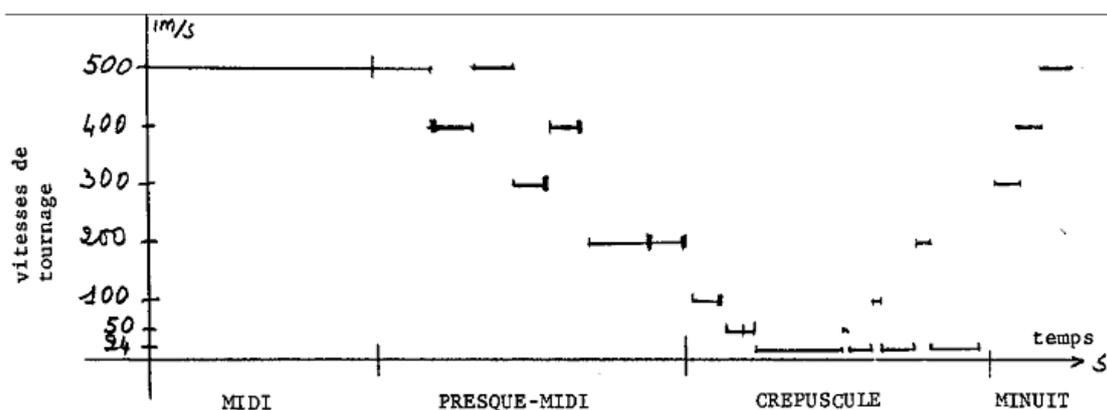
Os elementos da composição de *Gradiva: Esquisse I* são bastante rarefeitos: temos, em primeiro lugar, a repetição de 26 cenas de uma mulher caminhando. Os planos da caminhante, em câmera lenta e close-up, são entrecortados por tomadas em plano bastante aproximado de pedras e muros de Pompeia e alguns planos médios da mesma cidade. Em um texto de apresentação de seu filme, de 1978, a diretora conta que um espectador lhe disse que o filme se passa sob a perspectiva do lagarto que escapa dos pés da atriz na sétima passagem da personagem de Gradiva em cena (CARASCO, 1978, p. 7). Ainda que esta ideia nos seja muito simpática, parece-nos que, além de tomar o ponto de vista de um réptil, a diretora coloca o espectador também no lugar de Hanold e, valendo-se do cinema, procura atender a um desejo do personagem, que, em um de seus encontros com Gradiva-Zoé, afirma que “ficaria feliz” de vê-la “caminhar de muito perto, como no teu retrato” (JENSEN, 1987, p. 64).

Tal como a Gradiva de Jensen, a Gradiva de Carasco guarda semelhanças e diferenças consigo mesma. Em primeiro lugar, a personagem não é interpretada por apenas uma atriz, mas sim por duas. Este fato, entretanto, só é revelado ao espectador ao final dos créditos. Esta escolha por não esclarecer que são duas atrizes – e assistimos ao filme dezenas de vezes e ainda não conseguimos diferenciar com precisão quais *démarches* pertencem a cada uma das duas – é evidentemente uma tomada de posição diante do romance de Jensen. Em vez de delimitar identidades para sua personagem, Carasco está interessada, justamente, em confundir o espectador a respeito do que é imaginação e realidade, fantasmagoria e fato. No início do filme, ao final de cada plano, os pés descalços de uma mulher vestida de branco saem de quadro, deixando na tela o espaço vazio de sua ausência – a pedra sobre a qual ela caminha e que vai, ela também, desaparecer logo em seguida, em fusão para o branco. Na 13ª e na 16ª passagens da personagem em cena, por fim, um efeito a torna transparente, atribuindo ao próprio corpo da mulher o aspecto de um fantasma. Antes que cada um destes planos sejam cortados, no entanto, estas imagens são seguidas por outras desprovidas do efeito de transparência. O espectador, assim, tal como Hanold, interroga-se a respeito da natureza do que vê. Ao contrário do livro, no entanto, não há qualquer esclarecimento acerca da dupla identidade das atrizes: o interesse está, precisamente, em que, após assistir ao filme pela primeira vez, o espectador retorne a ele tentando desvendar qual das passantes seria Zoé e

qual seria a Gradiva dos sonhos de Hanold, sem, contudo, jamais chegar a uma conclusão exata a este respeito.

Embora os quadros sejam parecidos, as 26 passagens das Gradivas caminhando no filme de Carasco não se repetem de forma exata, variando em parâmetros como velocidade, escala dos planos, luz, música, e nos próprios passos das atrizes. Quanto à escala, Carasco alterna entre planos extremamente fechados sobre os pés e planos médios – não exibindo nenhuma vez, todavia, o rosto da personagem, e nunca a filmando da cintura para cima, exceto na sequência em que ela é mostrada fugindo de costas. Tal como a primeira reação do personagem de Jensen diante do baixo-relevo, a diretora não está interessada na beleza formal de sua personagem, mas sim na singularidade de sua *démarche*.

Em relação às velocidades, os planos foram filmados em sete diferentes: 24, 50, 100, 300, 400 e 500 quadros por segundo (qps). O ritmo destas velocidades é definido pela própria diretora como em “zigzague”, começando e encerrando-se em 500qps e, enquanto isso, percorrendo de modo intermitente os outros tempos de filmagem. As sete primeiras passagens de Gradiva – com planos fechados nos quais só se vê a aterrissagem de um pé e o outro cruzando a tela, com o encerramento do passo tendo lugar fora do quadro – são filmadas na velocidade mais lenta; a seguinte, o primeiro plano médio, acelera a 400qps, em seguida volta-se ao *lentíssimo*, e, a partir daí, o ritmo cresce até 24qps. Uma vez alcançado o chamado tempo fluido, o retorno aos 500qps se dá de maneira muito mais rápida, em menos de cinco minutos. Quanto à variação da luz dos quadros, ela novamente se dá de maneira não linear – embora comece no dia e encerre-se na noite, alterna-se em diferentes efeitos: dia claro, dia com o ar tremulante, luz crepuscular, noite. A relação entre a luz e a velocidade dos planos pode ser conferida na tabela abaixo, que corresponde à montagem do filme. O vetor horizontal corresponde ao mesmo tempo às iluminações e à duração do filme sem os créditos (25 minutos e 30 segundos) e as marcações à duração e ordem das velocidades em cena.



Para além destas alternâncias, o próprio modo de a personagem caminhar não se repete exatamente, sempre guardando pequenas diferenças. As alternâncias nos passos da Gradiva do filme vão desde a ordem de entrada dos pés no campo à direção da caminhada, passando pela postura de seus pés. Na primeira passagem em que a personagem aparece, por exemplo, o passo começa com apenas o pé direito na tela e só depois é que surge o pé esquerdo, lentamente; na quarta vez, ela caminha com a ponta dos pés, sem encostar o calcanhar no chão; na oitava, Carasco reproduz uma das primeiras cenas do romance, na qual Hanold imagina a personagem do baixo-relevo “passando um dos pés por sobre o intervalo que separa duas pedras, enquanto outro se dispunha a segui-lo” (JENSEN, 1987, p. 13). Estas diferenças nem sempre são nítidas: a primeira e a segunda são perceptíveis apenas devido às sombras, enquanto as seis passagens noturnas estão muito pouco iluminadas para que se perceba em detalhe o que acontece. A despeito das diferenças entre estes modos de caminhar, três traços, entretanto, repetem-se em todos eles: 1) o calcanhar vertical aparece em todas as 26 passagens; 2) jamais vemos os dois pés repousados no chão ao mesmo tempo: quando o direito encosta no solo, o esquerdo imediatamente se ergue com o calcanhar inclinado, e vice-versa; 3) igualmente, nunca é mostrado mais do que um período completo de um passo com cada perna; tão logo o primeiro pé a ter aparecido volte a se erguer, a personagem sai do quadro.

Esta deambulação contínua, repetitiva e ao mesmo tempo limitada a sua menor unidade possível tem por efeito impedir que o andar de Gradiva converta-se em uma caminhada, isto é, que, a partir de uma translação no espaço, inscreva-se a representação de um percurso. Como resume muito bem Françoise Maunier em sua crítica ao filme, a personagem “anda, mas não avança” (MAUNIER, 2001, p. 440). O que interessa no filme é exatamente tudo aquilo que, no movimento de andar, não se reduz à locomoção. A obra consiste em um experimento que decompõe a *démarche* nos diferentes elementos presentes no romance de Jensen – as pedras, a passante, a ausência – para colocar um passo em suspensão, isolando-o em coordenadas espaço-temporais próprias. Todos os componentes da imagem corroboram para produzir este andar suspenso; os analisaremos separadamente, para, em seguida, explicar como convergem na montagem.

Começaremos pelo close-up. Em linhas gerais, três elementos são filmados em close no filme: 1) as pedras nas quais as atrizes pisam; 2) as pernas, pés e vestido da personagem; 3) os muros vermelho-alaranjados de Pompeia, bastante iluminados. Estes planos luminosos, de

cores quentes, aparecem no final do filme, intercalados com a escuridão do restante do ambiente. Os dois primeiros elementos (pedras e detalhes do corpo da personagem) são filmados em plano fixo, enquanto os últimos (os muros da cidade) surgem em *travelling*. Todos, todavia, são filmados não como se correspondessem à mera aproximação espacial de um objeto, mas antes atestam a posição de teóricos como Eisenstein, Béla Balázs e Deleuze de que, expandindo-se a imagem, a qualidade do que é observado se transforma. Segundo Eisenstein, o close “introduz mudanças absolutas nas dimensões dos corpos e dos objetos na tela” (EISENSTEIN, 1949, p. 229). O cineasta critica a própria nomenclatura em inglês, *close*. Em russo (*kroupny*), como em francês (*gros plan*) e no português de Portugal (grande plano), o termo para ampliação denota grandeza ou larga escala, enquanto em inglês se trata de proximidade. Mais do que uma diferença de nomenclatura, Eisenstein explica que a escolha de termos diferentes implica duas maneiras diferentes de se compreender o close: a segunda se refere unicamente a “condições físicas da visão”, enquanto as primeiras se referem à “apreciação qualitativa do que é visto” (*idem*, 1971, p. 31). Mary Ann Doane comenta que o close,

no contexto americano, é conceituado em termos de perspectiva, ponto de vista, a relação entre o espectador e a imagem, o lugar do espectador na cena, e uma presumida identificação entre o espectador e a câmera. No contexto francês e no russo, por sua vez, ele é pensado como uma qualidade da imagem, como extensão, escala, uma estatura imponente, na força do gigantismo em oposição ao charme da miniatura (DOANE, 2003, p. 92).

Eisenstein critica o uso do close-up em Griffith por isolar detalhes mas sempre os remetendo a um todo, como, por exemplo, quando alterna rostos sem colocá-los em conflito, antes se tratando de uma *mise-en-scène* que se aproxima “a uma prefiguração muda do filme falado” (EISENSTEIN, 1971, p. 71). O close-up em Griffith, assim, seria incapaz de abstrair-se de um todo, ir além do “meramente representacional” (*ibid.*, p. 92). Griffith não perceberia que a possibilidade do cinema de representar a desproporção abriria espaço para interrogar e deslocar a percepção realista, o que, em última instância, iria limitá-lo a uma percepção burguesa. Segundo Eisenstein, “a representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é, claramente, nada mais do que um tributo à lógica formal ortodoxa. Trata-se de subordinação a uma ordem de coisas inviolável (...) O realismo absoluto não é de nenhuma maneira a forma correta de percepção. Ele é simplesmente a função de certa forma de estrutura social” (EISENSTEIN, 1949, pp. 34-35).

Em *Gradiva: Esquise 1*, a técnica do close tem por efeito, antes de mais nada, retirar os elementos de um todo que os integra para atribuir a cada um deles um estatuto expressivo. Cada um deles, assim, adquire uma autonomia em relação a seus contextos, um efeito que faz com que, nas palavras de Doane, se tornem “uma coisa quasi-tangível, produzindo uma experiência fenomenológica intensa de presença” (DOANE, 2003, p. 90). As pedras, assim, destacam-se de seu território para exprimirem uma expressividade da matéria, efeito especialmente ressaltado nas sequências em que a luz tremula; os pés foram destacados do restante do corpo e da função a eles em geral atribuída; o vermelho sequer parece ser parte de um muro, mas sim de uma pintura abstrata. Estas cenas aproximam-se ao tipo de fenômeno a que Béla Balázs se refere quando afirma que a técnica do close nos “retira do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos em outra dimensão” (BALÁZS, 1952, p. 61).

Balázs, na passagem acima, refere-se ao rosto. O close-up da face, segundo o autor húngaro, distinguir-se-ia dos demais porque estes ainda remeteriam a um todo; quando víssemos uma mão em close-up, por exemplo, não poderíamos deixar de remetê-la ao resto do corpo. Para Balázs, no close-up de um rosto, em contrapartida, “não mais pensamos no espaço que o integra, porque a expressão e significância do rosto não possuem relação com o espaço e nem conexão com ele” (*ibid.*). Deleuze, em seu comentário sobre o autor húngaro, irá generalizar esta qualidade abstrata do close, afirmando que ele “*abstrai* (seu objeto) *de todas as coordenadas espaço-temporais*, isto é, eleva-o ao estado de Entidade”; desta maneira, partes do corpo, queixo, estômago ou barriga não seriam mais parciais, espaço-temporalmente determinadas e nem menos expressivas do que a face (DELEUZE, 2004, p. 135 – grifos do autor).

A reflexão de Deleuze a respeito do rosto nos permite uma rápida digressão a respeito da significação do andar em *Gradiva*. Em sua breve teoria do rosto desenvolvida em *Imagem-movimento* (na qual explora aspectos distintos daqueles do texto de *Mil platôs*),²⁵ Deleuze, apoiando-se em Bergson, afirma que a habilidade do rosto para a significação seria compensatória, isto é, a função da face como um espaço privilegiado para a expressividade humana substituiria uma perda ou falta. De acordo com esta teoria quase evolucionista, para tornar-se o suporte dos órgãos de recepção (visão, audição, olfato, paladar), o rosto precisou “sacrificar o essencial de sua motricidade” (DELEUZE, 2004, p. 124). O rosto, assim, teria se

²⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999, pp. 28-57.

tornado capaz apenas de *micromovimentos*, mas dotados de uma expressividade extraordinária (*ibid.*).

Esta digressão nos permite pensar que a expressividade que o filme confere ao andar atribui a ele um caráter político inesperado. Justamente como o inverso da face, os membros inferiores são de uma mobilidade extraordinária, equiparável somente à dos braços, e de carga expressiva pouco considerada. Ao voltar-se para uma linguagem dos pés, o filme *reverte* à hierarquia habitual dos membros do corpo: não é mais o rosto, superfície imóvel mas expressiva que fez-se grande plano, mas o contrário, os pés que fizeram-se rosto. A propósito da utilização de closes de mãos na obra de Bresson, Deleuze dirá que, ali, “as mãos destronam o rosto”. O mesmo pode ser dito para os pés no filme de Carasco.

Esta digressão pode ser estendida à porosidade das pedras, que constitui aspectos da matéria completamente ignorados no processo costumeiro de caminhar. Ao exibir a textura do solo em detalhes, em longas sequências – dentre as quais, a primeira, na qual é mostrado apenas o chão –, Carasco contempla uma intensidade da matéria, uma linguagem ainda em estado mineral. A base, condição *a priori* para o andar, assume importância tal que deixa de ser uma mera plataforma onde se pisa para, no lugar disso, ganhar contornos de aura benjaminiana. Estas cenas explicitam o pensamento de Béla Balázs de que um “grande número de *close-ups* pode mostrar o próprio instante em que o geral é transformado no particular. O *close-up* não só ampliou, como também aprofundou nossa visão da vida” (BALÁZS, 1983, p. 90). O chão deixa de ser algo provido apenas de uma função utilitária, o suporte no processo da locomoção, para tornar-se outra coisa. Ao revelar como cada passo envolve uma miríade de fatores – “o infinito no grama de um passo” de que falava Balzac (BALZAC, 1853, p. 19) –, o filme trata o terreno de forma a inverter completamente a experiência pedestre moderna.²⁶

Toda esta expressividade da matéria provocada pela expansão da imagem sem dúvida aproxima-se da noção de inconsciente óptico de Benjamin, que desenvolvemos no segundo capítulo deste trabalho. Estes elementos, todavia, evidentemente estão também inscritos no tempo, nos longos planos do chão vazio, dos muros e dos pés em câmera lenta. E, tal como Benjamin descreveu como o zoom e o close nos permitem ver mais longe no espaço, a câmera lenta realiza um tratamento semelhante do tempo, voltando-se exatamente à *atitude precisa na*

²⁶ Tim Ingold, em *Culture on the Ground: The World Through the Feet*, afirma que o caminhante das cidades se caracteriza por certa “ausência de solo”, como se, “para os habitantes das metrópoles, o mundo de seus pensamentos, de seus sonhos e suas relações com os outros flutuassem como uma miragem acima da estrada com a qual lidam em sua vida material real” (INGOLD, 2004, p. 323).

fração de segundo em que ocorre um passo à qual se refere o autor alemão, que aqui, em realidade, não é mais uma fração, mas estendida ao extremo (BENJAMIN, 1996, p. 189).

A decomposição desta atitude precisa, como discutimos de modo breve anteriormente, atravessa a história do cinema, desde as obras de Wendell Holmes e de Muybridge; em todos os casos, jamais foi uma só, sendo sempre marcada por intervalos. Antes da invenção do cinematógrafo, porém, ninguém levou mais longe esta decomposição quanto Marey. Ao contrário de Muybridge, para quem o hiato entre as imagens não é tomado como problemático, o fisiologista, inventor e filósofo natural francês, desde seus estudos com os instrumentos gráficos na década de 1860, procurou representar o movimento sem discontinuidades. Como explica Mary Ann Doane, ele era movido “por um desejo para representar todo o tempo – um desejo de uma representação sem perdas” (DOANE, 1996, p. 336). Este desejo fica emblemático nas fotografias de Marey em que um homem veste trajes pretos dos pés à cabeça, com linhas brancas percorrendo os membros do corpo, de modo que seja possível registrar o maior número possível de poses reduzindo a sobreposição entre as formas (FIGURA 10). Marey explica que seu propósito nestas figuras é tornar o tempo visível, como demonstra o próprio nome de seu método, *cronofotografia*, literalmente, fotografia do tempo:

Neste método de análise fotográfico, os dois elementos do movimento, tempo e espaço, não podem ser estimados de uma maneira perfeita. O conhecimento das posições que o corpo ocupa no espaço presume que sejam obtidas imagens completas e distintas; ainda assim, para se obter tais imagens, um intervalo temporal relativamente longo deve ser obtido entre duas fotografias sucessivas. Mas se é a noção de tempo que alguém deseja levar à perfeição, a única maneira para fazê-lo é aumentar grandemente a frequência de imagens, e isto força a redução de cada uma delas a linhas (MAREY *apud* Doane, 1996, p. 336).

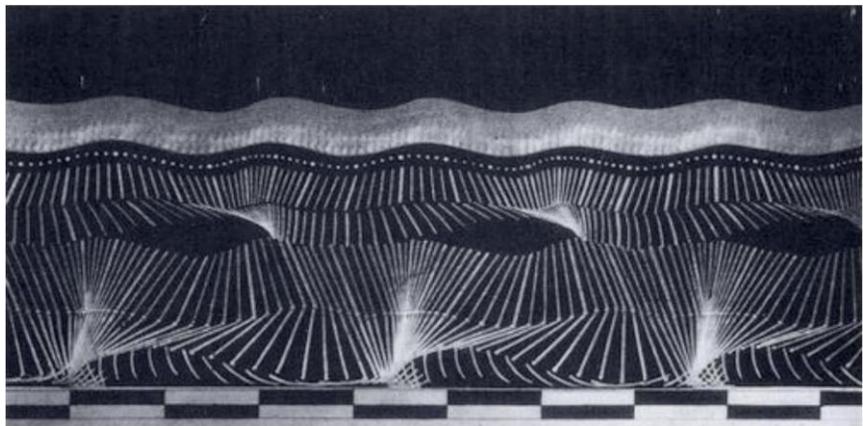


Figura 10 - Soldado Joinville Andando, Etienne Jules Marey, 1883

Embora Marey afirme, na passagem acima, que deseja levar a noção de tempo à perfeição, este elemento, no entanto, não cessa de lhe escapar: não importa quão pequeno seja o intervalo entre suas imagens, elas estão sempre marcadas por descontinuidades, o que ao mesmo tempo lhes confere uma abstração extraordinária e, igualmente, deixa-as entrecortadas por séries de intervalos, tal como acontece com Muybridge. Seu desejo de tornar todo o tempo visível em sua integralidade, deste modo, não é bem-sucedido, podendo novamente ser obtido apenas a partir da interrupção. Como afirma Doane, “para Marey, o tempo é uma entidade que resiste a seus instrumentos, a sua tecnologia científica para a produção de legibilidade. O tempo, como homogêneo e contínuo, é antitético ao mapeamento diferencial da tecnologia fotográfica” (DOANE, 1996, p. 342).

Esta impossibilidade de reduzir o tempo ao espaço seria vista como banal e inevitável por Bergson, que, em inúmeros escritos, afirma que o movimento em si não pode jamais ser tratado como um problema de extensão, medida ou divisibilidade, isto é, que o movimento não pode ser confundido com uma sucessão de posições no espaço. Em *A evolução criadora*, em uma crítica a Marey,²⁷ Bergson afirma que

com esses estados sucessivos, percebidos de fora como imobilidades reais e não mais virtuais, vocês nunca reconstituirão o movimento. Chamem-nas, conforme o caso, qualidades, formas, posições ou intenções; vocês poderão multiplicar-lhe o número tanto que lhes aprouver e aproximar-se assim indefinidamente um do outro dois estados consecutivos; vocês sempre experimentarão frente ao movimento intermediário a decepção da criança que, aproximando uma da outra as duas mãos abertas, quer esmagar a fumaça. O movimento escorregará para o intervalo, pois toda tentativa de reconstituir a mudança com estados implica essa proposição absurda de que o movimento é feito de imobilidades (BERGSON, 2005, p. 333).

Deleuze, no primeiro capítulo de *Imagem-movimento*, “reabilita” ideias de *Matéria e memória* (1896) para pensar o cinema. O cinema, afirma o autor, decerto procede de posições imóveis (os quadros do fotograma); por outro lado, no entanto, “aquilo que nos mostra não é o fotograma, (mas sim) uma imagem média a que não contribui nem adiciona o movimento: o movimento pertence, pelo contrário, à imagem média enquanto dado imediato” (DELEUZE, 2004, p. 12). Segundo Deleuze, o resultado percebido pelo espectador, desta forma, não corresponde mais a “cortes imóveis”, mas sim a “cortes móveis”, “expressões” de mudanças na duração ou no todo (*ibid.*, p. 20).

Segundo Bergson, entretanto, o movimento não precisa se atualizar para existir; haja ou não um móbil, é o mundo que está sempre em mobilidade perpétua, uma vez que o que

²⁷ Embora Bergson jamais cite Marey em seus escritos, em *L'Image est le mouvant*, Didi-Huberman demonstrou que, por mecanismo cinematográfico, é à cronofotografia que o fisiologista se refere. Ver Didi-Huberman, 2004.

chamamos de “imobilidade” está inscrito na duração. Em *La Perception du changement*, uma de suas conferências em Oxford em 1911, ele afirma que “há mudanças, mas, nestas mudanças, não há coisas que mudam; a mudança não necessita de um suporte. Há movimentos, mas não há necessariamente objetos invariáveis que se movem: o movimento não implica em um móbil” (BERGSON, 1911, p. 24 – grifos do autor).

Segundo Deleuze, será somente a partir de Rossellini que o cinema será capaz de exprimir esta mudança que não exige mais um suporte, isto é, uma mudança na duração. A partir do momento em que as situações não mais se encadeiam em uma lógica de ação e reação, com o rompimento dos vínculos sensório-motores entre as situações, surge aquilo que Deleuze define como uma imagem direta do tempo. Como afirma em relação a *Pai e filha*, de Ozu (1949), há, neste filme, “devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (DELEUZE, 2005, p. 27).

Pode-se dizer que os longos planos do solo, que ocupam a maior parte do filme e nos quais nada acontece na maior parte do tempo, revelam uma mudança na *durée* a despeito de sua aparente imobilidade. Nestas cenas, movam-se ou não as pedras, há uma expectativa para que algo ocorra, trata-se não de naturezas-mortas, mas de pedras que carregam-se de tempo. Carasco apresenta as pedras ao menos como movimento em potencial, terremotos à espreita. Estas sequências se aproximam a ideias já desenvolvidas por Jean Epstein na década de 1920, de que “uma das grandes potências do cinema é seu animismo. Na tela, não há natureza-morta. Os objetos têm atitudes. As árvores gesticulam” (EPSTEIN, 1974, p. 60).

Sobre estas pedras que gesticulam, entretanto, alguém anda, em sete velocidades, como dissemos anteriormente. Este uso da câmera lenta para a observação do andar, novamente, não é nada novo, uma vez que, quando Marey – de modo análogo a Muybridge com seu zoopraxiscópio – ressintetiza o movimento registrado em suas cronofotografias em 1884, valendo-se desta vez de um aparelho chamado *phenakisticópio*, ele já considera a possibilidade de sua utilização. Sua intenção, no caso, agora não é mais produzir uma imagem do tempo, mas sim tornar inteligíveis a sucessão de posições no processo de andar que escapa ao olho nu: “girando-o menos velozmente, o fazemos representar o movimento muito mais devagar, de modo que o olho pode conferir com a maior facilidade estas ações, a sucessão das quais não pode ser apreendida no andar ordinário” (MAREY *apud* VÄLIAHO, 2010, p. 41).

Quando Carasco volta-se para a câmera lenta, ela acaba por aproximar-se de ambas as intenções de Marey na mesma operação: por um lado, cumpre o uso descritivo que o

fisiologista faz da mesma técnica, enquanto, por outro, produz também uma imagem do tempo, embora muito distinta daquela prevista pelo fisiologista em suas chapas. Filmado em câmera lenta, o andar de Gradiva emblematiza a expressão *lente festina* com a qual Harold se refere ao baixo-relevo. Gradiva não cessa de avançar, mas, ao fazer isso, seu movimento aproxima-se ao limite da paralisia. As posições do andar, devido à destilação temporal, são posturas que normalmente não vemos a olho nu; não se trata, entretanto, mais de cortes imóveis, mas de cortes móveis que se encontram agora em um estado de tensão entre a mobilidade e a imobilidade.

Esta observação de que a câmera lenta insere o tempo nas imagens e que, ao fazê-lo, permite observar posições impossíveis ao olho igualmente já era desenvolvida por Epstein na década de 1920. Em *L'âme au ralenti*, de 1928, no qual, naquele que talvez seja um dos mais belos textos já escritos a respeito da câmera lenta no cinema, referindo-se ao uso da técnica em seu filme *A queda da casa de Usher*, o cineasta afirma que não conhece

nada de mais absolutamente emocionante do que um rosto se livrando de uma expressão em câmera lenta. Há toda uma preparação anterior, uma lenta febre, a qual não sabemos se é melhor comparar a uma incubação mórbida, a uma maturidade progressiva ou, mais grosseiramente, a uma gravidez. Finalmente todo este esforço transborda, rompe a rigidez de um músculo. Um contágio de movimentos anima o rosto. A asa dos cílios e a ponta dos queixos batem ao mesmo tempo. E quando os lábios se separam para enfim indicar o grito, nós assistimos a toda esta longa e magnífica aurora. Tal poder de discriminação do superolho (*sur-oeil*) mecânico e óptico faz aparecer claramente a relatividade do tempo. É então verdade que os segundos duram horas! (EPSTEIN, 1974, p. 191).

Embora Epstein se refira (novamente) ao rosto, vários pontos de sua passagem nos ajudam a pensar o uso do efeito em Gradiva. Em primeiro lugar, Epstein indica que a câmera lenta permite a identificação de micromovimentos que escapam ao olho nu, “a asa dos cílios e a ponta do queixo” batendo ao mesmo tempo, o “contágio de movimentos” que anima o rosto. Ao mesmo tempo, nenhum destes fenômenos são mais posições imóveis – não é possível indicar exatamente onde começa ou termina a dor ou sua expressão, o grito, todos fazem parte de uma “longa aurora”. Isto torna visível a relatividade do tempo, isto é, o fato de que a duração em geral passa despercebida pela percepção natural.

Carasco se volta, portanto, não só para as *posturas* como também para a *temporalidade* da mesma. Para usarmos as expressões com as quais Agamben se refere à obra de Bill Viola, ao “carregar as imagens de tempo”, produzir uma “saturação cairológica” em cada movimento descendente e ascendente de Gradiva, estes passos deixam de ser aqueles do

tempo empírico para aproximarem-se ao tempo onírico de Hanold, tempo de seus desejos, ou ainda, na sequência em que escapa o lagarto, tempo de vida e morte.

Estes elementos, entretanto, só podem ser pensados na montagem do filme. Carasco, autora de um livro sobre Eisenstein,²⁸ aproxima-se em sua montagem deste cineasta, detendo dele a ideia de que a montagem deve “menos mostrar e representar do que *significar, dar um sentido, tornar significativa*”. Para isto, ele deve pegar elementos díspares e colocá-los em confronto, de modo que, a partir de seu confronto, surja uma “fusão qualitativa fundamentalmente nova” (EISENSTEIN, 1971, p. 31 – grifos do autor).

Os elementos que Carasco coloca em conflito são os elementos do andar de Gradiva: as pedras e seus passos. Voltando primeiro ao chão, como dissemos na parte do *close-up*, ele surge em longas tomadas. Estas tomadas caracterizam-se mais por ausências do que propriamente por presenças; na primeira cena do filme, como já mencionamos, aparecem apenas as pedras; esta cena, assim como as primeiras que lhe seguem, é entrecortada por *fade-outs* que lhes conferem um caráter onírico, entre o estado de lucidez e de sonho. Mais tarde, após a 12ª passagem (11’30”), que acontece em plano médio, o cenário esvaziado é exibido por alguns segundos; em seguida, um corte nos mostra a pedra em *close-up*, como se buscasse uma pegada da passante, vestígio este não encontrado, como se ela não nunca tivesse estado lá. As duas passagens seguintes, não obstante, serão filmadas sem cortes, como a contradizer esta negação primeira, isto é, a reafirmar a presença de Gradiva. Esta dinâmica entre a visão e a não visão converge para produzir no fora de campo uma imagem como a da imaginação de Hanold – um passo em estado intervalar entre o sonho e a realidade. O muro, neste sentido, surge como alegoria desta dialética. A primeira vez que o vemos é ainda de longe, sem banda sonora; conforme acumulam-se as passagens, o filme aproxima-se do final e entardece, como a aproximar-se a hora dos sonhos, ele adquire cores quentes, como o desejo de Hanold reavivado.

A repetição das passagens, neste sentido, opera para ressuscitar este desejo. Segundo Agamben, o poder da repetição não é fazer o idêntico retornar, mas sim “restaurar a possibilidade do que foi, torná-lo possível outra vez; é quase um paradoxo. Repetir algo é torná-lo possível outra vez” (*ibid.*, p. 316). Benjamin Noys, em um comentário a Agamben, afirma que a repetição pode “libertar a imagem de seu estado congelado e transformá-la de novo em um gesto” (NOYS, 2004). Na repetição, o potencial indeterminado de algo, antes do

²⁸ Carasco, *Hors-cadre Eisenstein*, Paris: Éditions Macula, 1979.

surgimento de uma finalidade, retorna; em *Gradiva: Esquisse I*, ela funciona para que o espectador, a princípio estranhado diante deste andar que não vai a lugar algum, possa diante dele criar outro sentido, ao menos oferecendo-lhe a possibilidade para que surja desejo similar àquele que encantou Hanold.

4. O andar no cinema moderno e em um filme de Philippe Garrel

Este capítulo discute primeiro brevemente o andar no cinema moderno, o comparando à *flânerie*. Em seguida, nos voltamos para o andar em um filme do chamado cinema do gesto no qual os personagens parecem ter perdido o controle de seus corpos, de modo a entender como de certa maneira este filme ainda assim reverte a crise gestual mencionada por Agamben no começo do trabalho.

4.1. A forma-balada

Muitas das maiores caminhadas da história do cinema estão em filmes do cinema narrativo clássico: o mais inesquecível de todos os andares já filmados (evidentemente o de Chaplin),²⁹ o passeio do casal de idosos nas ruas de Nova York no terço final de *A cruz dos anos* (1937), de Leo McCarey, ou ainda as várias caminhadas da pobre personagem interpretada por Lillian Gish em *Way Down East*, de Griffith (1920), que anda de porta em porta à procura de um emprego, até se perder em uma floresta coberta de neve na sequência final, apenas para citar alguns exemplos conhecidos.

Em *Theory of the Film*, Béla Balázs afirma que caminhadas como as três acima citadas diferenciam-se da ação dramática convencional, que se dá com propósitos utilitários em uma lógica narrativa. Em contraponto a isso, estas caminhadas “não são movimentos propositais em certa direção. Em tais casos, a pessoa não está indo a algum lugar, suas pernas não são meios de transporte, mas meios de expressão subconscientes traindo certo estado de espírito” (BALÁZS, 1952, p. 136). Isto é, o andar serve para exprimir outra coisa além do deslocamento, ele estabelece antes a “atmosfera de uma cena” do que uma mudança no espaço (*ibid.*, p. 134). Balázs afirma que, em cenas como estas, por criar uma relação entre o corpo e o espaço única, “o cinema pode exaurir todas as possibilidades expressivas do andar”, o que o diferencia do teatro, uma vez que “atores no palco raramente tem a oportunidade de usar o andar como um gesto característico devido à falta de espaço”³⁰ (*ibid.*, p. 135).

²⁹ A respeito do andar de Chaplin, ver o artigo de Tom Gunning, *Chaplin and the body of modernity*, disponível em <<http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf>>.

³⁰ Um vasto número de obras teatrais, entretanto, põe à prova esta limitação espacial mencionada pelo autor. Para citar alguns exemplos de como os limites do palco foram desafiados, em sua montagem de *Parsifal*, de 1882, Richard Wagner empregou uma tela rolante no cenário, para criar a ilusão de que a jornada do herói rumo ao castelo excedia o espaço do palco. Em *Passos*, de Beckett (1975), a única atriz nada mais faz além de andar com precisão cronométrica. O próprio Balázs menciona Erwin Piscator, que, em sua montagem de *O bom soldado Švejk*, de 1927, utilizou cintos que permitissem que os atores marchassem sem sair do lugar. A respeito do andar

Estas cenas, todas de filmes narrativos clássicos, evidenciam o argumento de Deleuze de que a “crise da imagem-ação” não se trata de um fenômeno histórico específico, mas sim que consiste no “estado constante do cinema”. Algumas cenas de vagação em filmes narrativos ilustram precisamente o que o autor se refere quando afirma que

os filmes de ação mais puros valeram sempre por episódios fora de ação, ou de tempos mortos entre ações, por todo um conjunto de extra-ações e de infra-ações, que não se podia cortar à montagem sem desfigurar o filme (...) As possibilidades do cinema, a sua vocação para as mudanças de lugares, sempre inspiraram aos autores o desejo de limitar ou até de suprimir a unidade de ação, o drama, a intriga ou a história e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura (DELEUZE, 2004, p. 272).

É a partir do neorrealismo, todavia, que estas cenas de deambulação se generalizam, e que o caminhar dos personagens cada vez mais deixa de acontecer porque os personagens se perderam dentro de uma narrativa, mas porque a própria narrativa se perdeu. Deleuze, em seus dois livros sobre cinema, denomina estes filmes como *forma-balada*.³¹ Por esta expressão, o autor se refere a situações crescentemente recorrentes a partir do neorrealismo nas quais os personagens andam não mais para simplesmente deslocar-se de um ponto a outro, mas antes vagam sem motivação nem rumo, perambulando ao acaso e locomovendo-se em tempos mortos. Sequências como estas, de vagações e errâncias livres de destino ou motivação, estão presentes em filmes, hoje considerados fundamentais na história do cinema, tão diversos como *Viagem à Itália*, de Rossellini (1954), *A aventura* (1960), de Antonioni, *La Pointe courte* (1955), de Varda, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Resnais, e *Acosado* (1959), de Godard, ainda sendo comuns no cinema contemporâneo, em autores tão variados entre si como Gus Van Sant, José Luis Guérin e Béla Tarr.

Na forma-balada, a viagem se faz por uma necessidade de fuga, interior ou exterior, que não é explicada. Por este motivo, a transição perde seu aspecto iniciático, que Deleuze ainda identifica, ainda que de maneira vaga, na viagem hippie de *Sem destino* (1969), por exemplo. Segundo o autor, a balada moderna faz-se num “espaço qualquer, estação de triagem, armazém abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, por oposição à ação que se desenrolava o mais frequentemente nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. Como diz Cassavetes, trata-se de destruir o espaço, assim como a história, a intriga ou a ação” (DELEUZE, 2004, p. 275).

no teatro, ver *Stepping Backwards: Walking the Gap between Theatre & Site*, de Kris Karby (2010) e *Dismantling Theatricality: Aesthetics of Bare Life*, de Barbara Formis em *The Work of Giorgio Agamben* (2008).

³¹ *Forme-bal(l)ade* em francês, jogo de palavras com *ballade* (balada) e *balade* (perambulação).

Rompe-se, assim, o esquema sensório-motor que caracterizava o cinema narrativo clássico, no qual as relações dos personagens entre si e com meio, mundo ou universo são organizadas a partir da ação, com o tempo apresentado em sua forma empírica e os fatos se sucedendo em uma rígida hierarquia que reduz os acontecimentos a relações de causa e consequência. As situações do cinema narrativo clássico não precisavam ser felizes, muitas vezes sendo até mesmo trágicas, mas não obstante se inscreviam dentro de um horizonte de significado possível. Havia uma garantia, uma apreensão de significado sobre as situações vividas: ordenado ou não, o mundo então fazia sentido (DELEUZE, 2004).

A forma-balada reúne as principais características da crise da imagem-ação, sobretudo ao instaurar a ruptura das ligações sensório-motoras e da lógica situação-ação-reação, o que permite o surgimento de “situações óticas e sonoras puras”, que não se prolongam mais em ação e reação. Em *Ladrões de bicicleta* (1948), De Sica mostra o andar quase contínuo de Antonio e seu filho Bruno pelas ruas de Roma; as diversas perambulações da dupla se relacionam com a bicicleta roubada do primeiro, mas, ainda assim, o vínculo destas perambulações com as demais situações é muito fraco dentro da lógica narrativa, com o ir e vir se dando cada vez por uma falta intrínseca de destino. É por esta razão que André Bazin se refere ao filme como “a história da caminhada pelas ruas de Roma de um pai e de seu filho” (BAZIN, 1991, p. 271). Poder-se-ia argumentar que *Ladrões de bicicleta* ainda se desenvolve em espaços qualificados (os lugares que Antonio percorre em busca de sua bicicleta), e que o filme se estrutura por meio de reações suscitadas por uma ação (a bicicleta roubada, que motiva a trama). Bazin, entretanto, descarta esta hipótese, defendendo a distância das cenas em relação à intriga. Segundo Bazin, “De Sica se limita a *nos mostrar* que o operário *pode não* encontrar sua bicicleta (...) é o caráter acidental do roteiro que faz a necessidade da tese” (*ibid.*, p. 268). Por esta crença no incidental, o cinema de De Sica tem como propósito não “fazer um espetáculo que pareça real, e sim, de modo inverso, instituir a realidade em espetáculo: um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda” (*ibid.*, p. 284).

Essas baladas modernas têm, sobretudo, um caráter urbano. Enquanto inúmeras diferenças – de tema, estética e modo de enunciação – separam, por exemplo, *Ladrões de bicicleta* de *Morte em Veneza*, de Visconti (1971), estes filmes compartilham, no entanto, o motivo de um homem andando num meio urbano. Nos dois casos, o andar é a base para o tratamento da experiência subjetiva de uma cidade. Referindo-se especificamente ao primeiro filme de De Sica e a *Umberto D.*, Kracauer afirma que, a despeito das desesperançadas condições sociais vividas pelos personagens, a “vida das ruas” nestas obras “permanece um

fluxo não fixável que carrega amedrontadoras incertezas e sedutores estímulos” (KRACAUER, 1960, p. 73). O teórico alemão aproxima estes filmes à experiência do *flâneur*, para quem, na rua, “o fluxo da vida está comprometido a afirmar a si (...) O *flâneur* está intoxicado com a vida na rua – a vida eternamente dissolvendo os padrões que ele está disposto a formar” (*ibid.*, p. 72).

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire descreve o *flâneur* como uma espécie de crítico e analista da vida urbana, que se perde em uma miríade de estímulos e imagens, para melhor coletá-las. Acima de tudo, ele é um observador e um leitor da modernidade, decifrando cada fenômeno com o qual cruza, para posteriormente traduzir estas impressões em seu texto:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. (...) Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os seus elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 2006, p. 857 – grifos do autor).

Benjamin define a experiência fundamental do *flâneur* como a *colportagem do espaço*, fenômeno graças ao qual “tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o *flâneur*” (BENJAMIN, 2007, p. 463). Thierry Davila afirma que a colportagem do espaço de Benjamin corresponde ao processo de singularizar um passeio e um caminhante. Segundo Davila,

Como diz Benjamin, o *flâneur* colporta o espaço com ele, e nesta espacialidade, que começa para ele bem embaixo, ele cria as particularidades de uma caminhada para ele, ele se singulariza (...) o homem que anda devolve ao modernismo a silhueta de um *corpo* que aumenta porque tem os *pés no chão* e que é também capaz de um movimento, de um deslocamento horizontal (DAVILA *apud* CHAIX, 2011, p. 130 – grifos do autor).

A caminhada do *flâneur*, neste sentido, é a versão moderna da errância sobre a qual o autor escreve em sua juventude. O tipo de experiência da *flanêrie* se torna claro na descrição que Benjamin realiza do modo de caminhar na cidade do protagonista do livro *Caminhadas*

em *Berlim*,³² de Franz Hessel. Em uma resenha de 1929 intitulada *O retorno do flâneur*, Benjamin define o livro de Hessel como

Um livro épico de ponta a ponta, um processo de memorização enquanto passeia-se por aí, um livro para o qual a memória agiu não como fonte, mas como a Musa. Ele segue ao longo das ruas à sua frente, e cada rua é uma experiência (*erfahrung*) vertiginosa. Cada uma o conduz para baixo, se não para as Mães,³³ então ao menos para um passado que é ainda mais fascinante na medida em que não é somente o passado privado do autor. Conforme ele anda, seus passos criam uma ressonância espantosa com o asfalto (...) A cidade como um mnemônico para o caminhante solitário: ela conjura mais do que sua infância e juventude, mais do que sua própria história (BENJAMIN, 1999, p. 263).

Hessel caminha por Berlim não como um forasteiro, mas como um nativo, tendo vivido a infância na cidade. Desta forma, sua jornada pela cidade é também uma ida ao passado, um processo de ativação de memórias esquecidas em cada rua. Quem ativa estas memórias é o próprio corpo a corpo do caminhante com a cidade: é o próprio contato físico o dispositivo mnemônico que traz de volta lembranças que não dizem respeito somente à biografia pessoal do autor, mas igualmente à experiência comunal. Nada há em comum entre este passeio e o “impressionismo excitado com o qual o escritor de viagens se aproxima de seu objeto. Hessel não descreve; ele narra. E, ainda mais, ele repete o que ouviu. *Caminhadas em Berlim* é um eco das histórias que a cidade lhe contou desde que era criança” (*idem*, 1999, p. 263).

Por “impressionismo frenético dos relatos de viagem”, Benjamin se refere a uma experiência como a do turista, que descreve o que visitou como se apresentasse um relatório, tendo ido a lugares predeterminados e sob condições controladas. Hessel investe sobre as ruas com a capacidade de fazê-las retornar o olhar para si. Estas ruas lhe contam histórias de outro tempo, linguagens esquecidas e dadas como mortas. Este tempo surgiu para o escritor conforme vagava ao acaso, dobrando esquinas e revisitando lugares esquecidos que traziam de volta memórias que não eram só suas, mas que estavam carregadas do tempo de todos seus habitantes. Estas memórias, após serem escritas, seguirão por conta própria sua trajetória, transformando-se e gerando novas mediações. É devido a esta durabilidade de um tempo que pode ser relacionado que a memória no livro de Hessel atua “não como fonte, mas como Musa”. Como observa Martin Jay, esta compreensão significa “um modo de relacionar-se com

³² *Spazieren in Berlin*, sem tradução para o português, que seja do meu conhecimento.

³³ Copio a nota da versão inglesa: “Uma referência ao *Fausto* de Goethe, Parte II, Ato 1, no qual Fausto visita “as Mães”, vagamente definidas como figuras mitológicas, à procura do segredo que o permitirá descobrir Helena de Troia. A expressão entrou para o discurso proverbial, evocando a busca pelos mistérios decisivos da vida” (LIVINGSTONE et al. in BENJAMIN, 1999, p. 263).

o passado que não exige a habilidade de recapturar retrospectivamente o que antecedeu o presente como se fosse uma única trama coerente” (JAY, 2005, p. 335). Antes disso, trata-se de uma experiência como a “do coletor, que justapõe elementos do passado, unindo o que foi disperso em novas constelações” (*ibid.*, p. 336).

Diversos filmes traduzem experiências análogas às do *flâneur* para o cinema: o belo poema visual *Bezúčelná procházka* (*Caminhada sem destino*), que é também o primeiro filme experimental tcheco, de Alexander Hammid (1930), no qual a própria câmera é o transeunte, registrando a vida de Praga; *Na cidade de Sylvia*, de Guérin (2007), onde se anda lentamente por Estrasburgo e, a cada esquina, a cidade revela uma nova e surpreendente faceta; ou até mesmo a magnífica animação *Walking* (1968), de Ryan Larking, na qual o caminhante reflete e absorve o que vê em seu passeio, confundindo-se e igualmente vindo a se tornar o espaço e seus ocupantes.

No caso de todos estes filmes, a percepção se funda a partir do descentramento do sujeito, da descontinuidade e dos encontros insólitos proporcionados por uma cidade. Estas características estão presentes em muitos filmes-baladas, mas não nos parece, contudo, que o andar possa ser reduzido desta forma à experiência do *flâneur*. Enquanto existem semelhanças entre a forma balada e a *flânerie*, sobretudo no que diz respeito à singularização de uma caminhada, a vagação no cinema moderno com frequência ganha também contornos mais sombrios. Em *Ladrões de bicicleta*, para retomar o exemplo de Kracauer, da caminhada de Antonio emerge a impossibilidade da cidade de surgir como espaço de integração, e a descoberta por parte do personagem do caráter ilusório da funcionalidade do sistema social; o mesmo se aplica à sequência final de *Alemanha, ano zero* (1948), na qual Edmund vai sendo abandonado por todos em sua longa caminhada após assassinar o pai sob a influência de um professor nazista, que culmina em seu suicídio; em *A aventura*, o desaparecimento da noiva conduz o personagem a descobrir a impermanência do amor e a ilusão da posse do outro; o longo *travelling* de *Week End* (1967), de Godard, no qual um grupo de pessoas caminha ao lado de um engarrafamento interminável e permeado pelo som de buzinas, para então se deparar com uma série de acidentes e de mortos, exprime um barbarismo inerente ao próprio conforto da vida burguesa.

O que diferencia o caminhar nestas cenas daquele do *flâneur* é que, nelas, tal ato não se dá mais como um modo de harmonia entre o personagem e o espaço, mas, pelo contrário, vem para reforçar a separação entre os dois. O *flâneur* se caracteriza por uma capacidade de viver o choque da vida moderna, o que o permite manter-se de certo modo separado mesmo em meio à multidão. Segundo Benjamin, para o *flâneur*, a cidade “cinde-se em seus polos

dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto” (BENJAMIN, 2007, p. 462); ele permanece, portanto, “em plena posse de sua individualidade”. Benjamin acrescenta que sua experiência se aproxima a um ato de leitura dos signos observados durante a caminhada, uma vez que o “*flâneur* compõe seus devaneios como legendas para as imagens” (*ibid.*, p. 464). O olhar do *flâneur* consiste em um ato de decifração dos signos da realidade exterior, convertendo as vivências (*erlebnisse*) em experiência (*ehrfahrung*).

Os personagens dos filmes mencionados acima, entretanto, lidam em suas caminhadas com situações em relação às quais a possibilidade de compatibilidade entre o interno e o externo inexistente. Isso não significa que este personagem se confunda com o ser impessoal que se perde em meio aos estímulos, desaparecendo, absorvido pela multidão. Antes disso, trata-se de alguém que se depara com aquilo que Deleuze se refere em *Imagem-tempo* como “algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras” (DELEUZE, 2005, p. 29). Segundo o filósofo, estes elementos poderosos demais podem ser entendidos como o rompimento de um vínculo entre os homens e o mundo. O autor identifica este rompimento como característico à modernidade: “O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim. (...) É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu” (*ibid.*, p. 207).

Para Deleuze, este rompimento tem um caráter paradoxal, pois “o homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado” (*ibid.*, p. 205). Isto é, o rompimento não é pleno; o mundo permanece o mesmo, apenas o horizonte de significado que deixou de existir. As percepções da caminhada e as reações por parte dos caminhantes já não mais se encadeiam, ou seja, as intensidades encontradas no passeio não mais são convertidas em experiência. Esta diferença qualitativa entre o que se vê e a reação ao que é visto permite o surgimento daquilo que Deleuze denomina situações óticas e sonoras puras, não mais vinculadas à ação. Segundo o autor, justamente por não terem mais para onde ir, “personagens envolvidas em situações óticas e sonoras puras encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação” (*ibid.*, p. 55).

Incapazes de agir, estes personagens, entretanto, expandem suas habilidades de observação, tratando-se agora somente de uma visão para a qual não há mais legenda. Antes de uma legenda, o olhar destes caminhantes aproxima-se ao do vidente ou ao do visionário, seres que revelam imagens do mundo totalmente imprevisíveis, surpreendentes ou até

inverossímeis. Esta função do vidente caracteriza-se por “juntar forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” (*ibid.*, p. 33). Um dos exemplos mais bem conhecidos aqui são as cenas de *Hiroshima, mon amour*, que começa com um homem e uma mulher na cama conversando. “Eu vi tudo em Hiroshima”, diz ela, ao que ele responde: “Você não viu nada.” A câmera então a mostra caminhando nas novas ruas da cidade, em parques sem árvores ou no hotel asséptico. Nestas cenas, sempre filmadas em longos *travellings* que dão, eles mesmos, lentos passos, Resnais trata da impossibilidade do amor entre aqueles que sofreram a guerra e, igualmente, interroga-se sobre a possibilidade de compreensão do horror por parte daqueles que não o viveram. Segundo Deleuze, este tipo de interrogação, permeado por ambivalências, acerca do que se vê, que jamais se conclui, é a principal característica do cinema moderno e, igualmente, da forma balada. Nas palavras do filósofo,

A questão dessa cenografia não é mais: o que há para ver atrás?, mas sim: será que posso sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo? Aquilo que de qualquer modo vejo: é esta a fórmula do intolerável. Ela exprime uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa, que está sempre colocando o pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação (*ibid.*, p. 213).

Este “sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo” consiste no que, acima, referimo-nos como tornar o olhar um gesto. No cinema moderno, o que se vê surge com frequência a partir do vagar. Resta agora entender como, em *Le Révélateur*, isso acontece, e, igualmente, como isso se relaciona com o andar no filme.

4.2 *Le Révélateur* e os corpos sem gestos

Poucos filmes ilustram tão bem o argumento de Deleuze sobre o que são personagens incapazes de agir quanto *Le Révélateur* (1968), de Philippe Garrel. O filme, a princípio, poderia ser definido como uma balada, por retomar a errância e a vagância que criam a ruptura dos vínculos sensório-motores que a caracterizam. Ao mesmo tempo em que não há possibilidade de integração com o espaço, no entanto, a balada neste caso é composta por uma espécie de separação, ainda anterior a esta, entre os personagens adultos e seus próprios corpos. Já no plano-sequência que constitui o prólogo do filme, vemos primeiro, em um ambiente escuro, a silhueta de uma criança sentada, com sua sombra projetada ao fundo. Uma porta se abre expondo um forte clarão, e, atrás dela, aparece uma figura masculina. A câmera

desce e vemos em primeiro plano uma mulher sentada no escuro, olhando fixamente para a frente de modo catatônico. O homem se aproxima dela e tenta, sem sucesso, fazê-la beber água. Em seguida, coloca um cigarro em sua boca, para novamente não encontrar esboço de reação. Por fim, o homem oferece a ela uma espécie de cigarro duplo – dois cigarros colados horizontalmente –, ao que a mulher finalmente responde, virando a cabeça para acendê-lo. A câmera se volta para a criança, que observa o casal, enquanto os adultos se levantam e adentram no clarão, para se deitarem em uma cama.

Em uma entrevista de 1992, Garrel se refere ao filme como “deliberadamente onírico, girando em torno daquilo que a psicanálise chama de cena primitiva: como nasce um filme, como se cria uma criança, a primeira vez que uma criança vê os pais fazendo amor” (GARREL *in* LESCURE, 1992, p. 47). Seja este cigarro uma alegoria da cena primitiva freudiana ou não – não encontramos elementos no filme para chegar a esta conclusão – o fato é que esta é a única ação na qual os personagens (um homem, uma mulher e uma criança, assim como ocorre na maior parte da filmografia do cineasta) participam de maneira mutuamente ativa durante todo o filme. Desde o fim do prólogo, qualquer comunicação entre o casal será impossível, com homem e mulher sendo mostrados somente em sua “alienação, isolamento, distância, estranhamento e falta de intimidade” (STEVENS, 2001, p. 31). O menino vivido por Stanislas Robiolles–, enquanto isso, alterna suas ações da incompreensão e da subordinação perante os pais à revolta e, finalmente, à fuga dos mesmos no plano que encerra o filme, não ocupando o mesmo espaço na lógica narrativa que os demais personagens.

Esta afasia e inação tornam um comentário de Deleuze a respeito do cineasta aparentemente paradoxal: segundo o filósofo, o objetivo de Garrel é *criar uma crença no mundo*. Em suas palavras,

A obra de Garrel nunca teve outro objeto: utilizar Maria, José e o Menino para crer no corpo. Quando se compara Garrel a Artaud, ou a Rimbaud, há algo verdadeiro que excede uma simples generalidade. Nossa crença não pode ter outro objeto além da “carne”. Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como é. Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem: não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas (DELEUZE, 2005, p. 209).

Este tópico procura entender este aparente paradoxo: como os personagens de *Le Révélateur* podem estar, ao mesmo tempo, separados do mundo (uma vez que erram sem motivo nem destino), desprovidos de seus gestos (pois não conseguem concluir seus

movimentos), e, ainda assim, instaurarem uma crença no mundo. Se o cinema moderno notabiliza-se por singularizar caminhadas, temos aqui um caso de filme-balada de personagens que, por assim dizer, desaprenderam a andar, mas que ainda assim criam uma crença no mundo – e, mais do que isso, para fazê-lo, retorna aos Lumières.

Le Révélateur é um filme de 60 minutos, inteiramente silencioso e filmado em preto e branco na Alemanha nos últimos dias de maio de 1968. Seu diretor faz parte da primeira geração de cineastas franceses a surgir após a Nouvelle Vague e seu cinema, ao lado de nomes como Jean Eustache e Maurice Pialat, em vez de procurar imitar o modo de filmar de cineastas como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Jacques Rivette, aproveita-se do momento de renovação propiciado por estes nomes para colocar em jogo potências da imagem que, mais do que tudo, afastam-se dos poderes e dos pressupostos da narrativa (GARDNIER, 2007). Embora pouco conhecido no Brasil até recentemente – seu primeiro filme a receber lançamento comercial no país foi *Amantes constantes*, de 2005 –, Garrel é autor de uma obra extensa, que conta, entre curtas e longas-metragens, com mais de trinta filmes.³⁴ Cineasta precoce, realizou seu primeiro curta, *Une Plume pour Carole*,³⁵ em 1962, aos 14 anos. Em 1967 veio o primeiro longa-metragem, *Marie pour mémoire*.

Em termos temáticos, a obra de Garrel desenvolve “alguns temas fundamentais, sendo o principal deles o debate eterno entre o homem e a mulher” (DOUCHET in LESCURE, 1992, p. 21). Em quase todos os seus filmes, “somos levados ao íntimo de um casal que irremediavelmente briga” (ALPENDRE, 2007). O amor na obra de Garrel consiste em um aprendizado que não se completa jamais, com os conflitos de seus filmes em regra resolvendo-se ou pela dissolução do casal ou pela morte de um dos personagens. A este casal primordial, com frequência se soma uma criança, que expressa o interesse do cineasta pelos estados primitivos ou nascentes. A criança, entretanto, jamais aparece para trazer equilíbrio ou estabilidade ao casal, mas antes os afasta. O diálogo que conclui *O nascimento do amor*, por

³⁴ Assim como ocorre com certos pintores, a filmografia de Garrel é dividida por ele próprio em várias “fases” ou “épocas”. Numa entrevista de 1992, o cineasta afirma diferenciar quatro períodos em sua carreira: a adolescência, de *Une Plume pour Carole* a *Le Révélateur* (1968); os anos-Nico ou o período *underground*, de *La Cicatrice intérieure* (1972) a *Le Bleu des origines* (1978); a época “narrativa”, de *L'Enfant secret* (1979) a *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984); e a “quarta época”, iniciada em 1988 por *Les Baisers de secours* e ainda em curso na época da entrevista (LESCURE, 1992, p. 26). Autor de uma tese de doutorado sobre o cineasta, Fabien Bouilly identifica esta fase como marcada pelo recurso a diálogos e por uma maior ênfase na direção de atores, indicando seu fim em *Le Vent de la nuit* (1999) e o começo de uma nova época a partir de *Sauvage innocence*, de 2001. Segundo Bouilly, esta nova época se caracteriza pela abordagem de temáticas juvenis, o que nos faz supor, de acordo com os últimos filmes do cineasta, que Garrel ainda permaneça nela ao menos até *Um verão escaldante*, de 2012. Não assistimos a seu filme mais recente, *La Jalousie*, de 2013. (BOULLY, 2004, p. 6).

³⁵ O filme foi destruído pelo próprio diretor nos anos 1970, de modo que o primeiro filme de sua obra disponível é *Les Enfants desacordés*, de 1964.

exemplo, exprime uma espécie de lei da obra de Garrel. Após passar o filme às voltas com as dificuldades do cotidiano com sua esposa e filhos, Paul, o personagem de Lou Castel, abandona a família para redescobrir o amor em uma mulher mais jovem. Ao despedir-se desta no metrô, contudo, ela lhe pede uma prova de amor, ao que este responde que lhe fará um filho. Assim, a mesma atitude que aproxima o casal é aquela que, posteriormente, virá a afastá-los. Comentando esta cena, Hilary Radner observa que “falar de amor é precisamente o ato que os personagens de Garrel são incapazes de realizar (...) A única maneira para o homem exprimir seu amor a uma mulher viva é fazendo-lhe um filho”, sendo que este logo “se torna o signo visível de um amor que acabou” (RADNER, 2000, p. 279).

Além desta recorrência temática, certas características formais também estão presentes em quase todos os filmes de Garrel. De seus filmes mais experimentais aos mais tradicionalmente narrativos, a influência do Primeiro Cinema, antes do estabelecimento da forma narrativa clássica, é marcante: de acordo com o próprio cineasta, o cinema já era uma arte com Lumière e não evoluiu depois disso (GARREL *in* DANEY, 1989). A força de suas obras, desta maneira, está invariavelmente no plano, que sempre tem forte autonomia em relação à montagem e que consiste no centro propulsor de seus filmes. Seus planos-sequência, desta forma, são longos e numerosos, enquanto seus cortes, com poucas exceções (como no caso de *L'Enfant secret*, de 1979, primeiro filme tradicionalmente narrativo do cineasta), muitas vezes não passam de poucas dezenas. Sobretudo em seus filmes em preto e branco, há ainda um trabalho intenso sobre a película, seja por meio de superexposições (*Le Révélateur*), seja com subexposições (*L'Enfant secret*).

Em um motivo de menor destaque dentre os comentários já existentes sobre o cineasta, mas de relevância para este estudo, os personagens de Garrel andam muito. Três de seus filmes de juventude – *Le Révélateur*, *La Cicatrice intérieure* e *Le Lit de la Vierge* – mostram errâncias, senão perpétuas – o que talvez só se aplique ao segundo filme –, ao menos bastante recorrentes. Estas errâncias, em todos os casos, são tão desprovidas de motivação quanto de finalidade. As cenas de personagens andando repetem-se também em seus filmes mais narrativos, muitas vezes baladas como as discutidas acima, e algo como o axioma do andar em Garrel é pronunciado em um diálogo entre personagens de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, de 1984: “Você vai cair!”, diz Marie para seu amante, que está com o pé machucado. “Eu posso andar sozinho”, responde ele, mancando, para logo em seguida aceitar a ajuda de sua companheira. Da mesma forma que eles não conseguem falar de amor, andar a sós é também uma ação que os personagens de Garrel, embora por vezes tentem, são incapazes de realizar. Em *Amantes constantes*, de 2005, vemos o casal François e

Lilli caminhando juntos diversas vezes. No final do filme, após ela tê-lo deixado em Paris e se mudado para Nova York, veremos François mais uma vez na rua. O enquadramento assemelha-se às cenas nas quais ele caminhava acompanhado, mas agora ele não mais anda: está paralisado lendo uma carta da ex-companheira. Não demorará muito até o protagonista, vivido por Louis Garrel, suicidar-se.

Le Révélateur, o filme aqui discutido, não tem propriamente um enredo ou uma intriga, afastando-se dos cânones clássicos da dramaturgia, sobretudo do modelo poético de Aristóteles. O drama, de acordo com a *Poética*, deve se organizar em função da representação de uma ação conflituosa, mas em última instância unificada e significativa. A representação desta ação não se dá de maneira direta, mas por meio de sua organização em um enredo ou intriga. Na intriga, cada acontecimento é um elo que conduz aos seguintes, com os elementos presentes na obra determinando-se em relações de causa e efeito subordinadas a uma unidade harmônica de acordo com os princípios da necessidade e da verossimilhança (ARISTÓTELES, 1999).

Em *Le Révélateur*, por sua vez, os vínculos entre as situações são muito fracos, com os espaços e ações se conectando segundo parâmetros aleatórios ou cortes irracionais. Vemos, assim, um túnel que não leva a lugar algum, uma perambulação que nunca acaba e jamais é justificada, personagens agarrando-se a uma cerca de arame sem qualquer propósito narrativo. A única progressão na história se dá, de maneira bastante abstrata, na figura da criança que lentamente se afasta dos pais. Em um artigo dedicado a *O nascimento do amor*, filme de 1993 do diretor, Jacques Aumont definiu o estilo deste último filme como *fracamente-narrativo*: “poucos eventos, poucas cenas, poucas decisões dramáticas (mas cruciais); sobretudo, pouco daquilo que a dramaturgia tradicional chama de ‘desenvolvimento narrativo’” (AUMONT, 1996, p. 126). Considerando que os acontecimentos de *Le Révélateur* não se encadeiam em uma progressão e que não há praticamente nenhuma decisão dramática, cremos que *fracamente-narrativo* talvez fosse uma definição que melhor se adequasse ao filme.

No cinema narrativo, a gestualidade geralmente subordina-se à formação do personagem e ao desenvolvimento da trama. Com frequência separam-se os gestos dos personagens em duas categorias: a histriônica e a naturalista (ou o que Roberta Pearson chama de “o código verossimilar”). Segundo Pearson, o histrionismo envolve um “léxico limitado. Cada emoção/estado de espírito deve ser representado por uma disposição precisa do torso, dos membros, da cabeça” (PEARSON, 1992, p. 24). O histrionismo no cinema tem seus precursores no teatro e na ópera, e os gestos com frequência são expansivos, transmitindo afetos únicos e definidos: pavor, alegria, felicidade, amor, raiva etc. Exemplos destes gestos

são mãos que cobrem o rosto em vergonha, punhos ao ar em desafio, braços estendidos durante uma corte amorosa. O gesto, assim concebido, evidentemente consiste em um meio para um fim.

O naturalismo, por sua vez, “substitui a teatralidade deliberada do código histriônico por uma leve ‘naturalidade’, uma falta de autoconsciência (*ibid.*, p. 36). Almeja-se, assim, produzir personagens “realistas”, dotados de profundidade psicológica e motivações plausíveis, que se comportam como alguém se comportaria na vida cotidiana. Este modo gestual é o mais presente no cinema da imagem-movimento, no qual os gestos têm motivações narrativas e produzem ações e reações de acordo com os estímulos que recebem. Igualmente, trata-se de gestos concebidos como meios para um fim, agora por estarem subordinados a uma narrativa.

Assim como *Le Révélateur* não tem propriamente um drama, a gestualidade no filme não se dá nem de acordo com parâmetros histriônicos, uma vez que os gestos não possuem propriamente um “conteúdo”, nem seguem parâmetros naturalistas, visto que os movimentos são teatralizados em excesso. Se não guarda semelhanças com o drama clássico, *Le Révélateur*, não obstante, pode ser aproximado ao teatro épico de Brecht, sobretudo em sua premissa de que o gesto cria o personagem e não o contrário. Com o propósito de obrigar o espectador a assumir uma posição crítica diante do que lhe era apresentado, Brecht utilizou várias técnicas para “interromper” a progressão narrativa e desnaturalizar a encenação, concentrando a atenção do espectador em ações particulares. Não há, assim, uma unidade que subsuma a peça, mas cada episódio vale por si. Barthes afirma que, no teatro épico,

(que procede por tableaux sucessivos) toda a carga de significação e do prazer depende de cada cena, não do todo. No nível da peça em si, não há desenvolvimento ou maturação; há de fato um sentido ideal (dado diretamente em cada tableau), mas não há significação final, nada exceto uma série de segmentações, cada uma das quais possui um poder demonstrativo próprio (BARTHES, 1974, p. 38).

Le Révélateur procede, igualmente, por “tableaux sucessivos” e por “uma série de segmentações, cada uma das quais possui um poder demonstrativo próprio”. Cada plano do filme carrega um sentido em si que não se reduz ao todo, e estes planos encadeiam-se de maneira que a narrativa surja a partir de cada gesto dos corpos, antes de representar uma estrutura preconcebida. Estas segmentações correspondem ao conceito de *gestus* de Brecht, termo que o autor alemão diferencia de *geste*, gesto. A característica do *gestus* é interromper a ação e gerar uma exibição cujo valor dependa inteiramente dela própria. Segundo Benjamin, “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos

obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano” (BENJAMIN, 1996, p. 80).

A diferença principal que Brecht estabelece entre *gestus* e gestos é que os últimos possuem motivação narrativa, isto é, são dirigidos a um personagem identificável ou a um todo que os reúne. No *gestus*, por sua vez, como em *Le Révélateur*, não há contextualização ou motivação para cada gesto. No caso do filme, os movimentos são direcionados abstratamente para “alguém” ou simplesmente para “a câmera”. A definição mais clara e completa da diferença entre *gestus* e gesto que Brecht oferece está em *Sobre a música géstica*,³⁶ onde o autor escreve que “*gestus* não deve significar a mera gesticulação: não é uma questão de movimentos com as mãos querendo explicar ou enfatizar o que se diz, mas de atitudes gerais. Uma linguagem é *géstica* quando é baseada em um *gestus* e comunica atitudes precisas adotadas pelo orador em relação ao outros” (BRECHT, 1974, p. 104).

Por *atitudes precisas em relação aos outros*, Brecht se refere a um tipo de encenação cujo sentido reside em sua própria apresentação e que não transmite um significado ou depende de um conteúdo. Um dos exemplos que Brecht utiliza para se referir à sua noção é a maneira como ensinou a atriz Carola Neher o *gestus* de se lavar: “Ela não aprendeu apenas a atuar, ela aprendeu a se lavar. Até então, ela havia se lavado somente para não estar suja. Isto estava completamente fora de contexto. Eu a ensinei a lavar o rosto. Ela adquiriu tal habilidade que eu queria realizar um filme dela fazendo isso” (BRECHT *apud* DOHERTY, 2000, p. 459). Como a passagem evidencia, o método consiste em fazer com que a atriz não se focasse apenas na intenção da ação, mas também na exibição da postura envolvida no ato de se lavar. Brigid Doherty comenta que quando, como atriz, Neher exibia-se se lavando com o propósito de não estar suja, ela não era capaz de apresentar o *gestus* de se lavar precisamente porque “ela se focava no objetivo e no conteúdo de sua ação, antes de seu aspecto e posturas corporais habituais” (DOHERTY, 2000, p. 459). Embora não possamos saber exatamente como Neher lavou-se, uma vez que ela não repetiu o procedimento exceto para o dramaturgo e o filme jamais foi realizado, a mera descrição acima é suficiente para nos fazer entender que os gestos da atriz distanciam-se tanto da gestualidade histriônica quanto da naturalista por envolverem uma exibição desconectada de sua finalidade. Neste sentido, a despeito da diferença vocabular, o *gestus* de Brecht se diferencia da ação convencional e se aproxima da noção de gesto de Agamben discutida anteriormente, por consistir não em um veículo para a

³⁶ *Gestisch*, adjetivo de *Gestus* que o autor utiliza em oposição a *gebärd*, adjetivo de *geste*.

comunicação de um conteúdo, mas sim em uma medialidade que não se preza a fim algum. Neher desativa o fim do gesto de lavar-se para exibi-lo como meio puro.³⁷

O *gestus* surge no lugar do tema, uma vez que, para Brecht, “todo artista sabe que o tema em si é em um sentido algo banal, sem qualidades, vazio e autossuficiente. É somente o *gestus* social – a crítica, a astúcia, a ironia, propaganda etc. – que introduz o elemento humano nele” (BRECHT, 1974, p. 105). Por *gestus social*, Brecht se refere a *gesti* que têm sobretudo a função de criar um efeito de estranhamento a respeito das condições sociais no espectador, que é então obrigado a assumir um posicionamento crítico diante daquilo que lhe determina a vida. Segundo ele, o “*gestus* social é o *gestus* relevante para a sociedade, o *gestus* que permite que se tire conclusões a respeito das circunstâncias sociais” (*ibid.*). Um de seus exemplos é a marcha fascista. Como escreve o autor,

A pompa dos fascistas, tomada do ponto de vista puramente da ostentação, apresenta um *gestus* vazio, o *gestus* da mera pompa, um fenômeno sem qualidades; homens que pavoneiam-se, ao invés de andar, uma certa rigidez, muita cor, peitos estufados de modo autoconsciente etc. Tudo isto pode ser o gesto de uma festividade popular, bastante inofensiva, puramente factual e portanto aceitável. Somente quando a marcha tem lugar sobre cadáveres que aparece o *gestus* social do fascismo (*ibid.*, p. 106).

Brecht afirma, entretanto, que “nem todos os *gestus* são *gestus* sociais” (*ibid.*). Quando Deleuze, seguindo Comolli, utiliza a mesma noção em relação ao cinema, ele segue esta pista deixada por Brecht de que existem outros tipos de *gesti* para pensá-los também em termos “biovitais, metafísicos, estéticos” (DELEUZE, 2005, p. 233). O essencial da noção, todavia, é mantido; o vínculo entre as posturas é pensado como o componente do filme no lugar da intriga. Segundo Deleuze,

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel (*ibid.*, p. 231).

A teatralização que ocorre em *Le Révélateur* não pode ser considerada exatamente discreta, uma vez que os movimentos dos personagens são lentos, teatralizados em excesso, como se fossem tomados por forças que os imobilizassem. Esta paralisia é especialmente ressaltada pelo uso particular da luz, que cria fortes efeitos de contraste entre os corpos e

³⁷ A interpretação do conceito de *gestus* oferecida por Benjamin é o vínculo óbvio a conectar os dois; por questões de espaço, no entanto, não a desenvolveremos aqui. A este respeito, ver Benjamin, 1996, pp.78-89; 120-137.

aquilo que os circunda, pelos planos centralizados e longos, e pelo silêncio, que concentra totalmente a atenção sobre os corpos. Garrel afirma possuir uma “crença no plano”, procurando neles a “expressividade de um animal” (GARREL *in* COMOLLI et al., 1968, p. 53). A expressão é precisa, uma vez que não há delineamento de identidade para os personagens, completamente esvaziados de suas valências psicológicas, e jamais há contextualização ou motivação para suas ações.

Que posturas exibem, então, os corpos de *Le Révélateur*? Como dissemos antes, em relação aos personagens adultos, estas posturas exprimem corpos desprovidos de gesto, perda esta que por vezes é encenada como uma impossibilidade de caminhar. Na primeira cena após o prólogo, um plano frontal fixo exhibe, de baixo para cima, a personagem da mulher agarrando-se ao corrimão para descer uma escada, tarefa executada com lentidão e dificuldade, enquanto, mais ao fundo, o personagem adulto masculino a segue, de pé, lentamente, com um passo por vez, como se os personagens adultos não conseguissem levar a cabo a ação significativa mínima de um passo. Esta impossibilidade gestual nos remete a *Notas sobre o gesto*, quando Agamben refere-se a uma “desordem do caminhar” descrita por Charcot nas *Leçons du mardi*:

Aquele parte, com o corpo inclinado para a 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 a frente, parece que ele a cada instante ameaça cair para a frente; em todo caso, lhe é quase impossível parar a si mesmo. É-lhe frequentemente 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 (CHARCOT *apud* AGAMBEN, 2008, p. 10).

“O mais extraordinário” nestas desordens, segundo Agamben, é que, após milhares de casos terem sido diagnosticados a partir de 1885, eles praticamente pararam de ser registrados no começo do século XX, até que, em uma tarde, caminhando em Nova York, Oliver Sacks acreditou observar três destes casos em um intervalo de meia-hora. Agamben levanta a hipótese fantástica de que, no intervalo em que a síndrome esteve desaparecida, a “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 aos filmes que Marey e Lumière começaram a rodar precisamente naqueles anos” (AGAMBEN, 2008, p. 10).

Além de se referir à decomposição do movimento realizada por Marey, Agamben, aqui, refere-se ao estilo histriônico característico dos primeiros anos do cinema, antes que o

código naturalista de atuação fosse implantado por volta de 1907.³⁸ Em seu livro recente sobre a representação do corpo humano nos primórdios do cinema, Jonathan Auerbach ecoa a impressão de Agamben sobre as atuações nestes primeiros filmes. O autor analisa as formas humanas nos primeiros anos do cinema e identifica uma ausência de controle sobre os movimentos do corpo nestas obras inaugurais, em um comentário que talvez não soasse muito estranho se fosse dirigido ao filme de Garrel. Segundo Auerbach,

as figuras nestes primeiros filmes com frequência parecem possuídas, a mercê de forças poderosas misteriosas, não vistas mas sentidas, além do controle pessoal; elas são tomadas por ataques próximos à histeria... ou à insanidade... ou governadas pela gravidade.... ou por impulsos nervosos elétricos... sugerindo como nem os cineastas nem os espectadores nem os corpos na tela sabiam o que fazer consigo mesmos. (AUERBACH, 2007, p. 11).

Estas figuras a mercê de forças poderosas demais de certa forma podem já ser vistas em *Garden Roundhay Scene*, filme de dois segundos e meio de Louis Le Prince de 1888. Nesta obra quase esquecida, um dos marcos fundamentais da história do cinema, vemos um homem dar seis passos enquanto, ao fundo, três figuras balançam em desequilíbrio, como se tivessem perdido o controle da gravidade. Estas “forças misteriosas” podem ser conferidas ainda em três dos dez filmes do programa comercial inaugural dos irmãos Lumière em 1895 que contêm atuações dirigidas e a estrutura de *gag*: *Saut à la couverture*, *La Voltige* e *L'Arroseur arrosé*, sobretudo nos dois primeiros. Na primeira obra, o corpo do homem dá cambalhotas sobre um cobertor e jamais consegue se estabilizar sobre o mesmo, por mais que tente, o tecido parece dominá-lo ou impedi-lo de prosseguir na tarefa que lhe cabe; em *La Voltige*, por sua vez, um homem tenta por diversas vezes subir sobre um cavalo, sempre sendo remetido de volta ao chão; em *L'Arroseur arrosé*, finalmente, a mangueira escapa ao controle do jardineiro.³⁹

Le Révélateur, em larga medida, é um filme influenciado pelo Primeiro Cinema, antes do estabelecimento da forma narrativa clássica: como dito, de acordo com Garrel, “Lumière era o grande mestre da seita” (GARREL *apud* AUMONT, 2004, p. 26). Esta influência, entretanto, não deve ser buscada na coincidência do fato de os corpos nos filmes acima citados também estarem desprovidos de seus gestos, mas, antes, localiza-se puramente em características formais: na precariedade do suporte, na inscrição da matéria no filme sem grandes maquilagens, na montagem simples, no preto e branco muito granuloso, e, sobretudo,

³⁸ A este respeito, ver Pearson, op. cit.

³⁹ A respeito da gestualidade no começo do cinema, ver Pearson, op. cit., Valihao, op. cit., e Auerbach, op. cit.

na longa duração dos planos, isto é, “na duração, prolongada quase ao inverossímil, que parece aludir a uma tentativa de inserir nos corpos a perda interna inscrita no fluxo da temporalidade fílmica” (SALVATORE, 2002, p. 17).

Parece-nos, entretanto, que é precisamente por se voltar para os Lumière em sua encenação que Garrel é capaz de exibir corpos sem gestos com potencialidades totalmente distintas àquelas do Primeiro Cinema. Em suas longas tomadas, o cineasta indica desejar resgatar o interesse que as primeiras audiências de cinema tiveram diante de atividades simples reproduzidas em imagens no tempo, do “fascínio com a habilidade técnica de inscrever o tempo” (DOANE, 1996, p. 338). Os primeiros filmes mostram atividades familiares, cotidianas e reconhecíveis, como um trem chegando à estação, um muro sendo demolido, um bote ao mar, uma disputa com bolas de neve. Como diversos autores comentam, entretanto, nestes planos fixos e longos, o que com frequência mais impressionava as primeiras audiências destes filmes era o que hoje seriam considerados detalhes incidentais das cenas: a fumaça de fornalhas, o vapor de uma locomotiva, as árvores ao vento (AUMONT, 2004; VAUGHAN, 1999). Dai Vaughan, em sua homenagem aos Lumière, observa como este potencial do cinema para “apreender o espontâneo” foi posteriormente deixado de lado. Segundo o crítico, “o controle e a administração sobre as significações fílmicas, sobretudo com o advento de fórmulas narrativas, posteriormente aniquilariam esta capacidade do cinema de representar o imprevisível” (VAUGHAN, 1999, p. 4).

Quando Garrel se volta para o Primeiro Cinema como inspiração, ele está em busca de pureza e espontaneidade como as dos Lumière, que teriam sido perdidas. Como coloca Rosamaria Salvatore, este retorno se dá como se ele pudesse “garantir uma essencialidade e um rigor estético, uma potência da imagem, cuja beleza e autenticidade estavam esquecidas” (SALVATORE, 2002, p. 97). Esta busca por pureza se faz presente em seu próprio método de trabalho neste filme, no qual cada cena é filmada uma única vez, seguindo a ordem do roteiro e, nas palavras do diretor, “sem grandes preparações”. De acordo com o cineasta, “quando se liga a câmera, você não sabe mais *quem* faz o filme (...) Você não sabe mais quem dirige e quem é dirigido. É aleatório. Tudo torna-se pura linguagem” (GARREL *in* COMOLLI et al., 1968, p. 44). Garrel compara ainda o ato de filmar a um “estado completo de sonambulismo”, no qual “tudo vem sozinho” (*ibid.*, p. 53).

Ao contrário do Primeiro Cinema, no entanto, Garrel não busca a pureza que escapa ao controle em seu cenário, tendo em vista o rigor com que controla a alternância entre o claro e o escuro; se o faz, ele procura este elemento temporal que encantou as primeiras plateias nos corpos de seus atores. Trata-se de, como afirma Aumont, “garantir uma progressão, de

produzir uma temporalidade própria aos atores”, filmando-os de modo que se ressaltem aspectos que escapam até mesmo ao controle consciente daqueles que atuam (AUMONT, 1996, p. 130). A câmera deve, sozinha, como coloca Jean Narboni em sua crítica ao filme, “extrair do mundo suas figuras”, deixando espaço aberto para a improvisação e fora de qualquer intervenção do cineasta (NARBONI, 1968, p. 42).

Ao permitir que o espontâneo adentre suas imagens com seus planos longos e lentos, Garrel, de modo totalmente distinto ao dos Lumière, mas filiando-se cinematograficamente a eles, insere a temporalidade própria aos inventores do cinematógrafo nos corpos afásicos que filma. A ênfase nas posturas, como afirma Deleuze, “é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do tempo” (DELEUZE, 2005, p. 228). Seus corpos sem gestos, desta maneira, não constituem mais somente corpos sem gestos, mas corpos que perderam seus gestos e que, *não obstante*, gesticulam, isto é, que se inscrevem no tempo como uma potencialidade sem fim, um meio puro. É justamente por este motivo que seus corpos tomados por forças paralisantes são capazes de, como dito anteriormente, restabelecer uma crença no corpo. O corpo, expresso desta maneira, deixa de ter posições estáveis para se tornar um espaço de experimentação, um lugar altamente instável no qual suas habilidades são reconstruídas e transformadas. Deleuze, referindo-se ao cineasta e a outros próximos a ele, como Chantal Akerman e Cassavetes, associa esta experimentação do corpo à pergunta spinozista que tanto gosta de repetir sobre o que pode um corpo:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. *Não sabemos nem sequer o que um corpo pode*: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas (DELEUZE, 2005, p. 227).

Em *Le Révélateur*, ainda não sabemos o que pode um corpo. Em Deleuze, esta interrogação é associada à sua variação entre os corpos masculinos, femininos e infantis. As relações entre estes três personagens são filmadas de modo que dentre eles inexista uma possibilidade de harmonia ou conformidade – desta maneira, uma ou duas figuras até podem se ver engajadas conjuntamente em uma ação em determinado momento, mas sempre um ou dois dos personagens se manterá apartado dos demais. A indecisão entre as posições das três figuras afasta a hipótese de que o filme se trata de uma família mítica ou arquetípica; antes disso, trata-se de um rito formado por relações que, justamente, não tiveram seus lugares

definidos, de uma interrogação acerca das posições masculinas, femininas e infantis. Como afirma o filósofo, Garrel toma os personagens míticos de José, Maria e do menino “antes da lenda, antes de terem se tornado legenda ou de haverem constituído uma história santa” (*ibid.*, p. 238). Patrick Ffrench, em seu artigo sobre o filme, corrobora esta afirmação de que Garrel desativa as posições impostas aos corpos na família edipiana para experiê-los como potencialidades ainda indeterminadas. Como ele afirma, no filme,

As relações finais entre os três corpos ainda não foram encontradas ou decididas, e é neste período de ensaio, parateatral, que as possibilidades de um corpo podem ser exploradas ou experimentadas: o que é uma mãe? O que é um pai? O que é um filho? Quais são as capacidades ainda impensadas destes corpos? Quais são os afetos corporais e gestos que correspondem às relações mãe-criança, pai-mãe, criança-mãe, criança-pai? Os personagens de *Le Révélateur* ainda não sabem e nem decidiram (FFRENCH, 2008, p. 168).

Ainda que concordemos com as colocações de Deleuze e de Ffrench a respeito da crença de Garrel no corpo, parece-nos que esta crença só se expande para além dos limites da família nuclear quando os personagens caminham. Nas cenas passadas em espaços internos, vemos gestos de apatia, paralisia e conflito nas figuras dos adultos: eles se deitam, debruçam-se sobre uma mesa, discutem. Em uma destas sequências, a dupla briga verbalmente sobre um palco teatral, imitando uma disputa de *vaudeville*, e aponta para a criança sentada na plateia, acusando-a por seu infortúnio. Os gestos desta, enquanto isso, alternam-se entre a incompreensão, como a demonstrada diante deste conflito, a infelicidade, como quando chora perto do final do filme, tentativas de consolação dos pais, quando acaricia as cabeças destes, ou de descoberta e de ludismo, como quando se tranca em um armário ou se senta sobre o vaso sanitário.

Quando caminham fora de casa, pelos espaços oníricos (o túnel, a floresta, a estrada), os personagens a princípio parecem continuar incapazes de interagir e em desacordo com seus corpos: por vezes, caem na estrada, sentam-se, ajoelham. Na primeira sequência noturna na floresta, por exemplo, na qual um *travelling* frontal acompanha os corpos fortemente iluminados, vemos homem, mulher e criança incapazes de interagir entre si e em ritmos descompassados; quando um anda, os demais param, e vice-versa. Em outros momentos, uns carregam aos outros, como se não pudessem se separar. Novamente, jamais há posição estável para estes corpos adultos, tampouco possibilidade de separação.

Algo nestas passagens externas, todavia, diferencia-se das cenas domésticas: a criança não está mais necessariamente vitimizada pela miséria dos pais, mas agora também desaparece, corre, foge dos mesmos. Na sequência final, ela deixa para trás as figuras

incapacitadas para andar sozinha, aproximando-se de um lago com cisnes, o primeiro cenário onírico que não é de pesadelo no filme. O contato com o mundo, no caso, possibilita a ao menos um personagem uma experiência diferente daquela à qual pareciam condenados estes corpos sem gestos.

Conclusão

No primeiro capítulo deste trabalho, explicamos que o programa da filosofia vindoura sobre o qual Benjamin escreve em sua juventude propõe um tipo de conhecimento baseado não em fórmulas e números, tal como a matemática ou a mecânica, mas sim fundamentado na linguagem. Como comentamos, segundo o autor, a linguagem, por sua vez, não constitui um atributo exclusivamente humano, mas sim está presente em tudo o que existe – nas coisas, nos fenômenos, na matéria –, comunicando-se sempre de forma imediata. Neste sentido, é possível falar em uma linguagem imediata do andar. Como discutimos em seguida, esta linguagem, no entanto, nem sempre é percebida como tal, sendo codificada, transformada e institucionalizada. O gesto seria o momento de suspensão desta codificação, para que esta linguagem primeira adquirisse um novo uso.

Neste trabalho, procuramos entender como este novo uso pode surgir em obras cinematográficas, literárias e em imagens produzidas com propósitos científicos. Acreditamos que abordagens interdisciplinares como esta possam produzir diálogos férteis, colocando em contato ideias que decerto estão próximas, embora nem sempre assim o pareçam.

Por outro lado, no entanto, a sensação ao

Discutimos, por exemplo, como Balzac considera o andar humano inapreensível por seu aparato receptor, questão que seria levantada pelos irmãos alemães Weber somente três anos mais tarde; ao mesmo tempo, explicamos que como, pelo fato de o autor compreender o andar como inapreensível, mas ainda assim exprimível, ele é considerado por Agamben como um emblema de um regime dos gestos nos quais estes ainda não possuem fins assinalados, o que significaria que a gestualidade humana ainda permaneceria livre de uma captura pela esfera tecnocientífica.

Ao mesmo tempo, analisamos como os irmãos Weber, ao criarem imagens baseadas em um rígido teorema matemático, acabaram por produzir uma imagem do andar que nunca ninguém havia visto antes. Aproximamos essa imagem à noção de inconsciente óptico de Benjamin, que, como tentamos explicar, constitui em um espaço de preservação da experiência nas próprias tecnologias capazes de destruí-la. O mesmo pode ser aplicado à fotografia de Muybridge, que, registrando os movimentos com o objetivo de melhor dominá-los, acabou por exprimir o movimento com tamanha tensão a ponto de deixar temporariamente de lado seus propósitos científicos para, ao invés disso, criar imagens próximas ao erotismo.

Em relação a este erotismo, discutimos como o baixo-relevo de *Gradiva, uma fantasia*

pompeiana é visto pelo protagonista do romance de maneira que se assemelha a como Warburg percebeu a ninfa de Botticelli, em ambos os casos as figuras irradiando para seus observadores forças só compreensíveis caso se considere a possibilidade psíquica do inconsciente. Em seguida, procuramos desenvolver como Raymonde Carasco, voltando-se para um método de descrição do movimento semelhante ao de Muybridge, procurou recriar cinematograficamente a figura entre a vigília e o sonho da Gradiva.

Por fim, nos voltamos ao cinema moderno, e explicamos porque, nele, a viagem se faz não mais como meio de harmonia com o mundo, mas de separação com este, o que, paradoxalmente, como afirma Deleuze, é capaz de instituir novamente uma crença neste mesmo mundo. Desenvolvemos raciocínio parecido em relação a *Le Révélateur*, filme de Philippe Garrel, aprofundando como corpos frágeis e debilitados podem ao mesmo tempo tornar-se vigorosos quando têm o tempo inserido dentro de si.

Ao longo de nosso percurso, procuramos demonstrar como em diferentes obras o andar converte-se em um gesto, sentido a que Agamben propõe ao termo. Em todos estes casos, ele deixa de ser um mecanismo de locomoção, mas, contudo, jamais se imobiliza; pelo contrário, nós diríamos, torna-se o que nos põe em movimento.

Bibliografia:

Artigos, Livros e Teses:

- AGAMBEN, Giorgio. *Difference and Repetition : on Guy Debord's Films* in MCDONOUGH, Tom (Org). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge: MIT Press, 2002
- _____. *Infância e história – Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. *Means without ends: Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- _____. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- _____. *Notas sobre o Gesto*. *Arte e Filosofia*, Vol. 4. Ouro Preto: IFAC, 2008.
- _____. *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- _____. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.
- AUERBACH, Jonathan. *Body Shots: early cinema's incarnations*. Berkeley: University of California Press, 2007
- AUMONT, Jacques *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- _____. *O olho interminável [cinema e pintura]* São Paulo: Cosac & Naiffy, 2004
- BALÁZS, Béla. *O homem visível* in XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Edições Graal, Rio de Janeiro, 1983
- _____. *On foot*. *October*. Vol. 115. Winter, 2006, pp. 59-60
- _____. *Theory of the Film*. London: Dennis Dobson Ltd, 1952
- BALZAC, Honoré de. *Théorie de la démarche*. Paris: Eugène Didier, 1888.
- BAZIN, André. *O cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas volume 3)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Early Writings: 1910-1917*. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011a
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011b
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Editora UFMG, 2007.
- _____. *Selected Writings – Volume 1 (1913-1926)*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- BERGSON, Henri. *La perception du changement*. Oxford: Clarendon Press, 1911
- _____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOULLY, Fabien. *“Entre deux personnes: esthétique de la co-présence dans la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel.* Tese de doutorado sob a orientação de André Gardies, Université Louis Lumière-Lion II, 2004.

BRAUN, Marta. The Photographic Work of E. J. Marey. *Studies in Visual Communication*, Vol. 9, Issue 4, Fall 1983, pp 2–24.

BRECHT, Bertold. *Brecht on theatre: The development of an aesthetic.* Londres: Eyre Methuen, 1974.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* in CAPISTRANO, Tadeu (Org.) *Benjamin e a obra de arte: Técnica, imagem, percepção.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CHAIX, Delphine. *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps: Images - pratiques - Imaginations.* Tese submetida à Université de Picardie Jules Vernes, 2011.

CORTADE, Ludovic. *The "Microscope of time": Slow motion in Jean Epstein's Writings in EPSTEIN, Jean. Critical Essays and New Translations.* Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

CRESSWELL, TIM. *On the Move.* Nova York: Routledge, 2006.

DASTON, Lorraine e GALISON, Peter. The Image of Objectivity. *Representations.* Vol. 0, Issue 40, Special Issue: Seeing Science, Autumn, 1992. pp 81-128

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento.* Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.
 _____. *A Imagem-Tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
 _____. Le Image est le Mouvant. *Intermédialités*, Vol. 3 Printemps, 2004

DOANE, Mary Ann. Temporality, storage, legibility: Freud, Marey, and the Cinema. *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 2, Winter, 1996. pp. 313-343
 _____. The Close-Up: Scale and detail in the cinema. *differences: A journal of feminist cultural studies*, vol. 14, 3, Fall 2003, pp. 89-11

DOHERTY, Brigid. Test and Gestus in Brecht and Benjamin. *MLN.* Vol. 115, N. 3, April 2000. Pp. 442-481.

DOMENICI, Valentina. *Il Corpo e l'immagine: Il primo cinema di Philippe Garrel.* Roma: Armando Editore, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *Dickens, Griffith et nous.* Cahiers du Cinema No. 234-235, dezembro de 1971.
 _____. *Film Form: Essays in Film Theory.* San Diego: Harcourt, 1949

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953 Tome I.* Paris: Éditions Seghers, 1974.

FORMIS, Barbara. *Dismantling Theatricality: Aesthetics of Bare Life*. In: Clemens, Justin, HERON, Nicholas e MURRAY, Alex (orgs.). *The Work of Giorgio Agamben: Law, literature, life*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

FORSTER-HAN, Françoise. *Marey, Muybridge and Meissonier. The Study of Movement in Science and Art*. In: Eadweard Muybridge -- The Stanford Years, 1872-1882. Palo Alto: Stanford University Press, 1972.

FFRENCH, Patrick. Belief in the Body: Philippe Garrel's *Le Révélateur* and Deleuze. In: *Paragraph*, Volume 31, Number 2, July 2008. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

FREUD, Sigmund. *Obras Completa Volumen 9 - El delirio y los sueños en la "Gradiva de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992

FREUD, Sigmund e JUNG, Carl Gustav. *The Freud/Jung Letters: The Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung* Princeton: Princeton University Press, 1947

GRONSTAD, Asbjorn e GUSTAFSSON, Henrik. *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the moving image*. Nova York, Londres, Nova Delhi e Sidney: Bloomsbury, 2014

INGOLD, TIM. Culture on the ground: The world perceived through the feet. *Journal of material culture*. Vol. 9, 3. 2004, pp 315-340

HAMACHER, Werner. *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1996

HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008), pp. 336-375
 _____. Benjamin and cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999), pp. 306-346
 _____. *Cinema And Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2012. Versão digital em formato epub.

HOLMES, Oliver Wendell. *Pages from an old volume of life: a collection essays, 1857-1881*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1892.

JAY, Martin. *Songs of experience: modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva. Uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KITTLER, Friedrich. Man as a Drunken Town-Musician. *MLN*, Vol. 118, No. 3, German Issue (Apr., 2003), pp. 637-652

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Nova York: Oxford University Press, 1960

LESCURE, Thomas. *Une caméra à la place du cœur*. Aix en Provence: Admiranda/Institut de l'Image, 1992.

LEVITT, Deborah. *Notes on media and biopolitics: "Notes on gesture"*. In: CLEMENS, Justin, HERON, Nicholas e MURRAY, Alex (orgs.). *The Work of Giorgio Agamben: Law, literature, life*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de esperar – Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014

_____. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOPEZ, A.A. e GOLDCHER, A. *Reseña histórica del estudio de la biomecánica del pie*. Elsevier Masson, 2010

MAYER, Andreas. Gradiva's Gait: Tracing the Figure of a Walking Woman. *Critical Inquiry* vol. 38, No, 3 Spring 2012, pp. 554-578

_____. Faire marches les homes et les Images – Les artifics du corps en mouvement. *Terrain*, 46, 2006, pp. 33-48.

MAREY, Etienne-Jules. *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. Paris: G. Masson, 1871.

MAUNIER, Françoise. *Elle ne marche pas*. In: *Jeune, dure et pure!, Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris, Milão: Cinémathèque Française, Mazotta, 2001.

MAUSS, Marcel. Techniques of the body, *Economy and Society*, Vol. 2:1, 1973, pp. 70-88.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

MUYBRIDGE, Eadweard. *The human figure in motion*. Londres : Chapman & Hall, 1907.

ORGERON, Devin. *Road Movies: from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

PEARSON, Roberta E. *Eloquent gestures: The transformation of performance style in the Griffith Biograph films*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2004.

RADNER, Hilary. *Un sujet masculin : le corps, la femme et la figurabilité dans le cinéma de Philippe Garrel*. In : AUMONT, Jacques (org.), *La Différence des sexes est-elle visible ?, Les hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000.

SALVATORE, RosaMaria. *Traiettorie dello Sguardo: Il Cinema di Philippe Garrel*. Padova : Il Poligrafo, 2002.

SOLNIT, Rebecca. *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. Londres : Penguin Books, 2004. Versão digital em formato kindle.

TOSI, Virgilio. *Cinema before cinema: The origins of scientific cinematography*. Londres: Wallflower Press, 2005.

VÄLIAHO, Pasi. *Mapping the moving image: Gesture, thought and image circa 1900*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.

VAUGHAN, Dai. *For documentary: twelve essays*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1999.

WEBER, Samuel. *Benjamin's Abilities*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2008

WILLIAMS, Linda. *Hardcore*. Berkely e Los Angeles: University of California Press, 1989
Artigos online –

Artigos onlie:

ALPENDRE, Sérgio. *Philippe Garrel e as Imagens de Sonho*. In: *Revista Contracampo 87, 2007*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/87/artgarrelsergio.htm> Último acesso: 08 de agosto de 2014.

CARASCO, Raymonde. *Feuilles de montage pour une Gradiva cinematographique*. Disponível em <http://raymonde.carasco.online.fr/telechargements/feuillemontage.pdf/>. Último acesso: 08 de agosto de 2014.

_____. *“Gradiva: Esquisse I” Court-Metrage*. Disponível em <http://raymonde.carasco.online.fr/telechargements/gradiva-esquisse.pdf/>. Último acesso: 07 de agosto de 2014;

CROCKER, Stephen. *Noises and exceptions: Pure mediality in Serres and Agamben*. Disponível em www.ctheory.net/articles.aspx?id=574/. Último acesso: 23 de julho de 2014

GARDNIER, Ruy. *Philippe Garrel, Cinema Vulcânico*. In: *Revista Contracampo 87, 2007*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/87/artgarrelruy.htm>. Último acesso: 2 de agosto de 2014.

NOYS, Benjamin. *Gestural Cinema?: Giorgio Agamben on Film*. *Film-Philosophy* Vol. 8 No. 22, July 2004. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n22noys> Último acesso: 2 de agosto de 2014.

Recursos audiovisuais online:

DANEY, Serge e GARREL, Philippe. Entrevista de rádio para o programa *Génération Cinéma* no dia 23/07/1989. Disponível em <http://www.ina.fr/media/presse/video/PHY02006145/philippe-garrel-generation-cinema-1.fr.html>. Último acesso: 05 de agosto de 2014.

Filmografia

CARASCO, Raymonde. *Gradiva: Esquisse I*. 1978.
Imagens: Bruno Nuytten.
Música: Paul Méfano. Flauta: Pierre Yves Artaud.

Montagem: Anne-France Lebrun e Régis Hébraud.
Mixagem: Paul Bertault
Duração: 26 minutos.

GARREL, Philippe. *Le Révélateur*. 1968
Roteiro: P. Garrel
Produção: P. Garrel
Fotografia: M. Fournier
Duração: 61 mins
Elenco: L. Terzieff; B. Lafont; S. Robiolles.