

Janelas a produzir histórias: narrativas e gestos no contemporâneo

Stallone Pereira Abrantes¹

Gabriel Farias Mendes²

RESUMO: O ensaio propõe uma experimentação narrativa que investiga o encontro entre história, gesto e imagem como um campo fértil de reflexão. A partir de fragmentos de vidas e histórias singulares – em especial a trajetória ética e política de uma senhora –, o texto explora como os gestos se produzem, se inscrevem no contemporâneo e tensionam o olhar moderno, que muitas vezes permanece fixo em suas próprias luzes. A narrativa não é apenas veículo de relato, mas instrumento de pensamento e criação, funcionando como uma prática de montagem que atravessa o sensível, o filosófico e o poético. Nesse sentido, o ensaio desloca as fronteiras entre teoria e experiência, propondo janelas abertas à invenção de novas formas de narrar e existir. A história, assim como o gesto, não se apresenta como algo estático; pulsa, transforma e cria passagens entre o vivido e o possível. Ao investir na experimentação da linguagem e na fragmentação do relato, o texto evidencia que narrar é também uma forma de existir e refletir sobre o mundo, revelando a intensidade e a plasticidade das experiências humanas e a capacidade de cada gesto de ressoar no contemporâneo.

Palavras-chave: gesto; história; contemporâneo.

*Recebido em: 07/04/25 | Avaliado em: 08/08/25
Publicado em: 12/05/26*

¹ Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior da UFF-Santo Antônio de Pádua-RJ. E-mail: stalloneabrantes@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5329-9670>.

² Doutorando e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ). Diretor de Teatro na Companhia 2Nós. E-mail: mendesfgabriel@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7716-933X>.

Como citar:

ABRANTES, Stallone Pereira; MENDES, Gabriel Farias. Janelas a produzir histórias: narrativas e gestos no contemporâneo. *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 16, n. 30, p. 01-15, 2026. DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v16i30.67056>.



A senhora e os gestos

Aquele ferreiro preparava mais uma ferramenta para o trabalho na roça, um exercício executado por décadas, tinha sete crianças e uma vontade inteira de abraçar o mundo. Uma delas sonhava em conhecer um cinema. Desde pequena, se encantava com a possibilidade da iluminação e dos grandes rostos. No casebre rural, enquanto o cinema não havia chegado naquela região, sobravam ondas do rádio pronunciando delicadamente uma canção que ela decorava palavra por palavra e melodia.

No sítio, não se sabia muito bem o significado disso, embora os dias não fossem fáceis. Algo de sangue aguava os arredores. Gente morria por causa da terra, por vezes roubada, porém jamais esquecida. Em meio a turbilhões de acontecimentos provocados pela multiplicidade de vidas ali presentes, sempre que ouvia sons de ferro, seu corpo respondia de forma sensível, como se o encontro entre o martelo, do aço e do fogo fosse algo corpóreo. Elementos que, misturados, não se desfaleciam no caminho. Pela janela, as estrelas ajudavam a iluminar alguns sonhos já engavetados pelo tempo.

A morte repentina do ferreiro, seu pai, não aniquilou o desejo de cinema da menina. O assassinato do pai, as lembranças dele e das fortes marteladas ainda continuavam fortemente atravessadas pela vida da garota. Um pássaro assoviava pelos cantos, e a menina, aos poucos, crescia. Sua mãe havia fugido com algum homem que a enamorara. Não saberia responder quem ele era, mas apenas se interessava por saber que, no destino da sua genitora, seria possível encontrar um cinema.

Morando com a avó, ouviu muitas histórias. Gestos dilatavam as pupilas no contato do mundo pela janela. Nas paredes, retratos de décadas passadas de uma velhinha que sua avó não ousava pronunciar o nome. O rosto na fotografia parecia resistir e ainda permanecia intacto no barro frio que sustentava as paredes. Janelas, histórias e gestos... o que isso tem a ver com este texto?

A mulher nos confronta a todo instante. Os feixes de luz e o clarão que estão nos postes não permitem que o escuro encubra os restos do telhado. Algo impede que o escuro se amplie e nos chegue aos olhos e ao corpo. As luzes trazem, a todo tempo, a noção de humano em torno daquela mulher, e é preciso olhar para esse humano, afiando suas lentes, focando sua perspectiva e iluminando cada vez mais o mundo. As luzes encadeiam nossa história (Foucault, 2000), separando-a de nossos corpos.



Badiou (2015) trabalha com uma ética das imagens, pensada como uma experimentação filosófica – um exercício de montagem que ensaia formas de sociabilidade e possibilidades de um porvir. Pegamos o gesto do milagre, pois Badiou (2015, p. 48) nos diz: “O milagre pode ser filmado a partir do sensível, basta modificar seus valores.” Assim, o sensível, articulado a essa ética das imagens, manifesta-se no gesto como uma experimentação do pensamento e do possível – uma montagem entre o corpo, o visível e o mundo.

A mulher, o gesto e o milagre, como se conectam?

Montando janelas produtoras de imagens

*Mas eu prefiro abrir as janelas prá que entrem todos os insetos
(Caetano Veloso)*

1 Abertura na parede, para deixar passar a luz e o ar, através da qual se pode ver o outro lado; fenestra, ventana. 2 Caixilho de madeira, ferro etc., com que se fecha essa abertura. 3 Abertura nos veículos, de forma variável, em geral com vidro, pela qual os passageiros podem ver o exterior. 6 Claro existente num escrito, correspondente a alguma palavra que falta e se deve escrever; lacuna. 10. Período de incubação de um agente infeccioso, durante o qual esse agente não é detectado por meio de exames laboratoriais; janela imunológica. Michaelis [on line].

As janelas tomam estes escritos como possibilidade de politização do modo como contamos histórias. Refletir a partir da imagem da janela nos desloca de nossos lugares de pesquisadores/comentadores das histórias que emergem ao longo do artigo. A janela não se trata apenas de um adorno textual, uma imagem bonita para compor a escrita, mas de uma ferramenta-palavra já popularmente enraizada nas nossas relações sociais. É, antes, um conceito que nos acompanha na intensidade e no desenrolar de cada história, assim como na experiência cinematográfica, levando-nos a uma dimensão imagética. As janelas são como as narrativas: emergem para que as experiências não se tornem incomunicáveis (Adichie, 2008).

A janela passa a ser um meio pelo qual a narrativa desliza, retirando da experiência a ideia estabelecida do que se entende por janela, pautando a possibilidade de trazer para o cerne da discussão a experiência e o gesto de quem conta ou sobre o que se conta. A janela, em outras palavras, é a ligação do que é narrado com as experiências próprias de quem narra ou, quando narrado por outros, com o narrado. Por isso, tomamos a janela como um modo artesanal de produção de uma história, como se fosse



feita cuidadosamente à mão (Benjamin, 2010).

Procuraremos deixar as janelas abertas para conservar a força da narrativa, funcionando como lugar de passagem, um apagamento entre o interno e o externo, para que ela possa se desdobrar e promover espanto e reflexão. As janelas, então, nos acompanharão neste mergulho da escrita e da vida.

A história oficial e a Modernidade

A modernidade inaugura uma concepção de pesquisa e de produção de conhecimento que toma o distanciamento e a neutralidade como finalidade para a compreensão de um dado objeto. Conhecer e explicar, nesse sentido, exigem distanciamento do pesquisador, que deve individualizar processos e tomar as ciências naturais e biológicas como fontes principais das matrizes que irão compor as explicações acerca do mundo e do outro. Somos abafados por textos e ideias que congelam e cercam os processos de produção de subjetividade e de construção de saberes. A modernidade aniquila o gesto, o coletivo e o modo singular de pensar as políticas da vida.

Com a modernidade, somos convocados comumente a produzir um “eu”, apartado da realidade e das estruturas que organizam nossas percepções, como se algo estivesse sendo extraído do mais íntimo de nossos corpos e naturalizasse a experiência coletiva de compor, de fazer política, que também é estética (Coimbra, 1995).

Na história oficial, temos a presença de um tônus que nos leva a prosseguir com a questão que atravessa este trabalho: o embaralhamento das experiências em torno da produção do cotidiano, como se estivéssemos ilesos no contato com elas. A história oficial nos coloca diante dos problemas pelos quais somos atravessados, lançando-nos em suas histórias que, na maioria das vezes, não se relaciona com as miudezas e os desconhecidos. A mulher que inicia este texto não cabe nas oficialidades da história; é gente para cair no esquecimento. O oficial é apresentado através das lentes da elite, que ora naturaliza narrativas e versões, ora aniquila outras possibilidades de pensar o que ocorre. Os resquícios da modernidade ainda se fortificam no contemporâneo.

O contemporâneo incita na história uma nova relação com o tempo, entendendo que a história é atravessada por uma intemperividade. Devorados pela febre do tempo, a história, em sua relação com a contemporaneidade, nos convoca a um anacronismo, tendo em sua composição o efeito daquilo que as imagens, em sua linearidade, não



conseguem alcançar.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Agamben (2009), em seu ensaio “O que é o Contemporâneo?”, demarca as fraturas que este tempo nos produz, entendendo-o como um acerto de contas com seu tempo, uma pausa tensa. Quando dizemos que tal conceito promove uma fratura, queremos ressaltar as quebras deslocadas pelo lugar do compromisso e do encontro entre os tempos que os experienciam. Para o autor, o contemporâneo nos lança a uma nova experiência, em que, por meio dos deslocamentos e do anacronismo, percebemos algo sobre o tempo que se segue, estabelecendo uma relação singular com o próprio tempo, aderindo a ele e se distanciando dele ao mesmo tempo, como se operasse num entre, sendo preciso repensar as heranças da modernidade em nosso tempo.

O contemporâneo traz para este ensaio a urgência de repensar o olhar fixo para as luzes, para a concepção de que é preciso produzir verdade a todo custo. Existe, no contemporâneo, a possibilidade de encontro com o escuro que, como nos diz Agamben (2009), não é feito de maneira passiva, colocando-nos frente a uma habilidade particular de se relacionar com as luzes, tomando como experiência as trevas, que não são separáveis das luzes – trevas que nos interpelam. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2009, p. 64).

Traçar uma definição sobre o que e quem é o contemporâneo é uma tarefa complexa, extrapolando a noção de tempo cronológico, biológico e linear. A questão sobre o contemporâneo nos toma o corpo, pois estamos inseridos neste tempo, sendo próximo de um muito cedo e também de um muito tarde; por isso, é também paradoxal, num movimento intenso de descontinuidade, um tempo adiantado de si mesmo.

Imagens e narrativas: outras janelas

Imagem é um termo bastante utilizado nos mais variados campos do conhecimento. Na Física, encontramos como resultado do encontro de um conjunto de feixes luminosos, gerando, então, um plano óptico. Na Psicologia, a imagem aparece como



processo mental que se configura no plano representacional, gerando percepção. Poderíamos ainda pensar em outras possibilidades de afinar tal conceito; todavia, nos concentraremos no que produzimos em torno das imagens no cotidiano, e isso não podemos perder de vista.

Não se trata de criarmos uma representação em torno das imagens que estes escritos apresentem. Embriagados na questão de Araújo (2015, p. 11), nos perguntamos: “Que imagens temos das imagens?” Nas histórias oficiais, as imagens se concluem. Escancarar as janelas não é, para nós, um imperativo, mas um gesto. Na história oficial, somos transportados para um lugar estanque, sem fazer articulação com uma sensível potência e política da vida, produzindo a todo instante imagens sem fôlego, afogadas em torno de um mundo sem dignidade, como diz Migliorin (2011). A dignidade por nós pensada tem conexão com a própria criação das imagens, possibilitando os riscos e as modulações que as imagens criam. Construir uma imagem é inventar uma experiência, ou melhor, uma experimentação numa aposta política de algo que se faz em ato.

Lustosa (2017) traz o alerta para a ausência de determinadas imagens, e que tal ausência se dá por uma articulação com a dignidade anteriormente apresentada, inclusive quando colocamos as imagens para operar. Pôr as imagens para operar é pensar a partir de uma realidade e de sujeitos, para que assim se desdobrem no mundo. Em outras palavras, as imagens em si podem nos jogar numa armadilha pela qual o cinema já nos mostrou que pode facilmente cair: uma utilidade de comunicação, um estanque, um objeto manuseável e com uso delimitado. No fim, janelas e imagens só servem para serem abertas. As imagens e as janelas paralisam nosso modo de olhar as coisas quando são universalizadas, dando conta de tudo, e nada mais precisa ser dito. “Essa falta de trabalho aparece de maneira premente nas imagens mais ligadas ao cinismo do capitalismo contemporâneo, aquele que não esconde mais seus objetivos outrora inconfessáveis” (Migliorin, 2010b, p. 51).

Parar de operar tem conexão com o olho universal que tudo alcança, com o funcionamento moderno do mundo e suas formas de capturar a vida. As publicidades de margarina apresentam uma boa noção disso: ilesas, a família contempla e degusta um bonito café da manhã. Esgotadas, as imagens sequenciadas perdem a cidade e os acontecimentos que a podem fazer vibrar; a família comercial de margarina nada está atenta. O comercial resume a família a uma cozinha bem planejada e uma mesa farta.



Benjamin (2010), ao pensar sobre a informação e principalmente como ela se expandiu, traz que seu estilo é imediato, devendo ser impresso de modo objetivo e corriqueiro. “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento; precisa-se entregar inteiramente e sem perda de tempo; tem que se explicar nele” (Benjamin, 2010, p. 204). Trazendo isso para o campo das imagens, encontramos elementos que se conectam com a informação no texto do narrador do filósofo alemão. A informação nos faz perder de vista o gesto.

Aberto ao gesto: a segunda janela

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável (Agamben, 2008, p. 11).

O gesto, na modernidade, adquiriu um sentido muito específico: capturar imagens para apresentar ao mundo uma superfície rasa das experiências produzidas em torno das histórias e dos sujeitos que por elas são constituídos (Foucault, 2000). No final do século XIX, a perda do gesto aparecia como um expoente. O método científico elaborava um modo de olhar para o gesto com o objetivo de descrever o movimentar-se do humano, um período em que os gestos desapareciam para a emergência dos sinais e dos sintomas.

Localizar essa emergência é muito menos tomar o período como algo linear, uma ideia evolutiva e causal a ser datada e lembrada, e mais resgatar esse tempo para pensar as emergências de algumas práticas e o que elas produzem com seu surgimento.

A história, assim como o gesto nestes escritos, não é estática; é viva. “São os ventos da liberdade que queremos da história e não as amarras do determinismo” (Knijnik, 2009, p. 12). Perdemos o gesto quando essas amarras naturalizam nosso olhar, quando, de algum modo, o mundo que vivemos nos faz querer parar de sonhar, gesticular e sentir (Moraes, 2012). O gesto nos interpela no momento em que a senhora, fruto do sangue do ferreiro, ao lapidar a pedra, encontra no movimento, tornando o movimento um confronto com ela mesma. E a intensidade do movimento está aí, a quebrar pedras, a faiscar, como a história (em seus feixes) desloca a força entre o movimento e a pedra.

A mulher a quebrar pedra, do início deste ensaio, nos faz pensar: o que sobrou dos gestos no tempo presente? Sua marrenta resistência no atrito com a história esfarelava o que de permanente se consolidava (Benjamin, 1987), sendo preciso evocar o gesto que nos escapa das mãos.



Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância 'em si'. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro (Sant'anna 2001, *apud* Knijnik, 2009, p. 19).

É na interlocução com aquela vida que a produção de um corpo se faz possível, inclusive nas marcas de uma experiência que não pode ser tomada como dada. O pesquisador, ao ouvir as histórias da mulher, traz para o cerne das imagens o gesto singular que perpassa seu corpo e seu percurso, e a ele dá passagem para o exercício de escrever.

O cuidado para que as histórias não se tornem relatos de dor e sofrimento (apenas), solicitando assim uma conclusão penosa e de compaixão, é um traço marcante na aposta dessas narrativas. A história da mulher que inicia este artigo é um atravessamento para criar gestos e narrativas, não sendo apenas uma informação sobre alguém que nasceu e cresceu nas durezas de uma vida. Quando cuidamos para não conservar a história da mulher intacta, começamos a nos mover. Para Agamben (2008, p. 12), “o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.”

A tarefa do pesquisador, neste sentido, é procurar articulação no gesto, um encontro contínuo, e não um elemento de salvação – algo que estaria em um olhar e uma aproximação com o percurso da história dela, com o intuito de pensar sua vida como algo da ordem do extraordinário, caindo facilmente no conceito de que esta história precisa ser registrada como penosa. A mulher, para nós, é a história que não cessa de se desdobrar e criar vida, pois o gesto não se produz nem age; aparece para nós na esfera de um *ethos* e de um estilo.

O estilo diz de um percurso (Moraes, 2012), um processo intermediário entre onde se vai e de onde se parte, como o encontro com as imagens e com nosso corpo e seu tônus, localizando o gesto ao mesmo tempo em que o deslocamos. A mulher retorna, na cabeça e no peito do pesquisador. Já as pedras se desfalecem, mas continuam a mirar a experiência e a arte de pesquisar. O que acontece com as pedras no encontro com a mão e a marrenta? Com a mulher? E conosco?

Gesto constituído no atrito e na descontinuidade do ato. Gesto que, ao ocupar o espaço faz ver que os modos de usá-lo não são passivos, somente efeitos determinados por um desenho urbano ou por regras e leis dadas a priori. Políticas fabricadas por corpos aquecem a cidade, descongelando imagens,



espaços, relações de poder. Corpo e cidade estão sendo produzidos em gestos. Gesto que não se encerra em uma forma- expressão de um indivíduo ou de uma cidade. Trata-se da força ético-política dos gestos modificar a existência e não demonstrar uma verdade (Knijnik, 2009, p. 56-57).

Trazer também um *ethos* no gesto não se quer pensar como uma dimensão certa [correta], para tratar a questão, como se estivéssemos propondo com isso o esgotamento de uma história [a mulher e seu encontro com a pedra e a história]. Ao pensarmos tal dimensão, nos aliamos ao imprevisto que este encontro permite, e não a um aspecto de servidão que estaria disposto a ser escolhido de acordo com a necessidade, onde responderíamos às demandas pré-estabelecidas. O corpo, que ora é produzido pela tensão promovida no encontro com as imagens e as histórias, ora consegue operar cortes e descontinuidades em ato.

Não se trata de trazer a dimensão corpórea do gesto para uma noção descritiva. Junto a Cristiane Knijnik (2009), localizamos o gesto no período em que estão situados muitos resquícios do seu aprisionamento, espalhados pelo reflexo dos cacos produzidos pela modernidade. Nosso cuidado é para não cairmos nas linhas interpretativas e ilustrativas, seguindo na potente força de interrupção, nas faíscas que eclodem no martelar da pedra. Visto que a mão, a pedra e o movimento continuam presentes, o gesto é a força da imagem, e não o inverso.

O gesto, ao afirmar no momento que não é possível ilustrá-lo ou encarcerá-lo, cria uma força que faz eclodir as faíscas que movimentam este ensaio, desestabilizando o tempo e o presente. O gesto, ao ser aprisionado, contribui para o fortalecimento e expansão do pressuposto científico da modernidade. Coimbra (1995), ao refletir sobre as práticas confessionais que inventaram a noção de indivíduo, resumindo-o a uma dada concepção de moral, nos convoca a pensar como a fala funciona como um modo de produção de definições de si. A fala se torna aliada da moral.

Foucault (1984) apresenta a moral como algo que extrapola um conjunto de códigos cristalizados e arrasta nosso pensamento para a naturalização das práticas e a individualização dos processos. Para Foucault, esta relação se conecta com um “si” da experiência na Grécia e outro “si” numa experiência da modernidade. Na Grécia, o “si” nada tem a ver com uma representação do interior totalizado, uma unidade que pressupõe uma relação entre o nosso interno e o nosso externo. Com os gregos, nos aproximamos de um cuidado frente ao bom uso do prazer. Neste sentido, Foucault alarga o próprio conceito de moral, dissolvendo-o perante a noção em que estamos



mergulhados. A moral passa a ser atrelada a um ethos, definido por práticas feitas de entraves que produzem no humano um combate para o domínio de si, que se dá no contato com os outros, visto que tal domínio não é da ordem da interiorização, mas feito no conflito. E aí está a prática – o exercício de si.

Para o indivíduo na modernidade, restou a relação substancial com o mundo; o “si” está resumido ao conflito eterno no fazer-se ele mesmo, procurando a si. Foucault, ao trazer a questão, não pretende reduzi-la à interiorização das normas a partir do cristianismo ou ainda ao contato com uma dada prática, a exemplo do sujeito pagão deslocado para o cristianismo. Entretanto, é com o cristianismo que essa prática ganha força sobre nossos corpos, purificando-os (Knijnik, 2009), e que, na modernidade, ganha uma nova conotação. Os estudos fisiológicos de William Harvey sobre o corpo humano tomavam a relação de temperatura e circulação sanguínea para as explicações válidas sobre o viver. O sangue, ao circular, era responsável pelo funcionamento do coração; a funcionalidade do sangue se resumia a um circuito biológico. A transição do pensamento religioso para o pensamento biológico foi uma saída estratégica para impulsionar o capitalismo e a modernidade, promovendo uma união sólida e fortemente devastadora.

O saber biológico iria então procurar responder às demandas produzidas na vida individual e, principalmente, coletiva. As cidades passam por minuciosas transformações, pois a medicina vai apontar uma série de organizações promovendo o chamado bem-estar. A ampliação do capitalismo e a união cada vez mais fortalecida avançavam nas cidades e nos lares. Tendo em vista que, para que existisse essa expansão, era imprescindível o combate aos “infames”, aqueles que não tinham comida, teto ou sofriam de alguma enfermidade.

Se a Idade Média e o Renascimento inventaram monstros nas artes, nas descrições e nos relatos dos viajantes, o século XX passou a fabricá-los em carne e osso. Pelo uso do método experimental Daresté (1822-1899) produziu monstros em embriões de frango, uma grande malformação e monstros simples confirmando a teoria de E.G. Saint-Hilaire[...] Suas pesquisas passavam a explicar a origem e a formação dos órgãos, que entusiasmou Darwin, passou a servir de base para explicar a origem tanto das espécies como das raças (Lobo, 2008, p. 46).

As explicações organicistas servirão de base para o movimento consequente da medicina de constituir uma ordem social, controlando a circulação na cidade, o consumo da água e de alimentos, reorganizando a composição das cidades, deslocando tudo que possivelmente ameaçasse o bem-estar para as áreas periféricas, e reconstruindo os



cemitérios, esgotos e feiras-livres. Os lares também serão alvo da intervenção médica: os compartimentos começam a receber funções muito bem delimitadas, e a dimensão do controle, que antes estava no coletivo, assume um caráter privado. O que antes habitava uma relação coletiva transforma-se numa dimensão utilitária do lar, no qual cada espaço da casa delimitaria a alguém ou a algo formas de circular e se portar naqueles ambientes. A privatização e a interiorização dos lares dizem muito sobre a perda do gesto. Com isso, afirmamos o quanto o olhar, o mover e o sentir vão perdendo a potência, e a medicina, ao apresentar o corpo formatado por órgãos e com uma funcionalidade estritamente orgânica, acaba por tentar engolir os movimentos e os gestos.

Na funcionalidade dos órgãos, deparamo-nos com os diagnósticos – método utilizado pela medicina para catalogar um conjunto de sinais e sintomas – assumindo um teor investigativo e preciso. A nova modulação da modernidade não se sustenta nos princípios morais e religiosos, mas abre espaço para a associação entre saúde e higiene. Tal associação, atrelada à técnica do diagnóstico, trouxe para o contexto da época práticas hegemônicas.

O que não cabe nas classificações em relação ao gesto e às imagens produzidas pela senhora? Entre o discurso moderno da medicina e as marretadas ao deslocar faíscas, o que é possível?

Para as janelas que seguem

Ilesas, as janelas perdem a força e a potência da eclosão e também sua possibilidade de contágio com outras imagens, tendendo a um desaparecimento. Na contramão do seu desaparecimento, as janelas explodem e acabam com a divisão entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua. “As imagens têm a potência de se desdobrarem em mundos desconhecidos, irredutíveis à programação” (Migliorin, 2010a, p. 15). Assim como as janelas, as histórias, ao se inserirem numa política do acaso e num porvir, não convocam as pessoas para uma individualização coletiva. É importante que o contato com as janelas possibilite a criação de um corpo e convoque memórias, integrando um movimento do tempo. O corpo, neste caso, compõe uma nova composição: “algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha na memória ou uma impossibilidade de falar” (Agamben, 2008, p. 13-14). Seguindo as pegadas traçadas pelas quais a história da mulher aponta para a



experimentação da musculatura que vive sem uma finalidade motora, o gesto será mais uma vez resgatado.

As janelas auxiliam a situar as mais diversas experiências no fazer político, através do confronto e das tensões com as próprias imagens. A janela, ao aparecer, traz para o lócus da discussão um ato de vibração, conectado ao mundo, ao mesmo tempo em que produz. As janelas estão no mundo, e isso também acontece com as histórias e as pessoas que fazem parte delas. Pensar os gestos distantes dos olhares hegemônicos nos convoca a “desfazer uma posição impetrada entre movimento, enquanto realidade física do mundo exterior; e a realidade psíquica da consciência” (Araújo, 2015, p. 11). Os gestos nos direcionam pistas do que encontrar e enfrentar pelo caminho. A janela se insere num modo de ver e criar uma imagem, nos conectando ao pensamento com o outro: o outro que vê o mundo com a janela.

Na preocupação de fazer durar o gesto e retirá-lo do campo das conclusões e classificações, começam-se a construir planos imagéticos por aquilo que as luzes da verdade não irão alcançar. Há insetos por vários lugares; esses bichinhos rondam as luzes dos postes e entram nas janelas, tirando o sono das calmas pessoas que anseiam por mais uma noite de descanso e uma nova rotina no trabalho. Essas pequenas criaturas, indetectáveis, encontram-se em muitos lugares da cidade, voam e pousam sobre os pratos e comidas dos sofisticados restaurantes, escorrem pelos bueiros, são impuras e exalam fétidas substâncias. Os insetos, bichos asquerosos, longe de quaisquer humanidades, são os imprestáveis, inventados para a tormenta e para serem opacos.

As arestas atravessam as janelas, desconhecidas e atentas à tela que encerra as imagens. Corpos transitam na tela, escapando da iluminação das ruas, numa detonação excessiva de cores, movimentos e da cronologia do tempo-calendário estampado na parede com várias fotos de gente famosa. A janela não cessa o fechamento; a história não acabará, e o vento insiste em entrar no casarão.

Luzes modernas compõem com as janelas da cidade. O que são essas luzes? O iluminar constitui o que somos e pensamos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos,



2012.

ARAÚJO, Pedro. Felipe. *Por outras narrativas nas imagens do real: o documentário de Eduardo Coutinho enquanto problematização ética do contemporâneo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em: https://slab.uff.br/wp-content/uploads/sites/101/2021/06/2015_d_PedroFelipe.pdf. Acesso em: 02. dez.2024.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (org). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, p. 31-82, 2015.

BENJAMIN, Walter. Nápoles. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. *Guardiães da ordem: Uma viagem pelas práticas psi no Brasil do "milagre"*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 335-351, 2000.

KNIJNIK, Cristiane. *Cacos Urbanos: Gesto, Cidade e Narração*. 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

LOBO, Lilian. *Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

LUSTOSA, Terthuliana. Manifesto traveco-terrorista. *Concinnitas* (Online), v. 1, p. 384-409, 2017. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929. Acesso em: 22 ago. 2024.

MORAES, Marcia. Prefácio. In: BAPTISTA, Luis Antonio; FERREIRA, Marcelo Santana. (orgs). *Porque a Cidade? Escritos sobre experiência urbana e subjetividade*. 1ed. Niterói: EDUFF, 2012.

MICHAELLIS. *Dicionário de Português* [Online]. Disponível em:



<http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 05 fev. 2024.

MIGLIORIN, César. Documentário recente brasileiro e a política de imagens. *In*: MIGLIORIN, César (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, p. 09-25, 2010a.

MIGLIORIN, César. Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo* (Buenos Aires), v. 8, p. 50-55, 2010b. Disponível em: <http://www.salagrupo.org>. Acesso em: 22. out. 2024.

MIGLIORIN, César. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. *Devires*, v. 2, p. 13-27, 2011. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/252/120>. Acesso em: 22. out. 2024.

VELOSO, Caetano. *Janelas Abertas nº 2* [streaming]. *In*: VELOSO, Caetano. Cê. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 12 abr. 2025.



Ventanas que producen Historias: narrativas y gestos en lo contemporáneo

RESUMEN: El ensayo propone una experimentación narrativa que investiga el encuentro entre historia, gesto e imagen como un campo fértil de reflexión. A partir de fragmentos de vidas e historias singulares – especialmente la trayectoria ética y política de una señora –, el texto explora cómo se producen los gestos, cómo se inscriben en lo contemporáneo y cómo tensionan la mirada moderna, que a menudo permanece fija en sus propias luces. La narrativa no es solo un vehículo de relato, sino un instrumento de pensamiento y creación, funcionando como una práctica de montaje que atraviesa lo sensible, lo filosófico y lo poético. En este sentido, el ensayo desplaza las fronteras entre teoría y experiencia, proponiendo ventanas abiertas a la invención de nuevas formas de narrar y existir. La historia, al igual que el gesto, no se presenta como algo estático; pulsa, se transforma y crea pasajes entre lo vivido y lo posible. Al invertir en la experimentación del lenguaje y en la fragmentación del relato, el texto evidencia que narrar es también una forma de existir y de reflexionar sobre el mundo, revelando la intensidad y la plasticidad de las experiencias humanas y la capacidad de cada gesto de resonar en lo contemporáneo.

Palabras clave: gesto; historia; contemporáneo.

Windows as stories: narratives and gestures in the contemporary

ABSTRACT: The essay proposes a narrative experimentation that investigates the encounter between history, gesture, and image as a fertile field for reflection. Drawing from fragments of lives and singular stories – especially the ethical and political trajectory of a lady – the text explores how gestures are produced, inscribed in the contemporary, and how they challenge the modern gaze, which often remains fixed on its own lights. Narrative is not merely a vehicle for storytelling but an instrument of thought and creation, functioning as a practice of montage that crosses the sensitive, the philosophical, and the poetic. In this sense, the essay shifts the boundaries between theory and experience, offering windows open to the invention of new ways of narrating and existing. History, like gesture, does not present itself as something static; it pulses, transforms, and creates passages between the lived and the possible. By investing in the experimentation of language and the fragmentation of the account, the text shows that narrating is also a way of existing and reflecting on the world, revealing the intensity and plasticity of human experiences and the capacity of each gesture to resonate in the contemporary.

Keywords: gesture; history; contemporary.