

Elenice Corrêa  
Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil.  
[ninimc@gmail.com](mailto:ninimc@gmail.com)

Tania Mara Gali Fonseca  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil.  
[www.ufrgs.br/corpoarteclinica](http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica)

Liliana Passerino  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil.  
[liliana@cinted.ufrgs.br](mailto:liliana@cinted.ufrgs.br)

**Resumo:** *Este artigo apresenta uma experimentação com vídeo digital em uma prática docente para pensar a produção em vídeo digital em processos educacionais. Trata-se da experimentação de um professor em uma atividade pedagógica direcionada a alunos com deficiência auditiva. Discute-se o modo como o vídeo engancha-se às territorialidades da prática pedagógica e as possibilidades de fuga. Analisa-se, também, alguns aspectos do vídeo tecendo aproximações com o cinema mudo, assinalando a peculiaridade do modo de expressão do deficiente auditivo. Como ancoragens conceituais, operamos com os conceitos filosóficos de agenciamento, imagem e fabulação, concebidos por Gilles Deleuze e Felix Guattari.*  
**Palavras-chave:** áudio-visual, agenciamento, imagem, fabulação.

---

**Resumen:** *Este artículo presenta una experimentación con vídeo digital en una práctica de enseñanza con el objetivo de reflexionar acerca de la participación de la producción audiovisual en los procesos educativos. El video se refiere a una actividad pedagógica dirigida a estudiantes con discapacidad auditiva. Con él analizamos cómo se relaciona con el territorio de su práctica pedagógica y sus líneas de fuga. Con eso, analizamos también algunas aproximaciones del video con la época del cine mudo, observando la peculiaridad del modo de expresión de los sordos. En este estudio, utilizamos los conceptos filosóficos de agenciamiento, imagen y fabulación, diseñado por Gilles Deleuze y Felix Guattari.*  
**Palabras clave:** audio-visual, agenciamiento, imagen, fabulación.

---

**Abstract:** *This paper presents an experiment with digital video in a teaching practice directed to hearing deficient students, to think about experimenting with audio-visual production in educational processes. We discuss how the production is hooked up to the territoriality of the pedagogic practice and ways to escape. Also we analyze some aspects of the video making some approaches to the silent cinema theory, pointing out the peculiarity of the hearing deficient people to express themselves. As conceptual anchors, we operate with the philosophical concepts of agencement / arrangement, image and fabulatory function, formulated by Gilles Deleuze e Felix Guattari.*  
**Keywords:** audiovisual, agencement / arrangement, image, fabulatory function.

## 1. Imagem: matéria e expressão

*Pensar é aprender o que pode um corpo.*  
Gilles Deleuze

Neste estudo buscamos pensar a participação da matéria áudio-visual<sup>2</sup>, na experimentação com o vídeo digital, na formação de professores e sua atividade docente, para sublinhar algumas articulações possíveis e potentes entre produção áudio-visual e educação. Trata-se de pensar o áudio-visual como modo de expressão que se instala nos limiares indiscerníveis entre o sonoro e o visual, que, portanto, transborda os regimes linguísticos de expressão e produção do pensamento. Para tanto, opera-se com os conceitos de imagem, agenciamento e fabulação, sustentados em Deleuze e Guattari (1996), que funcionam como ancoragens conceituais do estudo.

Apesar dos inúmeros estudos a respeito das diferenças qualitativas que emergem com as novas tecnologias de comunicação e informação (NTICs), acrescentaríamos áudio-visuais, hipermidiáticas, de grandes impactos e mutações que afetam a sociedade em todos os seus territórios existenciais, como o da educação, nos parece que, em um plano das práticas escolares e no plano das políticas educacionais, ainda são tímidas as experiências que agregam a pesquisa e a experimentação de novas dinâmicas e apropriações possíveis da produção áudio-visual em sala de aula. Nosso desejo é propiciar modos de invenção de práticas docentes, numa tripla dimensão: ético-político-estética (Guattari, 1992). A ideia não é buscar a melhor solução para o manejo da sala de aula e da aprendizagem, mas investir em processos que forcem o pensamento a pensar (Deleuze e Guattari, 1996).

O cenário de estudo enquadra um curso de extensão realizado com um coletivo de professores de uma escola de Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre (RME), o Centro Municipal de Educação dos Trabalhadores (CMET) Paulo Freire, cujo objetivo centrava-se na apropriação de algumas tecnologias áudio-visuais. Situado à Rua Jerônimo Coelho, nº 254, abriga em torno de 1.000 alunos, compreendendo uma vasta heterogeneidade: na faixa etária dos alunos que varia dos 15 aos 90 anos, nas inúmeras especificidades dos alunos com deficiência (visual, auditiva, síndrome de down, autismo), alunos com necessidades especiais decorrentes de graves déficits de aprendizagem, em vulnerabilidade social, e na diversidade de adultos trabalhadores em geral.

Pelo interesse na matéria expressiva possível com o vídeo digital, a proposta do curso envolvia a experimentação com algumas ferramentas áudio-visuais disponíveis na escola (câmara fotográfica e filmadora digital e 3 laptops com o programa *Movie Maker* para edição de vídeos) por este grupo de professoras, para com elas investigar os modos áudio-visuais experimentados em suas atividades docentes na relação com a heterogeneidade e especificidades do público de alunos. A proposta foi apresentada ao coletivo de professores onde definiu-se o grupo interessado na experimentação: um grupo de professoras que pouca ou nenhuma relação tinham com estes recursos informáticos. Assim, esse processo oscila entre o aprisionamento, como a tensão entre vontade e imobilidade diante de uma mitificação ainda subjetivamente existente em torno das tecnologias computacionais, e o aumento de potência frente a conquista de uma operação até então misteriosa e inacessível.

A experimentação coletiva no curso demanda o acompanhamento do processo, que requer a seleção de procedimentos específicos. Por isso, precisamos lançar mão de modos de registrar, de documentar, de preservar, de congelar fragmentos das

---

<sup>2</sup> Operamos com o termo áudio-visual assim grafado, como modo de sublinhar a heterogeneidade da matéria luminosa e sonora.

experimentações do grupo, os acontecimentos da pesquisa, à maneira de um *álbum de viagem*, para as consultas necessárias. Denominado *Série dos acontecimentos*, o *álbum* abriga arquivos de fotografias, de vídeos e/ou de gravações sonoras das conversas e de alguns escritos, a cada encontro realizado. Assim, cada encontro propicia a montagem de um outro corpo: um plano sequência, um enquadramento, uma narrativa cinematográfica.

Das experimentações com a montagem fílmica, selecionamos para esta análise, por sua singularidade, a montagem *Olhares sobre o mundo*, criada por uma das professoras do grupo. Esta experimentação cinematográfica construída durante o curso, resulta um agenciamento visual, cuja montagem expressa suas potências e seus limites de composição. Trata-se de um filme surdo. O filme surdo, neste estudo, refere-se ao projeto fílmico desprovido do som. Esse filme mostra as duas naturezas indissociáveis de um agenciamento: conteúdo e expressão (Deleuze e Guattari, 1995: 29). De outro modo, um agenciamento é sempre maquínico do desejo, e coletivo de enunciação.

A face conteúdo de um agenciamento é a mistura de corpos, é a rede de relações de forças entre os corpos heterogêneos em vizinhança (Deleuze e Parnet, 1998: 65-66). A montagem consiste um agenciamento de corpos em vizinhanças, filmagens e fotografias encadeadas umas as outras, mas não se restringe a este plano de corpos, implica em pensar um agenciamento digital, que se prolonga em bits, código numérico, chips; um agenciamento pedagógico, que envolve professores, alunos, escola, curso de extensão, pesquisador, pesquisa, academia; um agenciamento econômico implícito às novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs); um agenciamento subjetivo que envolve um aumento de potência pelo aprender com algumas tecnologias; um agenciamento físico de ondas luminosas, sonoras, etc. Este agenciamento fílmico *Olhares sobre o mundo* compõe e compõe-se a multiplicidade da matéria áudio-visual. Uma multiplicidade é isso, uma rede complexa, heterogênea de corpos que se engancham por suas vizinhanças e seus encontros, simbioses. Se define pelo número de dimensões que adquire e por suas bordas desviantes construindo um fluxo contínuo de desterritorialização. Assim, o filme surdo tem como uma de suas proveniências o curso de extensão proposto, ou mesmo antes, e seus prolongamentos, neste texto. Pensar em multiplicidade é conectar-se à radicalidade da matéria física, aqui, no recorte dos corpos visuais e sonoros.

A face expressão é o acontecimento ou efeito incorporal de um agenciamento de corpos. Da mistura de corpos desprendem-se as expressões, os acontecimentos incorporais, que podem ser expressos por verbos infinitivos, compondo os sentidos dessa experimentação (Deleuze e Guattari, 1996: 32-33). Os verbos infinitivos indicam devires ilimitados, forças em funcionamento em uma mistura de corpos. Nas imagens visuais do filme surdo, o acontecimento VER, esse vapor incorporal, é encarnado pelos corpos visíveis e fotografáveis. O acontecimento ver só subsiste com a luz que incide sobre os corpos iluminados e sobre um aparelho óptico biológico como: o globo ocular, a íris, a pupila, o cristalino, a córnea, o nervo ótico, o cérebro do fotógrafo; e também sobre um aparelho óptico digital: lente, diafragma, obturador, câmera escura, disco externo ou cartão de memória, chip, código binário, píxel, da câmera fotográfica digital operada; e, além disso, sobre o corpo fotografia e o aparelho óptico biológico de quem a vê. O acontecimento *ver*, além de um aparelho óptico com suas peculiaridades, envolvem interesses, desejos, sensibilidades, no instante da criação de uma imagem visual e no instante da imagem visual ser vista. O

ato seletivo de *ver*, aqui, é da ordem de um efeito incorporal que subsiste em corpos abertos às mais finas vibrações do mundo visível (Gil, 2006: 63-66). Ver é um acontecimento seletivo que é encarnado por ondas luminosas, por preferências, por simpatias, por forças que definem certas seleções. Portanto, ver é acontecimento encarnado por um corpo expressivo.

Nesta zona de indiscernibilidade corpo-idéia, produz-se uma passagem no mundo dos signos. Dos signos escalares do mundo extensivo, das impressões dos corpos sobre uma câmera com suas ligações sensório-motoras, passam-se aos signos vetoriais, que medem apenas velocidades, variações, intensidades (Deleuze, 2008: 293-324). Este seria um primeiro esforço do pensamento ao saltar de um âmbito para outro. Neste âmbito passamos das afecções do corpo aos afectos e perceptos intensivos que se fazem com a matéria<sup>3</sup>. Assim, a imagem visual é um sinal expressivo, que encarna os acontecimentos ver, perceber, pensar o mundo, afectar-se com ele. Do mundo luminoso dos signos visuais surgem afectos e perceptos – raios, lampejos, com os quais nos afectamos (Deleuze, 2008: 293-324). Trata-se de um plano intensivo das forças vetoriais, fulgurações que aumentam ou diminuem nossa potência de agir. Assim, afectamo-nos com a matéria cinematográfica.

A matéria da imagem áudio-visual, feita de som e de luz, implica uma escuta e um olhar. A análise da imagem áudio-visual só se constituirá a partir de ouvidos e de olhos. Esta é a potência de uma *câmera*, que capta um estado de coisas cinético: o agenciamento de um corpo sonoro, captado por um aparelho auditivo, marcado por uma entonação, uma velocidade, um ritmo, um timbre, uma intensidade; e de um corpo visível captado por um aparelho óptico, marcado por um enquadramento, uma luminosidade, um ângulo, etc. Buscar as relações entre corpos numa lógica do *e*, na medida em que eles se interpenetram construindo a experimentação. Assim ocorrem os deslizamentos entre diferentes domínios.

Conforme Deleuze, por corpo, entende-se tudo aquilo em que o pensamento mergulha para pensar. E pensar é visar o impensado que é a vida: pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes, suas posturas (Deleuze, 2005: 227). Trata-se de fazer mergulhar o pensamento e os sentidos numa matéria movente, é o pensamento que mergulha no vivido (Deleuze, 2005: 227).

A matéria áudio-visual que, como corpo, sustenta, nesta instância, o conceito de imagem em uma estreita relação com o cinema<sup>4</sup>, ou seja, enquanto uma imagem em movimento de um estado de coisas (uma matéria-movente), e também uma imagem-

---

<sup>3</sup> Os afectos e os perceptos são componentes das sensações. Atravessados pelo pensamento de Bergson, Deleuze e Guattari (1996: 215-219), compreendem os afectos e os perceptos em distinção às percepções ou afecções. Estes, ultrapassam o plano dos sentimentos e das afecções do corpo, atingindo um plano impessoal em que o pensamento ganha novas dimensões pela fabulação: “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro”. Os afectos e os perceptos ultrapassam o vivido humano, justamente por que trata-se, ao contrário, do humano imerso num estado de coisas e num tempo (numa duração) e atravessado por ele. Por isso, os afectos são devires não humanos do homem e os perceptos são paisagens não humanas da Natureza. A paisagem é anterior ao homem, vive na sua ausência. “A paisagem é invisível, por que quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Assim, tudo torna-se visão e a visão é o que do invisível se torna visível”.

<sup>4</sup> Operamos, aqui, com uma concepção alargada de cinema que se desdobra em diferentes tecnologias de produção áudio-visual, incluindo, assim, o vídeo digital. Implica em pensar acerca de uma matéria sinalética composta de luz e de som.

tempo, uma expressão. Operando por essa dimensão de corpos anunciada, Deleuze une o cinema ao pensamento. Concebendo o cinema como criador de corpos, Deleuze enfatiza que dar um corpo é montar uma câmera sobre um corpo cotidiano. É preciso, então, abrir este corpo-enunciado, para assinalar os sentidos que nos interessam neste agenciamento. O filme surdo, como um dispositivo ou um agenciamento, compõe uma maquinaria para fazer ver e para fazer falar (Deleuze, 1996: 83-96). A imagem visual e seus componentes, corpos e acontecimentos, se efetua em movimento e exige um *espaço-tempo* para se expressar.

## 2. Filme surdo – Olhares sobre o mundo

Um único plano-sequência da apresentação gestual do aluno é picotado, desmembrado em pequenas fatias de acordo com as várias sessões roteirizadas pela professora de geografia (nome, continente, capital, área, língua, etc.), e intercalado com desenhos ou fotografias ilustrativas de cada tópico enunciado pelo gesto. Os desenhos e fotografias, intercalados na montagem, carregam a narrativa visual de *Olhares sobre o mundo*<sup>5</sup>.



Saberes heterogêneos são encadeados em *Olhares sobre o mundo* a partir do que afeta a professora. É o processo criativo de um professor que se aventura a experimentar com as NTICs, que parte de um roteiro básico que vai compondo com o que encontra na internet: a fotografia que se reporta à música oriental clássica, o samurai, a gueixa pintada, o mangá, a pintura oriental das ondas do mar, uma pintura contemporânea da cidade marcada pela velocidade que verte do grafismo da pintura, a fotografia saturada de luminosos da cidade. São linhas de reterritorialização sobre o Japão e seus traços. Trata-se de imagem-movimento que apresenta coisas do país, pelo processo de reconhecimento e pelo senso comum (cidade, rosto, mangá, samurai, etc.). A colagem, como procedimento composicional, é intensificada pelas disponibilidades da web e pelo software de montagem, que facilitam a difusão da matéria áudio-visual, compondo com o que encontra, sobrepondo, justapondo, encadeando imagens.

<sup>5</sup> O projeto filmico encontra-se publicado em: <http://youtu.be/6GmoTvjnATU>.

Neste filme, encontramos-nos nos limites das dimensões históricas e geográficas dos conteúdos disciplinares. Trata-se de uma montagem visual construída nos limites do material didático. O compromisso com os conteúdos disciplinares reenviam-nos ao modelo. O filme surdo em análise cria um bloco visual educativo/pedagógico pleno. Esse bloco de sensações visuais reporta-se ao material de que é feito – pixels, bits, mantém-se nas percepções e afecções vividas sem arrancar-lhes afectos e perceptos. Para existirem e conservarem-se, os afectos e perceptos precisam de bolsões de ar e de vazio. O filme surdo encontra-se preenchido a ponto do ar pouco passar por ele, circunscrito na ciência pedagógica, pela forte tendência que temos (professores) em pedagogizar as formas expressivas.

Assim, a experimentação fílmica pode restringir-se à dureza das paredes da ciência pedagógica e permite perceber a dificuldade de ultrapassar a pedagogização do recurso. Residiria, aqui, uma tensão com a tecnologia que aprisiona a experimentação? Isso nos leva a pensar que não basta encharcarmos a escola de tecnologias e capacitação técnica se não problematizarmos seus usos encharcando com arte.

Trata-se da primeira experimentação de uma professora, onde busca encontrar um meio de apropriar-se da matéria áudio-visual na sua prática docente. A força da obra está na experimentação, a obra é a experimentação, o processo, o esforço em superar o receio de desbravar a técnica. O professor artista-criança ao deparar-se com um novo material, uma nova técnica, passa por uma experimentação que, por vezes, retoma modelos vividos com outras técnicas, outros materiais. Assim, um professor (artista-criança) vive nesta experimentação reterritorializada, um jeito de tornar a matéria expressiva.

É preciso avançar este ponto, há que se experimentar de modo a potencializar a ação docente problematizadora, melhor que solucionadora, e potencializar o aprender pela potência expressiva da matéria áudio-visual. Na esteira de Guattari, como tornar este meio operativo numa educação inventiva e singularizante? Como fazer esse modo exceder-se, vazar fronteiras e contaminar-se com suas potências? Seria capaz de dar ar a uma nova obra?

**A potência do filme surdo está em sua surdez.** Mergulhar no mundo sob a filosofia de Deleuze e Guattari, produz um salto que leva-nos a pensar a imagem visual em uma relação com os sinais gestuais visuais usados pelos deficientes auditivos.

Assim, o acontecimento VER desterritorializado do aparelho sensorio óptico biológico, insiste na câmara e investe no afrouxamento da imagem-movimento, instalando-se em um menor circuito imagem atual-virtual, produzindo, assim, uma apreensão direta do tempo. Nesse movimento, a imagem torna-se imagem-tempo.



A matéria de expressão visual do deficiente auditivo compõe a imagem visual de um conjunto heterogêneo de gestos corporais, de expressões faciais, de figuras iconográficas luminosas. Reporta-se às situações sensório-motoras captadas por nossa câmera. O sinal ou o gestual dos que não usam o aparelho auditivo constitui-se uma máquina de expressão na qual “a informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos” (Deleuze e Guattari, 1995: 29).

## 2.1. Língua, linguagem, modo de expressão

*Oncotô é um passo de dança com a língua.*

*É uma língua dançando.*

Tom zé<sup>6</sup>

Um dispositivo como uma língua gestual é um emaranhado de linhas, um agenciamento maquínico e um coletivo de enunciação. Em uma varredura pela internet, encontramos 109 códigos<sup>7</sup> denominados línguas gestuais e de sinais. Estes agenciamentos codificam sinais e gestos, substituindo o som da voz falada, para a expressão de enunciados, que deixam de ser palavras de ordem e se tornam *gestos de ordem*. Definidos e construídos a partir de um código lingüístico, os sinais ou os gestos demandam dispositivos específicos que envolvem *classificadores* ou *marcadores* corporais: além da figura icônica dos sinais datilológicos, há um conjunto de expressões feitas com a parte superior do corpo, que implica sinais e gestos feitos com as mãos, dedos e braços, troncos e expressões faciais.

As línguas de sinais são compostas por, pelo menos, 3 diferentes tipos de sinais ou gestos: 1. um alfabeto datilológico que são posturas ou figuras compostas com as mãos para designar letras, números, símbolos, sílabas, que derivam dos alfabetos escritos; 2. uma gama variada de sinais criados para designarem palavras específicas conhecidas e de grande uso, como nomes de coisas, comidas, países, cidades, adereços, esportes, atividades, profissões, doenças, cores, objetos, formas, etc.; 3. sinais singulares criados constantemente para nomear pessoas, animais ou coisas específicas. Cada surdo costuma criar um nome próprio, para usar no coletivo, inventando um gesto que pareça ter a ver com ele. Muitas vezes, mesmo que se tenha um nome-sinal já escolhido ou vindo de um outro lugar, criam-se novos sinais para denominar novos membros de um grupo, durante o convívio no coletivo. Tais sinais funcionam, de certa forma, como apelidos. O costume de atribuírem-se novos nomes-sinais em coletivo, faz com que os surdos sejam, geralmente, nomeados por diversos

---

<sup>6</sup> Documentário: *Grupo Corpo 30 anos – uma família brasileira*. Canal Brasil, 03.02.2011, 22h30min. Tom Zé refere-se ao título de um dos espetáculos do grupo. *Oncotô* é uma expressão do dialeto mineiro (Minas Gerais) que quer dizer em português: onde que eu estou?. Quando Tom Zé vê esta expressão dando nome a um espetáculo de dança, ele pensa a língua, ele pensa a palavra em sua corporeidade sonora - *oncotô* vira dança. Tom zé: Antônio José Santana Martins, é compositor, cantor e arranjador brasileiro, considerado uma das figuras mais originais da música popular brasileira. Participou do movimento musical Tropicália nos anos 1960, tornando-se uma voz alternativa influente no cenário musical brasileiro. Também ganha notoriedade internacional com o músico britânico David Byrne. Disponível em: <http://www.tomze.com.br/>. Data do acesso: set/2011.

<sup>7</sup> 25 na África, 22 nas Américas, 25 na Ásia, 37 na Europa e 6 no Oriente Médio. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista\\_de\\_1%C3%Adnguas\\_gestuais](http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_1%C3%Adnguas_gestuais). Data do acesso: jan/2011. Em geral, elas se distribuem por países ou regiões e relacionam-se com algum idioma. Porém, em que pese sua forte ligação aos idiomas orais e escritos, as chamadas línguas de sinais ou gestuais remontam épocas anteriores à oralidade.

sinais construídos ao longo da sua vida e nos diferentes grupos que atravessam. Eles estendem este procedimento para nomear os ouvintes de sua convivência, como, no caso, os professores.

Existem, ainda, as línguas auxiliares que servem para a expressão básica à comunidade surda proveniente de diferentes idiomas<sup>8</sup>. Essas línguas interpenetram-se e combinam-se às línguas internacionais auxiliares. Isto possibilita o trânsito de surdos por diversos territórios e países. Por convenção internacional, os surdos têm a garantia legal de viajarem por transporte rodoviário gratuitamente. Isto faz desse *bando surdo* uma espécie de grandes viajantes que experimentam, com certa frequência uma ponta de desterritorialização no exercício do deslocamento. Esta língua auxiliar pode favorecer o deslocamento desses bandos.

De um fragmento fílmico do álbum de viagem, extraímos um debate entre duas professoras das turmas de surdos a cerca do modo singular de comunicação e expressão do deficiente auditivo:

M: É todo um dispositivo corporal e a expressão<sup>9</sup> [corporal] está dentro da língua de sinais. ... ele ri, ele fica brabo, então a língua é o todo, ela é o corpo. Então assim, quando a gente fala na gramática da língua de sinais, a gente também aprende a colocar o gesto e a expressão facial e a expressão corporal. Eu me desloco no espaço, eu tenho os classificadores, eu uso as mãos e eu uso o meu corpo. E é o visual, é o sonoro, é o barulho. Se tu fala muito assim [a professora gesticula de maneira agitada] ... é uma coisa que incomoda eles. Quanto mais limpo for o sinal, quanto melhor tu expressares o gesto mais simples, mas limpo, é muito melhor. Então, é uma linguagem...

E: Tudo bem, mas eu acho que também para a gente, para quem ouve. Tu encontra, por exemplo, uma pessoa e só da expressão de vê-la já sabe da felicidade de estar me encontrando. Tu já usa esses marcadores também. Claro para os surdos é fundamental na medida em que as mãos é que falam ... eu acho que existe uma interligação que não é só com os surdos. Para os surdo é fundamental, mas os ouvintes usam muito. É que quanto mais precisa a pessoa for para se colocar, por exemplo: quando uma pessoa teatraliza as histórias, exacerba as emoções, mas normalmente no dia a dia se usa isso. Quando tu olhas para o teu filho, ele só te olha, ele já sabe pra onde é que tem que ... A forma como a gente se comunica, também é gestual ... [é cinematográfica]<sup>10</sup>

M: E o cinema, eu fico pensando, o cinema mudo, eu penso no nosso aluno surdo que vê o filme não legendado, muitos não dominam a língua escrita e eles estão só vendo essa imagem. ... Como é que ele enxerga isso?

Em que pese entenda-se por língua, perguntamo-nos o que é estar dentro ou fora da língua?, o que define essa fronteira? A língua gestual, enquanto língua, estabelece uma transmissão de palavras de ordem operando por uma série de elementos estruturais: gramáticas, vocabulários, alfabetos, sinais, classificadores, que a tornam fácil de manejar e prática para aprender e para usar e para classificar uma mensagem. Tanto quanto os ruídos, os barulho na substância sonora-gestual da fala, o excessivo

---

<sup>8</sup> Gestuno: língua gestual internacional ou língua internacional de sinais no Brasil, é uma língua internacional auxiliar, muitas vezes usadas pelos surdos em conferências internacionais, ou informalmente, quando viajam. Signuno: é um código gestual do esperanto, que deriva-se do Gestuno. O seu alfabeto contém sinais especiais e caracteres específicos do Esperanto.

<sup>9</sup> O termo expressão é utilizado, aqui, em um sentido coloquial, designando o modo de expressão corporal.

<sup>10</sup> Fragmentos de um dos vídeos que compõe o *álbum de viagem*, com uma conversa sobre imagem e língua de sinais entre duas professoras do grupo de pesquisa.



movimento corporal na substância gestual é indesejável, pois contamina a imagem visual legível pelos surdos. O gestual mímico, o sonoro da fala, também fazem escapar algo que não necessariamente pertence ao lingüístico.

Neste estudo, procuramos pensar na dissolução do binômio linguagem-imagem em favor da heterogeneidade da matéria áudio-visual. Pressupõe pensar em imagens visuais e sonoras lingüísticas e não-lingüísticas, como linhas de composição do agenciamento da imagem em movimento que compreende um leque heterogêneo de sinais emitidos por corpos visuais ou sonoros. A utilização do binômio parece-nos recolocar ou manter uma relação que hierarquiza a língua (idioma) como dispositivo do pensamento, parece-nos achatar no binômio tudo o que – todos os sentidos e acontecimentos – pode um corpo SOM e tudo o que pode um corpo LUZ.

Expressar-se com luz e com som e com palavras é próprio do devir-humano do homem. Trata-se de fazer aparecer acontecimentos incorporais que transformam a matéria em movimento. Cria-se, então, um corpo múltiplo que ocupa um espaço liso em movimento turbilhonar (Deleuze e Guattari, 1997: 226).

### 2.1.1. *No gesto, o transborde*

Na montagem *Olhares sobre o mundo*, o dizer é totalmente gestual, em que cada aluno apresenta, à sua maneira, algumas informações básicas acerca do tema em pauta. Além do som, essa montagem também é quase desprovida de legendas, ou intertítulos com elementos escriturais. Faz-se uma conexão desta montagem com o cinema mudo.

No cinema mudo, categoria clássica da produção cinematográfica, a montagem, geralmente, intercala um ou mais planos-seqüência com intertítulos: uma imagem visual estática que corta o plano fílmico com elementos da narrativa textual de um diálogo ou de um narrador da história. A imagem visual é composta pelo plano fílmico, pelos elementos escriturais do plano fílmico e pelos elementos escriturais dos intertítulos, basicamente<sup>11</sup>. Os elementos escriturais podem estar contidos no plano fílmico, quando um cartaz, um letreiro, inserido na cena, é filmado, ou podem compor os intertítulos. Essa montagem difere nas funções e nos modos de utilização dos intertítulos, dos *atos* (da gestualização) da fala e dos elementos escriturais como experimentados no cinema mudo.

Na língua de sinais, estamos em uma experimentação cinematográfica onde são as mãos e o tronco e os braços e a face que falam. É o gesto que fabrica o ato de fala. Deleuze analisa o ato de fala como um componente da imagem em movimento. Este ato de fala no cinema mudo, concerne aos intertítulos utilizados com o fragmento textual do diálogo, e no cinema falado diz respeito ao ingresso da banda sonora da fala e dos efeitos sonoros da música. O ato de fala, aqui, faz ver duplamente, aparece uma relação com as duas funções do olho analisadas por Deleuze (Deleuze, 2005: 267-270). O cinema mudo exige uma dupla função do olho: uma restringe-se ao ato de ler enquanto a outra ao de ver. O ler reporta-se à operação da visão que lê os

---

<sup>11</sup> Um exemplo de elementos escriturais explorados com riqueza, podemos encontrar em um clássico como *Nosferatu*, de Murnau. Os elementos escriturais aparecem em alguns fragmentos da filmagem e, por vezes, misturam-se aos intertítulos (cortes com imagens estáticas de um texto) quando filma-se uma carta, um papel com um escrito nele contido, uma filmagem de uma imagem quase estática se não fosse pela oscilação da câmera. Fragmento do filme disponível em: <http://www.viddler.com/explore/ligiscrazy/videos/5/>. Acesso: janeiro, 2011.

elementos escriturais que compõem a narrativa inseridos na forma de intertítulos ou presentes no plano fílmico. O ver para Deleuze, a imagem que é vista, reporta-se a toda uma primeira operação da visão que não passa pelo registro da língua.

Na língua de sinais, a dupla função do olho diferencia-se da maneira como é colocada em funcionamento no cinema mudo. Aqui, o lido efetua-se pela leitura de um sinal que é gestual. É uma operação derivada da língua escrita. É um ato de fala em que as interações da imagem se deixam ver. As interações dos corpos encarnam os acontecimentos. O sinal gestual, pressupõe uma ou mais línguas e se endereça para a leitura. A *língua* de sinais entra em uma potente substância e modo de expressão, que prescinde do som. A imagem *vista* é lida.

Na dupla função do olho, o lido é uma modalidade do ver. E nessa modalidade de visão opera-se todo um modo de funcionamento do pensamento. O escrito manifesta a lei contida na imagem visual. Trata-se da transmissão das palavras de ordem, aquilo que deve ser entendido via língua acerca de uma informação (um estado de coisas). Já a imagem visual não-linguística pode conservar uma inocência própria da vida imediata naturalizada que não precisa de linguagem. Diz Louis Audibert que a imagem visual conserva uma certa natureza física inocente; já André Bazin diz que o próprio rosto pode tomar aspectos de fenômenos naturais (Audibert, *A sombra do som*, apud Deleuze, 2005: 267).

O que se destaca é como a língua de sinais e o modo de ler do deficiente auditivo, operam um modo singular de escrita e de leitura. Na leitura de um texto escrito impresso sobre uma superfície plana, o olho movimenta-se sobre uma imagem estática ou quase estática enquanto que na leitura gestual o olho acompanha um plano-sequência, uma imagem visual em movimento, para montar a palavra gesticulada. Aqui, a função ler do olho embaralha-se com a função ver em geral na medida em que, ao mesmo tempo, um gesto visto nos remete ao sinal *lido* de uma letra. A preocupação do olho e da câmera está centrada no que o aluno diz gestualmente, a imagem visual de cada plano-sequência se torna, simultaneamente, visível e legível. A dança das mãos e dos braços constitui o gesto que doa sentido aos eventos estudados pelos alunos.

Nas experimentações de Brecht com o cinema, Deleuze sublinha a potencialização do *gesto* acionada pelo teatrólogo-cineasta. O *gesto*, neste âmbito, não se reduz à imagem-movimento enquanto ação narrativa e linguagem. O *gesto* implica uma *teatralização direta* dos corpos. No filme surdo, a singularidade dos gestos que ultrapassam os limites datilológicos do sinal (a letra, a palavra, a mensagem) está expressa na maneira com que cada aluno gestualiza ou dramatiza cada tópico a ser abordado. Ao longo dos 50 minutos de montagem, são 25 maneiras (25 alunos) diferentes de dizer com o gesto. Cada apresentação se dá de uma maneira peculiar. O gesto, mais *claro* ou mais *confuso* é, também, mais contido, mais descontraído, mais nervoso, mais tranquilo, mais seguro, mais sensual, mais suave, mais bruto, mais contínuo, mais quebrado, mais rápido, mais lento, etc. O gestual é, neste sentido, *direto*, na medida em que expressa a *atitude do corpo*, mostrando as interações que transbordam a comunicação da *mensagem* (o sinal ou os sinais que representam uma palavra). O gesto – as *atitudes de um corpo* (seus modos de se expressar) – colocam o pensamento na relação com o tempo, inscrevem o tempo no corpo e, assim, o pensamento na vida (Deleuze, 2005: 227-28). Uma *língua* feita de gestos também secreta (no sentido de secretar, vaziar, escorrer), uma *máquina de expressão* de

agenciamentos que precindem da matéria sonora. O plano de expressão entra em simbiose com o plano de conteúdo e transforma-o.

As atitudes de um corpo dão a ver um processo de aprendizagem e de singularização. Os alunos ao se verem projetados na tela, se encabulam, se alegram, dão risadas, observam seus próprios gestos. Quando nos vemos projetados em uma tela, “capturados” por uma câmera objetiva, isso nos gera um impacto. Este impacto dispara um movimento intensivo, turbilhonar que afecta. E não apenas o impacto de ver-se projetado, mas a própria projeção e amplificação das ondas sonoras e luminosas afetam o aparelho sensório, efetivamente. O efeito pode ser uma alegria, uma risada, saltos e pulos que encarnam o corpo biológico e que expressam algo que acontece com o pensamento, uma fulguração.

Assim também as professoras, ao assistirem o filme *Olhares sobre o mundo*, assinalam as transformações de cada aluno, desde seu ingresso na escola até o momento gravado, expressas em seus gestos. O aprender a se expressar gestualmente em público a partir da apresentação de uma pesquisa acerca de um país, não reside, apenas, na apropriação de alguns conhecimentos gerais do país pesquisado: o aprender diz respeito também a uma performance ao enfrentar um problema, a apresentação pública do trabalho. A diferença se mostra no gesto, nos fragmentos guardados dos gestos, num processo de refinamento da aprendizagem. Esse processo leva também o professor que, por sua vez, aprende *com* o aluno, *com* o modo de *ser* do aluno.

As professoras quando conversam (falam e gesticulam) sobre sua experimentação e aprendizado com a língua de sinais, sublinham uma contaminação, um afetamento ético-estético com a vida. E, na medida em que experimenta um outro modo de expressar, apreender e pensar o mundo, esse encontro produz um enlace que afeta e transforma seu corpo.

Assim, recoloca-se a questão enunciada por uma das professoras: eu fico pensando para um deficiente auditivo ... como é que ele enxerga um filme sonoro sem som, um filme falado sem legenda (ou mesmo com legenda quando ele não sabe ler o idioma)? Ampliando a questão, perguntamos: como o deficiente auditivo apreende esta narrativa imagética? Como ele apreende a matéria movente do mundo? Que diferenças no pensar-expressar acionam esta diferença ocasionada pela privação de um sentido?

### 3. Considerações finais

É neste sentido que sublinhamos a multiplicidade da matéria áudio-visual, como matéria-movente-mundo, neste recorte que enquadra a singularidade do filme surdo, um motor de uma prática docente. Seguir os fluxos, os veios desta matéria áudio-visual, pelo meio de imagens visuais e sonoras, encontram um meio propício para o aprender.

A imagem trata dessa estreita relação dos sentidos humanos com o mundo: imagens visuais, imagens sonoras, imagens tácteis, imagens gestuais, imagens ópticas que se desterritorializa para o plano de imanência onde torna-se a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se dá ao pensar. Neste trajeto, produzem-se reenquadramentos, cortes-conecções, que são operações do pensamento (Deleuze,

2005: 34-36). A imagem do pensamento, composta por conceitos filosóficos, por funções científicas e por afectos e perceptos artísticos, se constitui num corpo sem órgãos simultaneamente matéria cerebral e acontecimento pensamento. Um pensamento, que se lança ao ainda não pensado é um acontecimento que expressa em verbos infinitivos que são as forças em funcionamento em uma mistura de corpos (Deleuze e Parnet, 1998: 77).

Os meios áudio-visuais do cinema, do vídeo, da web, da televisão, etc., em prolongamento às formas estáticas da pintura e da fotografia, atualizam uma potência de apreender e de descrever realidades do mundo. Pintura, fotografia, cinema, vídeo, como modos de apreender, descrever e narrar realidades, são também meios que nos servem para fabulá-las.

A fabulação pertence ao âmbito do filosofar com as coisas, as realidades do mundo. Tal fabulação conectada diretamente com a experiência que se efetua na molecularidade dos fluxos, na singularidade dos seus agenciamentos, expressa a potência de uma vida emergente. Essa vida emergente mantém constante o poder de se transformar que não a deixa esgotar. A função da fabulação faz-se no exercício de apreender o devir, aquilo que está em vias de se formar, em vias de acontecer. A fabulação é uma faculdade visionária do pensamento que excede os estados perceptivos da ação. Por isso a fabulação se diferencia da história factual, da memória, da lembrança, por trazer à tona blocos de devir-criança que habitam o presente. Assim, o produtor de fabulações (artista-criança) é aquele que se torna visionário, é alguém que se torna (Deleuze e Guattari, 1996), ou que se inventa. Nesse fluxo, a produção audiovisual agrega às potências das linhas heterogêneas do texto, da oralidade, da música, da fotografia, do gesto, do movimento, da pintura, etc., para produzir narrativas, não-lineares que se instauram pela via da fabulação.

No filme surdo, o encontro de diferentes matérias torna a matéria expressiva que escoia no agenciamento, um fluxo da língua que se mostra pela escrita deste texto e expressa uma parte das experimentações de pesquisa. Esta matéria, então, cinematográfica, contruída por uma câmera, nunca está de fato no presente, ela contém um antes e um depois. Assim, diz Deleuze do modo cinematográfico de construção de um corpo, que fala do que resta da experimentação, o que vem quando tudo já foi dito pelas atitudes ou posturas do corpo.

Pesquisar, no sentido de uma cartografia, implica o mergulho na pele dos acontecimentos e experimenta o embate de forças no agenciamento filme surdo. É dessa imersão, que a cartografia faz erigir os acontecimentos. Esse mergulho pressupõe instalar um plano impessoal. O pesquisador, afectado, torna-se o experimentador que analisa o que o afecta. Não há um caminho ou método a ser seguido. Como rizoma, a pesquisa visa fugir de procedimentos arborescentes seguindo os fluxos que a fazem derivar. Movendo-se por interesses, por atrações, os acontecimentos de pesquisa são tomados como matéria expressiva.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

DELEUZE, Gilles (1995): *O mistério de Ariana*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa, Passagens.

- DELEUZE, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles, e PARNET, Claire (1998). *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Editora Escuta.
- DELEUZE, Gilles (2008): *En médio de Spinoza*. Tradução da equipe editorial Cactus. Buenos Aires, Editora Cactus, 2ª ed.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Felix (1995). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. v.2. São Paulo, Editora 34.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Felix (1996). *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Afonso Muñoz. Rio de Janeiro, Editora 34.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Felix (1997): *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. v.5. São Paulo, Editora 34.
- GIL, José. *Abrir o corpo*. In: Catálogo da exposição: *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o corpo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- GUATTARI, Félix (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34.