



BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A SENSORIALIDADE NA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL: SUJEITOS CINESTÉSICOS, VISUALIDADES HÁPTICAS E RESSONÂNCIAS CARNAIS¹

BRIEF CONSIDERATIONS ON SENSORIALITY IN THE AUDIOVISUAL EXPERIENCE: KINESTHETIC SUBJECTS, HAPTIC VISUALITIES AND CARNAL RESONANCES

Erly Vieira Jr.²

Resumo

De que modos a experiência sensorial nos meios audiovisuais convoca o espectador a interagir com os corpos filmados e com o próprio corpo do filme? Para iniciar essa discussão, partimos aqui de três conceitos centrais para se pensar a sensorialidade no âmbito das teorias audiovisuais contemporâneas: o espectador como sujeito cinestésico (Sobchack, 2004); a visualidade háptica (Marks, 2000) e a ressonância carnal (Paasonen, 2011), de modo a pensarmos a possibilidade de uma câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de intimidade que ativam modos de engajamento corpóreos junto ao espectador.

Abstract

In what ways does the sensory experience in the audiovisual media summon the viewer to interact with the filmed bodies and with the film's own body? To start this discussion, we start here from three central concepts to think about sensoriality in the context of contemporary audiovisual theories: the spectator as a kinesthetic subject (Sobchack, 2004); haptic visuality (Marks, 2000) and carnal resonance (Paasonen, 2011), in order to think about the possibility of a body camera, here conceived as a set of strategies of intimacy that activate modes of corporeal engagement with the spectator.

Muitas são as variáveis que envolvem as representações corporais no cinema mundial contemporâneo, seja no âmbito da linguagem audiovisual, da construção cênica ou mesmo da recepção junto ao espectador. Muitos também são os corpos a que nos referimos: os

¹ Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pelo autor no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Erly Vieira Jr. é cineasta, escritor e pesquisador na área audiovisual. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012), é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (POSCOM), da Ufes. Suas principais áreas de interesse e pesquisas: cinema e sensorialidade; cinema, corpo e afeto; cinema contemporâneo; queer cinema; teoria do cinema e vídeo. Coordena o grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto, na Ufes. Na área de extensão universitária, é um dos coordenadores do Baile (comunicação e arte contemporânea). Realizou dez curtas-metragens, entre documentários e ficções, exibidos em diversos festivais dentro e fora do Brasil. É autor dos livros Marcus Vinícius - A presença do mundo em mim (2016), Plano Geral - Panorama histórico do cinema e vídeo no Espírito Santo (2015), Realismo sensorial no cinema contemporâneo (Edufes, no prelo) e Exercícios do olhar (Ed. Cossa, no prelo). Desde 2012, é um dos curadores do Festival de Cinema de Vitória e, em 2018, participou da comissão de seleção de longas-metragens do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Conato: erlyvieirajr@hotmail.com.



dos personagens, corpos filmados sob as mais diversas possibilidades de mise-en-scène e de relações entre campo e extracampo, ora a elas submetido, ora lhes escapando pelas frestas; o espectador, convocado sensorial e racionalmente a participar da experiência fílmica, transformando-se, no decorrer da mesma, ao sabor dos afetos por ela desencadeados; e o próprio filme como um corpo, capaz de afetar diretamente o espectador, inclusive ao emular determinadas sensações para além do estímulo sonoro/visual, convocando a própria memória dos órgãos do sentido.

Nos últimos 30 anos, um relevante conjunto de publicações no campo das teorias audiovisuais tem centrado seu foco na dimensão sensória do cinema, buscando investigar os diversos modos pelos quais o corpo do espectador é convocado a participar da experiência que se instaura ao se assistir a um filme. Em comum, esses trabalhos entendem esse contrato sensorial como parte importante do processo espectadorial, conferindo-lhe, no mínimo, importância igual às usualmente dadas às estratégias de identificação emocional ou às operações mentais/racionais inerentes aos processos de produção de significados.

Não que a teoria cinematográfica nunca tivesse se preocupado com o sensorial, muito pelo contrário: como nos lembram Elsaesser e Hagener (2018), desde os pioneiros da década de 20 (como a “fotogenia” de Epstein e os “choques perceptivos” da montagem, tão louvados pelos teóricos soviéticos), os efeitos do filme na percepção do espectador já eram uma variável considerável, embora não tivessem o caráter de centralidade que alguns autores contemporâneos lhe conferem.

Para traçarmos aqui uma genealogia possível, podemos pensar no artigo “O cinema e nova psicologia”, de Maurice Merleau-Ponty (1945) como uma tentativa pioneira em se pensar o corpo do espectador inserido da experiência cinematográfica, algo que seria retomado e melhor demarcado por Vivian Sobchack em seu livro *The address of eye: A phenomenology of film experience* (1992), uma das obras que inauguram essa vertente contemporânea dos estudos da sensorialidade nos meios audiovisuais. A publicação de *O corpo cinematográfico*, de Steven Shaviro, em 1993 (um dos poucos títulos disponíveis em edição brasileira), irá acrescentar uma matriz deleuziana dentro desse campo, dando continuidade ao questionamento da primazia da visão sobre os outros órgãos do sentido promovido no livro



de Sobchack. Em 1990, o francês Michel Chion publica o livro *L'Audiovision*, um marco no campo dos estudos do som, que inspiraria toda uma série de trabalhos detalhando os diversos aspectos da percepção sonora no cinema. E, também nesse boom do início daquela década, embora não necessariamente falando da dimensão sensória, mas dialogando diretamente com a materialidade da experiência fílmica, temos, em 1991, o influente texto de Linda Williams, "Film bodies: Gender, genre and excess", que investiga a produção de excessos desencadeada junto aos espectadores de filmes melodramáticos, pornográficos ou arrepiantes exemplares do cinema de horror.

Já em 2000, Laura Marks publica o livro *The skin of film*, no qual irá explorar uma dimensão háptica dos meios audiovisuais, ideia que será retomada em seu livro *Touch: Multisensory culture* (2002). Em 2009, Jennifer Barker, com o livro *The tactile eye: Touch and cinematic experience* ampliará a discussão da taticidade da experiência audiovisual, não somente em termos de pele e superfície, mas também pensando outras formas de convocação do corpo do espectador (especialmente muscular e visceralmente). E, no ano seguinte, Thomas Elsaesser e Malte Hagener empreendem, no livro *Film theory: An introduction through the senses* (publicado no Brasil em 2018), um balanço histórico das discussões envolvendo corpo, sensorialidade e espectador nas mais diversas correntes da teoria audiovisual. Na atual década, trabalhos mais recentes vão se concentrar em questões como a dimensão háptica do som (QUINLIVAN, 2012), a multissensorialidade sob um viés cognitivista (ANTUNES, 2016) e as associações entre excesso e corporalidade, em especial a ressonância carnal como modo de engajamento corpóreo junto a espectadores de vídeos eróticos e pornográficos (PAASONEN, 2011).

Muitos desses estudos sobre sensorialidade surgidos a partir dos anos 90 vêm, ao menos inicialmente, de uma necessidade de se pensar alternativas a paradigmas então hegemônicos, que concentravam os estudos de cinema nos processos de produção de sentido (como a semiótica e a psicanálise) ou nos contextos culturais dos quais o espectador é originário – como é o caso do livro de Shaviro. Em lugar disso, buscava-se aqui mergulhar na fisicalidade dessa experiência, investigar como os órgãos do sentido são ativados ao se assistir a um filme (num esforço teórico de desconstrução de um certo "ocularcentrismo") e perceber como corpo e filme, muitas vezes, podem ser indissociáveis nesse processo, que



propõe uma tripla articulação entre os corpos filmados, o corpo da câmera e o do espectador – o “corpo cinematográfico” de que nos fala Steven Shaviro: “uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de pulsões e desejos, uma área de contínua luta política” (SHAVIRO, 2015: 307).

Sobchack irá propor “sujeito cinestésico” (*cinaestheticsubject*) como um conceito central se pensar o estatuto do espectador audiovisual. O termo constitui-se em um neologismo na língua inglesa que se apropria tanto da raiz etimológica da palavra “cinema”, quanto das ideias de *sinestesia*, (condição na qual um estímulo sensorial nos remete à memória sensorial de outro órgão do sentido) e *cenestesia* – esta última definindo-se como a percepção interna que temos do funcionamento de nosso próprio organismo (a ponto da medicina falar de “alucinações cenestésicas” em situações como a sensação de um estômago ou fígado revirados, por exemplo). Ao traduzirmos para o português, podemos associar um terceiro termo, que a meu ver, soma mais uma dimensão àquilo que a autora pretende com esse neologismo: a *cinestesia*, que tem a ver com a nossa propriocepção dos movimentos musculares, da capacidade de reconhecermos a localização espacial, a posição/orientação e os movimentos de nosso corpo. Esse sujeito cinestésico seria o próprio espectador, ser que não apenas possui um corpo, mas também é um corpo, dotado de uma visão corporificada (*embodied vision*), alimentada constantemente pelos conhecimentos oriundos dos outros órgãos do sentido. O sujeito cinestésico toca e é tocado pela tela, num processo que, para Sobchack, não passa, ao menos num primeiro momento, pela esfera racional – ela, inclusive, chega a usar a expressão “without a thought”, para descrever tal condição.

Jennifer Barker (2009), em seu *The tactile eye*, partilha da tripla natureza de corpos em confluência na experiência espectral, proposta por Shaviro, para pensar o complexo contato íntimo e tátil entre os mesmos durante o ato de se assistir a um filme. Todavia, ela demarca bem o fato deles não serem nem “simbólicos”, como pregam os paradigmas interpretativos, nem completamente “abertos”, como o pensamento deleuziano dos afetos – nem o Kino-Olho de Vertov, nem o CsO de Deleuze, ela chega a afirmar. A própria ideia do “corpo do filme”, proposta por Sobchack em *The address of eye* (1992), ou “filme como um corpo”, para usar o termo de Barker, parte do fato dele ser uma concreta, porém distinta modalidade de corpo “experimentado” (“*lived body*”), que não pode ser igualada nem



ao corpo do espectador, nem ao do cineasta, mas engajado/comprometido com ambos, “ao mesmo tempo em que assume seus próprios projetos intencionais no mundo” (BARKER, 2009: 7-8)³.

Barker, ao pensar o filme como corpo, o faz como um conceito não-antropomórfico, elaborado a partir da ideia de Merleau-Ponty de uma subjetividade primordial que age em uma relação corpórea e material com o mundo – e que ela se dá de modo constante, já que é no próprio mundo que ele está inscrito. Daí Sobchack afirmar, em seu *The address of eye* que, exatamente por essa condição, o cinema vai usar modos de existência corpóreos (visão, audição, mobilidade, bem como a produção de sensações físicas diversas), como veículo e substância de sua linguagem.

Laura Marks, em seu *The skin of film* (2000), apresenta a ideia de uma visualidade háptica como um modo de engajamento corpóreo no qual os meios audiovisuais convocam o espectador a partir da tatilidade, como contraponto à primazia da visão distanciada. Aqui, a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto buscaria uma espécie de ativação do tato, a partir da memória cultural e sensória de cada espectador. Nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detalhe, para além de explicações racionais.

Imagino que a recorrência à dimensão háptica da imagem, de certa forma, talvez seja uma atualização de certos conteúdos já presentes nas concepções apresentadas, nos escritos de Bela Balázs na década de 1920, acerca do primeiro plano (em especial de sua capacidade de dotar os fragmentos de realidade ampliados no *écran* de uma irrecusável potência de adesão junto ao espectador), bem como remeta a uma certa dimensão de reapresentação revelatória do mundo, implícita no conceito epsteiniano de fotogenia. Contudo, tais enunciados ressignificam-se aqui num contexto que leva em consideração a memória corporal do espectador na relação afetiva que se estabelece com a imagem fílmica. Como afirma Guliana Bruno, o háptico “constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós”

³Tradução minha. No original: “For me, the ‘film’s body’ is a concrete but distinct cinematic lived-body, neither equated to encompassing the viewer’s or filmmaker’s body, but engaged with both of these even as it takes up its own intentional projects in the world”.



(BRUNO, 2010, p. 30): é ele que, na condição de abstração heterotópica de se assistir a um filme, nos faz recordar que ainda temos um corpo, com toda sua concretude. É pelo toque que apreendemos o espaço e, enquanto interação sensória, o háptico se aproxima da *kinestesis*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

Esse regime de visualidade, surgido no cinema experimental e de vanguarda, seria retomado pela geração de videoartistas dos anos 80/90 e estaria hoje disseminado por todo um cinema de caráter intimista – incluindo-se aí uma considerável parcela dos filmes dirigidos por mulheres e/ou LGBTs, num rol que envolve realizadores tão distintos quanto Apichatpong Weerasethakul, Sadie Benning, Karim Aïnouz ou Lynne Ramsay. Nele, o “roçar” (*to graze*), com toda a sensualidade que o termo carrega semanticamente, torna-se tão importante quanto o “olhar” (*to gaze*). Também poderíamos estender tal condição ao campo sonoro, a partir da ideia de uma “escuta háptica” (MARKS, 2000), com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas, e permitindo assim conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável.

Estratégias como a visualidade e a escuta háptica inscrevem, assim, essas experiências sensoriais diferenciadas na própria materialidade fílmica, ao ressignificarem elementos básicos da linguagem audiovisual. Isso nos permite pensar, especialmente no cinema contemporâneo, a possibilidade de uma câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez.

Em termos de engajamento espectral, cabe aqui lembrar o que Adeir Rounthwaite (2011: 63) diz em seu texto “From this body to yours: Porn, affect and performance documentation”, ao tratar da pornografia audiovisual: temos aqui uma forma de documentação de performance desenhada para instigar uma nova performance na audiência — a de uma excitação sexual, acompanhada frequentemente pela masturbação e por orgasmos. O afeto que move a pornografia — a capacidade de gerar prazer — não somente comparece no registro de uma performance passada como também se projeta em



uma futura, na forma do novo prazer corporal que irá gerar. Para Rounthwaite, isso nos aproxima daquilo que Rebecca Schneider chama de transmissão corpo-a-corpo (“*body-to-body transmission*”) do afeto: um tipo de conhecimento corporal cuja transmissão permite que a performance permaneça, de outra forma, no corpo de quem a presencia ou dela partilha.

Para isso, faz-se necessário transformar o corpo numa espécie de caixa de ressonância que reverbera de acordo com a imagem, mobilizando o imaginário a partir do sensório e perturbando o impensado do corpo, com suas potências — o que nos remete ao conceito de “ressonância carnal”, proposto por Susanna Paasonen (2011) para se compreender a relação espectral estabelecida pelos vídeos pornô. Ressoar é oscilar em uma frequência afim, é reverberar profundamente um estímulo que nos atravessa. E, como a pornografia tem uma forte tendência à hipérbole, trata-se de um conjunto de imagens que nos atravessa muitas vezes irremediavelmente.

Como afirma Paasonen, não se trata de uma identificação, calcada em similaridades, tal como o paradigma psicanalítico da teoria do cinema pensa o cinema ficcional, mas sim uma conexão, um contato com objetos, ideias e pessoas que se afetam uns aos outros, com variações de intensidades e velocidades, fazendo confundir deliberadamente o sensório com o emocional — ou, se formos usar os termos de Vivian Sobchack (2004), “engajamentos viscerais da audiência” a partir de um saber carnal (“*carnal knowledge*”) compartilhado. Na ressonância carnal, os corpos filmados e espectraliais não precisam ser semelhantes (nem mesmo em termos de orientações sexuais e gênero)⁴: basta eles vibrarem, desejantes, em frequências parecidas.

Paasonen, ainda retomando Sobchack, afirma que, assim como a visão nunca é puramente visão, mas um amálgama multimodal que também envolve a escuta, o tato e a propriocepção, ativando todo nosso sistema háptico (GIBSON, 1966), as intensidades pornográficas também são sinestésicas, não se separando dos outros modos de cognição — daí muitas dessas imagens nos evocarem texturas, aromas e sabores que inflamam memórias

⁴ Exemplo disso está nos depoimentos de espectadoras heterossexuais sobre como alguns filmes pornográficos lésbicos exibidos no Berlin Porn Festival ressoaram intensamente em seus corpos, descritos no artigo de Sara Janssen, “Sensate vision: From maximum visibility to haptic erotics” (2016).



corporais do desejo sexual. Assim, a ressonância carnal da pornografia envolve a capacidade do espectador em “reconhecer e experimentar sensações, movimentos e posições mostradas na tela em seus próprios corpos” (PAASONEN, 2011: 201), de modo que ela “media a intensidade das sensações e interações corporais, numa experiência sensória do sexo cuja mediação é parcial e alia o tátil, o gustativo e o olfativo” (idem)⁵. É possível deduzir, portanto, que a valorização de uma relação háptica com as imagens, com sua potência desestabilizadora, tão presente no “perto demais” dos vídeos pornográficos amadores rodados em câmera subjetiva, possa ser um fator poderoso nesse contrato que ressoa tão irrecusavelmente junto ao espectador.

Eu ousaria ampliar a ideia de ressonância carnal para os mais diversos domínios do audiovisual contemporâneo, articulando-a às noções de visualidade/escuta hápticas, sujeitos cinestésicos e à nascente ideia de câmera-corpo (que eu e outros autores estamos, de certo modo, desenvolvendo numa série de textos e pesquisas nos últimos doze anos). Mas aí já é assunto para outros textos, para um projeto de pesquisa (como o que atualmente desenvolvo, e que tem como nome o título deste texto), talvez um livro inteiro. Um corpo (filmado, fílmico, espectral) pode muitas coisas, especialmente colocar o pensamento em constante movimento e convidá-lo a se arriscar por novos e instigantes caminhos.

Referências

ANTUNES, Luis Rocha. **The multisensory film experience: A cognitive model of experiential film aesthetics**. Bristol/Chicago: Intellect, 2016.

BARKER, Jennifer. **The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California, 2009.

BRUNO, Giuliana. **“Motion and emotion: Film and haptic space”**. In: *ECO-Pós*, volume 13, n. 2. Rio de Janeiro: Eco-UFRJ, 2010.

CHION, Michel. **A audiovisual: Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

ELSAESSER, THOMAS e HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.

GIBSON, James J. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Mifflin, 1966.

⁵ Tradução minha. No original: “The carnal resonance of porn involves the viewers’ ability to recognize and experience the sensations, movements and positions depicted on the screen in their own bodies [...] Porn mediates the intensity of bodily sensations and interactions. In terms of sensory experiences of sex, this mediation is by necessity partial and lacks the tactile, gustatory, and olfactory”.



JANSSEN, Sara. “**Sensate vision: from maximum visibility to haptic erotics**”. In: *feminists@law*, v. 5, n. 2. Kent: University of Kent Press, 2016.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

_____. **Touch: Sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “**O cinema e a nova psicologia**”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance: Affect and Online Pornography**. Cambridge: MIT Press, 2011.

QUINLIVAN, Davina. **The place of breath in cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

ROUNTHWAITE, Adair. “**From this body to yours: porn, affect and performance art documentation**” in *Camera Obscura*, v. 26, n. 3. Durham: Duke University Press, 2011.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. **The address of eye: A phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

WILLIAMS, Linda. “**Bodies, Gender, Genre and Excess**”. In: *Film Quarterly*, v.44, n.4. Berkeley: University of California Press, 1991.