



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Estéticas da
corporeidade e
espectatorialidades à
flor da pele
no cinema contemporâneo
do corpo

Erly Milton Vieira Junior

Brasil. Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (UFF) e Doutor em Comunicação em Cultura (UFRJ)
Professor do PÓSCOM (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades) e do
Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo.

Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo¹

Resumo

A partir dos estudos centrados na sensorialidade dos meios audiovisuais, investigaremos alguns modos de engajamento corpóreos contemporâneos – estratégias estéticas e narrativas que buscam convocar e entrelaçar três categorias de corpos: os filmados, os espetatoriais e o próprio corpo do filme. Três são os modos de engajamento aqui abordados: a visualidade/escuta háptica, pautada pela taticidade e pela ativação de memórias sensoriais; a ressonância carnal, que envolve aspectos rítmicos e coreográficos das imagens e sons; e a câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de produção de intimidade que instauram uma relação proprioceptiva/ encarnada entre espectador e filme.

Palavras-chave

Cinema e corpo; sensorialidade; visualidade háptica; ressonância carnal; câmera-corpo.

Estéticas de la corporalidad y espectadores a flor de piel en el cine contemporáneo

Resumen

A partir de la investigación sobre la sensorialidad de los medios audiovisuales, investigaremos algunos modos de compromiso corporal contemporáneo, estrategias estéticas y narrativas que buscan convocar y entrelazar tres categorías de cuerpos: filmado, espectador y el propio cuerpo de la película. Hay tres modos de participación que se abordan aquí: visualidad / escucha háptica, basada en la taticidad y la activación de memorias sensoriales; resonancia carnal, que involucra aspectos rítmicos y coreográficos de imágenes y sonidos; y la cámara-cuerpo, concebida aquí como un conjunto de estrategias de producción de intimidad que establecen una relación proprioceptiva / encarnada entre espectador y película.

Palabras clave

Cine y cuerpo, sensorialidad, visualidad háptica, resonancia carnal, cámara-cuerpo.

Aesthetics of corporeality and skin-deep spectatorships in contemporary cinema

Abstract

Based on researchs on the sensoriality of audiovisual media, we will investigate some modes of contemporary bodily engagement – aesthetic and narrative strategies that seek to summon and intertwine three categories of bodies: actor's bodies, spectatorial bodies and the film's own body. There are three modes of engagement addressed here: haptic visuality/listening, based on tactility and activation of sensory memories; carnal resonance, which involves rhythmic and choreographic aspects of images and sounds; and the body-camera, conceived here as a set of intimacy production strategies that establish a proprioceptive/incarnated relationship between viewer and film.

Keywords Cinema and body; sensoriality; haptic visuality; carnal resonance; body-camera.

Corporeidade e sensorialidade nas teorias audiovisuais contemporâneas

Diversas são as variáveis envolvidas ao se compreender o estatuto do corpo no audiovisual contemporâneo, seja no âmbito das linguagens, da construção cênica ou mesmo da recepção junto ao espectador. Os corpos a que nos referimos também são muitos: os dos personagens, 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; os espetatoriais (que também são múltiplos, especialmente quando pensados a partir de marcadores como gênero, raça, sexualidade, classe social, faixa etária, nacionalidade, entre tantos outros), convocados sensorial e racionalmente a participarem da experiência fílmica, transformando-se, no decorrer da mesma, ao sabor dos afetos por ela desencadeados; e o próprio “filme como um corpo” (BARKER, 2009), 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 – também codificadas a partir desses marcadores culturais e sociais. A partir da década de 1980, um relevante conjunto de publicações no campo das teorias audiovisuais (especialmente de autoria feminina) tem centrado seu foco na dimensão sensória do cinema, buscando investigar os diversos modos pelos quais o corpo do espectador é convocado quando assiste a um filme. O paradigma aqui é o da corporeidade: o corpo compreendido como presença, antes mesmo de se constituir como signo ou representação². Em comum, esses trabalhos entendem esse contrato sensório como parte importante do processo espetatorial, 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. Daí se falar em “modos de engajamento corpóreos” – um desdobramento dos “modos de engajamento sensório-sentimentais”, termo originalmente proposto por Mariana Baltar (2013) - que podem ser definidos como estratégias estéticas e narrativas que buscam convocar e entrelaçar as três categorias de corpos envolvidas na experiência audiovisual, convidando o espectador a relacionar-se com o filme para além dos pressupostos de identificação psicológica/emocional com personagens ou situações fílmicas.

Não que a teoria cinematográfica nunca tivesse se preocupado com o sensório, 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 de certa forma levados em consideração, ainda que não tivessem o caráter de centralidade que alguns autores contemporâneos lhe conferem.

Para traçarmos aqui uma genealogia possível desse campo teórico, podemos pensar no artigo “O cinema e nova psicologia”, de Maurice Merleau-Ponty (1945) como uma tentativa pioneira de se pensar o corpo do espectador inserido na 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 a 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), inseriu uma matriz pós-estruturalista nesse 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, inclusive uma espectadorialidade multissensória, a partir da mútua interferência entre visão e audição – o que ouvimos modifica a interpretação do que vemos, e vice-versa. 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 corporais desencadeada junto a espectadores de filmes melodramáticos, pornográficos ou arrepiantes exemplares do cinema de horror.

Já em 2000, Laura Marks publicou o livro *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses.*, no qual explora a dimensão háptica dos meios audiovisuais, ideia que será retomada em seu livro *Touch: Sensuous theory and multisensory media* (2002). Em 2009, Jennifer Barker, com o livro *The tactile eye:*

Touch and cinematic experience amplia a discussão da tatilidade inaugurada por Marks, não somente em termos de pele e superfície, mas também investigando outras formas de convocação do corpo do espectador – especialmente nas esferas muscular e visceral, abordando questões cinéticas e proprioceptivas que inclusive nos levam a repensar e ampliar a ideia de “gêneros do corpo” proposta por Linda Williams duas décadas antes.

Em 2010, 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. Já na atual década, trabalhos mais recentes vão se concentrar em questões como a dimensão háptica da escuta e da respiração (QUINLIVAN, 2012) 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 vêm, ao menos inicialmente, de uma necessidade de se pensar alternativas a paradigmas então hegemônicos nas décadas de 1980 e 1990, que concentravam os estudos de cinema nos processos de produção de sentido (como a semiótica e a psicanálise, alvos da crítica de Shaviro) ou nos contextos culturais dos quais o espectador é originário (até então não abertos à dimensão corpórea como uma importante variante de tensionamento dos discursos identitários). Em lugar disso, busca-se aqui mergulhar na fisicalidade da espectadorialidade para investigar como os órgãos do sentido são ativados ao se assistir a um filme, num esforço teórico de desconstrução de um certo paradigma ocularcêntrico e, a partir daí, perceber como corpo e filme, muitas vezes, podem ser indissociáveis nesse processo, que propõe uma tripla articulação entre os corpos filmados, o do espectador e o próprio corpo fílmico. Esse encruzilhamento, que amplia os sentidos da experiência fílmica, é o tal “corpo cinemático” 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, p. 307).

Vivian Sobchack (2004) concebe o espectador como um “sujeito cinestésico” (*cinaesthetic subject*). O termo é 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 sensorio nos remete à memória de outro órgão do sentido) e *cenestesia*. Esta última define-se como a percepção interna que temos do funcionamento de nosso próprio organismo, ou seja, as vísceras – a ponto de a 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, a partir de uma mediação corporal que faz surgir, a partir dela, a consciência espectral.

Jennifer Barker (2009), em seu *The tactile eye*, partilha do triplo encruzilhamento de corpos proposto 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 somente “simbólicos”, como pregam os paradigmas interpretativos, nem completamente “abertos”, como o pensamento deleuziano dos afetos e do “corpo sem órgãos”. 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, p. 7-8)³.

Barker, ao pensar o filme como corpo, faz uso de uma concepção não-antropomórfica, elaborada 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 (1992) afirmar que, exatamente por essa condição, o cinema vai usar modos de existência corpóreos como

veículo e substância de sua linguagem: visão, audição, mobilidade, propriocepção muscular, relações de espacialidade e gestualidade, bem como a produção de sensações físicas diversas.

Todos esses estudos sobre sensorialidade nos meios audiovisuais buscam repensar as relações entre corpo e experiência espectral de modo a dar conta de questões que surgem a partir dos próprios filmes, que as apresentam sob novas e instigantes formas e que não são suficientemente respondidas pelas teorias já vigentes. Num primeiro momento, a evocação à corporeidade costuma surgir em afirmações por vezes apressadas, presentes em textos críticos publicados nos jornais e magazines, por ocasião da estreia dos filmes no circuito exibidor. Quando tomados em conjunto, esses textos muitas vezes apontam o surgimento de tendências específicas no audiovisual contemporâneo, que podem ser investigadas de forma mais aprofundada nos estudos teóricos. Vivian Sobchack, em seu texto “What my fingers knew” (capítulo do livro *Carnal Thoughts*, de 2004), parte de resenhas de filmes do cinema mainstream, lançados em meados da década de 90 (*Velocidade máxima*, *O piano*, *Mortal Kombat*, *Toy Story*), que ressaltam as impressões sensoriais e sinestésicas provocadas nos resenhistas por esses filmes, para lançar a pergunta: “O que nós temos a dizer, como teóricos contemporâneos, acerca de tantas descrições de cenas a partir de experiências táteis, cinéticas, ressoantes e até mesmo de aromas e sabores? (SOBCHACK, 2004, p. 54)⁴

Assim como Sobchack, Linda Williams falará de filmes que convocam o corpo a produzir excessos, respostas físicas de transbordamento, sejam elas sensações (arrepios, taquicardias, excitação sexual, por exemplo) ou produção de fluidos corporais (lágrimas, coriza, vômitos, sêmen, lubrificações vaginais, saliva, entre outros). São obras que pertencem a gêneros como o melodrama, a pornografia e o cinema de horror, durante muito tempo os favoritos do mercado de *home video* – e é bastante sintomático ela iniciar seu artigo sobre os “gêneros do corpo” a partir da experiência cotidiana de ter que decidir, junto a seu filho, qual o próximo filme ao qual assistiriam juntos em videocassete, no conforto de seu lar.

Ao elencarem gêneros audiovisuais que até então gozavam de pouco prestígio junto às teorias hegemônicas do cinema, com sua preferência pelo cinema dito autoral

(especialmente o moderno), autoras como Williams e Sobchack buscam também romper uma hierarquização instituída nos estudos fílmicos, inclusive na própria concepção de que experiências sensoriais disruptivas somente pudessem ser consideradas relevantes como objeto de análise quando situadas apenas nos domínios da autoralidade, muito presente num falso senso comum que prega a existência de um “cinema sensorio” como um subgênero ou nicho dentro dos circuitos exibidores de *arthouse* ou como exclusividade do cinema experimental – quando, a princípio, toda e qualquer experiência audiovisual já é multissensória, porque o próprio funcionamento dos sistemas perceptivos do corpo humano é multissensório, inclusive cada órgão do sentido realimenta e modifica as percepções capturadas pelos demais. Apostar na espectadorialidade (tanto em sua dimensão física quanto performática) como ponto de partida para discutir os meios audiovisuais é não somente reconhecer os efeitos das convenções inerentes a cada gênero fílmico junto às plateias, mas também conceber esses gêneros como instâncias em constante ressignificação e inovação, propondo novos modos de engajamento corpóreo, a partir dos interesses despertados por experimentos em filmes anteriores nas audiências, sempre afoitas por mergulhar em novas experiências.

Do mesmo modo, Shaviro dialoga com um rol eclético de cineastas que abarca dos modernos Fassbinder e Warhol ao baluarte da comédia Jerry Lewis, postos lado a lado com importantes nomes do cinema de horror (George Romero e David Cronenberg), e de ação (Kathrin Bigelow) contemporâneos. Outros trabalhos buscam ampliar o cânone do cinema de mulheres, resgatando importantes experiências à margem tanto da indústria quanto do circuito dito de “cinema de autor” (*arthouse*), como as análises empreendidas por Laura Marks acerca da memória sensorial em *Filhas do pó* (Julie Dash, 1991) ou da interface entre o háptico e o erótico em *It wasn't love* (1992), da videoartista Sadie Benning, discussão que também vai nortear a leitura que Jennifer Barker elabora sobre o curta-metragem erótico *Fuses*, realizado pela performer e artista visual Carolee Schneeman em 1964. Estudos mais recentes (inclusive no Brasil, como os de Mariana Baltar, Érica Sarmet, Erly Vieira Jr, Fábio Ramalho, Thalita Cruz Bastos) aplicam essas referências teóricas aos ditos cinemas de minorias, buscando investigar quais modos de engajamento corpóreos/afetivos, quando associados a

estratégias decoloniais ou antipatriarcais, falam diretamente às audiências femininas, negras e/ou LGBTQIA+/queer, por exemplo.

O próprio contexto dos novos realismos cinematográficos observados nos últimos trinta anos, num amplo leque que abarca do metacinema iraniano ao “cinema de fluxo” deste início de século, dos filmes de horror e ficção científica *found-footage* aos filmes-dispositivo, filmes-ensaios e outros híbridos possíveis entre real e ficcional, performance e representação, também dialoga com esse campo. Muitas vezes, eles se dão de modo similar à chave de leitura proposta por Barthes (1988), em especial a ideia da produção de “efeitos de realidade” fragmentários, e jamais totalizantes – algo que inclusive se contrapõe ao realismo revelatório e transcendente tal como enxergava Bazin na imagem fílmica em seus escritos da década de 1950.

É também por uma chave parecida que Stephen Prince (1996), em sua proposta de “realismo perceptual”, nos permite pensar no quanto o cinema fantástico ou mesmo os *blockbusters* em geral fazem uso dessas “impressões de realidade” para impor sua dimensão de fantasia – da textura e motricidade hiper-realista dos dinossauros na franquia *Jurassic Park* aos mergulhos vertiginosos das tomadas subjetivas d'*O espetacular Homem-Aranha* (Mark Webb, 2012), cujo protagonista transita, com sua teia, entre arranha-céus gerados por computação gráfica e intensificados na projeção do sistema IMAX. Também podemos incluir nesse rol os expedientes de hiperrealismo sonoro, instâncias potencializadoras de intensidade na experiência espectral, tanto em propostas estéticas de cunho realista, emulando o espaço-tempo cotidiano (vide o cinema de fluxo realizado em diversas partes do mundo, por cineastas como Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Naomi Kawase e Lucrecia Martel, entre outros) quanto nas ambiências sobrenaturais que abundam no cinema de horror contemporâneo.

A dimensão háptica da imagem

O pensamento esboçado por Shaviro no livro *O corpo cinematográfico* recusa-se a reduzir as imagens à categoria de representações (ou seja, uma remissão ao tempo passado), concebendo-as como acontecimentos, na acepção pós-estruturalista do termo⁵. Ele afirma que, além de enraizados no presente da experiência, tais acontecimentos não

chegam a ser totalmente imateriais (embora também não sejam exatamente corpóreos), de modo que provocariam certos efeitos materiais junto ao espectador – incluindo-se aí, por exemplo, uma vasta gama de reações físicas/fisiológicas. Podemos pensar neles como “bons encontros”, no sentido spinoziano do termo, onde, envolvido por imagens que lhe propõem um contato íntimo, não distanciado, o espectador experimenta uma condição em que categorias como dentro e fora, o “eu” e o “outro”, são constantemente confundidas e ressignificadas. Aqui, corpo e imagem, como afirma Elena Del Rio (1996), não mais funcionam como unidades distintas, mas sim como “superfícies em contato”, em constante atividade de alinhamento e inflexão recíprocos. Elsaesser e Hagener apostam na metáfora da pele, esse órgão de contínua percepção, que envolve todo o corpo, e do toque/tátil para dar conta das intenções comuns a essas teorias que reivindicam a importância do corpo e sensorialidade na experiência fílmica. Por valorizarem ideias que se contrapõem a uma certa separação essencial entre quem vê e o que é visto, elas ressaltam um caráter transformador e talvez até mesmo transgressor em se confundir o “dentro” e o “fora” da experiência espectral: “A pele transpõe e redistribui a relação entre interior e exterior; ela designa uma liminaridade transicional e incerta com referência onde o eu torna-se mundo e vice-versa” (ELSAESSER & HAGENER, 2018, p. 145).

Desse modo, podemos inclusive aplicar tal pressuposto em um conjunto cada vez mais numeroso de filmes contemporâneos que apostam numa proximidade/intimidade do corpo, indivisível entre sua fisicalidade e sua racionalidade, que demarcaria a experiência cinematográfica a partir de multissensorialidade, ou pelo menos, pela ênfase na taticidade. Isso cabe, por exemplo, em boa parte da obra da francesa Claire Denis (destaco aqui *Bom trabalho*, de 1999 e *Desejo e obsessão*, de 2001), com suas câmeras que se assumem como um corpo clandestino em cena, quase esbarrando nos corpos filmados, à medida que buscam capturar uma certa dimensão invisível/gasosa da qual emanaria a sensualidade inegavelmente carnal dessa experiência audiovisual. E também pode ser observado em documentários como *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor e Véréna Pavel, 2012), com suas câmeras portáteis, em especial a GoPro, registrando as pulsações desse híbrido de navio pesqueiro e monstro marinho, ao sabor das mais diversas intrusões de águas, vapores ou até mesmo fragmentos de

peixes e moluscos marinhos a operarem como camadas de veladura nas imagens aqui captadas.

Laura Marks, em seu *The skin of the 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 tutilidade e do fragmentário, como contraponto à primazia da visão distanciada e totalizante. 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-detulhe, 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 Giuliana Bruno (2010), o háptico constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós: 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 cinestesia, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

Daí essa recusa ao olhar distanciado do *voyeur*, que Bruno propõe substituir por um espectador *voyageur*, a percorrer o espaço fragmentariamente, colado às imagens que emergem à flor da pele. Constantemente (re)contaminado pelo desejo de percorrer e habitar temporariamente os espaços fílmicos, o *voyageur* busca se misturar à própria imagem e até se perder voluntariamente nela, num desejo de tocar os objetos e corpos filmados, experimentando-os hapticamente. Esse tipo de espectadorialidade

encarnada remete à afirmação proposta por Vivian Sobchack em seu *Carnal Thoughts*, segundo a qual não experimentamos um filme somente com nossos olhos, mas o vemos, compreendemos e sentimos com todo nosso corpo, que é constantemente realimentado com o conhecimento das memórias sensoriais que ele tem acumulado em si – ainda mais pelo próprio funcionamento integrado e sine/cine/cenestésico de nosso aparelho perceptivo.

Jennifer Barker vai lembrar que explorar a tatilidade do cinema abre a possibilidade de uma conexão mais intensa do que uma experiência de observação distanciada e incorpórea: “dizer que somos tocados pelo cinema denota que essa experiência nos foi significativa, que se aproximou de nós e que literalmente ocupa nossa esfera, a ponto de compartilhar algo com ela: textura, orientação espacial, comportamento, ritmo e vitalidade” (BARKER, 2009, p. 2)⁶

Ao convocar o espectador a preencher imaginariamente as fendas entreabertas na imagem, agregando memórias sensuais aos vestígios deixados por essa mesma imagem, temos uma operação que pode, por vezes, anular a distância voyeurista entre quem vê e o que é visto, tal como afirma Laura Marks. Cria-se, portanto, um estado de constante oscilação entre ter seu “senso de si” e “autocontrole”, tomados e restituídos pelo outro corpo com o qual estamos em contato: o fílmico – que, em reciprocidade, também se submete a esse mesmo intercâmbio.

Da câmera-corpo à ressonância carnal

Tais imagens hápticas agem como uma instância desorganizadora momentânea, cuja fugacidade remete-nos ao modus operandi da fotogenia epsteiniana. E o jogo erótico de oscilação desencadeado por esse desarranjo instantâneo é uma das forças motrizes da câmera-corpo no cinema contemporâneo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de produção de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, realçando uma presença física atrelada ao ponto-de-vista, como se fosse um corpo invisível, vivo, respirante (e que por vezes pode perder e recuperar seu fôlego), capaz de afetar sensorial e emocionalmente as audiências à medida que explora o espaço cênico e estabelece relações com os demais corpos em cena,

mediando e sentindo as variações energéticas dos mais diversos estados corporais instaurados durante esse processo.

Camila Vieira da Silva associa a câmera-corpo a uma materialização da ideia do filme como um corpo sensível, uma instância agenciadora movida por uma curiosidade em detectar fendas, fissuras, apreender as sensações em quadro, “a ponto de querer ver por dentro da imagem, de esquadrihar uma intimidade” (SILVA, 2013, p. 3). Partindo dessa ideia, proponho compreendê-la como uma espécie de mediação pulsante que ao mesmo tempo demarca a presença física de quem filma e também se assume como um corpo que se deixa afetar pelos outros que compõem a matéria filmada, em reações que muitas vezes emulam a própria tomada de consciência do estar-no-mundo. Um mundo em permanente mobilidade e fluidez, onde o que se filma, quem filma e quem assiste também se movem incessantemente – daí sua conexão imediata com a dimensão fenomenológica da espetatorialidade.

Podemos observar isso, por exemplo no bailado flutuante e obsessivo com que o olhar da diretora de fotografia Agnès Godard interage com os corpos dos soldados da Legião Estrangeira em *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis. Ao mergulhar na fluidez hipnótica das formas e movimentos que se replicam incessantes, nos planos-detalhes dos corpos que repetem diversas vezes os mesmos exercícios físicos, até o limite da exaustão, essa câmera-corpo revela toda uma potência homoerótica nas interações coreográficas que, no exercício de suas funções militares, esses homens estabelecem entre si.

Aqui, vemos toda uma asfíxiante atmosfera de competição, ressentimento, desejo sexual reprimido e exploração dos limites físicos constituir-se a partir de uma visualidade que sobrevalorize os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento, dialogando com a beleza e aridez das formas naturais que compõem a concretude material do cenário desértico. Trata-se de uma estilização visual das formas no espaço, conjugada por uma “harmonia quase atonal” (JONES, 2009) a interligar a extensa cadeia de imagens.

Essa estilização atinge o nível coreográfico (graças à parceria com o coreógrafo Bernardo Montet no preparo corporal dos atores), conjugando carne, céu, sol, montanhas, deserto e respirações numa paisagem que a câmera explora muito de

perto. Às vezes, numa distância por demais íntima, que nos permita acompanhar a pulsação de uma veia no braço e nos faça apreendê-la como ritmo e textura puros. A repetição incansável e ritualizada dos gestos inerentes ao cotidiano militar, seja nos treinamentos ou nas tarefas de caserna, muitas vezes captados num plano extremamente próximo, por vezes permite uma espécie de suspensão temporal, permitindo ao espectador deixar-se levar pela flutuação que conduz tais movimentos, tentando acompanhar, multissensorialmente, a liberação da energia corporal que eles provocam.

Por outro lado, as coreografias em cena reverberam na própria performance espectral, transformando o corpo numa espécie de caixa de ressonância que oscila numa frequência próxima à dos corpos e objetos filmados. Isso nos aproxima da “ressonância carnal”, termo originalmente proposto por Susanna Paasonen (2011) para se compreender a relação espectral com os vídeos pornô. A pornografia audiovisual é um tipo de performance marcada por um conhecimento corporal cuja transferência permite sua permanência no corpo de quem a presencia – o que corresponde àquilo que Rebecca Schneider denomina “transmissão corpo-a-corpo” do afeto (SCHNEIDER, 2011). Para que se desperte o desejo na audiência, é necessário que os corpos, mesmo fisicamente separados, vibrem junto.

Para além da experiência pornográfica, podemos também pensar a ressonância como um modo de engajamento corpóreo que, tal qual a visualidade háptica e a câmera-corpo, mobiliza o imaginário a partir do sensorio, e que pode estar presente nas mais diversas modalidades audiovisuais contemporâneas – basta pensar nas inúmeras experiências que apostam numa conjunção de ritmos partilhada entre os corpos em cena e os da plateia, que diante de um espaço-tempo narrativo diferenciado, são convocados a vibrar na mesma frequência. Ativados pelo que transborda da tela, espectadores dançam, gesticulam, fazem *lip-sync*, movem o corpo na poltrona de diversas maneiras, perdem e recuperam o fôlego numa cena de ação, desejam participar do beijo ardente que presenciam, rememoram a sensação do primeiro banho de mar ou mesmo embarcam em mergulhos vertiginosos, filmados em câmera subjetiva, seja numa montanha russa de alta-velocidade ou numa queda livre entre arranha-céus, pendurado por uma teia de aranha radioativa. Em suma, eles

experimentam à flor da pele o que irradia das performances cênicas abrindo-se aos mais diversos estados corporais. Permitir-se ser arrebatado pela força das imagens e dos sons, tal qual na performance final de Denis Lavant em *Bom trabalho*, ao som do *eurodance* de Corona, impulsionada pela canção “The rhythm of the night”.

A ressonância carnal, tal qual os demais modos de engajamento anteriormente abordados, não se coloca no âmbito da identificação espectral, calcada em similaridades físicas, simbólicas e/ou emocionais. Ela age a partir de uma conexão, um contato com objetos, ideias e pessoas em afeto recíproco, sob diversas variações de intensidades e velocidades. Deliberada e volitivamente, o sensório e o emocional se confundem, a partir de um saber encarnado (*carnal knowledge*) compartilhado. Mesmo que os corpos (filmados, fílmico e espectral) não se assemelhem, a conexão se dá a partir do momento em que eles vibram em frequências próximas, permitindo “reconhecer e experimentar sensações, movimentos e posições mostradas na tela em seus próprios corpos” (PAASONEN, 2011, p. 201).

Acredito tratar-se de uma experiência situada entre cinestesia e cenestesia, muscularidade e visceralidade, ergonomia e pulsação. Aqui, se privilegia mais o ritmo que a narrativa, mais o vibrar junto do que o se identificar. Se o háptico, para Marks, propunha o “roçar” (*to graze*) como alternativa ao olhar distanciado (*to gaze*), a ressonância carnal, prefere a captura (*to grab*) como *modus operandi*, tal como proposto por Thereza Senft (apud PAASONEN, 2011, p. 178). A ressonância está intimamente ligada às dinâmicas de produção e propriocepção dos excessos corporais, daí o arrebatamento ser sua consequência direta, fruto da necessidade de novos usos do corpo fílmico (e da linguagem audiovisual) que nos possibilitem atingir novos lugares de prazer audiovisual.

À guisa de conclusão (ou não): dos modos de engajamento corpóreo como novas chaves de leitura para as audiovisualidades *queer* brasileiras contemporâneas

Seja pela visualidade háptica, pela adoção da câmera-corpo ou pela ressonância carnal, ou por outros modos de engajamento sensório ainda não-mapeados nesta pesquisa, podemos empreender toda uma chave de leitura do cinema contemporâneo a partir

de uma partilha da intimidade, uma “pedagogia dos desejos” (SARMET e BALTAR, 2016) baseada num compartilhamento de saber corporal, que engendra novas imagens e situações junto às audiências. Como já mencionado anteriormente, uma significativa parcela do cinema produzido pelas ditas minorias já faz uso desses expedientes para realimentar seus imaginários, desejos e estratégias de resistência, algo que vem crescendo exponencialmente em volume na produção brasileira desde a última década.

Essa necessidade de criar novas imagens e situações que acolham sujeitos antes pouco vistos no cinema brasileiro atravessa toda uma constelação fílmica, cada vez mais reluzente, como podemos observar nos exemplos a seguir, todos extraídos de safras recentes da filmografia LGBTQIA+. Pensemos, por exemplo, no lirismo com que *BR-3* (Bruno Ribeiro, 2018) filma uma cena de sexo entre duas pessoas trans, com a dose de delicadeza e intimidade háptica usualmente dedicada à primeira noite de um casal de protagonistas cisheteronormativos de uma novela das oito. Sintamos como Castiel Vitorino Brasileiro nos hipnotiza com a imprevisibilidade da forma do fogo que emana de si durante a dança em *A cambonagem e o incêndio inevitável* (2021), bem como dos próprios caminhos espetatoriais traçados a cada nova sequência que se sucede no decorrer do filme. Ou ainda experimentemos, em suas minúcias, o desbundado cotidiano e os transgressores espetáculos da trupe Chão de Estrelas, em *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), culminando com a catarse coletiva e nada heteronormativa deflagrada pela coreografia ressonante da “Polka do cu” que arrebatava espectadores dentro e fora das telas.

Em *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), percebe-se o uso de uma câmera-corpo que investiga a relação inconciliável entre corpos e espaços, em especial o do protagonista Donato, seja em Fortaleza ou na Alemanha, conferindo outras camadas de significado aos elementos melodramáticos do filme. Por outro lado, pode se aplicar o conceito de ressonância carnal como instância a engendrar todo o intenso encadeamento coreográfico que aquece e mobiliza os corpos febrilmente apaixonados de Donato e Konrad, na sequência de ações iniciada pela dublagem camp da *chanson* sessentista “Aline”, de Christophe (um clássico do cancionero *camp/gay*, que no Brasil recebeu uma versão à altura gravada por Agnaldo Timóteo na época), seguida de uma dança

ora sedutora, ora paródica e do ato sexual em si – e completada com o sorrisinho bobo pós-sexo que transborda no rosto do personagem de Wagner Moura, enquanto passeia pela vizinhança.

A câmera-corpo assume outro sentido nas imagens captadas pela *handycam* da andrógina protagonista adolescente de *Meu Nome é Bagdá* (Caru Alves de Souza, 2020), que nos apresentam diretamente o modo como ela vê o mundo à sua volta, não apenas através de seus signos, mas também em termos de espacialidade e sensação. Bagdá, não exatamente lésbica, mas definitivamente queer, é uma skatista que se recusa a performar uma feminilidade tradicional, nos trajés, gestos, hábitos cotidianos e até mesmo no olhar desafiador que lança àqueles que oprimem a ela e aos seus. Os prazeres sensuais também regem as dinâmicas de ressonância em torno da coreografia e performance em *Peixe* (Yasmin Guimarães, 2019), especialmente no catártico “Chupa Xoxota”, um funk cantado e dançado com o corpo inteiro, não só pelas três mulheres lésbicas em cena, mas também por suas audiências. Participamos aqui de uma gradual combustão, ritmada pela esponja encharcada percutida nas coxas, culminando com a explosão de vozes simultânea aos jorros de água e espuma, como se lubrificassem esses corpos transbordantes (delas e nossos).

Enumero aqui essa variedade de exemplos menos por um desejo de esgotar as leituras acerca dos filmes, mas sim como forma de indicar como a presença desses modos de engajamento corpóreos aqui mencionados possibilitam novas chaves (a serem futuramente aprofundadas) para se compreender e se relacionar com essas obras – e daí extrair novos sentidos, afetos e experiências. Diante dessa profusão de corpos desejantes e desejados, inquietos e atrevidos, filmados, fílmicos e espetatoriais, percebe-se que tais modos de engajamento, tão recorrentes no audiovisual contemporâneo também podem funcionar como portais que nos mobilizam, permitindo-nos assim habitar novos e instigantes mundos. Para as micro e macropolíticas do corpo, novas estéticas da corporeidade sempre são necessárias.

Referências

- BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: Respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Rebeca: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, São Paulo, ano 2, n. 4, julho-dezembro de 2013.
- BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, São Paulo: Cultrix, 2004.
- BRUNO, Giuliana. Motion and emotion: Film and haptic space. *ECO-Pós*, Rio de Janeiro, volume 13, n. 2, 2010.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.
- DEL RÍO, Elena. *The body as a foundation on the screen: Allegories of technology in Atom Egoyan's Speaking parts*. *Camera Obscura*, Durham, n.38, setembro de 1996.
- ELSAESSER, THOMAS e HAGENER, Malte. *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papirus, 2018.
- GIBSON, James J. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Mifflin, 1966.
- JONES, Kent. *Evidencia Física: Escritos selectos sobre cine*. Santiago (Chile): Uqbar Editores, 2009.
- MARKS, Laura. *The Skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. 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.
- PRINCE, Stephen. True lies: Perceptual realism, digital images and film theory. *Film quarterly*, Berkeley, n.49, v.3, 1996.
- 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*. *Camera Obscura*, Durham, v. 26, n. 3, 2011.
- SARMET, Érica e BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Textura*, Canoas, v.18, n.38, 2016.
- SCHNEIDER, Rebecca. Archives: Performance remains. In: *Performance research, Aberystwyth* (País de Gales), v.6, n.2, 2001.
- SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. São Paulo: Paulus, 2015.

SILVA, Camila Vieira da. Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e corpos em *Shara*, de Naomi Kawase. *Passagens*, Fortaleza, v.2, fevereiro de 2013.

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*, Berkeley, v.44, n.4, 1991.

Notas

¹ Este trabalho é decorrente do estágio de pós-doutorado realizado junto ao PPGCINE-UFF (2019-2020), no qual foi desenvolvida a pesquisa “Sujeitos cinestésicos, visualidades hápticas e ressonâncias carnisais: Excesso e sensorialidade nos meios audiovisuais”, sob orientação da Prof. Mariana Baltar

² É importante ressaltar que esta perspectiva não exclui nem menospreza questões de representação e de narrativa – a opção por abordar o corpo primordialmente como presença, a partir da esfera sensória, vem justamente ressaltar os tensionamentos entre esta dimensão e suas contrapartes simbólica e narrativa, inclusive evidenciando possíveis pontos de contato e tensionamentos. Cabe lembrar que, durante toda a vigência do contrato espectral, os processos de produção de sentido, identificação e imersão diegética são simultâneos, realimentando-se reciprocamente o tempo todo.

³ Tradução 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”.

⁴ Tradução minha. No original: “What have we, as contemporary theorists, to do with such tactile, kinetic, redolent, resonant, and sometimes even taste-full descriptions of the film experience?”.

⁵ A tradução brasileira do livro de Shaviro usa o termo “evento”, numa tradução literal do original em inglês (“event”). Todavia, como Shaviro toma emprestado o termo de Foucault (“événement”), utilizando inclusive uma citação do mesmo para conceituá-lo na experiência espectral, optou-se aqui por utilizar a tradução mais consagrada em língua portuguesa: “acontecimento”.

⁶ Tradução minha. No original: “To say that we are touched by cinema indicates that it has significance for us, that it comes close to us, and that it literally occupies our sphere. We *share* things with it: texture, spatial orientation, comportment, rhythm, and vitality”.