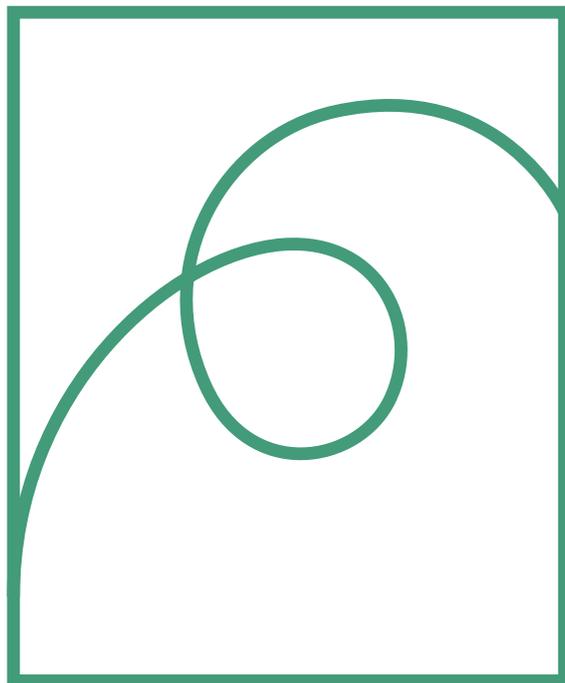


Caderno
de Leituras
n.76

série intempestiva |

Tradução de Vinicius Honesko
Revisão de Bernardo RB

Por uma Ontologia e uma Política do Gesto



¹ [Nota da editora] Com o título de “Per un’ontologia e una politica del gesto”, este texto foi publicado em: *Giardino di studi filosofici*. Macerata: Quodlibet, 2018. Disponível em: <http://tiny.cc/gestoagamben>. No dia 21 de março de 2018, Vinicius Honesko traduziu e publicou no blog Flanagens, criado por ele, que reúne diversos textos e traduções da filosofia contemporânea (flanagens.blogspot.com.br/). Publicamos aqui uma versão revista e agradecemos ao tradutor por mais esta parceria.

Giorgio Agamben

Comecei a refletir sobre o gesto no início dos anos oitenta e posso dizer que, desde então, dele não deixei de me ocupar, mesmo se de modo descontínuo e subterrâneo. Havia começado, como com frequência mais ou menos conscientemente costumo fazer, não da norma e do alto – o gesto expressivo –, mas da exceção e do baixo, isto é, das patologias do gesto, as quais, por volta do fim do século XIX, encontraram sua situação clínica na síndrome de Gilles de la Tourette (hoje melhor conhecida como Síndrome de Tourette). De acordo com o título do estudo publicado por esse psiquiatra francês em 1885 (*Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*), trata-se de um colapso de toda a esfera gestual, ou seja, de uma impressionante proliferação de *tiques*, tanto motores quanto verbais, que impedem o paciente de realizar mesmo os mais simples movimentos corpóreos, que se fragmentam em golpes espasmódicos e em manias e interrompem todo discurso com explosões coprolálicas e repetições.

O fato mais singular, que não havia deixado de me espantar, era que, a partir do estudo de La Tourette, os fenômenos em questão foram analisados e descritos pelos psiquiatras e neurologistas em milhares de casos e, em seguida, deixaram de ser registrados pelos anais médicos a partir dos primeiros anos do século XX para, então, reaparecer, de modo brusco, em 1971, quando Oliver Sacks, passeando pelas ruas de Nova Iorque, observa no intervalo de poucos minutos três casos evidentes de Síndrome de Tourette. A hipótese que eu à época sugeria para explicar essa curiosa circunstância era que, nesse período, os *tiques* e as desordens gestuais haviam se tornado a norma, quase como se a humanidade ocidental progressivamente tivesse perdido seus gestos – ou, pelo menos, a capacidade de dominar a própria gestualidade. E, também, que o nascimento do cinema, as tentativas de Muybridge e Marey de fotografar o movimento, as pesquisas de Aby Warburg sobre as *Pathosformeln* e também, na filosofia, a ideia nietzschiana do eterno retorno, tivessem a ver com essa perda do gesto, fossem uma tentativa extrema de recuperar o que havia sido irrevogavelmente perdido.

É a partir dessas considerações que procurei encontrar uma resposta à pergunta: “o que é o gesto?”, tarefa, como vocês verão, nada fácil. Os estudos históricos e antropológicos sobre o gesto me deixavam insatisfeito justamente porque não tentavam nem mesmo responder essa pergunta e chamavam de “gesto” qualquer movimento corpóreo, em particular os movimentos que tendiam a exprimir um significado. O gesto era considerado, como na retórica antiga (na qual, escreve Quintiliano, mesmo “as mãos falam”), como um sinal não verbal, que visa a traduzir e tornar visíveis significados verbais (tese que Elenio criticará em sua intervenção). Para aproximar-se de uma definição, será útil começar com algumas observações sobre o termo latino *gestus* e sobre o verbo *gero*, dos quais ele deriva. Trata-se de dois termos que existem apenas em âmbito latino, sem nenhum correlato nas outras línguas indo-europeias, e para os quais os linguistas hesitam em sugerir uma etimologia segura. Sua esfera de significado é particularmente ampla: é possível *gerere* uma barba ou uma roupa, mas também uma amizade, uma função e até mesmo a si mesmo (*se gerere*, “comportar-se”); *gestus*, por sua vez, pode significar qualquer atitude do corpo e da pessoa. Como sempre, eu havia encontrado uma indicação útil naquele maravilhoso conglomerado de intuições linguísticas que é o *De lingua latina*, de Varrão. Varrão distingue aí três “graus” da atividade humana, as quais ele denomina *facere*, *agere* e *gerere*. “Pode-se”, ele escreve, “fazer (*facere*) algo e não agir (*agere*), como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* significa também “recitar”]; ao contrário, o ator (*actor*) age um drama, mas não o faz. Assim, o drama é feito pelo poeta, mas não é agido, enquanto pelo ator é agido, mas não feito. Pelo contrário, o *imperator* [o magistrado munido do poder supremo, o *imperium*], que se diz *res gerere*, com este não faz nem age, mas *gerit*, isto é, sustenta (*sustinet*), expressão traduzida por aqueles que carregam um peso [ou, segundo outros códigos, investem-se num cargo]” (VI, 77).

A distinção entre *facere* e *agere* deriva de Aristóteles, que na *Ética a Nicômaco* (1140b) opõe a ação (*praxis*) e a produção, o “fazer” (*poiesis*): “O gênero da *praxis*”, ele escreve, “é diverso do da *poiesis*. O fim do fazer é, com efeito, algo diferente do próprio fazer, enquanto o fim da *praxis* não pode ser outro, uma vez que agir bem é em si mesmo o fim”. O

gesto não se deixa inscrever nos dois polos dessa alternativa, na qual Aristóteles pretendia fundar o primado da ação política: não é uma atividade dirigida para um escopo exterior, como a *poiesis*, nem um fim em si, como a práxis. Para a definição do gesto, de fato, nada é mais desviante do que representar, de um lado, uma esfera dos meios dirigidos a um fim (mover um braço para tomar um objeto ou para fabricar algo) e, de outro, um movimento que tem em si mesmo seu fim, como a ação política para Aristóteles ou, para nós, modernos, para quem a dimensão política se tornou opaca, a atividade estética. Como Kafka havia compreendido (“há uma meta, mas nenhum caminho”), uma finalidade sem meios é tão desviante quanto uma medialidade que tem sentido apenas em relação a um fim externo.

Uma primeira definição – por certo insuficiente – que havia proposto era esta: o gesto não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. O exemplo do mímico é, nesse sentido, esclarecedor. O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, do contrário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim. Essa “medialidade sem fim” é, por assim dizer, a outra face da definição kantiana da beleza: “finalidade sem fim (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*)”. Mas enquanto a finalidade sem fim é paralisante e, de algum modo, passiva, pois mantém a forma vazia do fim sem nenhum conteúdo determinado, a medialidade que está em questão no gesto é ativa, porque nela o meio se mostra como tal, no próprio ato em que interrompe sua relação com um fim.

Temos aqui algo muito similar ao que Benjamin, em seu ensaio Para uma crítica da violência, chama “meio puro (*reine Mittel*)” e que no ensaio que precede este em três anos, Sobre a língua em geral e sobre a língua dos homens, denomina “pura língua (*reine Sprache*)”. Esses conceitos perdem seu caráter enigmático se são remetidos à esfera do gesto, da qual provêm. Como a violência pura é um meio que depõe e interrompe a relação jurídica entre meios legítimos e fins justos, e a pura língua é uma palavra que não comunica algo mas apenas si mesma, isto é, uma pura comunicabilidade, assim, no gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade.

Decisivo para compreender a natureza do gesto é, assim, o momento da interrupção e da suspensão, isto é, sua relação com o tempo compreendido como sucessão cronológica linear. Sempre me tocou o fato de que um grande coreógrafo do século XV, Domenico da Piacenza, em seu tratado *Dell'arte di ballare e danzare*, coloque no centro da dança um momento de pausa que denomina “fantasmata”. Eis sua definição: “uma presteza corporal, a qual [...] faz parar a cada instante como se tivesse visto a cabeça de Medusa, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante [...] agindo com medida e memória”.

Domenico chama “fantasmata” uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a *epoché* que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a pausa precede quase que de modo profético o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e rememorava.

Em todo caso, essencial é que essa imobilidade e essa pausa sejam carregadas de tensão, como Lessing dizia do Laocoonte, que com seu gesto imóvel contraía em si tanto os movimentos que o precederam quanto os que teriam sucedido. É possível exprimir essa tensão carregada de motilidade, essa especial temporalidade messiânica e não linear do gesto, também por meio de sua incessante repetição. É algo do gênero que os

antigos haviam intuído em sua representação do Ades, na qual as sombras dos mortos repetem infindavelmente um único gesto, o seu gesto, que os entrega à sua cognoscibilidade. Também aí é decisiva a ausência de qualquer finalidade efetiva, como no gesto das Danaides que jogam água em um recipiente furado. Ou como nos presépios mecânicos, nos quais os pastores que assistem ao evento messiânico apenas repetem interminavelmente seu humilde gesto cotidiano. E não é de se negar que Nietzsche, em sua ideia do eterno retorno, procurasse apreender e contrair o tempo infinito em um gesto.

Nossa apresentação do gesto como meio puro, isto é, como exposição de uma medialidade sem fim e comunicação não de algo, mas de uma comunicabilidade, implica – ou, antes, exige – que tentemos definir de algum modo sua consistência ontológica. Se o gesto é caracterizado pela pausa e pela suspensão, nas quais se dá a conhecer apenas uma cognoscibilidade, isso significa que ele tem apenas uma realidade negativa, da ordem não de um ser, mas de um não-ser? Qual é, em outras palavras, o modo de ser da cognoscibilidade?

Trata-se de tentar especificar a relação entre uma coisa e sua cognoscibilidade que, na história da metafísica, com frequência foi mal compreendida como a diferença ontológica entre ser e ente. Antes de tudo, é preciso restituir essa relação à sua natureza de relação fenomenológica, isto é, ao particularíssimo nexa, e quase harmonia, entre uma coisa e seu aparecer, entre um ente e seu dar-se a conhecer. É evidente que a cognoscibilidade de uma coisa não é uma outra coisa ao lado ou além da coisa, mas nem mesmo é a mera identidade da coisa, o seu ser igual a si mesma. Exibir, como faz o gesto, a cognoscibilidade de algo significa então, simplesmente, nas palavras de Hölderlin, mostrá-lo “no meio de seu aparecer (*in dem Mittel seiner Erscheinung*)”. O ente não é aqui de modo algum separável do ser, como, pelo contrário, a metafísica de maneira incessante tentou fazer, mas o ser é apenas o ente no meio de sua cognoscibilidade – é, nesse sentido, apenas um gesto.

Aqui, as categorias da ontologia – existência e essência, *quidditas* e *quodditas*, potência e ato, ser e ente – colapsam necessariamente uma sobre a outra, coincidem, isto é: acontecem juntas. Nessa perspectiva, esclarecedoras são as considerações dos filósofos medievais que, entre os séculos XII e XIII, interrogavam-se sobre o estatuto do movimento.

Averróis, em seu comentário à *Física* de Aristóteles, pergunta-se por que alguns filósofos puderam definir o movimento como um não-ser. Isso aconteceu – ele explica – porque o movimento não está no âmbito da potência nem no do ato, mas é um ser intermediário entre essas duas categorias fundamentais da ontologia aristotélica, que ele define como “a realização da potência enquanto potência”. Isto é, a potência não desaparece no ato, mas neste permanece e se mostra. De modo análogo, Roberto Grossatesta, cuja filosofia da luz imprimiu uma influência decisiva em Dante, distingue dois modos de realizar a potência no ato. Em um primeiro modo, o que está em potência se realiza e se exaure (Grossatesta fala de *perfectio*) no ato, no segundo, pelo contrário, o ato conserva (salva!) a potência em sua imperfeição (*salvat ipsam in imperfectione*). Ele dá o exemplo de algo que pode se tornar branco (o branqueável, *albisibilis*): no primeiro caso, ele se realiza e se anula no albedo, na brancura, no segundo, o ato mantém e conserva o branqueável como tal. (Que essa coincidência das duas categorias ontológicas, potência e ato, tenha um significado ético se compreende imediatamente ao se imaginar uma vida em que a “vivibilidade” jamais se exaure em um “vivido”, mas conserva em todo momento sua potência de viver.)

É significativo que, como exemplo dessa potência que se conserva no ato, Alberto Magno não encontre nada mais adequado do que o gesto do mímico e do dançarino. “A evolução circular em que se envolvem os mímicos (*volutatio quam voluntur mimi*)”, escreve ele em seu comentário à *Física*, “é a realização de seu ser hábil para a dança e de sua alegre potência de dançar enquanto potência (*perfectio saltabilium sive potentium tripudiare et choreizare secundum quod in potentia sunt*)”. Entre a possibilidade e a realidade factual, a “exultação” [*tripudio*] do dançarino insinua aqui um terceiro gênero de ser, um meio em que a potência e o ato, o meio e o fim, compensam-se e exibem-se um ao outro. Esse frágil equilíbrio não é uma negação – é, antes, uma cambiável exposição, não uma estase, mas um agitar-se recíproco da potência no ato e do ato na potência.

Certa vez, para descrever a especial qualidade da imagem artística, Focillon se serviu da metáfora de uma balança em equilíbrio precário, na qual a haste parece quase não balançar, “milagre de uma imobilidade hesitante, tremor leve e imperceptível que nos indica que ela vive”. E é seguindo uma similar completa incompletude que, observando Loïe Fuller dançar, Mallarmé pôde escrever que ela era *la Fontaine intarissable de soi-même*; e, descrevendo Nijinski, Jacques Rivière podia dizer que “ele viaja por uma trilha que destrói à medida que a percorre, seguindo um fio misterioso que de pronto se torna invisível atrás de si [...] a cada vez que o corpo parece oferecer impulsos e ocasiões, outras tantas vezes o movimento se interrompe e recomeça; e a cada vez que ele sente em si mesmo um impulso possível de partida, outras tantas vezes reencontra e retém seu ímpeto. Retoma-se a cada instante, como uma fonte da qual deve exaurir sucessivamente todos os veios; sobe contra a corrente dentro de si e sua dança é a análise e a conta de todas as inclinações para se mover que descobre em si mesmo”.

Não creio que seria possível encontrar palavras mais adequadas para descrever uma ontologia do gesto. Trata-se, naturalmente, de uma ontologia modal e não substancial, no sentido de que seria possível dizer, nos termos de Spinoza, que os modos são os gestos do ser. E é significativo que o gesto do dançarino seja aqui definido por meio da interrupção e da incessante retomada de impulsos espontâneos que provêm de seu corpo, como os modos exprimem pontualmente o ser em sua inesgotável espontaneidade.

Não posso concluir estas reflexões sobre o gesto sem evocar, ainda que sumariamente, seu possível significado político. Vocês sabem que, de Aristóteles a Hannah Arendt, a esfera da política sempre foi definida como a esfera própria da *praxis*, isto é, da ação (*actio* é a tradução latina de *praxis*). Em uma pesquisa recente (recém-publicada)², procurei mostrar que há uma relação constitutiva entre o conceito de ação (ele próprio, na origem, uma noção jurídica que designa a esfera do processo) e os de causa e de culpa. A hipótese que pretendia propor era a de que esses três conceitos constituíam em conjunto o dispositivo por meio do qual os comportamentos humanos são inscritos na esfera do direito e se tornam “culpados”, isto é, imputáveis de maneiras diversas a um sujeito. Ou seja, tornam-se um *crimen*, no significado originário do termo, talvez aparentado ao sânscrito *karman*, que indica a conexão implacável entre as ações de um sujeito e suas consequências. O direito e a moral nos habituaram assim à ideia de que o homem deva responder por suas ações, que nada nos é mais óbvio e evidente. Mesmo assim, não deveríamos nos esquecer de que toda a obra do maior teólogo do século XX, Franz Kafka, é apenas uma obstinada e quase obsessiva reflexão sobre esta única pergunta: “como pode um homem ser culpado?” – como pôde acontecer que uma mente humana tenha concebido a ideia de que suas “ações” devem ser-lhe imputadas e torná-lo culpado?

Em minha pesquisa procurei mostrar que, na modernidade, a elaboração do conceito de “ação” é a tal ponto inseparável do conceito de “vontade” que é possível dizer que juntos eles se articulam em um paradigma cujo escopo é fundar a liberdade e, portanto, a responsabilidade do sujeito moderno. Por certo não é este o lugar para reconstruir a formação do conceito de vontade, o qual, quase ausente no mundo clássico, constitui-se progressivamente através de um processo secular em que gnose, hermetismo e neoplatonismo se unem com a teologia cristã, que sobre ele estabelece seu lugar decisivo. Quero aqui apenas debruçar-me sobre um momento, aparentemente desprezível, desse processo: aquele em que, chegado no ponto de sua *Summa contra Gentiles* – na qual deve afrontar o tema do bem e do mal, e o da ação humana –, Tomás enuncia o teorema segundo o qual *omnis agens agit propter finem*, cada homem que age determina a vontade em vistas de um escopo.

É significativo que justamente neste ponto o *doctor angelicus* esbarre em um obstáculo inesperado, que diz respeito exatamente à esfera do gesto. “Há ações”, ele escreve, “que não parecem realizadas em vista de um fim, como as realizadas em um jogo

(*ludicrae*), as contemplativas e as que são realizadas de maneira distraída (*absque attentione*), como o gesto de tocar a própria barba (*confricatio barbae*) e outros similares, a partir das quais seria possível ser induzido a crer que um agente possa agir

2. [Nota do tradutor] AGAMBEN, Giorgio. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.



sem um fim”. Enquanto as ações lúdicas e as contemplativas se deixam compreender, mesmo que com um certo exagero, como aquelas que em si têm o próprio fim, mais embaraçante é o caso dos tiques e das ações distraídas, que Tomás procura, a todo custo, compreender na categoria da finalidade, justificando-as com uma “imaginação repentina” ou “com uma desordem dos humores que produz um prurido”.

O que o teólogo não pode aceitar é que existam atos humanos realizados todos os dias que não se deixam, em caso algum, inscrever no dispositivo da vontade e dos fins. Tanto nas evoluções do dançarino quanto nas posturas e nos movimentos que fazemos sem perceber, o gesto não só jamais é, para aquele que o realiza, meio para um fim, mas nem mesmo pode ser considerado um fim em si. E como, em sua ausência de finalidade, a dança é a perfeita exibição da potência do corpo humano, assim podemos dizer que, no gesto, cada corpo, uma vez liberado de sua relação voluntária com um fim, seja orgânico ou social, pode, pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar todas as possibilidades de que é capaz.

A esta altura vocês compreenderam que a hipótese que pretendo sugerir é que a ética e a política sejam a esfera do gesto e não da ação, e que, na crise aparentemente sem saída que essas duas esferas estão atravessando, tenha chegado o momento de se perguntar o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – que seja, nesse sentido, gestualidade integral.

Trata-se de um paradigma que, na tradição do Ocidente cristão, está presente, talvez, apenas na condição de Adão e Eva no paraíso terrestre antes da queda, naquele “jardim das delícias” onde, como diz Dante, “foi inocente a raiz humana”. Seria um acaso o poeta definir como “doce jogo” a condição paradisíaca e exibi-la na figura de uma jovem moça que dança?

Como volteia, co’ as plantas roçando
de leve o chão, e quase sem volvê-las
a dançarina, pé ante pé adiantando.³

Gostaria de voltar, neste ponto, à imagem do “jardim”, sob cujo signo pretendíamos colocar nossas pesquisas sobre o gesto. Parece-me lícito sugerir que o *paradeisos*, o jardim no Éden, que Dante define como o “lugar eleito / à humana natureza para seu ninho”, enquanto nomeia por excelência a feliz demora dos homens sobre a terra, possa e deva ser visto como um paradigma genuinamente gestual e político.

3. [Nota do tradutor] Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Purgatório. Edição bilíngue*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 185.

