

## O CINEMA PÓS-FONOCÊNTRICO E A SOBREVIVÊNCIA DO GESTO

Fabiana Paula Bubniak  
fabibubniak@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3826679368470063>

Saionara Figueiredo Santos  
Saionara.figueiredo@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1435988679423230>

### RESUMO

Esse trabalho apresenta, a partir das teorias dos corpos dóceis e da biopolítica de Michel Foucault e do gesto de Giorgio Agamben, uma possibilidade de libertação da biopolítica e sobrevivência do gesto através do cinema pós-fonocêntrico. Para isso, relaciona, historicamente o cinema e o conceito de biopolítica, e também o cinema com o conceito de gesto. Utiliza, para apontar linhas de fuga nessas duas teorias, o exemplo do filme ucraniano *A Gangue* produzido em 2014 e dirigido por Myroslav Slaboshpytskiy. Conclui-se apontando a dimensão ética e política desse cinema.

**Palavras-chave:** Biopolítica, Gesto, Cinema

### 1. Introdução

#### 1. O cinema e a biopolítica

Em sua obra *Vigiar e Punir* (1987), o filósofo Michel Foucault fala sobre o que ele chama de corpos dóceis. Segundo ele:

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. (FOUCAULT, 1987 p. 164)

Foucault afirma que “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT, 1987 p. 163) Esses métodos

de controle dos corpos fazem parte de um movimento que ele denominou de biopolítica. Para Foucault, o controle sobre os indivíduos não se dá apenas pela consciência ou ideologia mas começa no corpo. Ele afirma que “o corpo é uma realidade biopolítica” (FOUCAULT, 2010, p. 82). A partir do momento em que o fascínio pela estatística e pelo conceito de eugenia se instala na sociedade, a normalização e a medicalização passam a agir sobre os corpos dóceis. Um exemplo desse biopoder em ação é a imposição da oralização aos sujeitos surdos no final do século XIX. Segundo essa visão, para se tornar útil à sociedade, o corpo do sujeito surdo deve agir como a norma (ouvinte) e falar (oralizar), as línguas de sinais devem ser proibidas, principalmente nos espaços educacionais.

Na França, em 1875, León Vaisse, que era diretor do Instituto de Surdos de Paris, ficou sabendo do trabalho do médico Étienne-Jules Marey que criou uma série de equipamentos para registrar imagem em movimento antes dos irmãos Lumière. Uma parceria foi criada e Marey e seu assistente Demeny desenvolveram vários experimentos aplicando um método para capturar os movimentos da fala. Esse método foi utilizado na oralização de alunos surdos do instituto pois acreditava-se que a cópia exaustiva dos movimentos labiais seria suficiente para que um surdo aprendesse a oralizar. Na época, Demeny disse do experimento: “Se eu desacelerasse a rotação, a criança diminuía a velocidade da fala; se eu parasse, ela parava... Em uma palavra, eu toquei o surdo-mudo como quem toca um realejo<sup>1</sup>.”(MIRZOEFF, 1995 p. 249)

O cinema está, portanto, ligado ao conceito de biopolítica desde os seus primórdios. O controle e sujeição dos corpos pelo cinema passa, também, pelo controle das capacidades sensoriais dos espectadores na sala de cinema através de privações: a sala é obrigatoriamente escura, os lugares estão marcados, existem regras quanto a comidas e bebidas e exige-se um comportamento específico que delimita a experiência corporal. Existem também determinações de comportamentos e atitudes disseminadas pelo cinema desde o seu princípio. Para além do entretenimento, o cinema está alinhado com práticas

---

1 No original: If I slowed the rotation, the child slowed the speech; if I stopped, he stopped... In a word, I played the deaf- mute like one plays a barrel-organ.

modernas de captura, reprodução e administração dos corpos. Vale ressaltar, no entanto, que o movimento que Foucault chama de disciplina, estava culturalmente presente na virada do século XIX para o século XX e apenas encontrou no cinema uma forma de registro e transmissão. Janet Harbord afirma que:

A relação do cinema com o biopolítico na virada do século XX é visível, então, principalmente na sua designação de uma certa forma de subjetividade, uma subjetivação do espectador que é instituída em formas múltiplas e historicamente variáveis<sup>2</sup> (HARBORD, 2016 posição 1903)

Giorgio Agamben em seu texto *Notas sobre o gesto* (AGAMBEN, 2008) coloca o cinema em uma posição de destaque na transição para a biopolítica. Ele afirma que a comunicabilidade humana na forma do gesto é registrada (pelo cinema) no momento do seu desaparecimento. O cinema surge de uma crise no movimento dos corpos. Corpos esses que, segundo Agamben, estavam perdendo sua naturalidade, caminhando para uma fragmentação do movimento. Para Harbord:

A fragmentação do movimento, por sua vez, fragmentou os sujeitos de uma comunidade cujo domínio tinha sido localizado no comum de uma linguagem gestual e que agora estavam isolados na linguagem indecifrável de um corpo incapaz de se articular.<sup>3</sup> (HARBORD, 2016 posição 1420)

## 2. O cinema e o gesto

Agamben (2008) afirma que no final do século XIX a burguesia do ocidente tinha perdido definitivamente seus gestos. É preciso, antes de tudo, compreender o que ele entende por gesto. Para usar termos definidos por Aristóteles, o que caracteriza o gesto é que nada nele está sendo produzido (poiesis) ou agindo (praxis). Assim define Agamben:

---

2 No original: Cinema's relation to the biopolitical at the turn of the twentieth century is visible then mainly in its designation of a certain form of subjectivity, a subjectification of the viewer that is instituted in multiple, historically variable ways.

3 No original: The atomization of movement in turn atomized the subjects of a community whose dwelling had been located within the commons of a gestural language, and who were now isolated within the indecipherable language of a body unable to articulate itself.

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. (AGAMBEN, 2008. p. 13)

O gesto é essencialmente um gesto de não ser capaz de encontrar uma expressão na linguagem, é uma mordança, que literalmente impede a fala, ou no outro sentido que a palavra *gag* (mordança) tem em inglês, que é o improviso do ator, que pode ter origem em uma impossibilidade de falar.

Agamben afirma que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (AGAMBEN, 2008. p.11) O gesto cinematográfico em sua forma pura não seria, então, nem a expressão do ator de uma vida interior (psicológica) nem a ação que leva a uma conclusão da narrativa, mas a própria exibição do corpo estando no meio, explorando seus limites e possibilidades.

Os primeiros filmes produzidos na história do cinema estariam mais próximos do gesto. Pode-se citar as primeiras gravações dos irmãos Lumière, como a *Saída dos trabalhadores da fábrica* (figura 2) ou o *Banho de mar* (figura 3).



Figura 1: Saída dos trabalhadores da fábrica Lumière em 1895.



Figura 2: Banho de mar também de 1895.

O que temos nesses primeiros filmes são corpos apenas sendo, sem preocupações com o sentido da narrativa ou sua vida interior. Puro gesto, portanto. Os primeiros experimentos de Muybridge (figura 4) com a imagem em movimento trazem também corpos, dessa vez dançando. O objetivo dele era estudar o movimento dos corpos, sem preocupações narrativas.

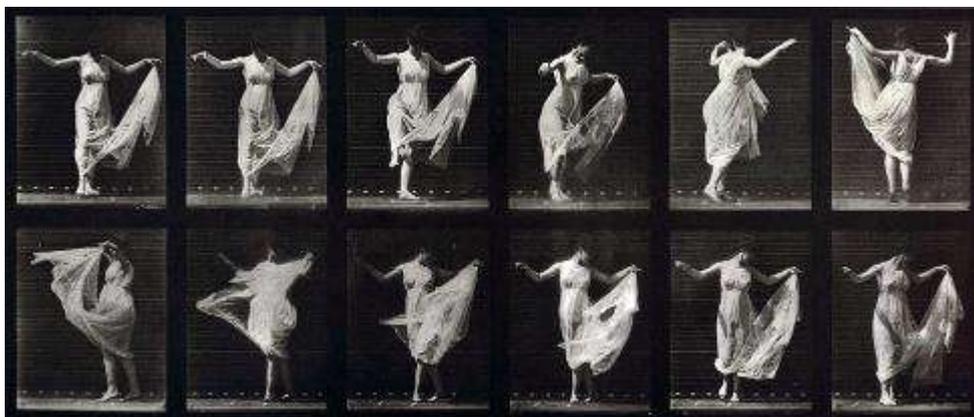


Figura 3: Primeiros experimentos de Eadweard Muybridge.

A medida que as técnicas do cinema evoluem, a linguagem muda de apenas observacional, com a câmera fixa em uma posição, para uma gramática que envolve diferentes posições e enquadramentos que levam o espectador a se identificar com os personagens. Dessa maneira, o cinema se volta para o interior do personagem, como ilustra Harbord quando afirma que “desde 1911, a técnica de plano e contra-plano

apresenta rostos de personagens para o escrutínio, privilegiando a tensão emocional como o motor cujo combustível é o deciframento<sup>4</sup>.” (HARBORD, 2016 posição 1459) Da mesma maneira, Agamben afirma que a burguesia perdeu o gesto ,é vitimada pela interioridade e se consigna à psicologia (AGAMBEN, 2008. p.11) Pode-se afirmar que o cinema não só refletiu um fenômeno social, como se tornou um meio institucionalizado de transmitir discursos de internalização que já haviam nascido no século anterior.

Agamben afirmou que o gesto estava perdido para sempre, porém existe uma poética contemporânea, aqui chamada de pós-fonocêntrica, que traz elementos do puro gesto, como definido por ele.

## 2. O cinema pós-fonocêntrico e a libertação do gesto

Onde existe a imposição do poder existe também a resistência. Pois, como afirma Foucault:

O corpo, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações, opõe e mostra as condições de funcionamento próprias a um organismo. O poder disciplinar tem por correlato uma individualidade não só analítica e “celular”, mas também natural e “orgânica”. (FOUCAULT, 1987 p. 181)

Quando Agamben fala do início do cinema, não é exatamente sobre o silêncio que ele se refere mas sobre a potência que existe na capacidade do corpo de se sinalizar, independente da presença da linguagem. (HARBORD, 2016 posição 2007). Portanto é possível que, na era do cinema sonoro, encontremos exemplos de pura gestualidade. “O “mutismo” essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura.”. (AGAMBEN, 2008. p.14)

O cinema pós-fonocêntrico não é um cinema silencioso ou onde não há a presença da voz nem da linguagem, mas sim um cinema que não tem seu centro na fala. Há várias maneiras de relativizar a fala em um filme. Uma delas é quando nos deparamos com uma

---

4 No original: As early as 1911, the technique of shot reverse shot offered faces of characters for scrutiny, privileging emotional tension as the engine fuelled by the challenge of decipherment.

língua desconhecida. Quando o sentido do que está sendo dito nos escapa, a voz se torna música. E “a música é em primeiro lugar uma desterritorialização da voz, que cada vez menos se torna linguagem...” (NANCY, 2015 p. 10) Passamos, então, a perceber características como o ritmo e a melodia. A voz, aqui, se torna pura. Ela apenas é. “E esta voz que, sem nada significar, significa a própria significação, coincide com a dimensão de significação mais universal, com o ser.” (NANCY, 2015 p. 8)

Um exemplo desse cinema pós-fonocêntrico é *A Gangue* (2014), filme ucraniano dirigido por Myroslav Slaboshpytskiy. Todos os personagens no filme são surdos e se comunicam na língua de sinais ucraniana. O diretor optou por não apresentar nenhum tipo de tradução do que está sendo dito (nem legendas, nem dublagem). A partir do momento que o sentido nos escapa, por não conhecer a língua, passamos a ver o que é sinalização (portanto uma língua) como uma espécie de dança. São corpos se movimentando no espaço. E a dança, como afirma Agamben, é puro gesto. Assim como naquelas imagens dos primórdios do cinema, vemos corpos que agem sem as amarras do sentido. Sabemos o que eles fazem mas não o que eles são. É um movimento para a exterioridade que se opõe àquele da psicologia (interior).



Figura 4: Cena do filme *A Gangue* (2014)

As escolhas estéticas do diretor, contribuem para uma ênfase na característica social do personagem e não na psicológica. Os planos são, em sua grande maioria, planos abertos

como planos de conjunto e planos americanos (figuras 6 e 7) A câmera se movimenta muito pouco, se colocando na posição de observador fixo, ao invés de procurar a identificação do espectador com o personagem que a gramática do cinema do início do século XX buscou. Os planos são bastante longos, dando ao espectador tempo de pensar e refletir ao invés de somente seguir uma narrativa.



Figura 5: A cena de intimidade do casal é apresentada toda com câmera fixa e plano aberto.

Esse cinema está mais interessado em trazer questões do que oferecer respostas. A medida que aumenta a ambiguidade do sentido ele permite uma maior participação do espectador. Como afirma Jean Epstein: “Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves, a imagem se organiza. Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar.” (EPSTEIN, 1983 p. 271)

A biopolítica busca sempre o sentido, a exatidão, o movimento correto, com uma utilidade. O cinema do puro gesto representa uma libertação desse controle, pois “não apela a alma a ouvir-se, nem a ouvir a entender nenhum discurso. Chama-a, o que apenas quer dizer que a faz tremer, que a comove. É a alma que comove o outro na alma.” (NANCY, 2015 p. 10) É, portanto, do âmbito da política.

Esse cinema está mais interessado em trazer questões do que oferecer respostas. A medida que aumenta a ambiguidade do sentido ele permite uma maior participação do espectador. Como afirma Jean Epstein: “Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves, a imagem se organiza. Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar.” (EPSTEIN, 1983 p. 271)

A biopolítica busca sempre o sentido, a exatidão, o movimento correto, com uma utilidade. O cinema do puro gesto representa uma libertação desse controle, pois “não apela a alma a ouvir-se, nem a ouvir a entender nenhum discurso. Chama-a, o que apenas quer dizer que a faz tremer, que a comove. É a alma que comove o outro na alma.” (NANCY, 2015 p. 10) É, portanto, do âmbito da política.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto.** Artefilosofia, n.4. <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/6-agamben-notas-sobre-o-gesto.pdf> Ouro Preto: IFAC, 2008. Acesso em 27 de agosto de 2017.
- A GANGUE.** Direção: Myroslav Slaboshpytskiy. Garmata Film Production. Ucrânia, 2014.
- EPSTEIN, Jean. **O Cinema e as Letras Modernas.** In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Corpos Dóceis.** In: Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.
- HARBORD, Janet. **Ex-centric Cinema:** Giorgio Agamben and Film. London: Bloomsbury, 2016. Versão Kindle.
- MIRZOEFF, Nicholas. **Silent Poetry:** Deafness, Sign and Visual Culture in Modern France. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. **Vox Clamans in Deserto.** Caderno de Leituras n. 13. <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad13.pdf> Chão da Feira: 2015. acesso em 27 de maio de 2017.

## SOBRE OS AUTORES/ AS AUTORAS:

Fabiana Paula Bubniak atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). É Mestre em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (2016) e Especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2003). Possui graduação em

Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2000). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Audiovisual.

Saionara Figueiredo Santos atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Tem dirigido suas pesquisas para áreas relacionadas à Comunidade Surda, Língua de Sinais, Estudos de Gênero, Análise Crítica do Discurso, bem como estudos pedagógicos/sociais de cunho interdisciplinar.