

## O Gesto no Documentário Agora (2020): entre cinema e fotografia<sup>1</sup>

Beatriz Andrade Stefano<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, PE

### RESUMO

Na tentativa de ampliar os estudos da concepção do gesto no campo da comunicação, o presente trabalho busca analisar o documentário Agora (2020), de Déa Ferraz, a fim de compreender de que forma o cinema atesta a sobrevivência do gesto. Como defende Agamben, “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra sua perda.” (2015, p. 54). Além disso, refletir de que forma o gesto se relaciona com as imagens híbridas contemporâneas, especialmente o cinema e a fotografia, que atualizam o “dispositivo *tableau vivant*”.

**PALAVRAS-CHAVE:** gesto; linguagem e estética cinematográfica; tableau vivant; fotografia; Déa Ferraz.

### SOBRE O GESTO

A noção de gesto que estamos nos referindo é a do filósofo italiano Giorgio Agamben que desde a década de 80 vem refletindo sobre o gesto de forma descontínua e espaçada em seus textos através de uma perspectiva não da norma, mas da exceção. Não seria, portanto, uma discussão dos estudos históricos ou antropológicos onde o “gesto” é qualquer movimento corpóreo que tende a exprimir um significado. Ao contrário, são nas patologias do gesto que o filósofo encontra seu interesse para desenvolver tal concepção.

Durante o final do século XIX, essas patologias foram diagnosticadas como Síndrome de Tourette pelo psiquiatra francês Gilles de la Tourette que em 1885 ele publica um estudo com metodologia estritamente científica sobre o caminhar humano, e como resultado obteve um número acentuado de casos em que os mais simples movimentos corporais, físicos e verbais, estavam atravessados por tiques, maneirismo e espasmos que interrompem o discurso e impedem que o paciente realize tais movimentos. Trata-se de um colapso de toda a esfera gestual. O curioso é que nos primeiros anos do século XX os milhares de casos analisados e registrados pelos neurologistas e psiquiatras

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação, e-mail: [beatriz.stefano@ufpe.br](mailto:beatriz.stefano@ufpe.br).

pararam de aparecer nos anais médicos e só reaparecem em 1971 quando o neurologista britânico, Oliver Sacks, observa no intervalo curto três casos da síndrome enquanto passeava pelas ruas de Nova York.

A hipótese à época sugerida por Agamben para explicar tal fenômeno era que nesse período, “os *tiques* e as desordens gestuais haviam se tornado a norma, quase como se a humanidade ocidental progressivamente tivesse perdido seus gestos - ou, pelo menos, a capacidade de dominar a própria gestualidade.” (2018, p. 2). Como tentativa última de recuperar aquilo que havia perdido o autor relaciona com essa perda do gesto a ideia nietzschiana do eterno retorno, o nascimento do cinema, as tentativas de Muybridge e Marey de fotografar o movimento, e também as pesquisas de Aby Warburg sobre as *Pathosformel*. O presente trabalho irá se deter ao cinema e à fórmula de pathos a fim de pensar como se relacionam com o gesto, especificamente no filme que será analisado.

No texto *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto* (2018) Agamben busca responder à pergunta: o que é o gesto? Para isso, ele considera essencial a busca pela etimologia da palavra, a qual deriva do termo latino *gestus* e do verbo *gero*. No *De lingua latina*, de Varrão, ele encontra uma indicação útil do significado que em outras fontes aparecia de forma ampla. Varrão distingue três “graus” de atividade humana: *agere*, *facere* e *gerere*. A primeira está no domínio da ação (*práxis*) e possui em si mesma o fim; enquanto que a segunda está no domínio da produção, o fazer (*poiesis*), sendo a esfera dos meios dirigidos a um fim. A terceira diz respeito não a um meio ou um fim, mas à exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. Essa é uma primeira definição, ainda que insuficiente, apresentada por Agamben. Nesse sentido, no gesto o homem não comunica algo determinado ou de significado mais ou menos sintetizado, mas a própria essência linguística, a comunicação de uma comunicabilidade, sendo este um lugar pré-codificado. Sobre o gesto, domínio que compõe a terceira via rompendo com a falsa alternativa entre meios e fins o filósofo diz

Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Porém, como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em sua essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre *gag* no significado estrito do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar. (AGAMBEN, 2015, p. 60)

Além dessa condição de um ato liberado de todo o fim sem a intenção de comunicar, ele também é carregado de tensão que surge no momento de interrupção e suspensão do movimento, ou seja, a relação do gesto com o tempo compreendido de forma cronológica e linear. Agamben procura explicar tal condição, também importante para entendermos a natureza do gesto, a partir da *fantasmata*: noção defendida por Domenico da Piacenza, coreógrafo do século XV, em que é colocado no centro da dança um momento de pausa. “Domenico chama *fantasmata* uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica.” (AGAMBEN, 2012, p. 24). A aparição do gesto acontece aqui através dessa pausa súbita carregada de energia dinâmica que contrai em si tanto os movimentos que antecedem quanto os que precedem a coreografia.

Através do ‘dançar por *fantasmata*’ é exprimida as sensações das quais não podem ser descritas com palavras ou formas corporais cognoscíveis ela comunica apenas uma cognoscibilidade. É uma operação conduzida a partir da memória repleta de imagens, ou fantasmas como Agamben as denomina, pois aqui elas não são visuais e não estão grafadas em algum suporte, elas fazem parte de um conjunto de linhas de forças afetivas convergidas em um sistema virtual de imagens, o nosso Imaginário (DUARTE, 2018). Portanto, a imagem mnêmica carrega em si uma energia dinâmica capaz de perturbar o corpo do dançarino que exhibe e sustenta o gesto no momento de interrupção do tempo linear da coreografia. É nesse sentido que Agamben percebe uma relação entre a visão da imagem como *Pathosformeln* e a “*fantasmata*”, que contrai em si, em uma brusca parada, a energia do movimento e da memória.

A fim de explicar a sobrevivência do gesto no longo percurso da cultura humana, Aby Warburg cunha o conceito de *Pathosformeln* ou fórmula de *pathos* que aparece pela primeira vez em 1905 no ensaio ‘Durer e a antiguidade italiana’ onde ele liga o tema da iconografia de Durer ao *pathos* da Antiguidade por meio de uma *Pathosformeln* formada por fotografias de pintura em um vaso grego, gravura e xilogravuras que provam a sobrevivência de um gesto encenado séculos depois. Ou seja, Warburg acreditava que essas formas carregadas de passionalidade perduram para além do instante de aparição.

Ele foi o primeiro a perceber que as imagens transmitidas pela memória histórica (Klages e Jung estudaram mais os arquétipos meta-históricos) não são inertes ou inanimadas, mas possuem uma vida especial e

---

diminuída, que ele chama, justamente, de vida póstuma, sobrevivência.  
(AGAMBEN, 2012, p.2012)

Em sua incessante obsessão para entender “a vida das imagens”, Warburg nomeia essa sobrevivência com o termo *Nachleben* e assim como no surgimento do cinema, ambos os casos tratam de liberar a imagem no gesto através do potencial cinético já presente na imagem. Dessa forma o *Atlas Mnemosyne*, formado por quase mil fotografias, não é um repertório de imagens estáticas, mas uma “representação em um movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental” (AGAMBEN, 2015, p.56) e cada uma das imagens que compõem as pranchas das *fórmulas de páthos* “é considerada muito mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas.” (Idem, p.56). Assim como tecnologias da imagem pré-cinematográficas, o taumatrópio e o fenacístoscópio, conseguiram capturar a descoberta da persistência retiniana para colocar as imagens em movimento, é papel do historiador, artista e filósofo “saber colher a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico.” (AGAMBEN, 2012, p.36)

### **IMAGENS HÍBRIDAS E O “DISPOSITIVO *TABLEAU VIVANT*”**

Uma das condições essenciais para entender a natureza do gesto é a interrupção do movimento, questão que aparece na teoria do teatro através da noção dos “*tableaux dramatiques*”, na fotografia com o “instante pregnante” e no cinema com o “dispositivo *tableau vivant*” como veremos em breve. Avaliando os rumos da estética e da história no início da década de 1990 Philippe Dubois redireciona as formulações que balizaram seus trabalhos até a década de 1980 e defende que “a atenção não recai mais sobre as categorias isoladas, mas, pelo contrário, naquilo que é comum a várias categorias.” (Dubois, apud Fatorelli, 1992, p.3). Ele se refere a um momento marcado pela influência das tecnologias informáticas no campo das artes visuais resultando em imagens híbridas que não devem ser analisadas por suas especificidades e purismos, mas percebendo que as suas singularidades também podem instituir-se em relação a contextos e dispositivos singulares, “como resultado de estratégias e de agenciamentos que, muitas vezes, fazem a imagem e o meio desempenharem funções irredutíveis às suas definições convencionais. (FATORELLI, 2013, p. 47)

A forma cinema e a forma fotografia, dispositivos hegemônicos e majoritariamente legitimadores durante o modernismo, passaram a ser questionados com maior frequência pelas obras posteriores às vanguardas dadaísta e surrealista e ao movimento de ruptura da *nouvelle vague*. O tempo foi um fator que sofreu ampliações nas suas possibilidades de representação e conseqüentemente a forma de construção da narrativa também passa por uma abertura de possibilidades. Nesse sentido, toda uma iconografia fotográfica de zona intermediária entre a precisão descritiva e o apagamento, como o borrão, o tremido, o desfocado e a sobreposição de imagens começaram a ser vista como potente por sua configuração visual original de inscrição do movimento na imagem fixa. Assim como o cinema que investe em procedimentos que desmontam a estrutura clássica, como a linearidade temporal e a estruturação narrativa, conferindo maior complexidade temporal com saltos descontínuos ou imobilização da câmera em um plano fixo sem cortes provocando uma indiscernibilidade entre a imagem em movimento e a estática.

Trata-se de uma operação de mão dupla, que vai da fotografia para o cinema e do cinema para a fotografia, originando configurações pouco previsíveis de ritmo da imagem em movimento, como a câmera lenta e o *close*. Uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações e sobreposições entre cinema e fotografia, um território incerto, de passagens, significamente expandido pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, nomeado por Bellour de “entre-imagens”. (FATORELLI, 2013, p. 44)

Tal relação de reciprocidade entre esses dois campos e outras linguagens artísticas como a pintura sempre esteve presente na história do cinema e da fotografia com os irmãos Lumière, Eisenstein, Dziga Vertov, Paul Strand, Man Ray, William Klein, entre outros. Porém, como ressalta André Parente, é “justamente no momento em que vemos um determinado modelo se instituir, que percebemos a existência de formas fora de seu campo gravitacional.” (2009, p. 33). A instituição de um modelo de representação é determinada histórica, econômica e socialmente, no caso do cinema poderíamos listar a sala escura, projeção de imagens em movimento por trás do espectador, a imobilidade deste, duração média de duas horas e montagem guiada pela narrativa. Segundo o autor, reconhecer a forma cinema é importante para reiterarmos a multiplicidade do cinema. Hoje, as imagens se estendem a esse espaço que habitualmente são expostas e passam a ocupar galerias, museus, exposições, e mesmo aquelas que são projetadas em salas de

---

cinema, especialmente as não comerciais, apresentam desvios em relação ao modelo hegemônico especialmente no que concerne ao tempo e à narrativa.

A hibridização entre linguagens artísticas tornou cada vez mais recorrente a inscrição na imagem de acelerações, retardos, completa fixidez, sobreposições, entre outras. Configurações singulares que requerem um olhar não em busca de especificidades de linguagens, mas sim sobre o que o cinema possui de fotográfico e o que a fotografia possui de cinematográfico, uma relação de contágios, assimilações e confrontos recíprocos. Segundo Nina Cruz, existe “uma “vontade de movimento” generalizada nas imagens fotográficas (gifs, boomerangs e vídeos de curtíssima duração são o sintoma mais visível deste fenômeno), assim como uma progressiva estaticidade das imagens em movimento. ” (2021, p. 1). Aproximando a discussão para o campo do cinema contemporâneo, a autora traz que tal fenômeno pode ser investigado pelo uso recorrente e atualizado dos *tableaux vivants* e defende que os “*tableaux dramatiques*” de Diderot são constituintes do “dispositivo *tableaux vivant*”.

Traduzindo literalmente o termo *tableau vivant* do francês para o português significa “quadro-vivo” e remete a um tipo de “encenação” feita por poses estáticas. No século XVIII ela ganha notoriedade na cena teatral como um recurso dramático defendido por Diderot. Em contraste à representação que perde seu poder devido ao excessivo direcionamento dos atores ao público, eles deveriam atuar como se as cortinas não tivessem sido levantadas ou diante de uma parede imaginária, assim o poder de representação seria mantido. É diante dessa percepção que a noção de *tableaux dramatiques* surge: “alguns momentos cruciais no drama eram condensados em uma cena estática, remetendo muitas vezes a cenas pictóricas clássicas, buscando efeitos plásticos para o Teatro. ” (CRUZ, 2021, p. 4). Esse tipo de encenação se automatiza no século XIX e torna-se um gênero artístico com múltiplas funções independentes de uma narrativa teatral, porém com um papel ainda secundário, pois as poses estáticas faziam referência à pinturas já existentes o que tornava o espetáculo mais atrativo ao mesmo tempo que elitizado. O prazer de reconhecer a obra pictórica por parte do espectador demandava um conhecimento prévio.

Ainda no século XIX a prática do *tableau vivant* se populariza e assume aspectos menos nobres com apresentações em *music halls* e cabarés atingindo um público de massa que a considerava como uma prática mais elitizada que as demais por remeter à iconografia clássica. Com o surgimento da fotografia e do cinema os *tableaux vivants* são

incorporados à produção imagética, especialmente em seus primórdios, com novas funções estéticas. Para Nina Cruz (2021), na fotografia se perdem duas características fundamentais sempre presentes no gênero, a primeira delas é a relação tênue entre imobilidade e movimento. Um *tableau vivant* nunca é completamente estático, ele se funda em um movimento que se imobiliza e que logo é retomado. Como comenta a autora, a segunda característica fundamental que se perde na fotografia é a percepção por parte do espectador dos movimentos sutis inerentes aos corpos vivos dos autores como respiração, piscar de olhos, tremores musculares, etc. “Esses movimentos, que devem ser reduzidos idealmente ao mínimo, muitas vezes são observados como falhas no procedimento, mas exercem também uma fascinação no público, já que asseguram o caráter “vivo” da representação.” (CRUZ, 2021, p. 5).

Nos primeiros anos do cinema os filmes que possuíam *tableaux vivants* se assemelhavam às apresentações nos teatros de variedade. Como defende Wiegand (2018), elas eram bastante elaboradas com luzes no palco, o escurecimento do auditório e abertura das cortinas que poderiam criar um efeito de suspense prendendo a atenção dos espectadores e cativando seus olhares. Os corpos dos atores no palco são posicionados frontalmente para a melhor visualização do espectador. A representação enfatiza composições harmônicas e equilíbrio na distribuição de linhas, áreas e cores fazendo referência à estética da pintura clássica. Segundo o autor, o resultado era uma espécie de sobreposição entre a estética clássica pela imitação das obras de arte e a estética da atração através dos componentes de exibição física imediata e os efeitos de iluminação espetaculares. Ao analisar uma série de filmes produzidos por volta de 1910, Wiegand ressalta a incorporação da estética atrativa na composição imagética do cinema, os *tableaux vivants* aparecem sem função narrativa, planos estáticos com jogos de luzes e ornamentações cenográficas.

Não é apenas no primeiro cinema que encontramos *tableaux vivants*, no cinema moderno e contemporâneo eles aparecem como um recurso metalinguístico, a recriação de um quadro, série de planos sequências com corpos imóveis, entre outros. O cinema conserva características do gênero, especialmente a dialética entre imagem estática e imagem em movimento que consideramos fundamental para a noção do dispositivo *tableau vivant*. Segundo Nina Cruz, a questão da interrupção do movimento pensada a partir de tal dispositivo está relacionada com conceitos da teoria do teatro e da pintura

---

Quando Diderot propõe o uso dos *tableaux dramatiques* como recurso narrativo, ele certamente estava influenciado pelo conceito de “instante pregnante” criado por Lessing para se referir à função narrativa presente nas pinturas neoclássicas. Para ele, ao pintor caberia escolher o melhor instante, o que contém o gesto pregnante, no acontecimento retratado, já que a representação do tempo seria uma barreira intransponível para a pintura. Esse gesto deveria ser um gesto claro, facilmente legível e que prefigura o momento seguinte (um momento memorável). (CRUZ, 2021, p. 8)

A relação entre as três é a de sublinhar o poder expressivo do gesto, assim como a *fantasmata* citada por Agamben vinda da teoria da dança. Para o autor, em todo caso o essencial é que a imobilidade e a pausa sejam carregadas de tensão, “...como Lessing dizia do Laocoonte, que com seu gesto imóvel contraía em si tanto os movimentos que precederam quanto os que teriam sucedido. (2018, p. 3)”. Essa tensão carregada de motilidade capaz de ser exprimida é o que confere ao *tableau vivant* seu caráter de imagem-devir, “imagem viva”. As imagens híbridas contemporâneas reatualizam a dialética do dispositivo entre a imobilidade da fotografia e o movimento do cinema reconduzindo a imagem à pátria do gesto.

## **CINEMA E FOTOGRAFIA EM AGORA**

Déa Ferraz é uma realizadora pernambucana formada em jornalismo com especialização em documentários na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), de San Antonio de los Baños (Cuba). Com curtas, médias e longas em sua carreira, a diretora lança em 2016 o documentário *Câmara de Espelhos* e chama atenção pela criação de um dispositivo narrativo para abordar o universo masculino e como os homens enxergam as mulheres. Temas como machismo, patriarcado, violência e exploração sofridas pelas mulheres e o cenário político e social do Brasil emergem ao longo do filme na medida em que os homens, moradores da região metropolitana de Recife, são entrevistados. A dinâmica previamente planejada coloca os homens, de diversas idades, raças, credos e classes, em uma sala isolada com acesso exclusivamente à TV. Nela são transmitidos conteúdos que dizem respeito a identidade e relações femininas na forma de entrevistas, depoimentos, esquete, entre outros, com o intuito de incitar o debate. Outra ferramenta arranjada para provocar a discussão é um participante inserido entre os demais, intensificando o borrão entre as barreiras da ficção e realidade.



---

Em *Agora (2020)*, Déa Ferraz leva o documentário para um campo mais experimental. Ele busca tratar sobre um período onde muitas mudanças já em curso no cenário político e comunicacional brasileiro se intensificaram: as eleições de 2018. Momento marcado pelo bombardeio de notícias falsas com imagens e discursos de ódio impulsionadas por grandes empresários em diversas redes sociais, o chamado ‘gabinete do ódio’<sup>3</sup>. Hoje é notório o papel fundamental deste para a vitória do presidente fascista-liberal Jair Bolsonaro. Com ordenamentos pré-estabelecidos, o documentário convida artistas que possuem uma relação essencial com a política onde seu trabalho, seu corpo, suas relações, suas sensações e afetos são políticos. Em um estúdio de forma similar a uma caixa preta e iluminado por um foco de luz no centro do quadro, disposição que se assemelha a um palco de teatro, a diretora convida cada um dos artistas a improvisarem através de formas corporais seus sentimentos.

De forma individual, cada um dos corpos entra na caixa preta e antes de começar sua performance a diretora faz uma provocação. Pede para tentar se conectar com o tempo e o espaço presente que também estão conectados com nossa história enquanto povo, e diante do contexto em que vivemos o que esse corpo sente, onde esse corpo quer estar?<sup>4</sup> E então ele começa a se movimentar. Durante o processo de improvisação é notória a escassez de palavras e apesar de inevitavelmente ser um ambiente intimidador pela presença da câmera, existe uma baixa interferência da equipe contribuindo para o corpo explorar a sua máxima potência. A câmera enquadra o corpo centralizado no palco enquanto este realiza sua performance acionando diversas expressões corporais. Em diversos momentos temos a impressão de uma fotografia em movimento formada a partir de um enquadramento fixo com o corpo se movendo como também uma certa indiscernibilidade entre fotografia e cinema, pois além da câmera o corpo permanece alguns segundos em completa imobilidade.

---

<sup>3</sup> Fonte: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/05/27/interna\\_politica,858750/ministro-do-stf-quebra-sigilo-de-empresarios-em-inquerito-das-fake-new.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/05/27/interna_politica,858750/ministro-do-stf-quebra-sigilo-de-empresarios-em-inquerito-das-fake-new.shtml). Acesso em: 12 de ago. de 2021.

<sup>4</sup> Fonte: <https://vertentesdocinema.com/agora/>. Acesso em: 12 de ago. de 2021.



*Frames do filme Agora (2020)*

A narrativa não possui uma linearidade cronológica, as performances de cada um dos treze artistas são intercaladas entre si através de uma montagem que não prioriza a ação e reação dos gestos. Ao longo do filme um mesmo corpo vai do choro ao riso, do desespero à alegria, da dor ao acolhimento, mas sem necessariamente apresentar uma progressão para as mudanças de sentimentos dentro de um tempo contínuo. Em determinado momento, Déa Ferraz fala um comando indicando que o artista precisa imediatamente pausar e imobilizar o seu movimento, ela diz: agora! O que surge são poses estáticas com gestos suspensos enquanto que a câmera turba-se saindo de um estado de maior distância e fixidez para uma movimentação instável e muito mais próxima ao corpo que permanece imóvel. Essa interrupção súbita do movimento rompe com o tempo linear petrificando e exibindo o gesto sendo esse um momento fundamental de sua aparição, pois o gesto não é só o movimento corporal do artista, mas também e sobretudo a sua pausa entre dois movimentos.

Na performance os artistas estavam livres para externar seus sentimentos da forma que desejassem e muitos deles apresentaram sequências gestuais, repetição de um gesto e poses que simbolizam não apenas um campo simbólico do indivíduo, mas a memória de toda uma geração. Ao escrever sobre o filme *O ano passado em Marienbad (1961)*, de Alain Resnais com roteiro de Alain Robbe-Grillet, Fatorelli (2013) destaca os recursos de interrupções e congelamentos utilizados no transcorrer das imagens. Dentre esses recursos de temporalização das imagens existe o da imobilidade prolongada dos personagens em séries de planos móveis mostrando corpos fixos. Como indica no roteiro do filme os personagens estão através do hotel, “em posturas suspensas...equilíbrio um pouco instável, gesto esboçado, posição de repouso, mas desconfortável, etc. A câmera se desloca em torno delas, gira, volta para trás, como em torno das figuras de um museu de cera.” (ROBBE-GRILLET, *apud* FATORELLI, 1988, p. 53-54).

O filme influenciado pelo movimento da *nouvelle vague* provoca questionamentos sobre as balizas de um cinema já hegemônico para a época com narrativas convencionais, excessivamente descritivas e lineares. Permeando um campo simbólico a partir do sonho e da lembrança, *O Ano Passado em Marienbad* utiliza operações de entonação conceitual para representar esse campo, por vezes estabelecida pelas relações pressupostas entre a fotografia e o cinema, ou seja, entre a estaticidade e o movimento. Saltos de modo descontínuos resultam da estrutura temporal e fragmentação espacial fixando-se em uma ou outra região do passado que diz respeito às singularidades de um sujeito particular. Porém, para o autor aquilo que distingue o sujeito dos demais ultrapassa seu caráter individual devido às estratégias formais acionadas pelo longa, “especialmente expandida a ponto de expressar as intensidades afetivas de uma época, “o tempo de nossas paixões, de nossa vida”, como assinalou Robbe-Grillet (1988) ” (FATORELLI, 2016, p. 63).

Buscando presentificar os sentimentos dos treze artistas convidados, o documentário *Agora* ultrapassa seu próprio título e remete a tempos múltiplos devido à suas escolhas formais. A pausa e suspensão do gesto assim como sua incessante repetição possibilita exprimir a tensão carregada de motilidade e a temporalidade não linear do gesto. Essa repetição também atesta a ausência de finalidade essencial para a natureza do gesto. Os atravessamentos entre cinema e fotografia também operam em uma desestabilização da linearidade cronológica juntamente com a montagem que fragmenta e intercala as manifestações corporais. Nesse sentido, *Agora* através de suas estratégias formais e a relação destas com o aparecimento do gesto abre caminho para pensarmos não apenas o momento pós eleições de 2018, como também os sentimentos de toda uma geração.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto (2018)*, Agamben sugere que a ética e a política sejam a esfera do gesto e não a ação. Ao diagnosticar o momento da sociedade contemporânea em que essas duas esferas estão atravessando uma crise sem vislumbre de uma saída, talvez “tenha chegado o momento de se perguntar o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – que seja, nesse sentido, gestualidade integral. ” (2018, p. 6). Nesse sentido, podemos pensar sobre

---

a política do gesto no documentário *Agora*. A construção do dispositivo do filme, especialmente no comando dado pela diretora provocando a pausa súbita do corpo até então em movimento e a suspensão dos gestos, forma uma imagem desconhecida ao corpo. Trata-se de um movimento desprovido de intencionalidade e planejamento prévio abrindo possibilidades para explorar, conhecer, mostrar e “escutar” o corpo que no cotidiano está sufocado por um automatismo.

Os primeiros cinemas, juntamente com os estudos de Aby Warburg, foram uma tentativa extrema de recuperar o gesto que havia sido definitivamente perdido no fim do século XIX, a partir da exibição de uma pura medialidade. Através de *Agora*, podemos pensar sobre o papel do cinema contemporâneo na tentativa de restituir ao homem os gestos que lhe foram capturados através de uma mediação entre imagem e vida, ficção e realidade. André Brasil (2011) encontra na noção de gesto um dos seus argumentos para definir o conceito de performance que se aproxima aos termos da teoria do cinema. Provocado por um conjunto de documentários brasileiros contemporâneos, a performance seria o gesto na exibição de sua pura medialidade em vias de um ordenamento<sup>5</sup>, prestes a se inserir em uma ordem ou de mudar a forma de um ordenamento na medida em que muda a própria forma.

Em *Agora*, o recurso fixado na relação entre a estaticidade da fotografia e a mobilidade do cinema dilata essa exibição do gesto suspenso pela interrupção súbita do movimento. O gesto formado diante desta pausa, não faz referência direta à nenhuma obra de arte como o caráter secundário do *tableau vivant* faz, porém, a imagem formada “antecipa virtualmente seu gesto futuro e lembra seus gestos precedentes...” (AGAMBEN, 2012, p. 21). Nesse sentido, defendemos que as imagens híbridas contemporâneas entre cinema e fotografia atualizam o dispositivo *Tableaux vivants* marcando a sobrevivência dos gestos nas imagens contemporâneas. No cinema brasileiro podemos apontar outros exemplos recentes como o documentário *Era O Hotel Cambridge (2016)*, de Eliane Caffé, e a videoarte *Faz Que Vai (2015)*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca que reatualizam o uso do *tableau vivant* e atestam para o poder expressivo do gesto. Portanto, esse artigo teve como objetivo demonstrar de que maneira o documentário *Agora* apresenta em sua forma uma relação entre as imagens híbridas e a

---

<sup>5</sup> Como ordenamento, o autor utiliza a definição de Jacques Aumont (2004) sem se deter as nuances do conceito na teoria do cinema. “A mise-en-scène é uma ocupação do espaço, um ordenamento no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada.” (BRASIL, 2011, p. 6)

---

aparição do gesto ampliando as possibilidades de interpretação das imagens contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio; **Meios sem fim**: Notas sobre política. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 9-133.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>. Acesso em: 12 de ago. 2021

\_\_\_\_\_. **Ninfas**. São Paulo: Fundação Bienal / Hedra, 2012. p.7-59.

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BRASIL, André; **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1603.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf). Acesso em: 12 de ago. 2021.

CRUZ, Nina Velasco. **O dispositivo do *Tableau vivant* e o gesto em *Faz que Vai (2015)* de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**. In: Revista Galáxia. São Paulo, n.16, p. 1-16.

DIDI-HUBERMAN., Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc. 2017.

DUARTE, Eduardo. **O gesto monumento: a essência do fazer político**. In: Revista Mídia e Cotidiano, Rio de Janeiro, v.12, n.3, p. 33-51.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia Contemporânea**: Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Mídias. 1. ed. Rio de Janeiro: Sesc Nacional. 2013.

MACIEL, Kátia. **Transcineas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. P. 13-143.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas Para Gente Grande**: Escritos, esboços e conferências. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WIEGAND, D. **Tableaux Vivants, Early Cinema, and Beauty-as-Attraction**. In: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 15 (2018), p. 9–32.

