

O GESTO MONUMENTO, A ESSÊNCIA DO FAZER POLÍTICO

THE MONUMENTAL GESTURE: ON THE ESSENCE OF POLITICAL ACTION

Eduardo DUARTE¹

Resumo: O presente artigo é um ensaio de compreensão para a ideia do Gesto dentro da comunicação. O artigo, em princípio, sistematiza ideias de Aby Warburg e Giorgio Agamben. Mas em seguida, também procura localizar heranças de pensadores do século 20, quando percebe relações com a antropologia do imaginário de Gilbert Durand e a abordagem arquetipal de Jung, no estudo da sobrevivência das formas além do tempo. O gesto como um ato político, como uma expressão sem autor, algo que está aquém da necessidade de comunicar objetivamente por ser pura intenção, sem formulação. O gesto como expressão da sobrevivência de vontades para além da história quando se espelham numa forma de cinema de guerrilha nos filmes estudantis de Maio de 68 e do cinema amador no Ocupe Estelita. O gesto como acontecimento monumental da indignação diante do mundo. Qual a natureza do gesto? Que fenômeno humano ele descreve? O gesto aqui é tomado como a manifestação de um acionamento simbólico que atravessa o tempo e que reaparece como força expressiva cultural em contextos coletivos e temporais distintos, a partir da ativação de circunstâncias semelhantes.

Palavras-chave: Gesto; Sobrevivência; Imaginário.

Abstract: *This article is a study for the idea of Gesture within Communication area. The article, in the beginning, systematizes ideas from Aby Warburg and Giorgio Agamben. But it also seeks to approximate the 20th century thinkers inheritance, when it connect the anthropology of the Imaginary from Gilbert Durand and archetypal approach from Jung with the study of the survival of forms beyond time. The gesture as a political act, as an expression without author, something that falls short of the need to communicate objectively because it is pure intention, without formulation. The gesture as an expression of the survival of wills, beyond history when mirrored in a form of guerrilla cinema in the student films of May 68 and amateur cinema in the Occupy Estelita. The gesture as a monumental event of indignation before the world. What is the nature of the gesture? What human phenomenon does it describe? The gesture here is thought of as a symbolic manifestation that goes through time. The gesture reappears as an expressive cultural force in different collective contexts from the activation of similar circumstances.*

Keywords: *Gesture; Survival; Imaginary.*

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Associado do Dept. de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Pós doutor pela École des Hautes Études en Science Sociale. Areas de atuação: Antropologia, com ênfase em Epistemologia. Comunicação e Experiências Estéticas. Atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura visual e imaginário. E-mail: edwartte@gmail.com.

Introdução

O presente artigo é um ensaio de compreensão para a ideia do Gesto dentro da comunicação. Um termo que muito recentemente tem visitado as reflexões de autores nacionais a partir do pensamento de Aby Warburg, George Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Por se tratarem de ideias ensaísticas e muitas vezes dispersas nas reflexões distintas desses autores, muitas vezes não se tem clareza sobre o que essa tentativa conceitual descreve e indica exatamente como fenômeno. São reflexões que nascem tateando um terreno movediço em circunstâncias sempre nebulosas das experiências estéticas que nos acometem. Por isso mesmo, essas tentativas tornam as ideias mais claras quando modelam formas sobre essas intuições. Dessa maneira, o que tento aqui é atravessar, numa breve compilação, algumas dessas formas na intenção de modelar uma outra, o conceito de gesto monumento. Uma ideia de inspiração deleuziana para a natureza expressiva da forma como força política.

Qual a natureza do gesto? Que fenômeno humano ele descreve? O gesto aqui é tomado como a manifestação de um acionamento simbólico que atravessa o tempo e que reaparece como força expressiva cultural em contextos coletivos e temporais distintos, a partir da ativação de circunstâncias semelhantes.

Esse artigo é parte da construção de reflexões sobre a dinâmica simbólica do pensamento por imagens que constitui as sociedades contemporâneas, em desenvolvimento na pesquisa científica.

O gesto que desencadeou a primavera Árabe

Mohamed Bouazizi organizou suas frutas e verduras, juntamente com balanças e sacos no carrinho de mão que funcionava como banca de feira ambulante. Despediu-se de sua mãe e de sua irmã e antes de sair de casa vestiu seu casaco para o frio de nove graus no inverno no Norte da Tunísia. Logo cedo, como todos os dias, saiu pelas ruas de Bem Arous expondo mercadorias aos seus clientes. Um dia como outro qualquer, em que vencendo a sonolência matinal Mohamed poderia estar sonhando em comprar uma caminhonete para facilitar o seu serviço. Talvez pensasse nos lugares de maior circulação de pessoas, ou rezasse para que o dia tivesse boas vendas. O que pensava Mouhamed naquele 17 de Dezembro de 2010 jamais poderemos saber, por mais que hoje conheçamos tanta coisa sobre sua vida e seus sonhos. Sabemos também que Mouhamed tinha 26 anos e nunca havia conseguido um emprego formal. Sabemos que

desde cedo (10 anos) vendia diversos produtos nas ruas para poder completar a renda familiar.

O que ele pretendia naquele dia? Talvez cogitasse que teria de vender alguma coisa antes que os fiscais que proibiam o comércio informal nas ruas o alcançassem atrás da propina diária. Viver da venda nas ruas de frutas, legumes, produtos baratos chineses ou artefatos gerais sob a vigilância de rapina de fiscais municipais corruptos sempre fez parte do cotidiano tenso de famílias pobres em qualquer lugar do mundo. O carrinho já poderia ser um meio mais fácil de facilitar a fuga quando a fiscalização fosse anunciada pelos olheiros das praças. Mas naquele dia três fiscais municipais aproximaram-se de Mouhamed e num ritual perverso pediram – o que já sabiam que ele não tinha - a documentação que o autorizasse a vender frutas e legumes na rua. Em seguida ameaçaram confiscar todo material, caso não pudessem chegar a “um acordo”. Samya Bouazizi, sua irmã, afirma que ele se recusou a pagar. Não sabemos se por dignidade moral ou por não ter com a quantia, mas o fato é que, em seguida, os fiscais começaram a recolher balanças e mercadorias, jogando-as no carro da prefeitura. Mouhamed foi espancado, Samya foi ofendida, uma grande confusão antecedeu a apreensão definitiva de todos os bens do feirante.

Por mais que soubesse que corria riscos, não creio que imaginou que viveria esse drama quando saiu de casa naquela manhã fria. Nem muito menos se é capaz de anteceder o que o desespero e a violência moral sofrida podem levar um ser humano a fazer. Vergonha, indignação, desespero ou, numa composição indescritível de tudo, levou Mohamed à porta da sede do governo local para pedir seus produtos de volta. Que direitos ele tinha? Para a legislação local, nenhum. Ele era um feirante ilegal e ele sabia disso. Mas a potência da revolta não reconhece leis feitas para fazer sofrer.

Mohamed não foi recebido pelas autoridades e após longo tempo de espera e na certeza trágica de que tudo estava perdido, comprou um latão de combustível, retornou à frente da sede do governo, derramou-o sobre seu corpo e ateou fogo sobre si mesmo. Um ato monumento, um ato trágico, que como tudo que é trágico, não visa a vencer mais nada, porque tudo está perdido. Uma certeza que não deprime, não paralisa. Ela é só movimento, inquestionável, irrefletida, revolta profunda que toma o corpo como monumento de um gesto definitivo. Um gesto que não calcula consequências porque é Acontecimento simplesmente.

O gesto extremo chocou a Tunísia e despertou ondas de indignação e solidariedade. Assistiu-se a milhares de pessoas indo às ruas, em todo país, para protestar contra a corrupção e o desemprego. No dia 05 de janeiro de 2011, Bouazizi morreu no hospital em função das graves queimaduras. As manifestações populares se intensificaram com milhares de pessoas presas, centenas de mortos, num desencadeamento de reações violentas de esfacelamento da ordem social. Nove dias após a morte de Bouazizi o presidente da Tunísia, Ben Ali, no cargo havia 23 anos, renunciou e fugiu do país.

Em seguida, a onda de protestos contaminou outros povos e levou ao descontrole social a Argélia, a Jordânia, o Egito e o Iêmen. Três chefes de Estado renunciaram, outros anunciaram não concorrer mais a reeleições. O esfacelamento sócio-político se alastrou por outros países da África e Oriente Médio. Uma guerra civil explodiu na Líbia, onde Gaddafi foi caçado e morto. Outra na Síria que se arrasta até o presente. Grandes protestos ocorreram no Bahrein, Djibuti, Iraque e Omã. Manifestações menores no Kuwait, Marrocos, Arábia Saudita, Líbano. Os levantes se espalharam para outras partes do mundo ressoando os contextos específicos de cada lugar. Em setembro de 2011 chegou aos Estados Unidos e desencadeou o Occupy Wall Street; na Espanha se viu o Movimento 15 de maio. No Brasil, em 2013, o Ocupe Estelita e o Movimento Passe Livre. Todas essas formas de propagação da onda sísmica de revoltas e mobilizações populares constitui-se num verdadeiro monumento de resistência popular a toda forma de opressão dos governos pelo mundo. Um monumento que no sentido deleuziano, ao contrário de todo monumento, não ocorre para ser lembrado.

Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 229.)

Um monumento, para Deleuze e Guatarri, não paralisa um ato numa escultura ou numa obra para ser lembrada. Um monumento é um bloco de sensações formado num tempo e que transmite sua força para as gerações futuras. As gerações futuras não estão para serem lembradas de algo como um fato histórico, mas para serem contaminadas, acionadas por um Acontecimento, a vibração de um ato que se atualiza no tempo. Dessa forma, posso dizer que um monumento é uma sobrevivência. A sobrevivência de uma potência ativada num momento e que persiste reaparecendo de tempos em tempos. A ideia de sobrevivência que associo aqui vai no mesmo sentido do conceito *Nachleben*

(DIDI-HUBERMAN, 2013. p.43) pensado por Aby Warburg. Essa ideia de além vida dos afetos, que motivam as obras de arte e que reaparecem em diferentes lugares e momentos, noutras obras de arte. As emoções influenciam o trabalho artístico de forma atemporal, afetos que sobrevivem e criam blocos de sensações que perduram para além do tempo e do espaço. Se podemos compreender o que é um monumento através das ideias de **bloco de sensações e *Nachleben***, o que podemos dizer sobre um gesto?

Quatro condições para o gesto em Agamben

Na construção de uma noção conceitual sobre o gesto, Giorgio Agamben, em dois artigos distintos (AGAMBEN, 2008; AGAMBEN, 2018), inicia refletindo sobre as descobertas e pesquisas do psiquiatra francês Gilles de la Tourette, no final do século XIX. O primeiro momento em que o gesto surgiu num quadro de patologias psicossomáticas que foi nomeado de síndrome de Tourette.

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 o discurso com explosões coproláticas e repetições (AGAMBEN, 2018, p. 1).

Desde os anos 80 que Agamben pesquisa o gesto de maneira assistemática e dispersa em vários textos. O que tento aqui é organizar alguns pontos de referência que tornem o conceito mais operacional para qualquer outra utilização. Apesar das descrições dispersas e pouco sistemáticas, pode-se perceber que o gesto como um espasmo involuntário descrito na síndrome é uma referência de pensamento importante como ponto de partida no que se construirá. Naturalmente que na síndrome estamos diante de uma patologia, mas o que daqui interessa ao conceito desenvolvido por Agamben é que o gesto não tem uma intenção de comunicação. O gesto no indivíduo que traz esses tiques e disfunções motoras existe involuntariamente, o gesto tem a liberdade de não ter intenção e pode até carregar potencialmente a possibilidade de dizer algo, mas sua expressividade não se conclui num ato comunicativo.

Esse é o primeiro ponto, ou condição para o gesto, que precisamos guardar das várias incursões que faz o autor de forma criativa sobre as definições etimológicas e as utilizações do termo em distintas áreas de pensamento. Agamben investigou várias apresentações e definições sobre a ideia de gesto e conseguiu uma construção que aponta o gesto como um ato que não tem a função de comunicar qualquer coisa. O gesto

seria a construção de condição de cognoscibilidade, mas não se completa num propósito. Desta forma, é importante dizer que o gesto se opõe à ação, pois a ação busca um objetivo, tem um fim que organiza o corpo e condiciona o movimento na sua direção. O gesto, não tendo um fim, não organiza o corpo para uma meta.

O gesto não é nem um meio e 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, mas, ao 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, independente de sua relação efetiva com um fim. (AGAMBEN, 2018, p. 2-3).

O gesto do mímico tem finalidade em si mesmo. Enquanto que aquele de quem ele imita a forma traz uma ação objetiva, seu corpo move-se com um propósito. O único propósito do mímico é alcançar a plasticidade e expressividade do gesto enquanto forma, mas sem uma ação.

Em **Para uma ontologia e uma política do gesto** o autor amplia a construção de imagens que nos permitam ver melhor sua ideia analisando instantes do corpo na construção da dança. Entretanto, creio que para uma exemplificação mais simples podemos lançar mão das lembranças de brincadeiras infantis muito populares no Brasil, como a “brincadeira da estátua” ou “batatinha frita 1,2,3”. Na brincadeira da estátua um adulto põe uma música divertida para tocar e as crianças dançam. Num determinado momento inesperado o adulto pausa a música e todas as crianças devem ‘congelar’ seu movimento na posição em que estão. Essa escultura, esse desenho dos corpos, é que faz a estátua da brincadeira. Quem rir primeiro é desclassificado e a música volta a tocar para uma nova rodada de estátuas. Ganha quem permanecer imóvel e sem rir por mais tempo.

Em batatinha frita 1,2,3 uma criança é escalada como líder para ficar de rosto contra um muro, enquanto que as demais ficam a uma certa distância por trás de uma linha riscada no chão. A criança de rosto contra o muro diz: “batatinha frita 1,2, 3” e vira repentinamente para o grupo. O objetivo das demais é mover-se em direção ao muro antes de a criança virar-se. Elas não podem ser vistas em movimento, logo, onde quer que estejam, elas ‘congelam’ como estátuas assim que o líder se vira. A criança que se mexer volta para a linha de partida, as demais seguem para uma nova rodada em

que o líder de rosto no muro “diz batatinha frita 1,2,3”. Vence quem conseguir tocar primeiro no muro.

Em ambas as brincadeiras, o gesto congelado, a estátua que se molda, é o momento ápice de ludicidade; momento de tensão pelo riso contido, pela busca da imobilidade, uma pausa numa imagem que modela formas sem intenção. Aquela forma é apenas uma pausa num *continuum* de movimento e uma pausa que destoa do movimento em si pois é apenas uma pose sem propósito. É a pose mais fácil de ficar sem rir, ou sem tremer, é a primeira que ocorre sem pensamento prévio, não há intenção em algo que espontaneamente se molda sem tempo de reflexão ou preparação para o gesto. As estátuas são os momentos de maior contenção de energia numa forma sem intenção alguma. É um estado de suspensão de qualquer ação cognoscível. Esse lugar de alta contenção de energia numa forma sem intenção é o que podemos pensar como o Gesto, em Agamben. Eis a segunda condição, ou ponto de referência na construção do conceito.

Em outro instante, Agamben (AGAMBEN, 2007) constrói a ideia do gesto como resultado desse ato espontâneo de alta contenção de energia que não traz a manifestação de um sujeito na afirmação de uma identidade. Se pensarmos aqui a ideia de sujeito como o posicionamento de um lugar de fala, ou como uma constituição consciente idealizada, podemos entender o que o gesto difere da ação. A ação tem autor porque tem objetivo, tem meta pensada, constitui-se antes de acontecer. O gesto esvazia esse lugar porque não se constitui antes, ele apenas é enquanto acontece por impulso que resulta numa forma, mas não pensa a forma por antecedência. Nesse sentido é que o gesto não tem sujeito e Agamben estrutura sua ideia em Foucault quando afirma que há duas noções que são facilmente confundidas, o autor como indivíduo, como uma pessoa e sua função-autor (*Ibid.*, p.55).

A função-autor é a função que ocupa um texto como propulsor do agenciamento de outros textos e outras formas de pensar enredados na mobilização de sentido que ele opera. “Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de texto”. (*Ibid.*, p.57). Ou seja, Marx como autor ou Shakespeare como autor, naquilo em que seus textos agenciam, no que faz produzir como pensamento e texto, estabelece uma constituição de sentido peculiar. “No caso da literatura – sugere

Foucault – não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer”. (*Ibid.*, p.55).

Foucault acredita que isso não tem nada a ver com o que esses homens foram, o que trazem como identidade pessoal que os afirma como sujeitos. O que importa são os processos objetivos de subjetivação que se desencadeiam na produção do texto. Isso é que constitui o fazer-se autor. Dessa forma, o autor não precede o texto, ele nasce junto com o texto. É por este caminho que Foucault dissocia o autor como indivíduo real da função-autor da obra, sobre quem ele concentrará sua análise. Ou seja, não se compreende o texto de um autor analisando sua vida como sujeito. O texto nasce e opera sua própria constituição de mundo e agenciamento com outros textos. A marca pessoal do autor reside unicamente na singularidade de sua ausência. Ou seja, não importa quem fala, mas o que a fala agencia como texto que constitui um autor em sua função. Tudo se passa quando se observa que em nossa sociedade há discursos que são marcados pela função-autor, e outros não. Essa função caracteriza o modo de existência e funcionamento de certos discursos na sociedade.

Este é o sentido que interessa a Agamben para pensar o autor. Podemos guardá-lo como o terceiro ponto de referência. Ou seja, o autor pode ser visto como um gesto desprovido de subjetividade, um puro meio por onde algo acontece. Pensar o gesto como um impulso de agenciamento de uma potência que faz o discurso em ato. A ação de escrever como um fluxo de acontecimento nem sempre tendo algo objetivo a ser dito. Aquilo que acaba por se fazer autor na subjetivação em contexto, no momento de produção do texto.

Para Agamben essa força do gesto tem uma aparência insana porque muitas vezes é inexplicável, não condiz com regras morais ou com o que se é esperado na conduta. No mesmo artigo, ele exemplifica com uma passagem do livro *Idiotas*, de Dostoievski (AGAMBEN, 2007. p.61). Tudo se passa numa festa armada para que se faça uma proposta de casamento a Nastasja Filippovna. Ela receberia por isso um pacote de cem mil rublos. Ela não quer o casamento, mas a oferta em dinheiro é tentadora. Há uma tensão cínica no ar. Num dado momento da festa, num gesto aparentemente insano, mas profundamente coerente, mesmo longe de ser racional e moral, ela lança o pacote na lareira em chamas para estupefação de todos e desafia um dos seus pretendentes a ir buscar o dinheiro com suas próprias mãos.

Nastasja Filippovna pôs em jogo a sua vida - ou, talvez, permitiu que ela fosse posta em jogo por Myskin, por Rogozyn, por Lebedev e, no fundo, pelo próprio capricho. Por isso, o seu modo contido é inexplicável, por isso ela fica perfeitamente ilibada e incompreendida em todos os seus atos. Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade (*Ibid.*, p.61).

Neste momento começa a se desenhar o quarto ponto de referência para pensarmos o gesto em Agamben. Ou seja, o gesto aqui nasce como uma forma de expressão política. Na ausência de finalidade do gesto o corpo performa algo além do que o corpo conhece. A energia que eclode na forma torna o corpo desconhecido a ele mesmo pois não se trata de um movimento intencional, preso a uma meta. Trata-se de uma forma de libertação dos corpos que no gesto podem explorar, conhecer e mostrar do que são capazes, indo muito além do que foram acostumados ou submetidos a fazer. O gesto é então um acontecimento político, pois ele inaugura novas formas de expressão de posicionamentos no mundo. Formas que ainda não foram codificadas, portanto, não foram inclusas numa gramática de uso e compreensão objetivadas.

A sobrevivência do gesto além de seu tempo

Mas como essas formas sobrevivem no tempo? Warburg acreditava que de alguma maneira essas formas, esses gestos carregados de passionalidade mantinham-se para além dos instantes de aparição no mundo. A força criadora imprimiria de alguma maneira uma marca numa forma de subconsciente social – podemos aqui pensar de forma freudiana, já que esse é um dos referenciais de Warburg – que poderia ser acionado em outros momentos coletivos, em qualquer outro lugar do mundo, como se cada gesto, uma vez tendo passionalizado a vida, tornar-se-ia parte de um repertório imaginário das sociedades humanas. Um gesto aciona gestos anteriores, e por sua vez também torna-se uma força virtual que acionará gestos no futuro. O gesto então sobrevive pela força do seu pathos, recompondo um circuito de imagens para dentro e para fora do tempo.

Mas sobrevive onde? Essa entre tantas questões não puderam ser desenvolvidas por Warburg. Entretanto, décadas depois, algumas intuições desenharam a possibilidade de pensarmos formas estruturais imagéticas da mente que sobrevivem no que se chamou de inconsciente coletivo (JUNG, 1993) e de Imaginário (DURAND, 1988). O imaginário é esse infundável repertório de imagens de nossa espécie. A força imagética

desse gesto mergulha num patrimônio de memória profunda da sociedade, ao ponto de perderem sua característica bidimensional, para sedimentar conjuntos de imagens sem fisionomia, como diria Durand (*Ibid.*). As imagens sem fisionomia são conjuntos de linhas de forças afetivas que convergem para um sistema virtual de imagens.

Dessa forma o sentido de que falo de imagens agora não é mais de uma imagem visual, não é uma imagem que está grafada em algum lugar, mas trata-se de um sistema de forças que gera símbolos. Essa instância virtual de sistemas de imagens de força é o que trato aqui como Imaginário. As imagens aqui incorporam um outro fenômeno quando decantam, na profundidade da memória coletiva, as forças que usou nos diferentes contextos em que foram acionadas. Elas passam a amalgamar uma dimensão pluridimensional, para além de sua manifestação visual. Imagens que incorporam uma sensação ancestral que aglutinam as experiências de emoções diversas, que ressurgem tempos depois em configurações emocionais coletivas próprias do momento, em ressonância com as circunstâncias históricas e com os suportes técnicos disponíveis.

Provavelmente essa ideia de um circuito constante de imagens entre o virtual e o atual chamado de **trajeto antropológico** tivesse interessado Warburg: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e a intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41). Em outras palavras, algumas intuições esboçadas, mas não sistematizadas por Warburg, vieram a tomar corpo e desenvolver-se cientificamente algumas décadas mais tarde, trazendo um maior apuro conceitual e demonstrativo, como essa que se formalizou no conceito de trajeto antropológico.

Sem formular como um conceito, Warburg descreve o mesmo circuito, como podemos ver em Philippe-Alain Michaud (MICHAUD, 2013). Warburg afirma, a partir de uma gravura de Duher à bico de pena em que se apresenta o assassinato de Orfeu, que essa é “a primeira tentativa de apresentar à sociedade italiana personagens da história antiga em carne e osso” (Warburg apud MICHAUD, 2013, p. 149). Ou seja, essa seria a primeira encenação moderna de um pathos da Antiguidade. Para ele, a prova da sobrevivência de um gesto reencenado séculos depois.

Num segundo momento, Warburg, na esteira de Burckhardt, intui haver uma profunda relação entre a vida e seus gestos nos palcos dos teatros e nas festas populares com as formas que se desenhavam nos quadros do Renascimento.

Se admitirmos que a festa teatral oferecia à visão dos artistas esses personagens de carne e osso, como elementos de uma vida realmente animada pelo movimento, estaremos muito perto de apreender o processo da criação artística. [...] Reconhecemos aqui o que dizia Jakob Burckhardt, infalivelmente avançado, como sempre, em seu julgamento de conjunto: a festa italiana, com seu grau superior de civilização, realmente faz passar da vida para a arte. (Warburg apud MICHAUD, 2013, P.150).

Vida cotidiana e quadros entrelaçados numa comunhão profunda e recíproca de temas e gestos movidos por motivações afetivas que através do imaginário desenham formas nos corpos. O que estabelece um looping entre a vida e suas formas páticas absorvidas pela imaginação dos artistas em suas obras, e essas de volta, por sua vez, trazem inspiração para os gestos da vida e das festas.

Warburg deu ao discurso iconográfico tradicional uma profundidade inédita quando, em 1893, analisou as relações entre a poesia de Angelo Poliziano e a obra de Botticelli, detectando nos quadros e desenhos deste último uma dimensão cênica. Mostrou que tal discurso não devia reduzir-se à simples transposição de elementos literários em elementos visuais, mas abrir-se para o trabalho de transformação dos corpos em imagens e das imagens em corpos. (MICHAUD, 2013, p. 150).

Mas antes de chegar a essas elaborações Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198) nos conta que Warburg, durante seu estudo sobre o gesto, teve de lidar com duas dimensões distintas incomensuráveis e muitas vezes rivais: pensar o gesto como algo que nasce da intrincada relação entre as instâncias biopsíquicas e as construções culturais.

O que para Didi-Huberman faz Warburg inaugurar uma questão antropológica do gesto. De um lado considerar que o gesto traz uma forma que se expressa por simples reflexos biológicos da espécie, por outro, o gesto com uma dimensão simbólica e cultural que se atualiza nos contextos de cada época. Para Didi-Huberman é exatamente o conceito de **pathosformel** que vai operar como articulador dessas duas dimensões do gesto.

As fórmulas patéticas do Lacoonte, portanto, não foram vistas pelo ângulo winckelmanniano de uma suposta harmonia, ponto final de um processo de evolução espiritual, mas pelo ângulo da sobrevivência do primitivo, isto é, de um conflito em ato entre natureza e cultura, ou, mais exatamente, entre os trilhamentos pulsionais e as fórmulas simbólicas. Os gestos do Lacoonte constituem o “dinamograma”- sublime – de um resíduo simbolizado de reações corporais primitivas. Foi essa intuição geral que Darwin veio reforçar, no exato momento em que, no pensamento de Warburg, formava-se a ideia da Pathosformel. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 201).

Creio que muito mais forte do que a influência de Darwin foi a do zoologista e biólogo alemão Richard Semon na construção desta articulação, com a ideia de **Engrama**, um conceito atualmente muito pensado na neuropsicologia e na biologia, e

que foi desenvolvido inicialmente por ele no início do século 20. O engrama é um acontecimento de mudança de energia na matéria orgânica que a marca com uma impressão duradoura. Uma alegria, um susto, conhecimentos adquiridos, um trauma, convicções, condicionamentos, uma epifania pode provocar marcas biopsíquicas que mesmo após a sensação física ter passado sobrevivem na memória. O engrama pode ser evocado ou pode ser lembrado espontaneamente, podendo levar o indivíduo a um comportamento automático, um reflexo espontâneo num movimento, uma expressão facial, que de forma discreta ou ativa conduz os movimentos do organismo. Em síntese, para Semon o engrama é uma mudança no sistema nervoso que cria traços de memória para preservar os efeitos de uma experiência (*Ibid.*, p. 206).

Warburg acreditava que essa ideia da biologia também podia ser pensada em termos de sociedade e que essas marcas, esses engramas, poderiam ser repassados ao longo do tempo para as gerações seguintes desta sociedade. Uma espécie de “imagens-lembranças” que plasmas formas e expressões da sociedade e que sobrevivem mesmo depois dos aspectos materiais que a ocasionaram desaparecerem, mas que esperam fora do tempo circunstâncias emocionais que as evoque, como um reflexo involuntário. Nesse sentido, uma forma de neuropsicobiologia se articula com os condicionantes históricos e simbólicos fazendo emergir formas afetivas (*pathosformel*) que sobrevivem além do tempo.

É na região dos transe orgíacos que se deve procurar a marca que imprimiu na memória as formas expressivas das emoções mais profundas, na medida em que elas podem traduzir-se gestualmente, e com tal intensidade que esses engramas de uma experiência passional sobrevivem como um patrimônio hereditário gravado na memória e determinam exemplarmente os contornos encontrados pela mão do artista, quando os valores supremos da linguagem gestual procuram ganhar forma e aparecer às claras por intermédio da criação artística. (WARBURG, Aby. apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206).

Essa é certamente uma bela forma de descrever o caminho do imaginário em seu trajeto antropológico *avant la lettre*. Talvez porque esse trajeto já tenha formado uma “imagem mental” recorrente desde os nossos ancestrais mais antigos em seus rituais de pedido e louvor aos seus deuses. Esse trajeto vai então também emergir na ciência, mesmo com nomes diferentes, com suportes técnico-científicos diferentes, construções teóricas diversas, mas trazendo de fundo o mesmo gesto científico, atualizado nas instâncias e possibilidades teórico-metodológicas do contexto de um tempo.

Em sua epistemologia genética Piaget (PIAGET, 1983, p. 36) enxergou a **gênese recíproca** dos temas simbólicos como algo que oscila do gesto pulsional ao meio social.

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação dos objetos se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 1997. P.41).

Gilbert Durand, por sua vez, propõe que os *schèmes* (esquemas) não são apenas marcas como o engrama, mas resultado dos trajetos encarnados de representações concretas e precisas entre meio social e as pulsões do indivíduo. Trata-se de um conceito muito próximo de engrama, pois também é uma tentativa de localizar pontos de confluência entre o psicobiológico e o cultural.

Os gestos diferenciados em *schèmes* vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos mais ou menos como Jung os definiu. Os arquétipos constituem as substantificações dos *schèmes*. Jung vai buscar esta noção em Jakob Burekhardt e faz dela sinônimo de “origem primordial”, de “engrama”, de “imagem original”, de “protótipo”. (DURAND, 1997, p. .60).

Ou seja, vemos que o que a antropologia da imagem proposta por Warburg nos aponta complementa e prenuncia alguns dos temas de epistemologias distintas mais tarde no século 20. Como se o gesto científico de Warburg, de alguma maneira, mesmo que não tenha sido citado explicitamente pelos autores, acionasse o gesto científico de Durand, Piaget, Jung que nas suas expertises de campos de saberes específicos também refletiram sobre essa articulação entre neurobiologia e cultura a partir da ideia de engrama. Neste sentido vemos mais uma vez o gesto como algo que ultrapassa o tempo num trajeto antropológico entre seus poderosos contextos culturais e históricos e as marcas deixadas no imaginário social. O gesto é algo que atravessa o tempo, mas só pode ser compreendido quando banhado nos sentidos de seu tempo.

O gesto político da imagem

As imagens são trêmulas, como movimentos rápidos de câmera. O ajuste de foco procura uma lâmpada acesa pendurada numa barraca. Essas imagens são capturas urgentes, feitas às pressas de quem precisa divulgar imediatamente o que está acontecendo. Um filme para ser o registro de uma experiência, a câmera aponta para o que acontece. Surgem barracas de camping em contraluz com o som distante de pessoas conversando. A câmera se desloca sempre muito rapidamente e conhecemos o espaço do cais ao fundo com os armazéns e tanques de armazenagem. Um cartaz “Pintando a cidade com as cores do povo”. Um cachorro vira-lata passa e com esses e outros fragmentos do espaço o esboço de um acontecimento se registra. São as imagens do

filme **Ocupando o Estelita** (2014), de La Risa Brô e Lucas Lobato, sobre o segundo dia da mobilização popular de ocupação do cais José Estelita, no Recife.

Um dos mais poderosos movimentos de organização social já ocorridos no Brasil em 2014, o Ocupe Estelita levou centenas de pessoas a ocuparem e reivindicarem a devolução de uma área de 10 hectares, de uma antiga região portuária do centro do Recife, entregues num leilão duvidoso a um consórcio de construtoras e empreiteiras. Este que tem sido mais um capítulo no processo de gentrificação a que se assiste diariamente nos grandes centros do Brasil, neste caso voltado para construção do megaempreendimento de edifícios e lojas chamado de “Novo Recife”. Neste capítulo, entretanto, a população ocupou o espaço por 100 dias, impedindo a destruição dos antigos armazéns e repropoando o uso de real interesse público para o espaço.

Esses e muitos outros filmes² de realização amadora ou com sofisticados recursos profissionais constroem uma teia de experiências sensíveis registradas em imagens sobre o Movimento Ocupe Estelita. Alguns desses filmes são de autoria coletiva de grupos, outros trazem autores claramente definidos, outros dissipam a autoria com dezenas de nomes, mas o que fazem em comum é construir na imagem um lugar de experiência política, tanto quanto a própria ocupação. A imagem trêmula, o corte brusco, fragmentos de imagens que remetem mais a uma experiência em curso do que a um roteiro planejado, a autoria dissipada são elementos de um gesto político da própria imagem.

Quando experimento essas imagens, outras experiências afetivas das imagens são reconhecidas em mim. Onde eu vi isso? Batalhões de choque contra a população, bombas de gás lacrimogênio sobre as multidões, e o mais paradigmático de todos os gestos: o corpo que corre, um braço estende-se para trás, o tronco se torce e num impulso o braço arremessa algo contra o batalhão de choque. O arco que o braço desenha no ar com o impulso de um movimento olímpico do atleta lançador de dardo. O lançamento que se completa com alguns passos para trás buscando uma posição de defesa. São as imagens de **Isso é apenas o Início** (1968), de um coletivo de estudantes de cinema em Paris que saíram às ruas com câmera na mão, na mesma urgência de muitos dos filmes do Ocupe Estelita. Esse filme não tem créditos de abertura e já inicia secamente com uma narração descrevendo a tomada das ruas pelos estudantes da

² Como **Registro do Ocupe Estelita**, de Rafael Almeida, **O que a Globo não mostra...**, **À margem dos trilhos, Reintegração de posse**. Todos disponíveis no youtube.

Sorbonne em maio de 68. A câmera está na rua e seus movimentos bruscos denotam o mesmo nervosismo e tensão nas vias. Nas imagens, que as vezes se estabilizam surgem pessoas, em pequenos grupos, discutindo nas ruas. Pichações nas paredes com palavras de ordem do movimento naqueles dias. Nas ruas os mesmos gestos de um registro do cotidiano de uma experiência revolucionária que muitos filmes alcançaram documentando a revolta estudantil em Paris.

Filmes como **Grandes noites e manhas tristes**, de William Klein; **O direito a Palavra** e tantos outros que trazem imagens com e sem autoria pessoal, imagens assinadas por coletivos, imagens sem uma narração planejada. Um simples registro de uma experiência que de tão passional faz das imagens lugar de documento político de uma época. Estudantes combatendo batalhões de choque, carros virados e queimados, o arco olímpico que o braço desenha no ar lança mais uma vez uma pedra. Esses filmes urgentes são por si só gestos sem autor, mesmo que alguém o assine. Não há interesse no apuro estético, não há objetivo algum que não seja capturar a experiência daqueles outros gestos sem autores. Gestos que mesmo distantes no espaço e no tempo são sincrônicos com os do movimento Ocupe Estelita, sendo possível desenhar uma fórmula de pathos que se atualiza no tempo.

No documentário **No Intenso Agora** (2017), João Moreira Salles costura várias dessas imagens de um espírito do tempo em 1968. Imagens de uma Paris ocupada por estudantes em guerra com a polícia, com imagens de um Rio de Janeiro, em março de 68, sob a comoção popular de milhares de pessoas no enterro do estudante Edson Luiz, morto pela polícia militar do Rio de Janeiro. Como também com imagens da invasão soviética na Tchecoslovaquia pondo fim a Primavera de Praga. Algo no espírito de um tempo entrelaçam os mesmos desejos e a mesma disposição política de ir às ruas, como se os levantes fossem um engrama social, partes de um eterno trajeto antropológico de nossa espécie. Esse espírito de um tempo que sobrevive como um bloco de sensação para além do seu contexto histórico ecoou décadas depois na Primavera Árabe, no Ocupe Estelita, no Movimento Passe Livre, que em 2013 saiu às ruas em São Paulo em protesto contra o aumento da tarifa dos transportes públicos. Como também todas as manifestações já citadas no início desse artigo, como *Ocuppy Wall Street*, e o Movimento 15 de maio.

Blocos de sensação que sobrevivem além do tempo através de seus gestos sem autores, ou com pouca importância para a autoria. Um gesto político que é pura afirmação de potência, um gesto que inventa um corpo, pois o corpo que atira uma pedra não é um corpo cotidiano, ele encarna um gesto acionado por esse engrama, mas seu corpo na rebeldia civil é completamente outro, algo além do cotidiano. Ele reinventa também o corpo neste intenso agora da experiência. Por este motivo este gesto está para além da autoria, como estão todos os corpos reinventados que escapam pela brecha³ que surge na estrutura social em colapso e que permite a emergência de inúmeras formas de acontecimentos políticos e sociais. Entretanto, essas aparições são como epifanias de curta duração. A brecha sempre volta a se fechar, pois é impossível manter indefinidamente a chama revolucionária. Depois da erupção algumas formas podem mudar, mas isso não afeta a estrutura.

Em **No Intenso Agora**, João Moreira Salles cita uma entrevista que Daniel Cohn-Bendit concedeu a Jean Paul Sartre para a revista *Nouvel Observateur*. Num dado momento da entrevista Sartre comenta: “o que muitas pessoas não compreendem é como vocês não procuraram elaborar um programa. Vocês são acusados de querer quebrar tudo sem saber o que pôr no lugar”. No que Cohn-Bendit responde:

A força de nosso movimento é justamente que ele se apoie numa força incontrolável. Todo programa é paralisante. Nossa única chance é essa desordem que permite que todos falem livremente. O importante não é ter um plano para salvar o sistema capitalista. O importante é dar corpo a uma experiência que rompe radicalmente com essa sociedade. Uma experiência que não dura, mas que permite entrever uma alternativa. A gente se dá conta de alguma coisa e num piscar de olhos essa coisa se apaga. Mas é o que basta para provar que essa coisa pode existir.

Logo, de alguma forma, a experiência está fadada ao fim. Todos que fazem parte dela sabem que vai chegar ao fim, mas não importa quando nem como. A efervescência da duração justifica não ter planos, pois a ideia de planejar retira a possibilidade de viver o acontecimento que cada segundo inaugura. Mas a brecha se fecha e muitas vezes sem ganhos claramente observáveis. Os estudantes não conseguiram abrir a Sorbonne para os trabalhadores, os acampados foram expulsos do cais José Estelita pela polícia militar, os tanques soviéticos encerraram a primavera de Praga.

³ No livro *A Brecha* Cornelius Castoriadis, Edgar Morin e Claude Lefort discutem os eventos de maio de 68 pelo mundo como uma fissura que rompeu o tecido imaginário da sociedade (LEFORT; MORIN; CASTORIADIS, 2018).

Em **No Intenso Agora** se vê o trecho de um filme amador anônimo, cujo o único título do que exhibe é **rolo 25**. Num plano de detalhe se vê um jornal do dia 21/08/68, onde na abertura se lê em tcheco uma manchete “Não estamos de acordo com a ocupação de nosso país. Protestamos”. Em seguida a câmera mostra imagens do centro de Praga feitas de uma janela no alto de um prédio. Pessoas correm nas ruas desorientadas; carros de combate e tanques soviéticos, búlgaros e húngaros percorrem as ruas. Manifestantes com bandeiras nas mãos correm atrás dos carros sem saber o que fazer; soldados marcham avançando em fileiras. Era o fim da primavera de Praga, a abertura política iniciada 07 meses antes. A câmera se esconde por trás da cortina da sacada, não quer se expor.

Um outro filme intitulado **Rolo 127** conta uma história, a história da ocupação soviética na Tchecoslováquia, atual república Checa, com imagens de fotos dos líderes soviéticos. Logo após surge a imagem de um mapa onde se destaca o território do país. Em seguida a câmera filma imagens de uma parada militar soviética na televisão. Então a câmera vai para a rua. Com imagens tremidas, rápidos movimentos de câmera, ela mostra os tanques chegando em Praga e a perplexidade da população nas calçadas. **Rolo 127** opta por um tipo de captura de imagens similar a dos filmes do Ocupe Estelita ou dos estudantes franceses. O filme termina com imagens da delegação russa desembarcando em Praga para saldar o novo líder que assumia o poder a mando de Moscou.

No filme **Estranho Outono**, de V. Rula, há uma tentativa de capturar o clima de desalento do outono de 68, em Praga. A vida se acomoda e no desalento a potencia esfria. Não há mais tanques ou soldados nas imagens, apenas a consequência da re-estabilização da vida que retorna a um cotidiano morno, com pessoas levando cachorros para passear, jovens conversando nas praças. A câmera não é mais ansiosa, nem tem medo, pois as imagens são estáveis com planos contemplativos da tristeza nas ruas. Casais de mãos dadas atravessam uma ponte, o trabalho continua, crianças brincam num parque. O desalento da inevitável acomodação está estampado no rosto como se cada um que se cruza na rua tivesse nos olhos do outro o espelho do derrotado.

O filme, em seguida, mostra imagens de um funeral. Uma comoção popular em Praga que nem de longe lembra uma efervescência revolucionária. Muito pelo contrário, a multidão parece se arrastar pelas ruas de forma lenta e pesarosa, como se o profundo

luto também inventasse um corpo coletivo de dor. Um caixão sob um carro percorre ruas da cidade sob a desolação de um luto nacional. Pessoas lançam flores, uma senhora chora e é amparada. Todo um país sofre atravessado por um mesmo corpo emocional. Sofrem pelo suicídio do estudante Jan Palach. Jan era um estudante de letras tcheco que após 05 meses da ocupação de Praga pelos tanques soviéticos, no dia 16 de janeiro de 1969, encharcou seu próprio corpo com gasolina e ateou fogo, no centro de Praga. Um gesto que era mais do que um protesto contra a ocupação, era um repúdio a acomodação e apatia que estava tomando conta do país. A narração de João Moreira Salles conta que a médica que o atendeu mais tarde diria: “Uma multidão de pessoas nas ruas, silenciosa, de olhos tristes e expressão séria. Quando você olha pra elas você se dá conta do que todo mundo já compreendeu: que mesmo as pessoas decentes já estão se conformando e não demorarão muito a se acomodar a nova ordem.”

Mohamed Bouazizi atualiza o gesto de Jan Patach. Que objetivo tem aquele que toca fogo em seu próprio corpo? Uma pira de fogo humana é a mais dramática imagem da invenção de um corpo que um gesto pode conceber. É o último corpo possível e após esse nenhum outro poderá ser inventado nele. Pela força de seu impacto, da forma que impregna o imaginário, ele sobrevive com um monumento, no sentido deleuziano apresentado no início desse artigo. Um gesto político que não necessita de autoria. Nós hoje sabemos quem são, mas seus autores são pessoas comuns que não tinham qualquer necessidade de assinar uma obra com esse gesto. Portanto, trata-se de um gesto sem autor que choca profundamente nossa imaginação e se esvai, mas não definitivamente, porque ele se repete, ele vai se repetir. E sempre que acontece atualiza a marca em ferro ardente guardada em nossas dimensões simbólicas mais profundas

Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlacs, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais do que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 229).

Eis porque a história é movimento de imagens, interpretações e afetos. Ela não é um lugar para aprendermos com erros e acertos, mas a fonte de vida imaginária que tatuam engramas coletivos no desejo de vida dos homens, mesmo que a potência do gesto lhes condene a morte. O que se diz do ontem não passou quando todo gesto

reinventa o tempo num acontecimento no agora e engravida o porvir com um imaginário sempre à espera de despertar novas formas. Logo, o Ocupe Estelita será sempre presente. Marielle Franco, sempre presente. Jan Patach, sempre presente. Mohamed Bouazizi, sempre presente. Gestos definidores da vida que estarão sempre presentes enquanto houver a potência ativa dos gestos monumentais.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O Autor como Gesto**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo. 2007.
- _____. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. In: Flanagens.21/03/2018-
<http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>
- _____. **Notas sobre o Gesto**. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p.09-14. Jan. 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. **O que é Filosofia?** São Paulo: Ed. 34. 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente – História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro : Contraponto. 2013.
- DURAND, Gilbet, **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral**. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix. 1988.
- JUNG, Carl Gustav. **La Psicologia de la Transferencia**. Buenos Aires: Paidós.1993.
- LEFORT, Claude; MORIN, Edgar & CASTORIADIS, Cornelius. **A Brecha**. São Paulo: Autonomia Literária. 2018).
- PIAGET, Jean. **A Epistemologia Genética**. São Paulo: Editora Abril. 1983.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Riode Janeiro: Contraponto. 2013.
- No Intenso Agora**. João Moreira Salles. Brasil. 2017. Documentário. 2h17m.