

ENSAIAR OS GESTOS: EXPERIÊNCIAS DE INFÂNCIA E MORTE

Vinícius Nicastro Honesko

vinciushonesko@gmail.com

“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (BENJAMIN, 1995b, p. 104-105). Assim começa Walter Benjamin o texto *O jogo de letras*, que aparece no seu *Infância em Berlim por volta de 1900*. O momento do qual Benjamin sente saudades – e diz, é o que lhe causa mais saudades – é o de sua alfabetização, de quando brincava com os então muito comuns jogos de letras. Aprender a compor palavras, operação factual dos jogos de letras, é para a criança um momento imaginativo por excelência. Isto é, o jogo das letras se dá como uma espécie de tábua de montagem: uma série de plaquetinhas, nas quais vêm individualmente gravadas cada uma das letras do alfabeto, é disposta de modo que a criança possa, montando-as em sequências, aprender a ler. O gesto infantil diante das letras (todo o alfabeto que compõe o jogo de letras e que em si, tal qual apresentado à criança, não tem sentido) é o de organizá-las dando-lhes um sentido, formando palavras. É justamente disso que Benjamin tem saudade: o gesto de apreender a ler. Na saudade despertada pelo jogo das letras Benjamin pretende reencontrar sua infância na integralidade. Porém, isso nunca se dará: “... posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo” (IDEM).

A repetição, o retorno daquela imagem da criança aprendiz – o seu retorno em sonho – não é alcançável na sua total integridade por Benjamin. A experiência do aprendizado, ainda que irrepitível na sua configuração imagético-memorial (como artefato – *imago* – imobilizado por uma intencionalidade rememorativa), deixa um rastro que, efetivamente, não compete à memória voluntária, mas permanece como um gesto. O aprendizado, a iniciação da criança no mundo da escritura não é, nesse sentido, propriamente uma operação intelectual, mas um gesto.

Numa outra passagem, em *Imagens do Pensamento*, Benjamin conta um sonho. Encontrava-se ele diante de Notre-Dame. Porém, não havia nada de Notre-Dame ali à sua frente, senão uma grande construção de tijolos. “Mas eu permanecia lá, subjugado, justamente defronte de Notre-Dame. E o que me subjugava era a saudade. Saudade justamente de Paris na qual eu me encontrava aqui no sonho” (BENJAMIN, 1995a, p. 209). Benjamin fala aqui de uma saudade que não impele à distância, à rememoração da imagem que faz falta. “Era a saudade ditosa que já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece ainda a força do nome, do qual a coisa amada vive, se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é o refúgio de todas as imagens” (*IDEM*). A saudade de algo que irremediavelmente não volta como tal é o ponto de passagem da imobilização (que não passa de um sonho) à mobilidade da imagem; é a transposição da imagem à pátria do gesto.

Assim, podemos ler o gesto, tal qual sugere Agamben¹ (que, a partir de Varrão, procura dar uma compreensão do gesto como um terceiro gênero de ação, ao lado do fazer e do agir (práxis)) como pura medialidade cuja destinação é a abertura de uma morada habitual (um *éthos*) para o homem:

¹ Cf. AGAMBEN, 2008b, p.12.: “De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a Mona Lisa, mesmo Las Meninas podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.”

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem. (...) se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. (...) *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, desse modo, abre para ele a dimensão ética (AGAMBEN, 2008b, p. 12-13).

A ingenuidade infantil diante do jogo de letras, que à criança se apresenta como um arquivo legado em herança, seu gesto de montar palavras, traz em si um efeito crítico e político: expõe, sem palavras, a palavra humana. Não se trata da compreensão causal do aprendizado infantil (o jogo de letras como meio para a alfabetização – um fazer –, ou ainda como atividade lúdica – uma práxis), mas de tentar ver na montagem das palavras a abertura de uma sempre nova possibilidade.

Essa correspondência encontrada pela criança entre as letras na formação das palavras, a ligação (que é sempre nebulosa para o infante) entre as letras, esconde, mais do que uma simples atividade de pensamento, uma atividade imaginativa. Ao discorrer sobre quatro fotografias feitas clandestinamente por internos de Auschwitz em agosto de 1944, em *Images Malgré Tout*, Georges Didi-Huberman, para rebater críticas a ele feitas por Gérard Wajcman, lança mão de uma compreensão da imaginação (cuja origem remonta a Baudelaire e que, poderíamos complementar, é fruto do averroísmo) para justamente defender a possibilidade de leitura daquelas fotos (possibilidade atacada por Wajcman).

O valor do conhecimento não teria sido intrínseco a uma só imagem, não mais que a imaginação não consiste em regredir passivamente numa única imagem. Trata-se, ao contrário, de colocar os múltiplos em movimento, de nada isolar, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações na obra² (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 151).

A montagem das imagens, para a qual Didi-Huberman aqui chama a atenção é, portanto, um gesto que libera as imagens de sua prisão nos arquivos mnemônicos e lhes dá um sentido histórico. É por meio de uma operação crítica, levada a termo num gesto ensaístico – isto é, no ensaio enquanto gesto – que uma construção de sentidos *da e para* uma leitura da história pode aparecer. Imaginar, tanto para a criança, quanto para o

2 Toda citação em outra língua que não o português foi traduzida pelo autor.

crítico pode ser a porta de acesso ao gesto e à liberação da imagem de sua imobilidade memorial.³

A imaginação não é o abandono às miragens de um único reflexo, como frequentemente se crê, mas a construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondências: eis porque, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjetivista, ela faz parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – já que – mais arriscado (*IDEM*).

A arriscada operação perpetrada pela imaginação leva ao extremo o desencanto das imagens. Não é possível falar em retrato imóvel, cujas características, uma vez definidas, seriam a causa do presente a partir do qual tais imagens são observadas (ou rememoradas). As imagens, tocadas pelo gesto crítico (ou infantil: a imagem das letras), não se cristalizam numa *imago* (num interdito passado intocável), mas enchem-se de movimento: são acessíveis apenas no presente. Isto é, a atividade ensaística é prenhe de um jogo de tempos, o qual articula pendularmente a imagem e sua leitura. Como alerta Didi-Huberman, no mesmo *Images Malgré Tout*, ao analisar os procedimentos de montagem a partir de imagens de arquivos e de “imagens ficcionais” de Jean-Luc Godard e de Claude Lanzmann, em *Histoire(s) du cinéma* e *Shoah*,

É suficiente não ser ingênuo nem com os arquivos, nem com a montagem que a partir deles se produz: os primeiros de forma alguma dão a verdade “totalmente crua” do passado e somente existem para se construir sobre o conjunto de questões pensadas que nós devemos lhes colocar; a segunda dá precisamente forma a esse conjunto de questões, daí sua importância – estética e epistemológica – crucial (*IDEM*, p. 166).

A ideia de Didi-Huberman é que, a partir do gesto crítico – questionador os arquivos e que, portanto, faz-se *gesto-ensaio* –, seja possível constatar a montagem da história, sua não totalidade, seu vazio constitutivo. Não há verdade absoluta na imagem do arquivo (esta é apenas *imago*, máscara mortuária), tampouco se encontrará verdade alguma pela montagem (que dá *uma* forma possível ao conjunto de arquivos). Essa dupla operação elíptica, a não-verdade absoluta da imagem e a não-verdade interveniente do crítico, potencializa um

³ Cf. AGAMBEN, 2007, p. 56.: “La storia dell’umanità è sempre storia di fantasmi e di immagini, perché è nell’immaginazione che ha luogo la frattura fra l’individuale e l’impersonale, il molteplice e l’unico, il sensibile e l’intelligibile e, insieme, il compito della sua dialettica ricomposizione.”

resquício (que Aby Warburg denominaria *Nachleben* – sobrevivência) de energia que permanece como o gesto a ser liberado em toda imagem. Esse desembaraçar da imagem em gesto – por meio do gesto-ensaio – suspende, portanto, a formação de uma imagem decidida e passa a expor o processo por meio do qual a própria imagem se forma. *O ensaio expõe as imagens como processos de processos, como partes do fluxo do devir histórico; ou ainda, as imagens carregam-se de tempo.*

“Eu abro os meus olhos e não vejo nada. Eu apenas lembro que houve um acidente. Todos corriam o quanto podiam para se salvar, eu apenas não consigo lembrar o que aconteceu comigo.” É com essas palavras que o filme *A Arca Russa*, de Alexander Sokurov começa. A tela está preta. Que acidente é esse? Quem o sofre? Quem está descrevendo o acidente? De repente, aparecem as primeiras imagens. Mulheres em suntuosos trajes festivos, plumas, casacos de pele, cabelos impecavelmente arrumados; homens – provavelmente oficiais – com seus uniformes militares perfeitamente engomados, alguns com medalhas de honra ao mérito por supostas campanhas. Todos correndo, apressados para fugir do frio – o branco da neve predomina – e para chegar a algum lugar, ao que tudo indica uma festa. Que imagens são essas? São visões do acidentado, que acaba de recuperar as vistas. Porém, com a amnésia advinda pelo acidente, ele não sabe onde está: “Que estranho... onde estou? A julgar pelas roupas deve ser o século XIX. Para onde estão correndo?”

Recém desperta, a personagem – um russo – dona dessas falas começa a acompanhar aqueles estranhos. Um clima eufórico, talvez a ansiedade por uma grande festa, toma conta de todos. Entram por uma porta, que não parece ser a entrada principal, no local onde supostamente acontecerá um evento. Começam a ziguezaguear por alguns corredores, descem uma escada... “Estes oficiais parecem não saber o caminho.” Chegam a uma espécie de *hall* pleno de gente, onde todos parecem animadíssimos. Nesse momento a personagem por meio de quem vemos tudo o que vemos (o filme se nos dá através de um plano-sequência que é a visão desta personagem) começa a se questionar: “Será que estou invisível, ou eu simplesmente não estou sendo percebido? Pode ser? Foi tudo isto organizado para mim? Será que esperam que eu encene algo? Que tipo de peça é esta? Espero que não seja uma tragédia.” Ela segue atrás de algumas pessoas. Novos corredores, oscilação na iluminação... Até que vê, num cômodo lateral, um homem vestido de preto que também parece deslocado em relação àquilo tudo. Este, a princípio, aparenta ser

o único a conseguir enxergá-lo, dirige-lhe inesperadamente a palavra. Desculpa-se por começar a conversar sem que tenham sido devidamente apresentados e pergunta que cidade era aquela e que língua estavam falando. A partir de então ambos começam a dialogar e a caminhar – um caminhar ininterrupto – por aquele lugar que, como se vê no decorrer do filme, é o Palácio do Hermitage em São Petersburgo.

Analisemos a estratégia que Sokurov arma para o filme: aquele que nunca vemos, mas a partir de quem vemos, é um russo, deslocado espaço-temporalmente, de seu lugar comum; o homem de preto é supostamente um marquês francês que exerceu algum tipo de função na Rússia. Todo o filme, e este talvez tenha sido o fato que mais chamou a atenção do público em geral, é um único plano-sequência (sem cortes, sem montagem). O diálogo tramado entre o russo e o marquês expõe a todo instante uma oposição valorativa Europa/Rússia que Sokurov parece querer anotar. Mas o fundamental do filme é o cruzamento anacrônico que patentemente se flagra no filme. Desde a entrada no Palácio, que se dá lateralmente e na época talvez de maior glória do Hermitage – o século XIX –, a personagem *principal* se vê temporalmente desorientada. Também o marquês francês percebe tal deslocamento. A cada porta aberta, a cada troca de cada sala, um tempo diverso, um período diferente da história russa. Entretanto, existe um outro tempo a perfurar estas épocas distintas que se desenrolam *por cômodos*: é o tempo do filme, o do trajeto percorrido pelas duas personagens. Vários tempos que se cruzam, portanto. Como nota Américo Cristófaró,

Sokurov trabalha no campo de uma discordância elementar entre as imagens e a marcha de exposição narrativa, acumula cenas isoladas, interrompidas sobre a superfície teatral, que se abrem e fecham no seu isolamento e, no entanto, subordinam sua sintaxe à continuidade geral da viagem. Uma hipótese histórica, uma arte de citar. Nesse movimento Sokurov atenta contra o conceito processual de ação histórica, decompõe o fio do progresso (CRISTÓFARO, 2006, p. 91).

História da Rússia e história do filme; mais do que cruzamento de histórias, trata-se aqui de cruzamento de tempos a partir dos quais o diretor ensaia uma leitura da Rússia. Sua concepção, a primeira vista de rechaço, do cinema – “o cinema como arte nunca chegou a se fazer concreto e por isso se viu obrigado a ir buscar coisas em outras artes... o nascimento do cinema como uma arte ainda está por acontecer” (SOKUROV, 2006, p. 65) – está intimamente atrelada à sua visão de sua terra natal, a Rússia. Ele chega a afirmar que não gosta de cinema, não é um cinéfilo, que se pudesse começar novamente não faria cinema e que

só o fez por necessidade (*IDEM*, p. 62). Tais idéias a respeito do cinema ecoam na mesma medida em seu entendimento sobre a Rússia (ou vice-versa): o cinema como arte ainda está por acontecer enquanto a única coisa que sobrou e que pode salvar a Rússia é a arte – “Depois de todas as transformações, os problemas e a tragédia, a única coisa que salvou a Rússia é a arte” (*IDEM*, p. 67). Cinema enquanto arte por vir, arte como restos redentores da Rússia. Sokurov parece querer empreender um meio de se encontrar um ponto arquimediano em que os restos do que foi e a plenitude do que ainda está por vir possam ser encontrados: o cinema como arte.

Sua tentativa de superação dessa dicotômica aporia parece ser justamente *A Arca Russa*. No entanto, a ousadia de Sokurov está em levar a cabo um filme em que tanto a história da Rússia como o procedimento de confecção de um filme possam ser revisitados no modo de olhar, como no modo de proceder. Quem olha a história russa é um russo que, porém, nunca se dá a ver; e o filme se faz sem aquilo que Deleuze considerava o principal elemento da criação cinematográfica: a montagem. Sokurov condensa num único olhar, numa única tomada sem cortes, a história recente da Rússia, fazendo de *A Arca Russa* um ensaio – um gesto crítico de observação e interpretação histórica.

Podemos dizer que Sokurov abstém-se da montagem na medida em que o passeio pelo Hermitage empreendido pelo marquês (este, ainda que imageticamente apresentado no filme, é um estrangeiro à história russa) e pelo russo (este, mesmo que pertencente à história russa, é um estrangeiro às imagens do filme) é a emblemática visão de uma descontinuidade contínua, se assim podemos nos exprimir: a descontinuidade intransponível das imagens do cinema, que é rearranjada pela montagem, torna-se contínua na tomada única, enquanto uma suposta continuidade da história russa é fragmentada pela dupla operação temporal do filme – o tempo da história da Rússia, com o tempo do passeio das duas personagens. O movimento anacrônico de *A Arca Russa* (lembremos que no final ela, a arca – o russo que nos empresta a visão –, sai do Hermitage em direção ao mar, à deriva) esboça uma teorização do cinema, bem como uma ficcionalização da história russa. Ou seja, Sokurov empreende uma ficção teórica, cuja figura da arca encontra-se, ao contrário daquela de Noé, completamente vazia. Não há um sentido, tanto para o filme (que se esvai numa angustiante visão ininterrupta do que não se dá a ver: o tempo), quanto para a história russa, cuja orientação não é mais que a visão de alguém que acaba de sofrer um acidente e que não sabe em que tempo, nem em que lugar se encontra.

Essas constatações mostram que *A Arca Russa* ao mesmo tempo em que exhibe um vazio de sentidos para a história russa (e para seu filme), o qual deve ser tramado e retramado a todo instante como operação *a dar sentido* (uma espécie de *mise en abîme* em face da impossibilidade de se ver a história russa, senão de modo fragmentário e ilusório), também pode ser compreendida como uma espécie de lamento por uma totalidade perdida. Para Sokurov a esperança de redenção para o homem só se dá pela arte, isto é, salvando – colocando na arca – o único elemento da Rússia que segundo o diretor parece não ter se modificado no decorrer da história: a cultura artística russa. Nesse sentido, a *Arca* torna-se uma elegia⁴, um lamento pelo esvaziamento do poder⁵, que pode interromper o ensaio de Sokurov em tentar expor o vazio de significações justamente por cantá-lo em elegia – isto é, por lamentar o todo perdido. A não utilização da montagem em *A Arca Russa* pode ser vista justamente como um resquício de lamentação, uma tentativa de ver um todo que, não obstante – e ambigüamente –, insiste em se exhibir fragmentado e a-sincrônico – ou melhor, anacrônico.

Outro ponto interessante para pensar este ensaio de interpretação nacional que é *A Arca Russa*, é a condição pós-traumática do russo que nos empresta a visão. Ele, que acaba de sofrer um acidente, mal abre os olhos e não vê nada, nem consegue se lembrar o que havia acontecido. No entanto, mal recupera a visão e, por assim dizer, um estágio de consciência – que não fica de todo definido, uma vez que as indefinições e incertezas parecem permear todo o contexto do filme –, inicia uma caminhada de quase duas horas sob um impulso de querer saber o que havia se passado, bem como de saber onde estava e o que fazia ali. Depois de uma experiência de perda de consciência, isto é, de aproximação às vivências não a partir de um eu consciente mas, por assim dizer, de uma

4 Lembremos que Sokurov filmou outras tantas elegias (curtas, documentários e longas): *Elegia de Moscou* (1987), *Elegia* (1988), *Elegia Soviética* (1989), *Elegia de São Petersburgo* (1989), *Elegia simples* (1990), *Elegia da Rússia* (1994), *Elegia Oriental* (1996), *Elegia de uma viagem* (2001) e *Elegia da Vida* (2006).

5 Cf. AGAMBEN, 2006, p. 81.: “El contenido original de la elegia es el lamento – lamento fúnebre, según las noticias más antiguas. Y sin embargo, las primeras elegias conservadas en la poesía griega tienen un contenido claramente político y son exhortaciones a dar la vida en defensa de la ciudad. La ambigüedad della elegia se situa en este difícil cruce entre política y lamento. En este sentido, los títulos obstinadamente elegiacos de las películas de Sokurov deben ser tomados literalmente. ¿A quién y qué cosas lamentan estas elegias? ¿La Unión Soviética, la libertad de Vilnius, la vieja Rusia, Europa? Todo esto, pero no solamente esto. El objeto del lamento de Sokurov es el poder o, más precisamente, su vacío central, que en la Unión Soviética empieza a aparecer implacablemente a partir de 1989, fecha de la primera elegia.”

experiência do inexperienciável – uma aproximação à morte –, há uma incessante busca, o desenrolar de todo o filme, pela compreensão de si (no caso da *Arca Russa*, entender e rever a história russa, compreendê-la a partir do seu retorno pós-traumático).

Algo similar – também uma experiência de aproximação à morte – nos é descrito por Montaigne, no capítulo seis do livro dois de seus *Ensaio*s.⁶ Todo o episódio se dá como a narrativa de uma experiência para a qual, no início do texto, Montaigne já aponta toda a dificuldade, senão impossibilidade:

Mas não nos é possível exercitar-nos a morrer, o que constitui entretanto a mais árdua tarefa que nos cumpre enfrentar. Podemos, pelo hábito e a experiência, fortalecer-nos contra a dor, a vergonha, a indignação, etc. No que concerne à morte só a podemos experimentar uma vez, e quando chega não passamos todos nós de aprendizes (MONTAIGNE, 1984, p. 175).

Eis, portanto, a agudeza da experiência que Montaigne irá narrar logo em seguida e que, apenas crê possível por ter sido ele mesmo quem a sofreu: uma experiência do inexperienciável, uma experiência da morte. Após descrever o acidente, Montaigne nos fala da impressão que tal episódio lhe causara, bem como de suas lembranças da recuperação após o trauma:

Essa recordação, que se gravou fundamente em meu espírito, de um acidente em que a morte me apareceu por assim dizer com o aspecto que deve realmente ter, causando-me a impressão que devemos sentir, essa recordação reconcilia-me até certo ponto com ela. Quando comecei a ver de novo, minha vista estava tão turva, tão fraca, extinta, que não discerni a princípio senão um pouco de luz. (...) Em meu espírito ocorria a sensação vaga da volta da faculdade de pensar, mal definida ainda, mais suspeitada do que percebida, sensação terna e doce como tudo o que experimentava, não somente isenta de desprazer mas ainda lembrando a quietude que se apodera de nós a sermos dominados pelo sono. Creio que é nesse estado que se devem sentir os que na agonia desfalecem na fraqueza. E julgo que deles nos apiedamos sem razão, pois imaginamos erroneamente que sua agitação provém de dores excessivas ou de pensamentos penosos (*IDEM*, p. 176-177).

Experimentar a morte não se dá sob os auspícios da dor consciente, mas num entregar-se às experiências que não são próprias, portanto, numa expropriação.

6 Agamben analisa esse texto de Montaigne tomando-o como precursor da elaboração conceitual de *inconsciente*, que se dará no século XIX. Tais análises levam o filósofo italiano a desenvolver sua teoria da experiência. Cf. AGAMBEN, 2005, p. 48-51.

Eu não sabia nem de onde vinha nem para onde ia; não podia tampouco entender o que me perguntavam, nem refletir; o pouco que então me era possível fazer ou dizer decorria de meus sentidos agindo maquinalmente; o espírito não participava disso. Este se encontrava como em um sonho, ligeiramente impulsionado pela débil impressão dos sentidos. Contudo a sensação que tinha era de calma e de doçura; não pensava em mim nem em ninguém, estava em um estado de languidez e de fraqueza extremas, sem sentir dor alguma. Vi a minha casa mas não a reconheci. Quando me deitaram, o repouso causou-me infinito bem-estar. Fora terrivelmente sacudido e abalado pelos pobres diabos que se haviam revezado no transporte de meu corpo durante a longa e extenuante caminhada (*IDEM*, p. 178).

A *experiência* dessa morte em vida é, desse modo, o contato com um vazio de sentidos, vazio de intencionalidade (de *intentio*). Esse acidente, essa experiência personalíssima, seria apenas vaidade se a partir dele Montaigne não tivesse *tirado uma lição*: apenas ao aproximar-se da morte é que se pode ter um pensamento da morte (*IDEM*). O mais íntimo dá acesso àquilo que é mais exterior: a morte.

O mitólogo italiano Furio Jesi – cujos textos sobre cultura e mito germânicos são de grande importância não apenas para estudos mitológicos, mas têm grande valia para antropólogos, críticos literários e filósofos – recorrentemente citava um trecho dos *Sonetos a Orfeu* de Rilke, que podemos marcar como estratégico à concepção divisória de elementos antagônicos que Jesi parece assinalar (vida e morte, consciente e inconsciente: termos que se apresentam na configuração daquilo que Jesi denomina *máquina mitológica*): “Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung”, isto é, “Quem se derrama como fonte, é conhecido do conhecimento”. Num de seus exemplares estudos sobre Károly Kerényi, Jesi analisa o que chama de *religio mortis* – que para ele era evidente nos “pensamentos secretos” de Ezra Pound (religião da morte esta que poderia ser colocada lado a lado ao fascismo de Pound). Aqui ele retoma a citação de Rilke para aventar uma hipótese sobre o conhecimento da morte, ou seja, para analisar de que modo a religião da morte se daria como um tomar parte na convicção de que com a morte o humano entretém um comportamento “por meio do qual a morte acederia à ‘verdade superior’ de ser ‘algo e ao mesmo tempo nada’” (JESI, 2001, p. 29). Assim,

poesia e mitologia (ou, se quisermos, essência da poesia e da mitologia) sobrevivem na cultura moderna também na medida em que a sua sobrevivência é circunscrita, defendida e alimentada por um “algo e ao mesmo tempo nada” que vale seja como suas definições, seja como horizonte próximo do comportamento com a morte. À sobrevivência da poesia e da mitologia *neste* presente, e não somente neste, já que não parece ser a primeira vez que isso

acontece, parece apropriado, mesmo se talvez não de modo exclusivo, um terreno de cultura que se conserva nutritivo e quente, não obstante os gelos e as esterilizações do agora, graças às qualidades da morte, que são múltiplas e de vários modos de eficácia (*IDEM*).

Essa tentativa de buscar um conhecimento da morte, de ir às bordas de um conhecimento além do qual só pode estar um derramar-se como fonte, que é ser conhecido pelo conhecimento, é contrapor à morte – enrijecida num ‘mito da morte’, que se traduz aqui no comportamento humano com a morte – um fluir de vida humana, a qual, porém, só pode estar circunscrita por “algo e ao mesmo tempo nada” que é a morte.

Desse modo, este “algo e ao mesmo tempo nada” que se funda como o núcleo escondido de uma máquina (mitológica, poetológica ou antropológica) é o que a esta permite seu funcionamento. Somente com um resíduo internalizado – que, porém, é absolutamente vazio de significações – é que todo o mecanismo de formulação de uma propriedade humana pode funcionar. A morte, o que há de mais exterior, é, dessa maneira, colocada como elemento intrínseco ao processo de conhecimento levado às últimas consequências: um conhecimento do impossível. E a experiência do inexperienciável de Montaigne volta, dessa forma, como *ensaio*, como o gesto que toca o “algo e ao mesmo tempo nada” e a partir desse toque elabora (monta, como num jogo de letras) sua história, seus *Ensaíos*.

Também Sokurov expõe sua compreensão artística sempre em relação à morte:

A arte nos prepara para a morte. Na sua própria essência, na sua beleza, a arte nos força a repetir este instante final um número infinito de vezes e possui um poder capaz de nos fazer acostumar a essa idéia. A arte nos ajuda a passar a noite, a viver com a idéia da morte, a resistir até o final. Não gostaria de dar a impressão de que emprego fórmulas solenes ou definitivas sobre isso; simplesmente quero dizer que é uma explicação que encontrei e que me ajudou a dar um sentido para minha atividade (SOKUROV, 2006, p. 61).

Ao aproximarmos a experiência de Sokurov àquela de Montaigne, portanto – experiências de *contato* com a morte –, fica evidenciado um ponto de tensão expropriativo capaz de dar abertura a um conhecimento outro, além da consciência: em Montaigne, uma aproximação da morte que dá acesso a si próprio – como ele adverte na nota de abertura do livro: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância” (MONTAIGNE, 1984, p. 7); em Sokurov, um acidente (também aproximação da morte – o que dá sentido

à atividade do diretor) que lhe abre as portas do Hermitage, as portas de uma história da Rússia para além da certeza e inexorabilidade de seu dar-se como *História* (é uma história russa vista através dos olhos de alguém que já não se sabe certo de si e do que vê).

Essa possibilidade de se ver incluído na própria experiência de morte encontra, porém, um limite em Sokurov. O russo – aquele a partir do qual vemos a história, a testemunha *ocular* da história russa que então vemos – jamais se dá a ver. Ele parece assumir uma posição de timoneiro da Arca, uma função de capitania que não quer deixar (mesmo que possamos ver a arca à deriva). Daí o plano-sequência, a não cisão, a não separação do filme em tomadas, cortes: a ausência da montagem. Ainda que um esboço de rompimento com uma única leitura da *história* esteja presente na *Arca Russa*, também, num movimento de ambiguidade patente no filme – numa negativa do corte (da montagem) –, uma espécie de recusa dessa tentativa já vem aí acoplada: Sokurov quer ver a impossibilidade de ver (a impossibilidade de neutralidade diante do tempo – da história russa), mas retrai ao sentir que poderia fazer todo o filme numa única tomada. Melhor dito: quando o diretor afirma que esperava há tempos as condições técnicas para poder fazer um filme numa única tomada,⁷ está dizendo de outro modo que há um avanço e um progresso que poderiam dar as bases – mesmo que declare se tratar de meios puramente técnicos – para a superação da condição lacunar e falha ao se narrar uma história. Em outras palavras, e, mais uma vez, não obstante seu aceno para o vazio interno ao filme (os vazios de sentidos), Sokurov, de certo modo, parece *esperar* uma plenitude que preencha tal condição lacunar.

Murilo Mendes nos narra, em *A Idade do Serrote*, um episódio interessante de sua infância. Lembra-se de Mariana, a filha mais velha e mais feia de Sinhá Leonor – prima viúva de Murilo; excêntrica, festiva, afável, risonha e cuja residência, “um delicioso labirinto!... onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal” (MENDES, 1994a, p. 948-949) começava a fazer com que o poeta despertasse para as representações de Eros. Mariana, que era apagada e não chamava a atenção, passa a

⁷ Cf. SOKUROV, 2006, p. 66.: “Hace quince años, yo pensaba detalladamente en un film que pudiera hacerse en una sola toma. Pero en esse entonces no existían las posibilidades técnicas que me permitieran hacer una obra de calidad. La cámara digital me ha dado esa posibilidad. De todos modos, la toma continua es solo un medio, no la finalidad ni el objetivo artístico.”

ser personagem das memórias de Murilo por um fato negativo: seu marido Afonso havia desaparecido da cidade rumo a Europa há muitos anos, deixando-a sozinha. Rumores na cidade diziam que Afonso havia se tornado um grande mágico no além mar. Todos em Juiz de Fora, principalmente os adolescentes, criavam imagens de Afonso. Murilo invejava-o e admirava-o sem razão, além de fazer planos para mais tarde se tornar um segundo Afonso aperfeiçoado (*IDEM*, p. 954). “Por isso a desgraciosa Mariana ganhara prestígio a meus olhos: era a mulher, embora desprezada, do grande personagem” (*IDEM*).

Quando uma carta, vinda de Nápoles, chega endereçada a Mariana todos se alvoroçam. É Afonso que anuncia seu retorno à terra natal. Porém, um detalhe em tudo isso: na carta anunciava que havia mudado de nome. Chama-se agora Alfanor. Murilo nos relata a justificativa de Afonso constante na carta.

Alfa corresponde à primeira letra do alfabeto grego, assim todos logo compreendem que se trata de pessoa culta; nor corresponde às três últimas letras do nome D. Leonor, minha sogra; é uma homenagem a essa querida pessoa. Meu nome anterior, Afonso, deve desaparecer; Alfanor é mais nobre, mais misterioso, tendo ainda a vantagem de lembrar o antigo; é o nome que me trouxe fama e sucesso aqui na Europa (*IDEM*, p. 955).

Assim que chegou a Juiz de Fora, Alfanor preparou com muito mistério uma apresentação, na qual, boato corria na cidade, seria exposto um cachorro falante. Na estréia do espetáculo Alfanor apresentou-se elegante, saudando a todos os seus conterrâneos. Em seguida começou seu show com vários números clássicos de mágica até que, a certa altura, traz para o palco um belo cão de nome Rajá. Num passe de mágica Alfanor hipnotizou o animal e começou a lhe fazer perguntas, as quais eram respondidas com extrema precisão. Ovationado por todos, o mágico explicou tratar-se tal proeza de fruto de árduo trabalho de treinamento e paciência.

No entanto, o jovem Murilo sofre um duro golpe ao descobrir, tempo depois, que o mágico era ventríloquo.

Nossos pais certamente conheciam o segredo; tínhamos sido traídos, enganados. Eu por mim comecei a suspeitar que o mecanismo do mundo era ou estava torto; qualquer coisa, muitas coisas não funcionavam bem; passei a farejar por toda a parte ciladas, armadilhas. Havia sem dúvida uma conspiração universal contra a verdade íntima de cada um e de todos; a história deveria ser feita de abusões e mal-entendidos (*IDEM*, p. 956).

Esse ressentimento do jovem (e ingênuo) que cria ver um verdadeiro mágico, um homem capaz de alterar a natureza, parece imprimir em Murilo uma desconfiança absoluta em relação à verdade das coisas. Tudo lhe parecia uma cilada. Porém, interessante é a forma como, já mais velho, Murilo passa a compreender que a morte de Afonso e seu renascimento em Alfanor lhe possibilitara uma abertura para o conhecimento de si, do mundo, da história.

Somente muito mais tarde pude compreender que Alfanor estava certo: mesmo sem o querer, levantara a meus olhos o véu de Maya, mostrando-me a grande ilusão, isto é, o artifício sem o qual não existe conhecimento da realidade. Desde então passei a perceber a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas de situações (*IDEM*, p. 956-957).

Murilo enxerga a impossibilidade de uma verdade única e imóvel, e parece perceber que a fixação de um valor *a priori* para a conexão entre um discurso e sua verdade é falha; nota que há sempre um excedente entre o significante e o significado. Em outros termos, parece intuir que numa ligação entre o nome e a coisa que por ele é nomeada há apenas uma relação de fiabilidade (uma espécie de experiência performativa da palavra).⁸

De todo modo, Murilo – já não mais o jovem Murilo, mas o escritor Murilo, que escreve *A Idade do Serrote*, que relembra tais episódios e, compondo um ensaio, restitui-lhes vida – deixa que seu passado retorne por suas lembranças, assim como se dá o retorno de Afonso, agora Alfanor. É um retorno não de um mesmo, mas de uma nova possibilidade.

Trinta anos antes de escrever esse episódio em *A Idade do Serrote*, Murilo, então tomado de dor pela morte do grande amigo Ismael Nery, exprime, em um ensaio publicado em 1936 na revista *Lanterna Verde*, suas preocupações em relação ao tempo, por assim dizer, uma preocupação com um estado de eternidade no tempo presente.

A ideia do tempo é o tema central de toda a arte e filosofia modernas. Póde-se dizer que o grande debate entre cristianismo e comunismo, entre monismo e dualismo, entre espiritualismo e materialismo, reduz-se em última análise ao conflito entre as idéias de tempo e eternidade. Muitos homens julgam que a ideia de eternidade reside num plano de mito, de ficção, ou que a eternidade é a vida de além-tumulo. Entretanto, a vida eterna começa neste mundo mesmo:

⁸ Agamben nos lembra que para resguardar a confiança do vivente falante na conexão entre as palavras e as coisas um operador antropogenético é chamado à causa: o juramento. Cf. AGAMBEN, 2008a, p. 89-90.

o homem que distingue o espírito da matéria, a necessidade da liberdade, o bem do mal, e que aceita a revelação de Cristo como solução para o enigma da vida, este homem já incorpora elementos eternos ao patrimônio que lhe foi trazido pelo tempo (MENDES, 1936, p. 45).

A eternidade que já está presente no tempo profano, como uma vida eterna que começa neste mundo, dá o tom do pensamento muriliano. Isso é algo que pode ser lido em *A Idade do Serrote* e nos *Retratos-Relâmpago* – esses ensaios de memórias, gestos críticos de si em relação a si que empreende Murilo – de modo mais claro. Em *A Idade do Serrote* esse eterno no presente acontece com a desfiguração de uma memória que não é simples introspecção de resgate do passado enquanto tal (um tempo que seria intocável, apenas *retratável*), mas misto indiscernível de tempos no qual o Murilo do presente – o poeta que em 1965-66 escreve *A Idade do Serrote* – e o jovem Murilo de Juiz de Fora se confundem numa impossibilidade de dizer *eu*. Não há um sujeito-narrador Murilo – um *ego* sólido no presente que se lembra dos fatos passados como inequívocos – que retrata seu passado real já pleno sentido, mas tão somente um tramado discursivo que não cessa de não poder ser representado.

As tēmporas de Antonieta. As tēmporas da begônia.
 As tēmporas da romã, as tēmporas da maçã, as tēmporas da hortelã.
 As pitangas temporãs. O tempo temporão. O tempo-será. As tēmporas do tempo. O tempo da onça. As tēmporas da onça. O tampão do tempo.
 O temporal do tempo. Os tambores do tempo. As mulheres temporãs.
 O tempo atual, superado por um tempo de outra dimensão, e que não é aquele tempo.
 Temporizemos (MENDES, 1994a, p. 897).

Murilo *anacronicamente* restitui vida ao passado: *temporiza*. Não é o passado intocável, emoldurado, apenas recuperável na sua mesmidade enquanto passado, mas é por Murilo reconstruído retrospectivamente. O que volta é a figura, é a imagem, é, por fim, o *retrato* de um tempo, porém não imobilizado e enquadrado, mas *lampejante, relâmpago*. *Retratos-Relâmpago* não é a disposição de fotografias na galeria de uma memória (do poeta-autor Murilo Mendes de 1965-66); são muito mais *impressões* a partir das quais Murilo se *exprime* e forma a si mesmo como *eu-poeta*. Portanto, mais importante e pungente do que ver a estrutura da parede (a memória) que suporta os quadros como intransponível sentido dos próprios quadros (como se estivessem organizados inequivocamente de antemão pelo curador da galeria, pela intencionalidade do *dono* e *organizador* do espaço), é perceber como tais retratos é que se articulam como *forças* que *modelam* as paredes (a memória). Não há sentido

dado, mas apenas uma luta das imagens (dos *retratos* que, por isso, são *relâmpagos*) numa zona limiar entre consciência e inconsciência como que a constituir a história e o tempo da vida de Murilo.

Podemos dizer que Murilo *monta*, por meio dessas operações de *força*, tal qual um filme, uma *nova* história (*A Idade do Serrote* não é a idêntica recomposição das lembranças de Murilo, mas a fusão do tempo da escritura com o tempo do que nela é escrito) justamente a partir da repetição daquilo que foi. Como lembra Agamben, “a força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o novamente possível. Repetir uma coisa é torná-la novamente possível” (AGAMBEN, 1998, p. 70). Paradoxalmente o retorno àquilo que foi traz consigo a possibilidade do novo.

Toda essa operação – uma sucessão de *gestos-ensaios* – de Murilo pode ser vista como muito próxima da questão levantada por Benjamin nas suas reminiscências em *Infância em Berlim por volta de 1900*. O jogo de fragmentos da memória pode ser rearmado por meio de uma operação de montagem que trazem uma nova possibilidade. Muito da estratégia benjaminiana, no entanto, pode já ser vista como notas à teorização do moderno empreendida por Baudelaire. Em seu *O Pintor da Vida Moderna*, como é notório, o artista moderno – cuja figura emblemática no ensaio é C.G (Constantin Guys) – há de ser aquele que sempre está em estado de convalescença.

A convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos posteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor (BAUDELAIRE, 1988, p. 168).

A importância que toma a infância tanto em Baudelaire,⁹ como em Benjamin e em Murilo Mendes, na sua posição de estupefação diante das coisas e seu assumido não reconhecimento de fronteiras entre a

⁹ Jeanne Marie Gagnebin tem um excelente ensaio intitulado *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*, no qual traça alguns pensamentos acerca da leitura de Baudelaire empreendida por Benjamin. Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 137-152.

realidade e a irrealidade¹⁰ (e, posta a equiparação infância/convalescença, também em Sokurov e Montaigne), não é sem causa. De fato, o gesto infantil é único no despertar da possibilidade; para tanto a sua retomada no tempo presente (na idade adulta) é imperiosa¹¹ para aquele que pretende modalizar (temporizar diria Murilo) o tempo, isto é, reenché-lo de possibilidade. O gesto infantil (gesto ingênuo mas pleno de efeitos) de montar palavras no jogo de letras é o exemplo, o paradigma, para a atividade do crítico: imaginar, botar frente a frente coisas que num primeiro momento jamais poderiam se encontrar em tal posição, restituir possibilidades àquilo que parece não mais tê-las – e essa é também a tarefa de um ensaio, de um *gesto-ensaio*.

Podemos notar que a infância parece colocar-se num ponto de confluências – que nossos autores julgam de extrema importância para qualquer possibilidade de criação humana, de um ensaio crítico que potencialize a criação – entre a consistência de uma consciência (adulta), de um próprio, e a inconstância de uma inconsciência, de um impróprio (Montaigne e Sokurov marcam tal lugar como uma experiência da morte). É justamente nesse espaço que o artista (o crítico, o cineasta, enfim, todos os que *ensaíam* seus gestos) encontra o combate das suas imagens do passado, sempre tendentes à cristalização numa *imago*, e aí intervém para evitar sua monumentalização numa *História* – portadora de verdade e sentido, e enrijecida numa imagem-retrato.

O jogo de ensaiar uma montagem a partir do que foi é sempre uma operação a ser empreendida por um gesto, o qual, por sua vez, compreende um reencontro da potência de uma ingenuidade infantil. O regresso arqueológico (a uma *arké* que não é passado intangível, mas sempre presente, uma assinatura do sempre possível), não é uma busca pela recuperação total daquilo que foi esquecido, mas a tentativa de

¹⁰ É o que diz no seu *auto-retrato*. Cf. MENDES, 1994b, p. 45.: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos dispares...”

¹¹ Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 143.: “O novo é uma certa qualidade do olhar, própria do artista, do convalescente e da criança, olhar ao mesmo tempo privilegiado e profundamente antinatural, sim, anormal, quase doente (cf. as comparações com a ebriedade e com a congestão). A criança tem esse dom de maneira natural, mas não tem os meios da razão que possibilitam a sua expressão. Ao se tornar um adulto, ela adquire a razão e, geralmente, perde a intensidade da visão, não consegue então ver o novo porque perdeu a capacidade de encontrá-lo. Assim, só um retorno organizado à infância permite a conjunção da curiosidade, da intensidade (próprias da criança) e da organização voluntária e racional (própria do adulto) que geram a expressão artística.”

encontro das fagulhas de tempos perdidos no tempo presente. E talvez esteja nesse jogo convalescente da montagem um crivo interessante a ser levado em conta pelo crítico que pretende sair das ataduras de sua própria história crítica e, com isso, liberar suas potências criativas *ensaiando* seus gestos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Il Sacramento del Linguaggio. Archeologia del giuramento. Homo sacer II, 3*. Bari: Laterza, 2008a.
- _____. *Image et mémoire*. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.
- _____. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Tradução: Henrique Burigo.
- _____. *La Elegía de Sokurov*. In.: *Las Ranas. Arte, Ensayo y Traducción*. Buenos Aires. Ano 2, nº 2, Abril de 2006.
- _____. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- _____. *Notas sobre o Gesto*. In: *Artefilosofia. nº4, jan. 2008*. Ouro Preto: Tessitura, 2008b. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens do Pensamento*. In.: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995a. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.
- _____. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995b. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.
- CRISTÓFALO, Américo. *Espejismos del Tiempo Ruso*. In.: *Las Ranas. Arte, Ensayo y Traducción*. Buenos Aires. Ano 2, nº 2, Abril de 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *7ete. Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi, 2001.
- MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. In.: *Poesia Completa e Prosa. Volume Único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994a. Org. Luciana Stegagno Picchio.
- _____. *O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas*. In: *Lanterna Verde. Numero 4, Novembro de 1936, Rio de Janeiro*.
- _____. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

MONTAIGNE. *Ensaïos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Tradução: Sérgio Milliet.

SOKUROV, Alexandr. *Diccionario Sokurov. Selección y traducción de Eduardo Stupía y David Oubiña*. In.: *Las Ranas. Arte, Ensayo y Traducción*. Buenos Aires. Año 2, nº 2, Abril de 2006.

