

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LEONARDO FELIPE VIEIRA RIBEIRO

**CORPO, COTIDIANO E SENSORIALIDADE:
DIMENSÕES CARNAIS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

VITÓRIA – ESPÍRITO SANTO

2019

LEONARDO FELIPE VIEIRA RIBEIRO

**CORPO, COTIDIANO E SENSORIALIDADE:
DIMENSÕES CARNAIS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada a Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr.

VITÓRIA – ESPÍRITO SANTO

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

R484c Ribeiro, Leonardo Felipe Vieira, 1991-
Corpo, cotidiano e sensorialidade : dimensões carnis no
cinema contemporâneo / Leonardo Felipe Vieira Ribeiro. - 2019.
133 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Junior.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Escritos de cinema. 2. Cinema & filosofia. 3.
Estética e arte. I. Junior, Erly Milton Vieira. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

para Jean Pierre

AGRADECIMENTOS

A Maria das Graças e Roberto Soresini Filho.

A Luciana Machado.

Aos professores Gaspar Paz e Fernando Moraes.

Ao orientador Erly Vieira Jr.

A Samuel.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o apelo háptico da experiência cinematográfica, sua relação com o corpo do espectador, definir suas medidas e seus limites no contato ambos, identificando e refletindo sobre essas experiências estéticas e corporais. O estudo leva em conta a experiência do espectador, enquanto um corpo com esquema sensorial expressivo. A participação do corpo na experiência cinematográfica é essencial, testada no exercício de grupos focais. Os modos como o som podem ser usados para deduzir as sensações de espaciais e fisiológicas para demonstrar esses problemas. São objetos de estudo os filmes *O abismo prateado*, de Karim Aïnouz, e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*), de Lucrecia Martel, para provar os pressupostos teóricos construídos nesta busca. Na relação entre esses filmes e o espectador, dentro de seus universos estéticos e narrativos, o que se quer é entender como o cinema contemporâneo emula sensações corporais e estabelece um contato mútuo e carnal com o espectador.

Palavras-chave: cinema; sensorialidade; corpo; cotidiano; Karim Aïnouz; Lucrecia Martel.

ABSTRACT

This work aims to investigate the apoptical of the cinematic experience, its relationship with the body of the spectator, define its measures and its limits at the same time, identifying and reflecting on these physical and corporate experiences. The study takes into account the experience of the viewer as a body with expressive sensory scheme. The participation of the body in the cinematic experience is essential, tested in the exercise of focus groups. Modes like sound can be used to deduce the spatial and physiological sensations to demonstrate these problems. Karim Aïnouz's *The silver cliff (O abismo prateado)*, and Lucrecia Martel's *The headless woman (La mujer sin cabeza)*, are objects of study to prove the theoretical assumptions built in this quest. In the relationship between these films and the spectator, within their aesthetic and narrative universes, one wants to understand how contemporary cinema emulates bodily sensations and establishes a mutual and carnal contact with the spectator.

Keywords: cinema; sensoriality; body; daily; Karim Aïnouz; Lucrecia Martel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. CORPO E COTIDIANO.....	13
1.1 Percepção cinematográfica e os corpos no mundo.....	13
1.2 Os fenômenos e espaços cotidianos.....	31
2. O CORPO DO FILME.....	48
2.1 Espaços íntimos: o canto e o plano fechado.....	48
2.2 A pele do filme.....	53
2.3 Um corpo próprio.....	57
2.4 Horror.....	59
2.5 Visão incorporada.....	62
2.6 Percepção mediada por instrumentos.....	69
2.7 Fósseis cinematográficos.....	75
2.8 Visualidade háptica.....	77
3. SOME A ESCUTA ATENTA.....	86
3.1 Materialidade do som.....	86
3.2 Uma escuta háptica.....	90
3.3 Ambientes sonoros.....	95
3.3.1 Som acusmático, silêncio e ruído.....	99
3.4 Uma respiração do filme.....	107
4. O CORPO DO ESPCTADOR.....	111
4.1 Corpo desorientado.....	111
4.2 Sujeito cinestésico e corpo cinemático.....	112
4.3 Grupos focais.....	117
4.3.1 Grupo focal 1 – A mulher sem cabeça.....	118
4.3.2 Grupo focal 2 – O abismo prateado.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132

INTRODUÇÃO

No contato com o mundo, nossos corpos participam ativamente de seu funcionamento, ao mesmo tempo que é possível se perceber enquanto um sujeito de observação. Dentro, sobre e pelo mundo nosso corpo utiliza instrumentos de percepção e ação, reagindo a estímulos e significando o que o toca. Como uma câmera em frente a uma paisagem, todo nosso esquema sensorial se esforça em identificar o que lhe é apresentado e, então, dar sentido. Ainda mais que a câmera, podemos sentir de várias maneiras além da visão, por todo o redor do nosso corpo sem precisar de movimento.

O corpo é um sujeito de percepção e ação em constante movimento, em que suas propriedades físicas externas e internas conjugam exercícios de expressão de pensamentos. Para que o mundo se materialize, é preciso que se faça sobre um sujeito encarnado: o corpo humano seria uma estrutura libidinal, tendo sua percepção como um modo de desejo, promovida por uma relação de ser, de experiência no mundo (MERLEAU-PONTY, 2006).

A experiência do mundo estaria sediada no próprio corpo, como uma transcendência carnal, terrena e próxima. Merleau-Ponty já afirmava que “o sentir de meu corpo não se encontra na alma, mas localiza-se em meu corpo, que é seu campo de localização” (2006). O corpo no mundo seria um sujeito com capacidade de sentir, com memória e uma percepção aberta para os elementos externos.

A percepção não é uma análise comparável à dos físicos, ao término da qual relacionaríamos com o nosso corpo certas aparências, por exemplos, os tremores da paisagem a cada um dos nossos passos. Mas, na realidade, esse tremor não é percebido, movimento de meu corpo fornece-me naturalmente o meio de dar um desconto às aparências; nesse sentido, o conhecimento do meu corpo não é um conhecimento e meus movimentos não são pensados como fatores objetivos de conhecimento (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

Esses tremores e movimentos do corpo são fatores principais nessa pesquisa, que os estuda a partir de sua relação com o cinema, o filme, enquanto um mundo próprio de estímulos e construção de experiência físicas, fisiológicas, musculares, táteis. Na experiência cinematográfica, o espectador teria seu corpo estimulado ao máximo em conjunção com a narrativa projetada, os planos, os movimentos de câmera, o espaço da tela, o espaço externo à tela, a profundidade e a superfície da imagem, bem como com o som, suas espacialidades, texturas e intensidades.

O corpo não é apenas usado para ver, sentir o filme. É onde, de fato, o filme se realiza também. Bem como as coisas do mundo, o mar, o vento, a terra nos envolvem, nos tocam.

As coisas falam a nós e se conectam ao nosso corpo, não sendo possível separá-las do modo como elas nos aparecem. As coisas, mais do que coisas, seriam antes o que nós percebemos delas: todas características - doce, áspero, velho e outros adjetivos - foram concebidos por nós. O cinema, enquanto mostra as coisas de sua maneira, não seria imediatamente uma imitação do mundo, mas um mundo em si mesmo.

O cinema, como toda obra de arte, seria ainda alguma coisa que percebemos. Porque o que pode constituir a beleza cinematográfica, não é a história em si, [...]. O que conta é a escolha dos episódios representados e, em cada (um deles, a escolha das cenas que figurarão no filme, a extensão dada respectivamente a cada um desses elementos, a ordem na qual se escolhe apresentá-los, o som ou as palavras com as quais se quer ou não associá-los, tudo isso constituindo um certo ritmo cinematográfico global (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 61).

Um filme, mais que ideias e teses, seria como uma cadeia de imagens sensíveis e em movimento no qual percebemos seu desenvolvimento de duração, por onde acompanhamos imagens e sons que nos engajam não apenas pelo ritmo de sua narrativa, mas também por seu poder de acontecimentos, descolada das outras imagens e sons. É certo que há a subjetividade do sujeito quando este assiste a um filme, mas o que não se pode ignorar é a resposta do corpo às imagens e sons que solicitam contato. A experiência humana ultrapassa o aspecto cognitivo e admiti-la apenas como uma questão de pensamento é invalidar a participação do corpo, separando-o da reflexão.

As imagens de um filme não são apenas representações das coisas naturais. Elas possuem um idioma próprio e uma filosofia delas mesmas que infere no espectador, em seu corpo. O filme fala ao corpo e este responde. E a percepção cinematográfica difere da percepção natural.

Não à toa, Steven Shaviro em *O corpo cinematográfico* (2015) prefere pensar as imagens não como somente representações de algo, mas como acontecimentos (apropriando-se do termo foucaultiano *événement*), capazes de afetar e serem afetados pelo corpo do espectador, de modo que, ao assistirmos a um filme, embora estejamos diante de imagens filmadas no passado, elas se apresentam a nós como acontecimentos presentes, vividos pelos espectadores com muita intensidade. Uma citação do Shaviro que ilustra

isso: “Meu lema é que imagens cinematográficas não são representações, mas eventos” (SHAVIRO, 2015, p. 36).

Lembrando, contudo, que os acontecimentos (no inglês, *events*, termo usado na edição original do livro do Shaviro) não são de origem corpórea, mas nos atingem justamente ao nível do material, o que nos inclui corporalmente.

A percepção cinemática é diferente da percepção “natural”. Isso incomoda um bocadinho os teóricos do cinema: como o cinema pode ter um “efeito de realidade” tão poderoso quando ele é claramente irreal? A antinomia da percepção cinematográfica é a seguinte: o ato de ver um filme oferece um imediatismo e uma violência de sensações tamanha que envolve completamente o olho e o corpo do espectador³ (SHAVIRO, 2015, p. 37).

A teoria sensória do cinema é literatura fundamental e norteadora da pesquisa, com suas teses acerca da atuação do afeto cinematográfico sobre o espectador e do poder das imagens. Quando Vivian Sobchack define o filme como uma expressão da experiência pela experiência no início de *The address of the eye: a phenomenology of film experience* (1991) abre espaço para pensar o cinema como um mundo próprio de afetos, incluindo a propriedade reversível, em que a expressão está tanto nas imagens em movimento quanto na experiência do espectador com elas.

A noção do filme que possui um corpo próprio, com pele, movimentos musculares e profundidade, de Jenifer Barker em *The tactile eye: touch and the cinematic experience* (2009), colabora para olhar para o filme com um olhar quase anatômico, em que a experiência cinematográfica se revela como uma relação reversível e tátil entre dois corpos que se comunicam e se tocam.

Laura Marks em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) analisa as propriedades físicas das experiências cinematográficas além da audição e do tato, fazendo uma relação com a memória dos sentidos, o que oferece subsídios para estudar como o contato com as imagens e suas superfícies podem ativar memórias da nossa história, do nosso esquema sensorial.

Em *The place of breath in cinema* (2012), os estudos de Davina Quinlivan sobre uma respiração do filme, um ar na carne, levaram a pesquisa aos limites do corpo do filme, ajudando nos estudos das propriedades táteis do som.

E, a partir disso, se voltar para a experiência háptica no cinema, em especial o cinema contemporâneo, com os filmes analisados durante a pesquisa. Pretende-se desenvolver uma interpretação teórica sobre a apreensão sensorial do espectador, bem como as

maneiras e possibilidades com as quais os filmes apelam aos nossos sentidos, através de suas estratégias estéticas, conjugado vídeo e som.

A experiência cinematográfica dos filmes analisados da pesquisa carregaram narrativas sobre uma prática cotidiana, com uma perambulação contínua e imersiva, baseada na construção temporal de fluxos. E é aqui que mora a grande riqueza de experiências imersivas e sensoriais às quais são pensadas as questões desse projeto.

A revisão bibliográfica na pesquisa é discutida a respeito da experiência sensorial do cinema, levantando uma série de obras da teoria do cinema e da filosofia que se preocupam com os modos como os indivíduos se comportam diante da tela de cinema e do mundo de maneira corporal. Um passo seguinte será testar esses conceitos em experiências feitas com grupos focais, em que duas sessões são feitas a fim de assistir aos filmes analisados aqui e, em seguida, discutir a experiência coletiva e individual dos participantes. Para além dos filmes e da teoria do cinema, é analisado também o comportamento do espectador na sala de cinema.

Parte dessa pesquisa envolve investigar a repercussão das imagens cinematográficas no corpo do espectador, tentar definir suas medidas e seus limites no contato entre espectador e filme, promovido pela experiência cinematográfica, no que diz respeito a como os filmes estudados aqui propõem uma relação do corpo com o cinema dentro de seus universos estéticos e narrativos.

Karim Aïnouz é um diretor cearense nascido em 1966. É formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Brasília (UNB) e mestre em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York. Na década de 1990 foi editor assistente de três filmes americanos: *Veneno (Poison, 1991)*, de Todd Haynes, *Swoon – Colapso do desejo (Swoon, 1992)*, de Tom Kalin, e *Ambição em alta voltagem (Dead Presidents, 1995)*, de Albert e Allen Hughes. Nessa época também dirigiu os curtas-metragens *Seams (1993)* e *Paixão Nacional (1996)*.

Antes de dirigir seus longas-metragens, roteirizou de outros realizadores, como *Abril despedaçado (2001)*, de Walter Salles, *Cinema, Aspirinas e Urubus (2005)*, de Marcelo Gomes, e *Cidade Baixa (2005)*, de Sérgio Machado. Em 2002, Karim lança seu primeiro longa, *Madame Satã (2002)*, seguido do segundo *O céu de Suely (2006)*. Realizou a série *Alice (2008)* para HBO Brasil. *Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009)*, *Abismo prateado (2011)*, *Praia do futuro (2014)* completam sua direção

em longas-metragens de ficção. Aïnouz também já dirigiu documentários, como *Diego Velázquez - Realismo selvagem (Diego Velázquez ou le réalisme sauvage, 2015)*, falado em francês.

Os longos planos sem corte da obra de Karim exploram a experiência infinta do cotidiano. Com histórias a partir de uma narrativa marcada por ambiências óticas e sonoras, há um tratamento pormenorizado sobre o cotidiano, fazendo o espectador provar do tempo real com os personagens. Desse tratamento específico, manifesta-se uma experiência afetiva marcada por uma sensorialidade dispersiva. O autor filma pequenos acontecimentos esticando o tempo e fazendo dele, em suas frações ordinárias, uma experiência de sobrevalorização sensorial a repercutir nos sentidos do espectador. De sua filmografia, *O abismo prateado* é analisado na pesquisa.

A argentina Lucrecia Martel nasceu em 1966. Começou a filmar sua família quando jovem, depois de seu pai lhe comprar uma câmera. Estudou animação na Avellaneda Experimental (AVEX), estudou na Escola Nacional de Cinema Experimental (ENERC) e Ciências da Comunicação. Na década de 1980, Martel iniciou sua produção com curtas-metragens, como *Rey muerto* (1994), parte do projeto *Historías breves I*.

Em 2001 Martel lançou seu primeiro longa-metragem, *O pântano (La ciénaga)*, seguido por *A menina santa (La niña santa, 2004)*, *A mulher sem cabeça (La mujer sin cabeza, 2008)* e seu último filme até então, *Zama* (2017). Os próximos trabalhos são um videoclipe já lançado e uma documentário em pré-produção.

Seus filmes refletem muito sobre a classe média e retratam dramas em âmbitos familiares, nas quais as instâncias do cotidiano estão presentes, assim como a intimidade é uma das vias por onde sua obra caminha. A sensorialidade encontrada em seu cinema está muito pautada no uso do som e no modo como retrata as angústias de seus personagens, reorganizando o discurso cinematográfico a partir de uma experiência particular e íntima da realidade. O filme escolhido a ser estudado durante a pesquisa é *A mulher sem cabeça*.

Em um primeiro momento, a pesquisa se estrutura em situar corpo e cotidiano na experiência cinematográfica, bem como apresentar cenas dos filmes nesses termos. Em seguida, defendendo o filme como uma consciência possuidora de corpo próprio, análogo ao humano, que vai da câmera, da tela e do projetor às imagens, aos sons e aos movimentos dos planos, por exemplo.

No capítulo seguinte, procura-se refletir sobre as possibilidades sonoras do filme. Como o som se situa na experiência material do cinema e no corpo do filme, como sua manipulação é responsável pela criação de ambiências, sentidos, e modos corporais nas narrativas contemporâneas. Além disso, chegar ao próximo capítulo fazendo um traçado sobre o corpo do espectador, assim como ele enquanto indivíduo sensório, na experiência cinematográfica. E, então, partir para a investigação sobre a manifestação dessas questões nos grupos focais, com a projeção dos filmes analisados na pesquisa.

Foram escolhidos esses filmes porque ambos se situam na produção de um cinema contemporâneo que propõe uma experiência imersiva de cinema. O exercício de incluir grupos focais na metodologia seria um caminho direto para entender a percepção do espectador, além de testar as teorias estudadas, que negam a figura de um espectador universal. O caminho percorrido na pesquisa busca uma discussão sobre o que uma sensorialidade cinematográfica contemporânea tem a nos apresentar sobre viver no mundo.

1. CORPO E COTIDIANO

1.1 Percepção cinematográfica e os corpos no mundo

Um trabalho de arte ambiciona para o espectador uma experiência diferente da que proporciona um trabalho científico, estritamente técnico. A ciência que estuda a arte deveria estar preparada para compreender e apreciar as implicações subjetivas contidas nesse âmbito. O cinema, enquanto uma arte um pouco recente, reúne uma teoria que vem desenvolvendo proposições a respeito dos seus aspectos, dividida por vertentes cujas preocupações vão da forma ao conteúdo. Os teóricos, em geral, tentam concatenar as propostas técnicas e temáticas que um novo modelo de arte trouxe no fim do século XIX, para compreender a capacidade cinemática.

Ainda nos primeiros anos depois do surgimento dos filmes cinematográficos aparecem as primeiras teorias do cinema, que pleiteavam ao cinema a condição de arte, argumentavam que essa nova expressão dava ritmo e estrutura ao caos e à ausência de significado do mundo. As teorias clássicas examinavam o cinema em si, vendo o cinema como um veículo da realidade do mundo.

Tanto a teoria formalista quanto a realista, polos opostos da teoria clássica, buscavam uma genética do cinema. A formalista considerava os significados possíveis do cinema complexos e modeláveis, a partir mais de um agenciamento de imagens do que delas em si. O que estava em questão era transformar a naturalidade do cinema em significação determinada, tentar domar as possibilidades da câmera e colocar o diretor no centro da autoria do mundo projetado na tela.

Sergei Eisenstein, um dos principais teóricos da teoria formalista, via a atividade artística como um modo de fazer, de construir. Seu estudo sobre o potencial narrativo da montagem desenvolveu uma atenção maior ao filme por dentro de sua estrutura. Para ele, “os planos devem ser neutralizados a fim de se tornarem elementos formais básicos capazes de serem combinados sempre que o diretor achar necessário, e de acordo com qualquer dos princípios formais que ele possa desejar” (ANDREW, 2002, p. 49) e, dessa maneira, os planos ajudavam a obter efeitos específicos da plateia.

Eisenstein defendia que o poder criativo no cinema estava mesmo na montagem, onde os planos, as menores partes do todo, compõem um conjunto cinemático e encontram

significado; é o processo vital do filme. O diretor fazia parte de uma parcela da teoria formalista que queria provar o cinema como uma forma artística com os mesmos potenciais das outras artes, tornar conhecida as propriedades cinematográficas, explicar o sucesso dos filmes mudos e levar o cinema a um nível maior de maturidade.

Na conceituação das teorias clássicas, três metáforas as explicavam: o quadro, a janela e o espelho. O quadro e a janela diziam respeito à teoria formalista e à realista, respectivamente. A teoria de Eisenstein e os formalistas, centrada na técnica cinematográfica, era associada ao quadro porque acreditavam que o cinema não era capaz de captar a realidade como existe, porque a arte sempre traduz o mundo de acordo com seus próprios artifícios. A realidade está na arte sendo manipulada em muitos usos.

Agenciando os elementos situados dentro do quadro, o diretor se assemelha ao pintor, ao escritor, escultor, isso porque ambos “podem estar presentes ao mesmo evento histórico, mas cada um transformará esse evento a seu próprio modo, determinado em grande parte pelo seu veículo” (ANDREW, 2002, p. 80). A matéria-prima do cinema existe e precisa ser procurada na experiência.

À teoria realista referia-se a metáfora da janela, que admitia o cinema como um meio que apresenta o mundo como ele é, sem grandes interferências. Como se o quadro cinematográfico não era o resultado de uma composição e justaposição de elementos, mas uma janela aberta para o mundo, revelando sua expressão bruta em seu modo genuíno. Aqui, o cinema é uma questão de assunto e é função do cineasta ler a realidade de modo justo para empregar corretamente as técnicas apropriadas ao assunto. As técnicas estavam a serviço da realidade.

A matéria-prima do cinema para os realistas era o mundo fotografável e a fotografia em si. E esta era vista como técnica pura, quase como parte natural do mundo. A técnica básica da fotografia deveria ser a prioridade, enquanto montagem, efeitos em geral, eram tidos como técnicas suplementares. O cineasta teria as propriedades técnicas para apoiar a função básica do cinema: registrar e revelar o mundo ao redor.

André Bazin escreveu os principais ensaios da teoria realista do cinema; defendeu uma dependência do cinema em relação à realidade. Para ele, o cinema é primeiramente uma arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço que nele estavam. Mais que a linguagem cinematográfica e o poder da montagem dos formalistas, Bazin se concentrava em uma presença, um jogo de *mise-en-scène*.

Sua visão realista sobre o cinema se baseava em uma noção psicológica da realidade, uma vez que ele afirmava que o cinema nos apresenta como verdade porque foi registrada de maneira mecânica, sem o pincel do pintor ou as mãos do escultor. A natureza está de frente para a câmera e não há muito espaço para a interferência humana.

O cinema então coloca-se ao lado do mundo, parecendo exatamente o mundo. Apesar de ser incorreto falar de “realidade” aparecendo na tela, Bazin providenciou um termo mais exato, emprestado da geometria. O cinema, disse, é uma *assíntota da realidade*, movimentando-se cada vez mais próximo dela, para sempre dependente dela (ANDREW, 2002, p. 118).

Tanto as teorias formalistas quanto as realistas, o quadro ou a janela, se baseavam em uma percepção do cinema ligada à visualidade. Ambas viam o cinema como meio da realidade pura, o espectador não era algo vital para sua compreensão. Quando mencionado, era tido como um espectador comum, homogêneo, tinha pouco para contribuir na apreensão do filme. Nesses olhares, não havia abertura para uma possível reversibilidade entre percepção e expressão da experiência cinematográfica.

A terceira metáfora, do espelho, diz respeito a grande parte da teoria cinematográfica contemporânea. Em uma tentativa de reparar a polarização entre as teorias formalistas e realistas, os teóricos contemporâneos reuniram em uma poética dual expressão e recepção. Começam-se uma nova análise da visualização, envolvendo filme e espectador, cada um como sujeito atuante. O cinema passa a ser um meio produtor e não mero veículo de representação do real.

Expressão e recepção são agrupados em uma síntese de reflexão (aqui justifica-se a metáfora do espelho). As teorias contemporâneas traduziram uma natureza enganosa do cinema, ilusória e suas funções psicológicas e ideológicas sobre o espectador. A metáfora do espelho gera um distanciamento do campo da representação.

Com Sartre, Merleau-Ponty, Dufrenne e Heidegger, os estudos fenomenológicos no século XX exprimiram um ponto de vista de arte como liberdade. Merleau-Ponty defendeu a arte como uma atividade primária, natural e intuitiva de entender a vida. A fenomenologia entende a racionalidade como apenas um tipo de comportamento, uma maneira de se aproximar da realidade, de compreendê-la.

O fenomenologista, especialmente Merleau-Ponty, acredita que as atividades primárias, e especialmente a arte, são passagens que levam para fora dos labirintos inúteis da lógica e para dentro das riquezas da experiência. Essas atividades deixam a natureza realizar-se na imaginação do homem; deixam o

homem tirar suas próprias conclusões na natureza. A arte é um gesto formal que organiza nossos corpos e nossas imaginações em resposta à experiência básica (ANDREW, 2002, p. 195).

Merleau-Ponty dizia que a arte desvenda o mundo que estava oculto pela lógica da análise. E as imagens de um filme não são apenas representações das coisas naturais. Elas possuem um idioma próprio e uma filosofia delas mesmas que infere no espectador, em seu corpo. Ele defendia uma filosofia que levasse em conta não apenas a percepção analítica, mas também a percepção das formas, como o meio de percepção mais espontâneo.

No lugar de admitir os sentidos mais simples e imediatos (audição, visão, tato, paladar, olfato) como propriedades independentes do ser humano, sem comunicação entre si, ele pensava o contrário, em uma relação comutativa entre os sentidos. Para Merleau-Ponty, percebemos o mundo de modo indiviso, captando uma estrutura única que fala simultaneamente a todos os sentidos. “Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 105).

Filósofos contemporâneos, como Deleuze e Merleau-Ponty, passaram a compreender o cinema como veículo filosófico, autônomo e digno de estudo. Merleau-Ponty se interessava pelo cinema para provocar um diálogo com as condições de percepção e expressão do mundo. Quando falou de cinema, definiu a montagem como o mecanismo que reverbera no espectador o sentido de coexistência, de simultaneidade de vidas em um mesmo universo.

A percepção cinematográfica faz com a experiência humana um episódio de arrebatamento porque o cinema transforma os pensamentos do ser humano em conduta, em comportamento, e nos devolve um modo próprio de estar no mundo, de lidar com as coisas. O espectador está no limiar de experimentar uma existência cinematográfica.

O filme fala ao corpo e este responde. E a percepção cinematográfica difere da percepção natural. O filme não deseja exprimir nada além do que ele mesmo. E é mediante a percepção que podemos entender a significação do cinema. “Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifestas a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 116).

Em geral, as reflexões das teorias clássicas do cinema não o abordaram como um mundo próprio que expressa a vida, uma experiência que emula a experiência vivida. Nem explorou a relação mútua entre filme e espectador, com propriedades que atravessam as estruturas corpóreas, por modos de estar no mundo.

[...] o ato de ver um filme oferece um imediatismo e uma violência de sensações tamanha que envolve completamente o olhar e o corpo do espectador; ao mesmo tempo, porém, afirma-se uma desmaterialização radical das aparências. A imagem cinematográfica é ao mesmo tempo interna e impalpável. Por um lado, o filme [...] é inescapavelmente literal. As imagens confrontam o espectador diretamente, sem mediação. O que vemos é o que vemos [...] (SHAVIRO, 2015, p. 37).

A percepção cinematográfica caminha menos por esses parâmetros representativos e mais nos que são ordenados pelos mecanismos desenvolvidos pelo aparelho cinematográfico, como denomina Shaviro. As imagens cinematográficas possuem propriedades que não seriam analisadas por um olhar que as admite com retrato de algo real, pela psicanálise, por exemplo.

A imagem possui uma instabilidade no seu estar no mundo e sua carnalidade está no afeto, nas sensações. O que foi feito para elas existirem não importa mais do que elas próprias existindo. O que parece diminuir seu poder é a aparente escassez de fisicalidade, de substância, impedidas de exprimir algo além de elas mesmas, associando-as, portanto, a coisas vazias e impotentes. Mas o poder das imagens habita na sua capacidade de afetar o espectador, de fazer emergir sensações às quais o corpo responde muitas vezes de maneira cinética.

O olhar precisa mais da imagem do que o inverso. De frente para a tela, o olhar pouco se move, mirando em linha reta; mas as imagens reorganizam a dinâmica de velocidade e lentidão, de tédio e tensão, de acordo com a estratégia fílmica. Sequências de perseguição, de cortes rápidos, de câmera na mão, de *zoom* acelerado, de som elevado ou moderado, a percepção do espectador se modifica e altera seu estado emocional. O olhar pouco se move, mas o corpo todo do espectador responde aos estímulos. Na imagem nada falta.

A imagem não é um sintoma de falta, mas um resíduo misterioso e excessivo do ser que subsiste quando tudo *deveria* estar faltando. Não é o expoente de algo que está desaparecido, mas a insistência de algo que se recusa a desaparecer. As imagens são banalmente autoevidentes e contidas em si mesmas, mas sua superficialidade e obviedade são também uma estranha tela em branco, uma resistência ao cerco da definição, ou de qualquer imposição de sentido. As imagens não são nem verdadeiras nem falsas, nem reais nem

artificiais, nem presentes nem ausentes; elas são radicalmente desprovidas de essência (SHAVIRO, 2015, p. 28).

Shaviro confirma que os filmes não apresentam objetos, apenas os projeta. Essa essência estaria na crueza e na subjetividade da percepção e, visto isso, pôr a percepção sob a lente de uma consciência mais reflexiva ou julgamento seria mais difícil analisá-la, uma vez que se distanciaria da sua essência. Sem as formas e contextos, as imagens do filme são conteúdos brutos de sensação, de expressão. Examinando-as dessa maneira, se chegaria a um novo tipo de percepção; uma percepção múltipla e não hierárquica, nem intencional. Nesse lugar, não se está mais subordinado às exigências de representação, reconhecimento, idealização ou campos teóricos distintos do cinema que lhe preparam um molde parcial de análise.

O filme não estaria representando o mundo e a câmera tampouco inventaria; ela registra. E nesse registro o mundo material a envolveria no seu fluxo (SHAVIRO, 2015). A câmera do filme tira o caráter essencialmente humano da experiência perceptiva, mas por outro lado, rompe com as teorias tradicionais de representação para se relacionar diretamente com a vida, a matéria.

O envolvimento do espectador com a imagem é, em primeiro lugar, intenso na estimulação direta dos nervos óticos, desvinculado dos conhecimentos cognitivos e reflexivos. A própria agitação dos sentidos e seu fascínio não poderiam ser reduzidas pelo amortecimento dos conceitos ideológicos ou imaginários. A experiência cinematográfica rompe com isso e reivindica uma percepção mais sensível.

O cinema me convida, ou me força, a permanecer na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que não posso relacionar a uma presença física nem traduzir em uma abstração sistemática. Eu sou violenta e visceralmente afetado por essa imagem e esse som, sem contar com o recurso de algum tipo de referência, de alguma reflexão transcendental, ou de uma ordem simbólica. Uma estrutura significativa não pode mais antecipar todas as percepções possíveis: em vez disso, a contínua metamorfose da sensação se apropria, se esgueira e ameaça desalojar todo o conforto e a estabilidade do sentido (SHAVIRO, 2015, p. 45).

O corpo seria capaz de efetivar uma relação reversa e comutativa de sentimentos subjetivos e conhecimentos objetivos; promover uma relação entre os sentidos e o seu próprio tema, onde não há uma divisão clara e definitiva, mas “uma continuidade entre as respostas fisiológicas e afetivas do meu corpo e as aparências e desaparecimentos dos corpos e imagens da tela” (SHAVIRO, *apud* SOBCHACK, 2004, p. 61).

Essa reversibilidade entre expressão e percepção não é sintetizada por um pensamento único nem definitivo, sequer é separada da consciência. Esta, inclusive, que é vinculadora dessa relação de incorporação mútua, como um “espaço único que separa e reúne, que sustenta cada coesão” (MERLEAU-PONTY, *apud* SOBCHACK, 1992, p. 4), isto é, o mundo experienciado e o corpo vivido.

Sobchack acredita que a percepção corporal é um pilar da comunicação da experiência cinematográfica, que implica em aspectos da visão, da audição e dos movimentos da experiência sensível, estes que são traduzidos em um sentido sensível que resultam em um sentido visível e audível.

Em sua presença e atividade de percepção e expressão, o filme transcende o cineasta a constituir e localizar seu próprio lugar, sua própria experiência perceptiva e expressiva de ser e se tornar¹ (SOBCHACK, 1992, p. 9).

O espectador está nessa teia, com suas estruturas expressivas e perceptivas, significando e experienciando o filme. A experiência cinematográfica expõe o espaço habitado pela experiência direta, tornada acessível e visível pelas condições de “encorporação”² que envolvem o espectador. No espaço habitado o espectador está, em menor ou maior grau, em um nível de consciência dessa natureza dupla e reversível da percepção cinematográfica, da sua expressão como um processo de percepção.

Em *O abismo prateado*, Violeta atende em seu consultório dentário, ouvimos os ruídos torturantes da broca perfurando o dente do paciente de tal maneira que, mesmo sabendo que não estamos na cadeira odontológica, sentimos como se estivéssemos. Difícil não torcer o semblante, não ranger os dentes, apertá-los, ou até certificar que estão todos em ordem.

Quando Sobchack afirma que tocamos o filme é porque nossos sentidos entram em contato com a estrutura e a dinâmica concebida no filme e porque também somos tocados por suas informações, gradações de luzes, noções de percepção e espaço. O toque é real e contínuo, uma questão do circuito de vibrações sensoriais que liga o espectador à tela” (EISENSTEIN, *apud* SOBCHACK, 2004, p.55).

¹ Tradução minha. No original: In its presence and activity of perception and expression, the film transcends the filmmaker to constitute and locate its own address, its own perceptual and expressive experience of being and becoming.

² Tradução livre do termo *embodiment*, sem equivalente em português, que descreve a relação entre filme e espectador, onde a linguagem de reversibilidade entre percepção e expressão são enraizadas, em que a existência simultânea dos dois corpos não interage de maneira dialética, sem um corpo que dê a última palavra.

O corpo e a representação cinematográfica não refletem um ao outro. Eles estão a todo momento se informando em uma relação não hierárquica mas de choques de afetos. É uma situação reversível e incomensurável em níveis representativos, que se manifesta por meio de uma experiência oscilante, ambivalente e frequentemente ambígua.

Deleuze concebe o cinema como modo de pensar, analisando especificidades cinematográficas, movimento, tempo e espaço na imagem. O cinema é uma filosofia e os cineastas, filósofos. Dentro de seu estudo sobre as imagens cinematográficas, o teórico desenvolve um regime de imagens que dinamizaram a linguagem do cinema.

Nesse estatuto, o regime de imagens que marca períodos diferentes do cinema. A primeira seria a imagem-movimento, que sintetizaria o cinema clássico, no qual o movimento dita a narrativa. Ela está ligada a dois movimentos: o primeiro seria o dos elementos em cena, cujo seus movimentos variam o que acontece em cada cena ou sequência; o segundo movimento estaria ligado ao todo do filme, que muda o destino absoluto da obra.

Com o cinema moderno, surge a imagem-tempo, pela qual a percepção não se prolonga pela ação – como acontece pela imagem-movimento – e passa a repercutir no espectador por meio da representação direta do tempo. Enquanto o cinema clássico projetava imagens sensório-motoras – o que seria a imagem-movimento -, é no cinema moderno que surgem situações sonoras e óticas puras – aqui, a imagem-tempo (DELEUZE, 1990). A imagem-tempo não contempla exatamente o cinema contemporâneo, mas algumas de suas características persistem em filmes deste século. É o caso de *O abismo prateado* (2011) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), filmes analisados nessa pesquisa.

A imagem-tempo estabelece uma relação mais etérea com o espectador, por meio dos seus sentidos. Em suas imagens e sons puros, a ação flutua sobre o enredo da cena, mais do que causa, afronta os elementos. Os objetos são filmados com suas especificidades, se afastando da representação simples, muitas vezes conseguindo isso através de um exercício de não mostrá-los por inteiro. O espectador sente diretamente o tempo que passa, testemunhando o devir das imagens.

“O tempo num plano deve fluir independentemente e, se se pode dizer, por conta própria”: é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento, e a montagem a representação indireta do tempo, associando-se ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma,

ou melhor, a força do tempo na imagem, a outra as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens (relações que, precisamente, não se reduzem à sucessão, ne a imagem se reduz ao movimento) (DELEUZE, 1990, p. 57).

Na representação direta do tempo há uma generalização do signo, uma associação ou conceito. Os objetos conquistam uma espécie de realidade material e autônoma e os faz valerem por si mesmos. Os signos deixam de ser apenas representação e passam para o campo da linguagem.

O essencial, segundo Tarkovsky, é o jeito como o tempo flui no plano, como se dá sua tensão ou rarefação, a “pressão do tempo do plano” (TARKOVSKY, *apud* DELEUZE, 1990, p. 56).

O esquema sensório-motor da imagem-movimento não é mais mediador, ele se quebra por dentro. Ações e percepção não estão encadeadas e os espaços não estão necessariamente coordenados e, principalmente, preenchidos. O movimento não é mais incomum, ele não se destaca e muito pouco é notado. Aqui, os personagens se encontram em situações óticas e sonoras puras, parecem condenados à perambulação eterna em um mundo uniforme e monótono. Eles estão presos a algo que os comprime: o seu próprio cotidiano.

[...] se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre excitação e a resposta [...], de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, cruza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo (DELEUZE, 1990, p. 12).

É o cotidiano que sempre organiza seu próprio enredo como uma encenação contínua. Nas situações óticas e sonoras puras, estabelece-se um espaço qualquer, pouco delimitado, às vezes desconectado ou esvaziado, em que se desenrolam cenas aparentemente desimportantes, que basicamente mostram a banalidade da vida cotidiana.

A imagem-tempo de Deleuze, “o tempo que flui no plano” de Tarkovsky e a evidência de uma banalidade cotidiana encontram ecos em uma modalidade de realismo nas artes contemporâneas associados a uma combinação que está no limiar da representação e da não representação. Filmes – como os de Lucrecia Martel e Karim Aïnouz – que conjugam forças estéticas e narrativas com capacidade de modificar a realidade

perceptiva do espectador, bem como agenciar uma experiência perceptiva, afetiva e de performance que acabam por se tornarem reais.

As estéticas que correspondem a essa experiência passariam por um retorno do real na arte, mas menos pelo “realismo traumático” de Hall Foster (1994), um realismo extremo e com pouca intervenção e mediação simbólica, e mais pelo o que Karl Erik Schøllhammer (2012) chama de “realismo afetivo”. O que esse conceito ilustra é justamente a combinação entre representação e não representação e a promoção de novas experiências perceptivas e, conseqüentemente, afetivas também. Seria, grosso modo, tornar o corpo uma coisa, um objeto, e simultaneamente, sensibilizar os objetos, dar-lhes um caráter sensível, dessa maneira, acinzentando os limites entre corpo e mundo, orgânico e inorgânico. O realismo afetivo seria, então,

uma “estética afetiva”, em contraponto a estética do efeito, e que opera através de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas. Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente do desdobramento de sua realização no mundo (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 138).

Schøllhammer explica que a arte do século XX se tornou reflexiva porque exibiam uma lacuna que havia entre o real e a representação, uma vez que não escondia seu processo, revelando os mecanismos do aparelho ficcional. Dessa forma, a arte entra no século XXI marcada por uma crise de representação que se desenrola em um regime estético intimamente ligado ao questionamento das condições representativas.

O que o realismo afetivo condensaria é uma arte com vontade de dar conta da realidade diretamente, rompendo com os limites da representação mimética, causando uma certa confusão entre a forma representativa e o seu conteúdo. Vai além da representação como simples reprodução e de uma dependência de um significante externo e isolado. Nota-se aqui as características que o diferem do realismo traumático de Foster, onde a representação é crucial.

Há um encontro do corpo com os objetos, em uma relação de sensibilização de ambos os lados. Uma vez que eles não mais representam, mas agora os são como carnes e corpos que afetam, se irrompem os limites entre corpo e mundo, material e imaterial, inorgânico e orgânico.

A estética afetiva proposta por Schøllhammer, nessa relação comutativa entre corpos, inclui uma dimensão participativa que libera o sujeito de sua individualidade, abrindo-o

para uma experiência com um engajamento diferente com a realidade, sem fronteiras sólidas entre intensidades subjetivas e o self, entre interno e externo, autor e espectador.

A afeto eclode do impacto sensorial sobre a descrição representativa, na qual esta sai diminuída para dar lugar aos afetos em uma busca por seu desenho na tela. Nessa situação, há também um encolhimento da estrutura narrativa e da construção da ação não em consequência de um impacto da imagem enquanto corpo, senão por uma fixação pela “autonomia do signo” (SCHØLLHAMMER, 2012).

Os afetos aqui se veem livres no tempo e no espaço, força independente do sujeito e do objeto. A partir disso, agem como uma força de expressão que intervém de maneira performática, vangloriado de seus poderes ontológicos e éticos. O que conta aqui é o acontecimento em si. Não o que a obra representa, mas o que ela faz diante de nós, na manifestação de sua presença.

As proposições de Schøllhammer sobre o realismo afetivo encontra uma aproximação com filmes contemporâneos – *A mulher sem cabeça* e *O abismo prateado* inclusos aqui – que sustentam experiências estéticas que selam uma espécie de compromisso entre a imagem e o espectador, em uma troca de afetos, e de uma câmera que registra acontecimentos cotidianos de maneira microscópica. Há nesses filmes uma atenção maior aos eventos da vida diária, resultando em um espaço-tempo singular. Filmes que nos dão poucos dados racionais e muitos estímulos sensoriais, que nos jogam em uma experiência de apreensão intuitiva e íntima da história.

Tanto o filme de Martel quanto o de Aïnouz estariam aqui. A rarefação do diálogo, uma encenação desdramatizada, o eco do vazio narrativo e espacial e cenas com poucos cortes, com uma câmera em pleno devir, flutuando pelos cenários, além de um uso do som longe da função representativa e de apoio à imagem.

Os filmes se sintetizariam pelo que o realismo sensório (VIEIRA JR, 2011) explica, como uma espécie de atualização cinematográfica do realismo afetivo (SCHØLLHAMMER, 2012). O que une esses filmes é uma narrativa que valoriza as vias sensoriais, como a dimensão primeira para a efetivação da experiência estética no espectador, envolvendo suas noções de corpo e de tempo. Ao invés de explicar pela ação ou pelo diálogo, assiste-se a uma composição de imagens com alta ambiguidade visual e um estímulo de uma compreensão através dos outros sentidos humanos. Um

encontro entre representação e não representação, em uma coisificação dos corpos e uma sensibilização das coisas.

O som do sexo entre Violeta e o marido é agressivo como o de pancadas, ao mesmo tempo em que o casal se movimenta violentamente. A câmera registra o momento de perto ao ponto da conjugação entre sua dinâmica cinética e o acontecimento filmado entregar uma série de imagens de peles, de formatos, volumes e texturas diferentes, mais que apenas dotando-as de expressão tátil, não de uma não representação dos corpos em cena, senão da sensação que faz presente. Quando ele aperta suas costas (Figura 2), quando os seus dedos dela caminham sobre os pelos do peito dele (Figura 4).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

O que esse cinema defende é um mundo cuja potência narrativa está na fluidez e na efemeridade de suas situações. O realismo sensorio de VIEIRA JR, e os filmes traduzidos por essa ideia, envolve o espectador por uma profusão de sensações no meio de uma “multidimensionalidade cotidiana” (VIEIRA JR, 2001). Há nesses filmes um pouco do mundo percebido de Merleau-Ponty. O mundo do filme se abre e o espectador está imerso nele corporalmente, até um ponto em que o que no início o envolvia, agora o habita, de tal maneira que ele não sabe o que é dele e o que é do mundo do filme (MERLEAU-PONTY, 2002).

Nos longas-metragens de Lucrecia e Karim o espectador é atravessado por imagens e sons com forte potencial afetivo, cujo poder se expressa no âmbito sensorio, por dentro de sua consciência, que estaria aqui como “uma sorte membrana que está em contato

com o mundo externo ao mesmo tempo que faz parte desse mundo [...], uma membrana entre o interior e o exterior capaz de capturar e transmitir forças afetivas” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 140). Algo invisível e claustrofóbico, algo que já é memória mas continua rondando a Verónica, faz a sensação de terror se espalhar por *A mulher sem cabeça*. Uma coisa que sufoca Violeta, que a impulsiona a andar pelas ruas do Rio de Janeiro, o efeito que desestabiliza seu cotidiano, está na figura de coisas brutas, como o ralado do cotovelo, os espaços vazios em *O abismo prateado*. O que se tem é

a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para o cessar ou para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados (VIEIRA JR, 2011, p. 23, 24).

Em um processo de imagens que tocam o espectador e de sons que inferem significados e afetos próprios, o tempo do filme é esculpido no corpo do personagem e, em consequência disso, reverbera no corpo do espectador.

Os afetos muitas vezes são marcados pelas variações corporais contidas nos filmes, como os personagens se movimentam no quadro e na história, enquanto corpos. É ver o corpo como matéria pura, guiada por relações afetivas e como produtor de afetos. O corpo, entretanto, não é obstáculo do pensamento, mas a via por onde o pensamento mergulha para atingir o impensado (DELEUZE, 1990).

É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, como pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço a espera (DELEUZE, 1990, p. 227).

O corpo não seria um ser essencialmente pensante, mas seria movido por ele que nós pensamos. A atitude cotidiana do corpo é o que o põe tempo, antes e depois. Um cinema-corpo seria fazer o corpo passar não por uma compressão de significados e o reduzir a simples representação, mas, em vez disso, fazê-lo passar por uma cerimônia, para atingir o desaparecimento do corpo visível.

Violeta, de *O abismo prateado*, depois de tanto caminhar pela cidade, decide entrar em uma boate. Caminha pela pista escura com luzes néon segurando uma bebida nas mãos e aos poucos começa a dançar. Em pouco tempo a música toma o seu corpo, que dança em constante frenesi. O corpo é o próprio afeto materializado. Violeta dança violentamente, tão violentamente que o espaço se dissolve, que seu corpo se torna um compartimento apertado demais para acomodar todos os fluxos afetivos e precisa explodir. A câmera tenta acompanhar de perto a explosão de um corpo que, liberto da matéria, volta a ser apenas contornos, formas e movimentos, atingindo o “impensado” de Deleuze.

O corpo de Violeta dança em catarse, em um desejo de esgarçar todo desempenho físico possível. Em resposta ao que lhe acomete, ela dança “ao sabor de uma experimentação das forças incidentes em seus corpos” (LIMA, 2016, p. 145). Nota-se um esforço físico não apenas de entrar em consonância com a música – isso já ocorre desde o início –, mas de transbordar as forças acumuladas no corpo de Violeta. A cena funciona mais como uma erupção emocional do que um alívio musical do enredo.

Tais interlúdios são marcas fortemente assimiláveis no cinema de Aïnouz. Eles pontuam os filmes em momentos evanescentes dos personagens encenados e produzem, por meio do movimento dos corpos, uma visibilidade das forças que os entrelaçam. Trato tais momentos como interlúdios pois eles parecem deixar ver de forma cristalina as forças que envolvem os personagens dos filmes. Funcionam muito mais como emergência das sensações do que intervalos musicados, onde se produziria um descanso da obra. Os interlúdios parecem funcionar feito nós de uma trama de forças, um encontro que alarga e faz variar o espectro de ação das personagens (LIMA, 2016, p. 145).

A dança de Violeta e o seu choque com a câmera promove uma espécie de derramamento sensorial, que trabalha uma não representação e os ecos que isso faz no espectador. Assiste-se a uma encenação corporal que desafia os limites do quadro, que se choca com uma encenação do corpo cotidiano.

O corpo cotidiano se repete em seus gestos comuns que não significam nada além de si mesmos. Nesse cinema-corpo, o personagem é reduzido a suas próprias atitudes corporais, e o que resulta disso são os *gestus* (DELEUZE, 1990), uma dramatização dessas atitudes que lança o corpo para o centro do enredo e que evidenciam suas intrigas internas, estimulando uma profusão de afetos. É o desenvolvimento das atitudes do corpo nelas mesmas, é uma teatralização direta dos corpos.

Entediado, o marido de Violeta está nu em casa. Se enxuga com uma toalha, abre a geladeira e pensa por alguns segundos. Retira uma fatia de maçã de um recipiente e come. Nada acontece, além do estado de um corpo preso no cotidiano vazio. O mesmo se pode dizer sobre Violeta, que acorda, utiliza o secador de cabelo, calça o sapato enquanto chama o marido para tomar café, que acaba fazendo sozinha, lava a louça, desce pelo elevador, pega bicicleta e mochila e parte para o trabalho. Acompanhamos o corpo cotidiano na dramatização do *gestus*, que acabam por evidenciar mais os espaços do que o próprio corpo, que ali, é mais um objeto cotidiano, um móvel em sua função corriqueira e esperada. Essa desdramatização do *gestus* qualifica muito mais o ambiente e seu estado do que o corpo que o realiza.

O corpo de Violeta, não obstante, muito em breve acaba extrapolando do corpo cotidiano para um corpo próprio e único. De coadjuvante ou até figurante, o corpo passa a protagonizar o enredo. O que não se equipara quando falamos de Verónica, em *A mulher sem cabeça*. O corpo inicia o filme sendo da personagem, os trejeitos que lhe caracterizam, mas logo após o acidente, anula-se em culpa e passa para um estado de corpo figurante, do corpo cotidiano, com uma *mise-en-scène* mecânica e nada autônoma; o corpo imóvel de Verónica evidencia sua banalidade dentro de um cotidiano de mesmo atributo. O corpo protagonista age, o corpo cotidiano é automático.

A atitude estaria para o corpo como a imagem-tempo está para o cinema moderno, pois, uma vez que a atitude introduz o tempo no corpo, assim como o *gestus* representaria um outra imagem-tempo. Em outras palavras, o paralelo possível seria: as atitudes do corpo equivaleriam as unidades óticas e sonoras puras e o *gestus*, sua repercussão: a imagem-tempo.

Os corpos das protagonistas de ambos os filmes ilustram uma imprevisibilidade da ação do corpo no espaço. Em espaços públicos e anônimos seus corpos propõem uma profusão de afecções que ali não se esperaria haver. Em alguns momentos, seus comportamento e movimento rivalizam com os elementos dispostos ao redor em um choque de perspectivas que os evidenciam como distintos ou até incompatíveis.

Uma problemática dos corpos no cinema seria sua presença. Se no teatro a presença é efetiva e literal, no cinema o possível seria apenas “ondas e corpúsculos dançantes com os quais se simula os corpos” (DELEUZE, 1990, p. 241). Mas se o cinema não nos dá a presença dos corpos de modo literal, o objetivo seria uma outra maneira.

A noção de presença refere-se muito a espaços e corpos, e não só corpos humanos, mas coisas que ocupam os espaços. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) reflete sobre uma presença como efeito produzido pelas coisas que são tangíveis aos nossos corpos e não estão relacionadas diretamente por uma relação de sentido.

Como Shaviro e Sobchack, o trabalho de Gumbrecht se empenha em uma reflexão sobre as forças corporais desvinculado de um campo conceitual do estatuto da representação. O que sua teoria causa é em uma frente contra a polaridade o significante material e significado puramente espiritual. Um trabalho de raiz fenomenológica sobre a presença das coisas no mundo e seus efeitos.

A ideia de presença de Gumbrecht estaria fortemente ligada com a força presente das imagens, defendida por Shaviro. Para este, a imagem seria um acontecimento e, ademais, por ser experimentada no presente da exibição. Ainda que sejam registro do já filmado anteriormente, a imagem também fala aos sentidos, confere presença aos corpos e objetos filmados através dessa experiência espectral.

Há uma questão envolvendo presente, enquanto proximidade temporal, e presença, então proximidade espacial. O efeito produzido na experiência cinematográfica aproxima os corpos em um contato íntimo tangível e com seu grau de intensidade; o “efeito de presença”, de Gumbrecht.

O teórico comenta sobre “sujar as mãos”, desempenhar um outro exercício teórico, rompendo tabus discursivos, desenvolvendo conceitos que acabam permitindo compreender os fenômenos de presença sob uma ótica da experiência de passar por esses fenômenos, sem abandonar o sentido, a significação ou a interpretação, mas por outro lado, deixar de se restringir dentro do conforto de suas literaturas. As dificuldades de se superar isso, o autor expõe, é o fato de que o domínio de uma visão de mundo uniforme das teorias clássicas e algumas modernas fazem parecer impossível encontrar conceitos que satisfaçam sua fundamentação longe da interpretação.

Quando Gumbrecht “suja as mãos” é porque o que ele tenta é alcançar a camada dos objetos em relação conosco, que não é a camada do sentido. Essa camada estaria no contato que a presença dos objetos faz com a nossa presença. É uma relação que não seria permanente, algo impossível de agarrar.

“‘O prazer da presença’ é a fórmula mística por excelência”, e uma presença que escapa à dimensão do sentido tem de estar em tensão com o princípio da

representação: "A presença não vem sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (os seus fundamentos, a sua origem, o seu tema) (NANCY, *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 82).

Essa fórmula mística da presença tem seu maior palco, talvez, nas obras de artes, porque as artes estão enraizadas na matéria, no corpo, na pedra, no pigmento da pintura, na vibração de nossas entranhas ou na imanência da literatura. A presença se faz na matéria, na relação entre as matérias. A presença da obra de arte se faz entre o público e a obra, o espectador e o filme. Seria uma "forma de dentro, com energia e significado" (STEINER, *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 84). A energia da obra de arte só é alcançada porque sua presença se concretizou, virou matéria.

O que ocorre, no entanto, é uma relação de tensão entre a forma interior da obra e sua forma portadora de sua energia. A presença de um filme, seu efeito, vai além de sua história e como nos sensibilizamos com seus personagens. A própria forma como o filme se apresenta, (montagem, direção de arte, fotografia) estariam a todo momento nos comunicando o sentido do filme. Há uma verdade não dita na obra de arte e ela está na matéria, na performance da matéria, do mesmo modo que os objetos cotidianos e suas disposições nos enviam mensagens, contam histórias, armazenam memórias. Os filmes, suas imagens, as obras de arte seriam um

"acontecimento da verdade como um evento que nos faz ver as coisas de 'um modo diferente do habitual', por exemplo, e esse modo 'diferente' associado ao 'nada', isto é, a uma dimensão de onde estão ausentes toda as distinções culturais" (GUMBRECHT, 2010, p. 98).

A presença humana, para Gumbrecht, estaria próximo da reversibilidade entre homem e mundo que Merleau-Ponty acreditava. Gumbrecht afirma que a existência "está sempre já em contato substancial e, por isso, espacial com as coisas do mundo" (GUMBRECHT, 2010, p. 91). Essa é a experiência humana, é o "Ser-no-mundo", termo que Gumbrecht usa emprestado de Heidegger.

O Ser, para Gumbrecht, está muito mais ligado às coisas em si do que a uma relação psicológica ou espírita. Assim como a obra de arte seria uma verdade que acontece, o filme, uma verdade projetada em gradações de luz, o Ser refere-se às coisas do mundo anteriormente de sua representação ou conceitos culturais. Refere-se a uma ontologia das coisas.

Depois de inseridas em um contexto cultural, as coisas passam a representar e a ser alvo de interpretações. Em uma cultura de presença a autorreferência que predomina é a do

corpo. Neste caso, o corpo se faz parte do mundo, ele se coisifica, em um estar no mundo em sentido espacial e físico. Os objetos inferem sentidos e os humanos consideram seus corpos como parte integrante da existência.

O contato entre os corpos se torna um ato de acesso ao corpo do outro, um ingresso em seu interior. O corpo, como parte do todo, é uma entrada para o mundo. Penetrá-lo em qualquer contato seria um tipo de apropriação-do-mundo (Gumbrecht, 2010). Embora transitória, a mistura de dois corpos se torna um novo espaço do mundo apropriado.

1.2 Os fenômenos e espaços cotidianos

De olhos fechados diante do mar, os sons e os ruídos nos ajudam a imaginar as ondas se formando na praia. Conseguimos medir seus tamanhos e intensidades quando quebram com violência na areia, sentimos os trovões que se formam por perto, e o vento que entra em atrito com a pele sopra a atmosfera gélida presente. Mesmo sem poder enxergar, podemos perceber o mau tempo na praia.

Sentimos o mundo a partir do que nos é revelado pelos sentidos e o definimos com a nossa linguagem. De olhos abertos ou fechado, acordado ou dormindo, ele entra em contato conosco. Como reagimos e sentimos o mundo molda toda nossa percepção. No entanto, o mundo não é só os sons do mar e dos trovões ou o vento que toca a pele. Merleau-Ponty, em seu trabalho fenomenológico sobre a percepção humana do mundo, difere o mundo percebido pelos nossos sentidos do mundo revelado pela ciência. A percepção primária, guiada por nossos sentidos mais básicos (visão, audição, tato, olfato e paladar) nos abre um primeiro mundo. Merleau-Ponty chega a dizer que basta “abrir os olhos” (ou os sentidos, a percepção) para viver nele e deixá-lo nos tocar. Enquanto isso, o mundo revelado pelos estudos científicos seria o mundo posterior.

A maneira como percebemos o mundo é, à primeira vista, de forma ingênua e, por isso, o mundo parece nos apresentar de um aspecto puro. No entanto, o contato com as aparências acontece sem conhecimento prévio através dos nossos sentidos primários. As qualidades do mundo são muito pautadas sobre o impacto que ele nos causa, de como o vemos, o tocamos, e essas experiências provocam reações do nosso corpo. O que define o mundo está relacionado na experiência da nossa percepção. Muito do que é definido está sujeito à cor, ao sabor, baseado nas reações corporais, que a partir daí se

desenvolvem no pensamento. Os dois estão ligados, uma vez que a percepção seria o primeiro passo do pensamento.

As coisas, antes de passarem por nosso pensamento, antes de serem catalogadas por dicionários e qualquer norma linguística, são formas, luzes, sombras, contornos, um mistério. Elas formariam um sistema de qualidades e dados que, posteriormente reunidas por nossos sentidos e processos psicológicos, passariam a pertencer ao discurso inteligível. Sem as experiências das coisas com o nosso corpo, as reações que nele elas provocam, elas continuariam sendo um mistério. Elas se constituem de acordo como falam ao nosso corpo.

As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter a sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

O que existe entre o homem e as coisas não é uma relação de distância; ao contrário, é uma ligação íntima que provoca reações e impede do homem se ver apenas como espírito ou atribuir às coisas um caráter dissociado de atributos humanos.

Dos campos das artes, da ciência e da filosofia clássicas para as modernas o que se observa é o advento de uma atenção maior, senão um descobrimento, do mundo percebido, antes negligenciado no período clássico. Se antes nossos sentidos eram ignorados, cujo único saber relevante era o objetivo, com a modernidade trouxe a novidade de reaprender a ver o mundo como ele se apresenta puramente, a examinar os espaços, admitindo um olhar a partir de uma perspectiva limitada: a humana.

Essas relações puras e de contato entre o homem e as coisas, Merleau-Ponty (2004) as designa como “relações carnis”, afirmando que não há mais relação de um pensamento dominador (o homem) sobre um objeto (as coisas) exposto ao pensamento. No pensamento clássico não há muita relevância ao primitivo, à criança nem ao animal; o que se tem é uma atenção à principais características humanas.

O cão, por exemplo, seria um esboço do homem. Sem a capacidade racional do homem, o cão pode parecer rudimentar e primitivo, e é. O que não significa, no entanto, que ele não tenha capacidade de aprender, de criar relações e não as elabore para chegar a alguns resultados. O que faz, faz à sua maneira.

É porque o animal é o centro de uma espécie de “colocação em forma” do mundo, e porque ele tem um comportamento, é porque revela, explicitamente, nas tentativas de uma conduta pouco segura e pouco capaz de aquisições acumuladas, o esforço de uma existência jogada no mundo cuja chave não possui, e, sem dúvida, porque a vida animal nos lembra assim de nossos fracassos e de nossos limites que ela tem uma imensa importância nos devaneios dos primitivos e nos de nossa vida oculta (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38).

Com o pensamento moderno, começa-se a pensar em uma relação ambígua entre um ser encarnado e um mundo enigmático no qual ele habita e com o qual estabelece trocas, incluindo as características desse próprio mundo enigmático, adquiridas sob o olhar humano. O que o pensamento moderno de certa forma inaugura é uma incompletude e ambiguidade pertinentes com o retorno ao mundo percebido, de escritores, pintores, filósofos. A partir daqui os modos de pensamento não se admitem como definitivos. Isto é, mesmo que há um esforço seguro em representar um conhecimento integral da natureza, o pensamento moderno figura não mais um conhecimento final e imaculado, mas, sim, com restrições e, principalmente, não deixa de lado as lacunas, as fissuras que permeiam a compreensão humana. É um pensamento que acaba por duvidar de si mesmo.

Merleau-Ponty, que viveu e produziu durante a modernidade, defende que essa incompletude está inscrita na própria tessitura da vida humana e coletiva e, por isso, não haveria motivo de ignorar isso no pensamento intelectual, reagindo com uma postura dominante para restaurar a razão absoluta do pensamento clássico.

Na percepção atual é presente que devemos procurar nossa relação com as coisas. Cores e objetos que vemos são variações humorísticas de nós. [...] Não somos a pedra, mas quando a vemos, ela ressoa no nosso aparelho perceptivo, nossa percepção surge como provida dela, existindo por ela (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 31, 32).

As artes postulam suas próprias regras de organização do espaço, disposição de cores e objetos. O cinema, enquanto mostra as coisas de sua maneira, não seria imediatamente uma imitação do mundo, mas um mundo em si mesmo, como algo que percebemos. E esse mundo percebido do cinema emularia um certo estar no mundo, que é produzido a partir da experiência cinematográfica.

Um estudo sobre a percepção cinematográfica atentaria também para os espaços fílmicos, assumindo a imagem não só como um corpo que emana afetos, mas como um espaço aparentemente vazio mas que expande seu campo de influência sobre o espectador, estendendo esse espaço no seu corpo. A imagem cinematográfica está aqui

como a imagem poética está para Gaston Bachelard (1989): sem ecos de um passado, com um dinamismo próprio e uma profusão de ecos no espectador.

Em uma obra crítica às metodologias da tradição científica, que revelou as transformações sofridas pela ciência durante o século XX, Bachelard entrou corporalmente nos processos das imagens, analisando uma interação dinâmica e reversa entre o homem e a materialidade das coisas do mundo e despertou no observador a capacidade de experimentá-la com seu corpo.

O privilégio da visão levou a tradição científico-filosófica a se distanciar do corpo e da materialidade. Bachelard, por sua vez, opta por ver a imaginação como um contato físico. Enquanto a tradição elegeu a imaginação formal como pilar, Bachelard trabalhou sobre a imaginação material.

A imaginação formal está diretamente ligada ao olhar, às diretrizes da linguagem e dos significados existentes. “Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo” (BULCÃO, 2003, p. 13). Aqui sua principal função é reproduzir o mundo real, como algo menor à realidade. De outro lado, a imaginação material decide ultrapassar o real, superá-lo.

O que a imaginação proposta por Bachelard busca é se aproximar mais do mundo, de traduzir uma experiência mais física, sensória de percepção do mundo. Em uma experiência mais estética que linguística, mais sensível que inteligível, ela se revela como um exercício mais criador que reprodutor. Ela é resultado afetivo de um embate corpo a corpo com o mundo, oriundo das vias mais vitais e biológicas do ser. Sob essa perspectiva,

a verdadeira imaginação habita a fronteira entre o humano e o cósmico, ultrapassa os limites impostos pela socialização, o que significa dizer que a imagem transcende infinitamente toda e qualquer significação, assim como o próprio pensamento (BULCÃO, 2013, p. 22).

As imagens se apresentam como um acontecimento, sem passado nem bagagem cultural ou algo que insinua a sua preparação e seu advento. A imagem poética, de mesmo modo, não é eco de um passado. Ela possui uma dinâmica própria, uma ontologia direta e literal; ela se apresenta como uma novidade, algo independente de referências antecessoras, no qual a sua repercussão é mais interessante, é o que merece mais atenção. Bachelard usa a palavra “explosão” (1989).

A repercussão e a percepção carregam um caráter simples e primário, mas fundamental e rico dentro dos estudos da imaginação poética. E a partir dela, desenvolver um exercício de identificar como desperta a criação poética na alma do espectador. Como é depois da repercussão que experimentamos sentimentos e recordações com ressonâncias da nossa percepção do filme é na própria imagem e sua expressão, que não necessitam de um conhecimento mas de uma consciência, que está o íntimo da questão. Embora Bachelard se refira à leitura de um poema, dar-se-ia para estabelecer parâmetros com a experiência de se assistir a um filme:

[...] a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la feito (BACHELARD, 1989, p. 7).

Bachelard (1989) faz uma reflexão sobre os espaços e a intimidade, a partir de um estudo fenomenológico sobre as imagens que nos remetem à essência íntima do ser humano. Ele constrói uma imagem da intimidade de dentro dos espaços cotidianos. Um dos primeiros seres a serem refletidos é a casa, que figuraria uma tentativa de integrar todos os seus valores particulares no interior de valores fundamentais, uma vez que é nela que pela primeira vez significamos a função de habitar. Nascemos e construímos nossos valores dentro dela e é ela que os representa e os armazena. A casa seria nosso primeiro universo, nosso “canto do mundo” (BACHELARD, 1989). É dentro da casa que nossas lembranças estão guardadas, é pelos espaços, cômodos, corredores que são encontrados “fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1989). Desse modo, na casa, a memória está mais relacionada aos espaços do que ao tempo. Bachelard resume o espaço à função de comprimir o tempo. E a casa espelharia o primeiro modo do ser humano, corpo e alma unidos, porque é nela que a vida começa. A casa tem um tempo próprio.

Em sua reflexão, Bachelard admite a casa como um ser vertical e concentrado, que se eleva e que carrega consigo uma consciência de centralidade. Essa verticalidade vai do porão ao sótão, que, de certa forma, polariza nossas memórias e desenha nossas nuances psicológicas, indo da racionalidade do teto à irracionalidade do porão.

O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] Mas ele [o porão] é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. [...] No sótão, camundongos e ratos podem fazer o seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão, agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes,

mais misteriosos. [...] No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão, há trevas dia e noite (BACHELARD, 1989, p. 36, 37).

Em *A mulher sem cabeça*, a casa da protagonista é de fato seu “canto do mundo”, pois é onde estão seus familiares, onde ela encontra suas irmãs, sua mãe, é onde mora sua intimidade. O que ocorre, todavia, é que todas as lembranças e funções da casa não funcionam mais, depois do acidente de Verónica. A casa não representa mais para ela o que representa para as pessoas com quem ela mora e as visita. Em suspensão, devido ao trauma do acidente, ela vaga pelos cômodos da casa apenas guiada pelos que a chamam, em uma espécie de piloto automático *ad infinitum*.

Estamos, nós e Verónica, presos em cenas cotidianas na sala, no jardim. Planos fechados, muitas vezes inertes e pouco iluminados, que, pior do que confinar, comprimem ainda mais nossa percepção da casa. Presos nos cômodos, atravessamos o lar experimentando seu tempo dilatado, como se o porão tivesse tomado toda a extensão da casa e estendido às outras dependências os seus atributos sombrios.

A imagem poética de Bachelard está muito ligada ao potencial poético das palavras cotidianas, as mais usuais, mais comuns e ligadas à realidade. Possivelmente próximas da natureza efêmera da vida diária, as palavras que vivem nesse ambiente não só carregam possibilidades poéticas, como também podem revelar imagens de intimidade, isto é, segundo o autor, “esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos” (BACHELARD, 1989).

O homem seria “grande sonhador de fechaduras” porque Bachelard usa as figuras da gaveta, do cofre e do armário metaforizando sobre como, além dos espaços, os objetos também revelam as intimidades mais secretas do ser humano. Ele desenvolve sua filosofia a partir de figuras de linguagem, mas também revela a filosofia que as imagens constroem. E justifica: “a imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante” (BACHELARD, 1989).

Em seu trabalho sobre a imagem poética e sua filosofia, objetos e móveis são espaços da intimidade. É no interior do armário, por exemplo, que encontramos esse espaço. Um espaço que não se abre eventualmente, para qualquer um. O que ocorre no cinema, na literatura, nas artes enfim, é uma abertura desses mundos. O cineasta abre o cofre de seus personagens, quiçá o seu próprio, para nossa percepção. Na sala escura entramos

em um mundo saído do cofre do cineasta, cuja chave, já disse Merleau-Ponty (2004), não possuímos.

Quando o cofre se fecha, é restituído à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então, esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, o primeiro diferencial da descoberta. [...] Mas no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não tem mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade (BACHELARD, 1989, p. 98).

A intimidade, em *O abismo prateado*, se manifesta muito mais fora da casa, nos espaços coletivos e cotidianos, do que dentro dela. Vemos uma certa poética dos espaços públicos e coletivos e é neles que a intimidade de Violeta faz moradia. Depois de ser abandonada pelo marido, tudo que ela acreditava, bem como a casa que sustenta sua identidade, parece não fazer mais sentido, e é por isso que ela a abandona.

Antes de o marido partir, o filme a apresenta apenas como a esposa daquele homem, uma dentista em seu ofício, uma mulher que atravessa a rua como todos os outros. Depois, fora da casa, seu cofre se abre e ela passa a ser uma *personagem-interrogação*, um indivíduo que, embora não sabemos exatamente quem é, sabemos ao menos o que não é: uma qualquer. Ela se revela um fenômeno do ser.

A intimidade é um terreno onde se situam a palavra, o corpo e os objetos, enfim, coisas que lhe dão propriedades tangíveis. Aqui assemelham-se as narrativas, que levam memórias, sentimentos, sensações a um lugar tangível. A casa como “canto do mundo” (BACHELARD, 1989) encontra eco em seus cômodos, biblioteca, quarto, que, reservado a seus moradores, “muitas vezes lidam com as tribulações do coração e onde o hábito da solidão começa a tomar forma, a leitura silenciosa e os exercícios da escrita à mão”³ (ARFUCH, 2005, p. 245).

Eventos familiares, diálogos aparentemente desimportantes estão no meio das histórias de *A mulher sem cabeça* e *O abismo prateado*, onde a experiência cotidiana é ampliada. As práticas cotidianas, os espaços, o homem ordinário e seus contextos são objetos dos estudos de Michel de Certeau (2007). Referência de Certeau, Foucault (2000) desenvolveu estudos sobre seus “dispositivos” e sua “microfísica do poder”, mostrando

³ Tradução minha. No original: [...] que a menudo cobijan la tribulaciones del corazón y donde empieza a perfilarse el hábito de la soledad, la lectura silenciosa y los ejercicios de la escritura autografa.

como tecnologias e artifícios mudos determinam relações institucionais. Certeau, por sua vez, se concentrou em como essas dinâmicas se manifestam na vida diária.

Sob a afirmação de que uma sociedade inteira não se reduz em sua imagem, Certeau procura entender quais são os procedimentos populares, corriqueiros e pouco expressivos que jogam com mecanismos disciplinares, mas que a sociedade, em contraponto, não se conforma e, inclusive, os utiliza a fim de alterá-los. E é dessa “antidisciplina” que o autor extrai material para sua análise.

As práticas cotidianas estão para Michel de Certeau como “táticas”, atividades que se insinuam sem apreender o sujeito por inteiro, nem por distanciá-lo definitivamente dos dinamismos disciplinares da sociedade, mas representam uma espécie de resistência menor – mas efetiva e potente.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades de mão-de-obra, simulações poliformas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos (CERTEAU, 2007, p. 47).

Táticas como essas estão em muitas relações entre política e estéticas que direcionam modo de resistência ao que é de caráter normativo, que Jacques Rancière denomina como “partilha do sensível” (2009), principalmente no que respeita à práticas artísticas. Em seu estudo sobre a relação entre política e estética, o autor discute as configurações das práticas comuns (fazer, dizer) do homem comum e em quais dinâmicas elas entram e promulgam quando se dissociam da ordem comum, dando uma atenção à arte e o seu caráter político.

Rancière definia como um sistema de efeitos sensíveis disformes do sistema comum – e, por isso, não só definia a si mesmo, como também revela indiretamente esse sistema comum. E a esses efeitos sensíveis estão relacionados um regime estético das artes que promove essa distinção da ordem comum, que se configuram por uma visão estética e um efeito sensível próprios.

Por mais que se forme um sistema estético desvinculado da ordem comum, a arte se desobriga de qualquer regra, qualquer hierarquia de temas e gêneros e é a partir disso, pleiteia Rancière, que inaugura a autonomia da arte. O que configura uma resistência, como as práticas cotidianas de Certeau

Essas práticas seriam em conjunto “continuidades e permanências” (CERTEAU, 2007), uma vez que sua origem nos remete a períodos históricos distantes e que se multiplicam com a dissolução das estabilidades locais. As práticas cotidianas que se produzem sem gerar lucro para o poder, sem dominar o tempo. Certeau continua com o exemplo da leitura:

De fato, a atividade leitora apresenta, ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto, pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. Mas incapaz de fazer um estoque (salvo se escreve ou “registra”), o leitor não se garante contra o gasto do tempo (ele se esquece lendo e esquece o que já leu) a não ser pela compra do objeto (livro, imagem) que é apenas o ersatz (o resíduo ou a promessa) de instantes “perdidos” na leitura (CERTEAU, 2007, p. 49).

Aqui também há um jogo de espaços (leitor e livro, espectador e filme) a serem habitados, à maneira de “um apartamento alugado” (CERTEAU, 2007). O espaço do livro/filme se torna momentaneamente um pouco o espaço também do leitor/espectador, ao mesmo tempo que as ideias do livro/filme habitam simultaneamente no leitor/espectador. Este, aqui, experiencia o cotidiano da narrativa que consome, a toma para si e se distancia da sua, numa relação recíproca.

No meio da cidade, rodeado pelos quarteirões, o corpo está envolto pelas ruas que o guiam seguindo uma lei desconhecida. Escapando dessa imersão, notar-se-ia uma estranheza do cotidiano, sobre a qual necessita de uma teoria das práticas cotidianas, do espaço compartilhado e, portanto, de uma vivência na cidade.

O próprio ato de caminhar configura em uma das práticas cotidianas sobre as quais Certeau se debruçou, como práticas identitárias que escrevem traços e escrevem novas trajetórias. O que o passante faz ao andar, basicamente, é se apropriar do espaço enunciado, do sistema urbano, promovendo sua própria realização espacial do lugar. Caminhar seria, por uma definição primária, um espaço de enunciação (CERTEAU, 2007). Se existe uma ordem maior que estabelece padronizações de caminhos (faixa de pedestres), limites que proíbem seguir (uma cerca que seja), o passante atualiza suas possibilidades, possivelmente até criá-las, deixando de lado elementos espaciais.

É o que faz Violeta. No filme de Karim, a personagem viaja pela cidade, passa por túneis, táxis, vagueia pelas ruas sem um destino definido. Jogada no ambiente urbano, ela decide seu caminho a cada esquina, sem planos. Caminha, para nas calçadas e

decide para qual direção continuar. Ela tem uma experiência única da cidade, enquanto se desloca por ela.

Vê-se a cidade, as pessoas conversando nas ruas, o ônibus passando, o homem que trabalha na fachada do prédio e, então, Violeta se despedindo do filho e partindo para o trabalho. O espectador experimenta o cotidiano e suas imagens banais, de onde emerge a protagonista, que está em um eterno devir pela cidade. Caminhando ou de bicicleta, ela passa pelas ruas do Rio de Janeiro.

O impacto imediato do abandono marca a mudança de comportamento da personagem, que antes está mergulhada no cotidiano como todos os outros, mas logo depois anda pela cidade ofegante, com a bicicleta em disparada. No aeroporto, é o primeiro lugar onde os ânimos de Violeta parecem serenar, em sua experiência pela cidade. Os planos abertos e a câmera que não trepida mas flutua conferem uma sensação de calma. Há um devir hipnótico nessa experiência.

Depois do trauma, a personagem de *O abismo prateado* é mergulhada ainda mais pelo devir cotidiano, pelas cenas desdramatizadas. Há no filme uma certa valorização pelo cotidiano banal, como se ele tivesse poder de revelar muito em sua nudez e suas simplicidades visuais e sonoras. O cotidiano aqui se organiza como um “espetáculo ambulante” (DELEUZE, 1990), um fluxo de espaços e corpos regidos por suas próprias leis de passagem.

Há também os tempos mortos, nos quais a história parece que não caminha, em que os objetos e espaços não ocupam sentido explícito e, principalmente, pouco ou nada funcionam como contextualização da história. É importante salientar, inclusive, que não são essencialmente momentos de suspensão, natureza morta ou paisagem que servem para serem contemplados. Em *A mulher sem cabeça*, o vazio do cotidiano é assombrado pela culpa de Verónica, como se uma nuvem densa pairasse não apenas sobre a personagem, mas pelos espaços também.

Essa relação entre o espaço e tempo, junto de seu investimento afetivo, formariam o cronotopo, conceito de Bakhtin desenvolvido por Arfuch (2005); em suma, unidades narrativas de espaço-tempo, vinculado ao lar e ao privado. O cronotopo aponta uma relação essencial com as relações espaço-temporais, bem como se assemelharia com as práticas cotidianas de Certeau (2007), porque ambos os conceitos sintetizam uma dimensão de ações e personagens dotada de sentido e poder de afeto.

Um dos cronotopos da intimidade seria a metáfora do cofre, de Bachelard (1989), que guarda os segredos mais profundos do ser humano. Arfuch usa a metáfora do álbum de família, um lugar íntimo distante, mas ela cita outros elementos que reservariam funções cronotópicas, como cartas, cartões postais, diários.

A ideia de cronotopo como instâncias de resistência cotidiana elucidariam certos comportamentos nos filmes de Lucrecia e Karim, em como lidam as protagonistas diante das agruras a que estão submetidas.

O lar de Verónica, embora parece que um dia fora de fato um refúgio, um primeiro lugar da proteção de sua intimidade, depois do acidente de carro, não é mais. Parece não importar que ela esteja em seu quarto, na segurança de sua casa, na companhia de seu esposo e sua família; ela foge da companhia humana e anda pela casa apavorada com a possibilidade de encontrar alguém, vivenciando uma solidão, mesmo angustiante, ela encontra refúgio. Repetidas vezes alguém entra em seu quarto sem seu consentimento, ou aparecendo no espaço de surpresa, fazendo ruir seu propósito de querer ficar sozinha. A tensão do filme está muito no desmoronamento das intimidades, na liquidação desses lugares confortáveis dos cronotopos.

O mesmo acontece com Violeta. Depois de abandonada, seu lar se desfaz instantaneamente, como se nunca tivesse existido, o que a leva em choque para o meio da cidade, a vagar pelas ruas, buscando algum significado que compense o buraco deixado pelo abandono na sua existência. Uma vez que sua casa não é mais moradia de sua essência íntima, a personagem passa a criar relações com os espaços coletivos e de passagem. Caminha pelo aeroporto, toma banho e se deita no hotel, dança calorosamente na boate. Vive todos os espaços a seu modo, como que experimentados pela primeira vez.

Eugenie Brinkema, em *The forms of affect* (2014), destaca um investimento crítico recente, em trabalhos científicos sobre as emoções, em estudos psiquiátricos, psicanalíticos, literários, feministas, filosóficos, incluindo a teoria cinematográfica, e perguntando por que na pós-modernidade o afeto vem sendo o principal lugar de contato.

Com esse investimento crítico contemporâneo na questão da corporificação e materialidade da relação afetiva, o afeto, uma vez que ele já é concebido com sinônimo de força, intensidade, não é o lugar onde algo imediato ocorre fora da linguagem

(BRINKEMA, 2014). Assim como, para Shaviro, as intensidades estão dissociadas à representação, Brinkema acrescenta que afeto é todo sentimento sem forma, sem estrutura. Seria a problemática da forma.

“Afetar” seria como interromper, reinserir, provocar, insistir, lembrar, agitar: o corpo, a sensação, o movimento, a carne, a pele e os nervos, as dores viscerais e estressantes, frenesias selvagens, sempre se esfregando em: o que destrói, o que perturba, aquilo que não posso nomear, o que permanece resistente, está muito longe (assombrando e sempre tão bonito); indefinível, o que não pode ser descrito, o que descongela o frio crítico, mexendo em todos sistemas e assuntos acima (BRINKEMA, 2014, p. 13).⁴

O som ambiente, do vento, da chuva, dos pássaros e do manejo dos objetos são o que compõem grande parte da paisagem sonora de *A mulher sem cabeça*, mas há um ruído em especial que surge em dados momentos construindo um clima sombrio. Em meio ao som ambiente, emerge esse ruído agudo, mas discreto e beirando o sinfônico. Como uma melodia que precedesse algo de sinistro.

A tonalidade do sensível está no que se ouve, revelando uma estratégia que não representa o pensamento pela facilidade visual; a linguagem aqui é especialmente sonora, começa-se contando a história a partir de um apelo à audição. A afecção se daria primeiramente de modo sensorial. Isso estaria próximo do que Schopenhauer defende como Vontade, uma força implícita dos fenômenos naturais e humanos (conscientes e inconscientes). Essa Vontade significaria “o primado do afetivo sobre o intelectual, ou seja, o condicionamento do espírito pelo domínio do que, no século XIX, concebiam como “paixões” (SCHOPENHAUER, *apud* SODRÉ, 2006, p. 35).

E a música surge como uma manifestação concreta do afetivo, que é o oposto radical à representação, portanto, a mais pura expressão dessa Vontade de Schopenhauer. Sendo assim, a música “ofereceria a tradução mais profunda da interioridade das coisas, porque, revelando-se como temporalidade pura do vir-a-ser, não se deixa afetar pelo mundo do espaço. Copiando o mundo, mas sem realmente representá-lo, a música seria manifestação radical da Vontade” (Sodré, 2006, p. 35, 36).

O ruído agudo, melodioso e sinistro que inicia e reaparece durante o filme estaria aí como um sentimento sem forma nem estrutura (BRINKEMA, 2014) que sobrevoa *A mulher sem cabeça*. Logo, o ruído aconteceria como o primeiro afeto que, longe da simples representação, “aparece” na tela.

⁴ Tradução minha. No original: “Affect,” as turned to, is said to: disrupt, interrupt, reinsert, demand, provoke, insist on, remind of, agitate for: the body, sensation, movement, flesh and skin and nerves, the visceral, stressing pains, feral frenzies, always rubbing against: what undoes, what unsettles, that thing I cannot name, what remains resistant, far away (haunting, and ever so beautiful); indefinable, it is said to be what cannot be written, what thaws the critical cold, messing all systems and subjects up.

Instantes depois do acidente, o semblante de Verónica parece reter uma reação dentro dela. O afeto se revelaria no filme de Martel como uma sugestão, atuando como um efeito contido que reverbera muito mais no espectador do que na *mise-en-scène*, indo além do que está representado. O rosto da personagem, muitas vezes próximo da câmera, é a maior sugestão do que de fato está acontecendo. Nessas situações, é o principal caminho por onde olho deve passar a fim de experimentar o filme e investigar os porquês. Devido a isso, resta aos outros sentidos a missão de estetizar a angústia da personagem – e é nessa trilha que Lucrecia se enfia.

Antes do acidente, um menino pequeno está brincando dentro do carro e testemunhamos marcas de mãos de criança se formarem no vidro, experimentando aquilo tatilmente, sem nenhuma explicação diretamente racional. Logo após o acidente, aquelas marcas tomam um espírito assustador. Não são mais apenas pequenas mãozinhas.

O afeto seria como uma dobra (BRINKEMA, 2014), algo pelo qual não se passa despercebido. Talvez sem compreensão instantânea, mas dificilmente incólume, uma vez que já fora afetado. Verónica passa por cima de algo e não tem como ignorar, pois o solavanco foi violento. Ela ainda não sabe qual a causa, mas sabe o que aconteceu. A experiência com o afeto é parecida. Mais que as respostas, o afeto faz emergir perguntas. Aquelas mãozinhas no vidro são rastros e o afeto, atalho para as questões do filme.

O enquadramento rígido de Martel constrói planos dúbios e imagens que enganam. As imagens indicam caminhos que logo se contradizem, promovendo uma sensação de desorientação permanente, numa emulação do estado psicológico da protagonista, e isso é transportado para a forma. Muitas vezes a personagem acha que está só e tende a exteriorizar o que sente, mas logo surge alguém que está dentro do cômodo mas fora do quadro, encoberto por uma parede, por exemplo.

O afeto se espalha pelo tempo e pelo espaço. O enquadramento apresenta o ambiente como se o próprio ambiente promovesse uma divisão dos espaços e intensificasse ainda mais a sensação de desorientação.



Figura 5

Em certo momento (Figura 5), vemos parte da casa da personagem. O quadro está dividido por paredes, janelas e cortinas, mas à primeira vista não é possível precisar quantos ambientes são apresentados. Nada acontece por cerca de 3 segundos, fazendo o espectador experimentar a desorientação, até que uma voz grita por Verónica, ela levanta da cama e surge no lado inferior esquerdo da tela. A personagem caminha pelos cômodos procurando pela voz e a partir daí o espectador começa a se localizar no espaço.



Figura 6

Martel acentua isso quando faz o mesmo em espaços menores, como quando uma personagem entra no quarto da filha (Figura 6). Novamente, não se sabe de qual lado do quadro vai surgir alguém. A menina surge no inferior da tela – e outra surge depois -, bem no meio do quadro e próximo à câmera, parecendo ser maior do que é, em

contraste com a porta e o guarda-roupa, filmados de uma leve distância. Nessa imprevisibilidade, as noções de perto e longe também se dissolvem.

Durante uma cena, o quadro de dois planos divide a protagonista, em primeiro plano, e dois homens ao fundo, em segundo. No entanto, nota-se uma mudança de ritmo; vê-se os homens se movendo lentamente, enquanto a protagonista está estática, mas não tão vagarosa quanto eles. O mundo gira em *slow motion* para a Verónica, absorta ao que a rodeia. O afeto até aqui infere na percepção espacial e temporal.

Além disso, a maneira como a diretora utiliza os espelhos nos quadros e na mise-en-scène corrobora para um tratamento do real, colocando-o em cheque.

Os espelhos, como uma reprodução virtual da imagem real, são aqui frequentemente usados. Não apenas espelhos, mas vidros de janela e qualquer outra superfície que reflita o mundo material. Em alguns momentos assistimos ao filme através do reflexo do espelho, pelo virtual. Em outros, os espelhos multiplicam as imagens e, mesmo que momentaneamente, não sabemos o que é real e o que é virtual.



Figura 7

Esse jogo de espelhos também gera um incômodo na percepção, um deslocamento espacial e torna o real uma zona cinzenta. Na Figura 7, por exemplo, os espelhos multiplicam a personagem em quatro. As imagens do reflexo pouco têm a se diferenciar da mulher refletida porque o que de fato se vê é, mais do que uma mulher refletida, uma outra imagem refletida. Aqui, a visão é o sentido no qual menos se deve confiar.

Se as imagens de Martel não nos territorializam, o afeto seria o que provocaria a procura para suprir essas demandas. Seria uma rachadura na narrativa, na estética. Uma ranhura que não ignora a representação, mas fortalece a cinética e o sentido às coisas mais naturais do ser humano, como a sua capacidade de experimentar uma narrativa sensória. Afeto, portanto, proporcionaria “um tremor, um formigamento, a capacidade de encontrar uma resposta bruta em flashes de luz, ruídos altos, surpresas surpreendentes” (BRINKEMA, 2014, p.37).⁵

A falta de uma figura do afeto não corresponde a sua inexistência. O apelo sonoro dos filmes aqui estudados poderia insinuar uma possível emancipação do som sobre a imagem. E a produção de afetos no cinema poderia ocorrer também na ausência da imagem.

A tela preta ou branca passa a ser uma potência narrativa maior no cinema contemporâneo: elas não estão lá como pontuação narrativa, entre um ato e outro, mas inserem na discussão entre imagem e ausência, adquirindo ainda mais um valor essencial.

[..] por um lado, o que conta já não é a associação de imagens, a maneira pela qual se associam, mas o interstício entre duas imagens; por outro, o corte numa sequência de imagens já não é um corte racional que marca o fim de uma *ou* o começo de outra, mas um corte dito irracional que não pertence a uma nem a outra, e começa a valer por si mesmo (DELEUZE, 1990, p. 240).

Esse espaço em preto ou branco entre as imagens não termina o que já vimos nem dá início ao que vamos assistir, o caminho é o mesmo e ininterrupto; seria uma espécie de afeto no corpo do filme. Em alguns filmes, a ausência se faz a partir de uma infinda gama de tonalidades entre o preto e o branco e níveis de textura, o que lhe dá ainda mais potência narrativa e, diz Deleuze (1990), genética.

Há uma constituição do corpo do filme, do corpo dos personagens, da imagem cinematográfica, excedendo às possibilidades fílmicas de devolver uma crença no mundo.

É duvidoso que o cinema bate para tanto; mas, se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir razões de crer no mundo e nos corpos desfalecidos (DELEUZE, 1990, p. 240).

⁵ Tradução minha. No original: Affect is thus left a mere shiver, a tingle, the capacity to find brute responsiveness to flashes of light, loud noises, startling surprises.

No início deste subcapítulo descrevi uma experiência de estar de olhos fechados na praia, ouvindo os contatos sonoros e táteis que nos informam que está um mal tempo. Este é o início de *O abismo prateado*, em que primeiro se ouve o som do vento, dos trovões e do mar agitado e, depois, vemos uma praia cinza à noite, as nuvens no céu, um navio no horizonte, as ondas quebrando forte na areia e os pássaros fugindo dali.

Com a tela em preto, em primeiro nós ouvimos, depois começamos a ver. Acontece tanto em *O abismo prateado* quanto em *A mulher sem cabeça*, com o ruído sinfônico e sinistro. Ambos os filmes iniciam “sem imagens”. Dessa maneira, os filmes estariam começando depois dessas histórias. Começamos a viver esses universos no escuro, só podendo escutá-los. Assim como o bebê que, de sua existência inacabada dentro do útero, começa a viver no escuro e, enquanto espera nascer, escuta os ruídos do mundo que em breve lhe vai abrir.

2. O CORPO DO FILME

2.1 Espaços íntimos: o canto e o plano fechado

O mundo vivenciado está mediado por nossa experiência, uma vez que já não somos bebês recém-nascidos. Nossa consciência de experiência nos prepara para um contato com o mundo, em uma relação de dois corpos e duas presenças intercambiais. A presença do mundo se manifesta nos espaços, que nos atingem. O que continuo investigando aqui é a instauração do espaço na *mise-en-scène*, na imagem cinematográfica: como os espaços materializam o mundo, dentro do universo fílmico.

Assim dito no capítulo anterior, *O abismo prateado* começa com o som da praia, do mar. A experiência do espaço se começa com uma dimensão sonora de sua imensidão. Bachelard nos ajuda a entender a natureza íntima por meio de uma busca na sua expressão poética. Segundo Bachelard, a arquitetura do espaço, seus objetos dão o contorno da condição humana; a forma é o conteúdo.

Da mesma maneira que Bachelard, em *A poética do espaço* (1989), examina a materialidade do ato poético pelos objetos da casa, como cofres e gavetas, poder-se-ia entender muito das condições dos personagens do filme de Aïnouz observando os objetos com os quais eles interagem. No início do filme, o marido de Violeta, momentos antes de desaparecer, abre a geladeira passa segundo pensando e olhando o seu interior. A menina que Violeta conhece no banheiro do aeroporto carrega uma coleção de “Band-Aids” colados no braço.

O espaço e sua matéria estariam muito ligados a uma distância que separa os corpos. A presença que se manifesta no entre das coisas. Há um entre espaço que não é só afeto, que não se encerra na própria afetividade. Esse espaço poético vivido pode ser leve ou pesado, grande ou pequeno – ele carrega valores de expansão.

O espaço vivido de Bachelard encontra paralelos com o mundo percebido de Merleau-Ponty e, ademais, com o que este chama de carne do mundo. O que Merleau-Ponty se atenta aqui é à experiência do corpo com o mundo (este, enquanto outro corpo), um contato reversível que evidenciam duas estruturas sensíveis, na qual uma estrutura pode ter sua sensibilidade estendida à outra. Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* comenta sobre essa relação:

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 128).

O espaço e sua carne estariam sempre em contato com o indivíduo. Quando Merleau-Ponty fala da similaridade do mar com a areia, poder-se-ia pensar em como o próprio espaço de *O abismo prateado* está familiarizado com Violeta, em como ele muda de acordo com o comportamento da personagem; em como, voltando a Bachelard, o espaço segue a expansão íntima de Violeta.

As referências que Merleau-Ponty e Bachelard fazem a elementos da natureza atravessam o olhar fenomenológico e se estreitam com a experiência que o filme de Karim entrega. Em um momento, Violeta está carregada de irritação em meio a um terreno em obras, quando ela se depara com uma pequena mata com árvores cujas folhas balançam. A força leve do vento lhe atenua os ânimos, e isso resvala pelo filme.

A natureza é vista pela filosofia fenomenológica como um ambiente puro, sagrado. Está livre de qualquer intervenção ou história humana. Há uma leveza que se assemelha ao alívio que Violeta sente diante das folhas balançando. O que talvez ela também estivesse buscando quando recorre à praia, tal como seu marido parece buscar um respiro no início do filme. “A paz da floresta é para ele a paz da alma. A floresta é um estado da alma” (BACHELARD, 1989, p. 192).

O espaço íntimo, visto isto, quanto mais esvaziado do mundo, mais adquire força. Quanto mais reduzido mais é potente na dinâmica do interior com o exterior. E a imagem poética busca a materialização de espaço, no intuito de traduzir literalmente seus valores e sentidos. Aliando o olhar de Bachelard sobre a imagem e os espaços a *O abismo prateado*, pode-se dizer que a imagem cinematográfica “torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma sutileza absurda” (BACHELARD, 1989, p. 212).

Adiante em seu estudo, Bachelard começa a procurar por outras materialidades que expressam maneiras íntimas de habitar. Como pode-se ver, quanto menor, mais potencial íntimo o elemento pode carregar. É o que acontece com o canto, para Bachelard. Ele diz:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a

imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa (BACHELARD, 1989, p. 145).

O canto, como espaço reduzido, denota uma imobilidade, uma impossibilidade de fuga de si mesmo. Violeta está em uma situação parecida no início de *O abismo prateado*, que constrói esse clima pela escolha de planos fechados. Os planos de sua casa não capturam a imagem dos cômodos por inteiro, mostrando fragmentos dos espaços. O mesmo acontece em cenas externas. O campo de vista limitado enfatiza pelo mínimo, pelo recorte de uma cidade grande. Nas ruas, em espaços amplos o que se nota é uma atenção a pequenos pedaços da cidade, sem a intenção de capturá-los por inteiro (Figura 8, Figura 9). Violeta está sempre em primeiro plano, com o rosto e toda sua intensidade muito próximos da câmera (Figura 10, Figura 11). O enquadramento que pouco captura forma uma paisagem íntima da cidade e uma imagem muito potente de intimidade. Seria possível uma ressignificação do plano fechado/detalhe como, subsidiado por Bachelard, um canto do mundo no espaço cinematográfico.



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

O que se condensa no plano fechado do rosto são os sentimentos mais profundos. No primeiro ato de *O abismo prateado* há uma certa imobilidade que se nega, há um ser comprimido na imagem, que ao mesmo tempo que insinua um ambiente externo também comprime Violeta no quadro. O semblante da personagem indica seu estado e sua condição no mundo descolado dele. Aqui, o plano fechado, como o canto, seria, segundo Bachelard, uma figura de refúgio.

[...] o canto “vivido” rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio de pensamentos. [...] Recolher-se ao seu canto é sem dúvidas uma expressão pobre. Mas é pobre porque tem muitas imagens, imagens de grande ambiguidade, talvez mesmo imagens psicologicamente primitivas. Por vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos (BACHELARD, 1989, p. 146).

Em planos que se expressam pelo mínimo, os cantos são bastante expressivos (Figura 11), por outro lado, abrindo espaço para um transbordamento emocional a partir de uma aproximação densa e literal. Outros planos muito próximos, como os da cena de sexo (Figuras 1, 2, 3, 4), nos levam a outros cantos do corpo, onde a ideia do canto e do plano fechado como uma abertura se aplica ainda melhor. Há uma abertura para o excesso na cena de sexo, exibindo dobras, contornos e o contato violento entre dois corpos. Essas imagens reverberam para o espectador como uma força, uma intensidade que desenha todo estado emocional do ser na situação apresentada.

Assim como o espaço define o ser e o canto é o ser da casa (BACHELARD, 1989), o plano fechado exhibe a maior expressão do ser. Na dança frenética de Violeta, o plano fechado acompanha a explosão se avizinando, bem como na cena seguinte, com

Violeta na praia (Figura 12). A personagem, em um de seus momentos mais vigorosos, procura a praia, como se nela houvesse uma força vital para sua efervescência íntima. Sua angústia encontra seu lugar mais franco e gráfico, apenas com um plano detalhe bem próximo de um dos seus olhos.



Figura 12

Bachelard empreende seu estudo pela estética da vida comum com ajuda da poética extraída dela. Usa termos como “efêmero”, “particular”, “coisas insignificantes” como ponto de partida para chegar à “alma dos cantos”, aos “mistérios das coisas”. Os espaços comuns, o rosto de Violeta, os planos fechados de Karim são ao mesmo tempo unidades de lugar, de ser e de ação de uma imensidão íntima.

Então, do fundo do seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto (BACHELARD, 1989, p. 151).

A imensidão íntima está próxima de uma expansão do ser (BACHELARD, 1989), contida na vida cotidiana e presa dentro do semblante de Violeta. E só no canto, no plano fechado do rosto que se consegue chegar perto da imensidão da personagem. Na espacialidade poética que se pode observar um caminho da intimidade do ser à sua expansão. O tratamento estético do espaço lhe estende a face, desdobrando-o. Um lugar mostra seus adjetivos, um objeto ganha verbos de ação. “Dar seu espaço poético é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão do seu espaço íntimo” (BACHELARD, 1989, p. 206). A grandeza da intimidade em *O abismo prateado* estaria na proximidade dos sentimentos de Violeta, da proximidade da câmera e da expressividade intensa de um corpo em uma intensa ebulição.

2.2 A pele do filme

As experiências emocionais podem começar pelo corpo, pela superfície do corpo, a pele. Ela envolve o corpo inteiro, incluindo seu comportamento interior, suas tensões e seu engajamento com o mundo. Enquanto uma fronteira e ao mesmo tempo um ponto de contato entre o corpo e o mundo, a pele é onde o ser humano sente o mundo de uma maneira mais imediata. É através da pele que percebemos o mundo em um modo sensível direto. Borda do corpo humano, a pele é a parte que mais está em contato com o mundo e com o interior do corpo.

A pele modela o modo de percepção e expressão do corpo, sendo um primeiro terreno do toque entre filme e espectador. Jennifer Barker (2009) vê um contato mútuo de peles, a do espectador e a do filme. As peles não apenas servem de recipientes de seus corpos, mas os possibilitam contato, fricção, um relacionamento reversível, no qual ambos não deixam de perder seus corpos, mas que no contato eles possam começar a se tocar, sentir um ao outro, em uma situação de reversibilidade corpórea.

A pele do filme é um dos meios de expressar seu mundo e no contato com ela é possível o espectador ver e sentir esse mundo. Como está à primeira vista da presença do corpo e é principal responsável por sua expressão, a pele do filme estaria em sua superfície, como também estaria em uma escala temática. Estamos em um primeiro contato com a consciência do filme. O modo como o filme atrai a percepção do espectador é muito como a pele do filme se apresenta e como toca à sua pele.

A pele é um ponto de encontro para a troca e a travessia porque conecta o interior com o exterior, o eu com o outro. Também realiza constantemente a percepção da expressão e a expressão da percepção; em outras palavras, ele percebe o mundo enquanto o mundo se expressa objetivamente e expressa seu próprio ato de percepção ao mundo ao tocá-lo. A pele, por exemplo, percebe um calafrio no ar e expressa essa percepção como arrepios visíveis⁶ (BARKER, 2009, p.27).

Sendo um modo de percepção e expressão primeiro, a pele denota um estado geral de um estar no mundo e seu comportamento em relação a ele, o que implica em dizer que o universo do filme expõe sua lógica em valores tangíveis. A experiência encarnada do filme se apresenta na pele muito pela estratégica com que ele articula movimentos de

⁶ Tradução minha. No original: The skin is a meeting place for exchange and traversal because it connects the inside with the outside, the self with the other. It also constantly enacts both the perception of expression and the expression of perception; in other words, it perceives the world as the world objectively expresses itself, and it expresses its own act of perception to the world by touching it. The skin, for example, perceives a chill in the air and expresses that perception as visible goose bumps.

câmera, fotografia, iluminação, som. É por aqui que o contato das peles pode acariciar ou agredir, agradar ou repugnar. Há uma consciência das superfícies, as imagens emergem para a tela e a pele do espectador se expande. E é nessa relação que os sentidos do espectador também entram em seus modos tangíveis. O que leva a acreditar em uma aproximação.

Em *A mulher sem cabeça*, a consciência de uma pele do filme revela um estilo muito preocupado com a compreensão corporal, explorando texturas e estados emocionais. O som áspero, a figura de tecidos e a iluminação corroboram com isso. Em muitos momentos a câmera está tão próxima da cabeça da protagonista que é possível notar fio por fio, experimentando sua textura de maneira que por alguns instantes só sobra isso: curvas finas e tons de cor em intenso volume. A câmera se posiciona pela nuca de Veró, uma busca à forma física de sensação no mundo (Figuras 13), e o som áspero do contato das mãos com seu cabelo ajuda a atrair o espectador para dentro de sua percepção (Figura 14).



Figura 13



Figura 14

A superfície do filme implica nas sensações que a nossa pele pode vivenciar. Na relação de duas peles, de expressão e percepção, estabelece-se um modo tátil de estar no mundo. A experiência inicial e áspera do filme de Martel oferece uma experiência carnal que arranha e atrai o espectador, emaranhando-o no enredo. A pele do filme está muito em como o filme o introduz na narrativa.

Além da tela e da celuloide, então, a pele do filme inclui todas as partes do aparelho e a experiência cinemática que envolvem as atividades da pele - essa expressão e percepção simultâneas, essa revelação e ocultação - e constituem sua textura. O filme percebe o mundo, mas esse ato de percepção é oculto, invisível e intocável pelo espectador. O filme também expressa o mundo e o revela, de uma forma que o espectador pode ver e sentir⁷ (BARKER, 2009, p. 29).

A iluminação do filme por vezes desliza sobre a tela como uma força com ares de material. Em uma cena em que Veró caminha ao redor de um campo de futebol (Figura 15), uma luz cobre a imagem, branqueando-a e oscilando o tom do filme. Em outro momento, inclusive, uma luz intensa sobre o ambiente, sobre o lençol estendido para secar, denota uma forte presença do sol, em um esforço de emular uma sensação de calor (Figura 16).

⁷ Tradução minha. No original: Beyond screen and celluloid, then, the film's skin includes all the parts of the apparatus and the cinematic experience that engage in the skin's activities-this simultaneous expression and perception, this revelation and concealment-and constitute its texture. The film perceives the world, but that act of perception is concealed, invisible to and untouchable by the viewer. The film also expresses the world and reveals it, in a way that the viewer can see and feel.



Figura 15



Figura 16

A pele, como uma extremidade que separa dois mundos, dois corpos, carrega uma função sempre de cobrir e descobrir, devido ao contato simultâneo, contínuo e de proximidade (BARKER, 2009). Fotografia, movimento e enquadramento de câmera, tratamento do som compõem uma textura objetiva do filme, a partir de suas qualidades superficiais que estão bem na nossa frente à espera da nossa pele para o momento do toque. Toque este que, além de buscar conexão com o mundo exterior, prepara para um contato em camadas mais profundas.

2.3 Um corpo próprio

Barker assume o filme como possuidor de um corpo próprio. Um corpo cinematográfico capaz de afetar e ser afetado na experiência de sua projeção. O que interessa para ela é como esse corpo atua e como o corpo do espectador é convocado, como este imerge dentro de sua narrativa e se relaciona com as questões provocadas pela obra. Em seu estudo sobre experiências corpóreas ao assistir a um filme, além da pele, Barker descreve o corpo fílmico como possuidor também de músculos (com movimentos musculares) e vísceras, que dão ao filme possibilidade de várias maneiras de contato, como acariciar, agarrar, abraçar, empurrar, puxar o espectador.

Essas atitudes descrevem a tatilidade cinematográfica, capacidade do cinema que o espectador desenvolve de maneira háptica, na superfície do corpo, nos ossos, nos músculos, nas dimensões dos tendões e em seus órgãos mais internos (BARKER, 2009). O espectador pode terminar de assistir a uma cena de perseguição com os músculos tensos, tendo a sensação de que fez os movimentos encenados no filme, bem como uma cena de terror com teor *gore*, seu estômago se revira, quando não chega até, em casos extremos, a regurgitar de fato.

Essa tatilidade no cinema se manifesta como um contato íntimo com o espectador. Uma experiência de toque que envolve não apenas a pele e a tela, mas todos os órgãos do corpo e movimentos do filme, diferente de uma observação distante. Esse contato íntimo, porém, é preciso salientar, é ao mesmo tempo uma relação mútua não só com outro corpo, mas com o próprio.

A consciência de nosso corpo se relacionada com a materialidade da consciência do filme. Estamos em harmonia com o ritmo do filme e nosso corpo está em sintonia. No entanto, a incapacidade de abandonar completamente o corpo nos atenta às reações corpóreas que devolvemos ao filme. Posso sentir a pulsão da minha percepção se tornando expressão durante a experiência cinematográfica.

O filme também expressa o mundo e o revela, de uma forma que o espectador pode ver e sentir. As funções reveladoras e ocultas são executadas com cada toque da minha pele na pele do filme e vice-versa. No momento em que minha pele e a pele do filme pressionam ou envolvem um ao outro, o filme se torna acessível e transparente para mim. No mesmo momento, porém, é também parcialmente inacessível e opaco, porque posso tocar a superfície do filme, mas não posso tocar nem no processo inteiro de sua

produção nem no mundo pró-filmico do qual é um traço⁸ (BARKER, 2009, p. 29).

A noção de corpo do filme nos permite um estudo que investigue os aspectos viscerais do cinema, um olhar atento para uma experiência que relaciona um indivíduo encarnado, suas propriedades sensoriais e seus acontecimentos afetivos – fala-se tanto do filme quanto do espectador. O que está em jogo são as maneiras de interpretar um encontro entre o afetivo e o sensorial na experiência cinematográfica. Barker defende que o corpo do filme desempenha uma atitude tátil com o espectador, de intimidade e reciprocidade.

Dessa maneira, o filme teria a capacidade de viver uma experiência encarnada no mundo (BARKER, 2009), com atos intencionais, expressivos e perceptivos, comprometido com o espectador e seu envolvimento com ele. Nessa relação, o espectador e o filme se veem em um compartilhamento de maneiras de experimentar o mundo, em uma comutação contínua e reversa de percepções e expressões, apesar de suas diferenças físicas entre humano e máquina, visto que “um é sangue e tecido, o outro é luz e celuloide” (BARKER, 2009).

Seguindo Barker, o filme, em uma visão subjetiva de visão incorporada, performa sua percepção do mundo e expressão para o mundo de maneira muscular e tátil. Da mesma maneira, o espectador assiste ao filme e o sente mediado por todos os seus sentidos e modos de percepção.

Existir em um corpo vivido é sempre fazer as duas coisas, e o filme é, essencialmente, percepção e expressão em movimento. Não precisa haver reflexão sobre esses atos correlatos; de fato, a reflexão é um distanciamento após o efeito desse comportamento dinâmico. Na experiência, percepção e expressão estão em uma relação dinâmica de reversibilidade (ou seja, a expressão é o gesto visível da percepção), que um corpo vivido está sempre no ato de perceber a expressão e expressar a percepção (BARKER, 2009).⁹

A superfície do nosso corpo nos separa do filme, mas na experiência cinematográfica não estamos completamente separados dele. Mantemos uma relação de distância e

⁸ Tradução minha. No original: The film also expresses the world and reveals it, in a way that the viewer can see and feel. The revealing and concealing functions are enacted with every touch of my skin upon the film's skin and vice versa. In the moment that my skin and the film's skin press against or envelop one another, the film becomes accessible and transparent to me. At the same moment, though, it is also partially inaccessible and opaque, because I may touch the film's surface, but I cannot touch either the entire process of its making or the pro-filmic world of which it is a trace.

⁹ Tradução minha. No original: To exist in a lived-body is always to do both, and the film is, essentially, perception and expression in motion. There need not be reflection about these correlated acts; indeed, reflection is an after-the-fact distancing from the whole of this dynamic behavior. In experience, perception and expression are in a dynamic relation of reversibility (i.e., expression is the visible gesture of perception), that a lived-body is always in the act of perceiving expression and expressing perception

proximidade, contato e afastamento, onde o corpo está envolvido em modos de comportamento tátil com o seu exterior.

2.4 Horror

Gêneros cinematográficos articulam seus artifícios para entrar em contato com o corpo do espectador e fazer emergir sensações próprias de sua gênese, uma resposta corporal, conectando o corpo inteiro. O horror, por exemplo, se empenha em trazer no espectador a sensação de medo, repulsa, aflição. Sua metodologia também está relacionada no modo como entra em contato com a pele. Esta é incapaz de não tocar o mundo, de se isolar completamente daquele que atormenta.

O filme pode roçar a pele do espectador, perfurar, arranhar, ao ponto em que o espectador se sinta rejeitado por aquele mundo, ou aprisionado (BARKER, 2009). O cinema de horror costuma carregar texturas que suscitam sensações como nojo, aversão, apreensão, medo. O toque de um filme de horror pode ser estranho, inesperado e úmido. Como uma ordem cinematográfica, o horror tem seus estilos de movimento de câmera, de tratamento de som comuns em seus filmes. Essa pedagogia cinematográfica comum funda um estilo geral, sendo o gênero cinematográfico a percepção de mundo do filme.

Em um filme de horror o que está fora do quadro geralmente é muito importante. O tratamento de som, a trilha sonora denota seu tom macabro, bem como avança em uma sensação de presença. A fonte do medo muitas vezes não está definida e é parte integral do universo do filme. O irrepresentável que está fora do quadro toma formas tangíveis muito mais pela influência que exerce sobre o quadro. O horror carrega em si um estilo indicioso que tem poder de ressignificar toda a imagem cinematográfica. O fora e o dentro de quadro estão unidos por uma força atmosférica, intangível que nos coloca em uma situação muito delicada de contato e perigo. Muito próximo da relação entre a pele do espectador e do filme, e principalmente do que habita entre ambos; “é o que nos coloca em contato com o mundo, mas também que nos separa de tudo”¹⁰ (BARKER, 2009, p. 49).

O filme de Martel se aproxima do gênero do horror, se alinhando ao estilo geral da diretora. A sensação de medo e aflição de uma personagem atormentada pelo o que lhe

¹⁰ Tradução minha. No original: [...] it is the thing that brings us into contact with the world, but also always that which separates us from everyone and everything else.

ocorreu constrói uma narrativa de certo aprisionamento, uma vez que Veró não consegue se afastar desses sentimentos que sempre voltam quando algo acontece ao seu redor. A falta de objetividade dos enquadramentos e, principalmente, o som que insinua algo nunca explicado, demonstrado na tela contribuem para uma névoa sombria sobre a história. Não sabemos o que está perto de Veró, mas sabemos que pode haver uma ameaça e que pode tocá-la.

Os enquadramentos rígidos e pouco precisos de *A mulher sem cabeça* se aproximam tanto das superfícies que desfiguram os objetos, os ambientes. Começamos a entrar em um mundo pouco representativo e muito mais sugestivo acerca de suas questões e da origem de sua assombração. O fora de quadro aqui é influente e indicioso, cuja força tem impacto profundo e direto aos sentidos, estimulando sensações, no objetivo de nos prender dentro da experiência. Na cena do acidente de Veró, estamos, como a personagem, sempre no plano dentro do carro. Não vemos o que acontece, mas sentimos. Ela segue o caminho e, quando desce e vai para a estrada, o filme nos prende no automóvel, nos força a continuar essa experiência. O que vemos é apenas o interior do carro, mas é diante dessa imagem que o mal nos é dado.

A estratégia estética de Martel nos envolve em uma experiência que atinge poucos pontos gráficos. Tal como em filmes de fantasmas, a instauração do clima concebe uma presença sobrenatural da carne do mundo. Usufruindo de uma visão limitada, vivemos uma experiência de medo e angústia ligada a uma tenebrosa carnalidade da visão. O que ajudaria sua condição tangível seria a presença da poeira. Quando Veró parte com o carro logo após o acidente, vemos uma poeira subindo na estrada (Figura 17), que logo embaça a superfície da imagem. Em um momento posterior, de volta ao local do acidente, uma poeira sutil sobe antes dela descer do carro, e a tensão do acidente volta à tona.



Figura 17

Essa carne do mundo de *A mulher sem cabeça* denota sutis fissuras na percepção do espectador. Novamente, não está completamente na imagem, embora sua repercussão influencia em como nós percebemos o que vemos. Os enquadramentos que não nos localizam no espaço (Figura 5), pessoas cruzando-os de cantos do quadro não determinados previamente, tudo isso causa uma sensação incômoda no espaço, sempre desconhecida. Não parece impossível sentir algo perto de claustrofobia ou até agorafobia¹¹ em cenas dentro da casa de Veró (Figura 18) – às vezes parece que ela própria sente. O horror trabalha com sensações estranhas, medos diagnosticados.



Figura 18

¹¹ Medo dos espaços: estado neuropático que consiste em uma angústia, ansiedade ou terror diante de um espaço. É um medo essencialmente emotivo. O termo, criado pelo neurologista e psiquiatra alemão Wilhelm Griesinger, não é totalmente cabível porque, em alemão, é limitado a medo de praças públicas, mas foi incorporado a medo por espaços em geral por estudiosos posteriores.

O cinema de horror expõe a nossa pele a situações que arriscam violar sua integridade, em uma experiência de aproximação insegura. No contato mútuo com o corpo do filme, pouco controle se tem sobre as reações possíveis. A experiência tátil é possível pela capacidade da pele de ser fronteira, mas também como órgão de contato. Isso, conseqüentemente, expõe uma vulnerabilidade do corpo, principalmente da pele. Em uma ação súbita que causa susto e grito, o filme assusta, mas não afasta. Na verdade, o que ele tenta com o espectador é lhe arrancar de si mesmo e atraí-lo à força.

[...] o espectador descobre na experiência desses filmes a carnalidade da visão e pode ficar horrorizado (e emocionado, possivelmente) pela facilidade com que a pele do filme pode nos contaminar e nos dar arrepios. Nossas peles são coberturas frágeis que oferecem contato íntimo e pouca proteção contra os tecidos do filme, que sujam, escorrem e suam contra nós¹² (BARKER, 2009, p. 56).

O espectador se põe em uma posição vulnerável aos eventos fílmicos. A pele é uma superfície frágil que denota pouca proteção, mas muito contato íntimo com as texturas do filme e com as maneiras diretas de como ela pode afetá-lo. Nessa carnalidade da visão (BARKER, 2009), o espectador se defronta com a emoção, o horror.

2.5 Visão incorporada

Esse envolvimento entre espectador e filme se dá muito por movimentos de câmera que emulam movimentos corporais do espectador. Barker vê aqui uma relação muscular mútua entre dois corpos, que mesmo diferentes, podem experimentar movimentos semelhantes; a teórica afirma que o espectador consegue habitar um espaço intercambiável entre o próprio corpo e o corpo do filme. Uma experiência possível não apenas pelas emoções, mas também através de movimento e fisicalidade.

Os espectadores empatizam com o corpo do filme a tal ponto que podemos experimentar e “apreender”, em nossos músculos e tendões tanto quanto em nossas mentes, a excitação de um “*close call*” ou a intimidade de um *close-up*. Por exemplo, em qualquer experiência cinematográfica, nós e o filme temos uma empatia muscular um pelo outro - que é derivado de semelhanças nos modos como o corpo humano e o corpo do filme expressam sua relação com o mundo através do comportamento corporal e semelhanças e atitudes dos projetos que o filme e o espectador têm no mundo. A empatia do

¹² Tradução minha. No original: [...] the viewer discovers in the experience of these films the carnality of vision and may be horrified (and thrilled, quite possibly) by the ease with which the film's skin can touch our own, contaminate us, and give us the creeps. Our skins are fragile coverings that offer intimate contact with, and little protection against, the textures of the film, which smear and slither and sweat against us.

espectador com o corpo do filme não deve ser confundida ou reduzida à identificação com personagens¹³ (BARKER, 2009, p. 73).

Mesmo que nossos corpos tenham sido construídos de maneira diferente que o corpo do filme, podemos sentir em nossos músculos seus movimentos porque de alguma maneira já realizamos movimentos semelhantes. A experiência de assistir a um filme pode nos fazer sentir nossos músculos, ombros, por exemplos. Em filmes de ação, podemos acelerar o ritmo da respiração, em busca de fôlego, para acompanhar os movimentos expressos na tela – mesmo que ainda estejamos sentados.

A musculatura da experiência cinematográfica é também definida por funções de expressão e percepção, algo pelo qual experimentamos o mundo. Se, por um lado, o corpo do filme reflete estilos do comportamento corporal humano, por outro, o espectador também emula o comportamento muscular do filme.

A empatia que sentimos com o corpo do filme nos permite habitar esses dois lugares ao mesmo tempo, ainda que não deixemos nossos corpos em momento algum. Como espectadores, nossa posição nunca é passiva porque podemos ocasionalmente sentir que estamos realizando aqueles movimentos, podendo, inclusive, sentir também suas possíveis consequências.

Os filmes de Aïnouz e Martel, como corpos, se empenham em fazer o espectador sentir, por exemplo, também como os protagonistas sentes, em uma comunicação material e física com o espectador. Estão muito menos preocupados em transmitir os significados por uma via racional e linear e muito mais em empreender uma pedagogia cinematográfica baseada no desenho de sensações.

Nós nos comportamos com ajuda de pernas, braços, músculos, enquanto os filmes tem movimentos de câmera, normas de edição. Nós e os filmes nos comportamos de acordo com as possibilidades que nossos corpos nos oferecem, em uma experiência de aplicação de forças.

Barker divide essa perspectiva com Sobchack uma vez que ambas defendem que a visão não é realizada de maneira isolada, mas sim relacionada aos outros sentidos. Por esse

¹³ Tradução minha. No original: Viewers empathize with the body of the film to such a degree that we can experience and "grasp, in our muscles and tendons as much as in our minds, the exhilaration of a "close call" or the intimacy of a close-up, for example. In any cinematic experience, we and the film have a muscular empathy for one another which is derived from similarities in the ways the human body and the film's body express their relation to the world through bodily comportment, and similarities in attitudes and projects that both film and viewer have in the world. The viewer's empathy with the film's body should not be confused with or reduced to identification with characters

olhar, ver implica em uma experiência de encontro de corpos e “a imagem em movimento torna-se sensorial e sensivelmente manifestada como a expressão da experiência pela experiência”¹⁴ (SOBCHACK, 1992, p. 3).

A visão é um exercício que se encontra em uma dupla manifestação, pelo espectador e pelo filme também. Sobchack cita a fotografia como exemplo de algo que não possui comportamento, apenas espera estática que a experimentamos. O corpo do filme, no entanto, constitui seu próprio ser e seus próprios modos de comportamento. O filme age e desenvolve uma dimensão mais profunda e tridimensional no plano da tela.

Ver é um ato realizado tanto pelo filme (que vê o mundo como imagens visíveis) como pelo espectador (que vê as imagens visíveis do filme como um mundo e como a visão de um mundo). Como mencionado anteriormente, a estrutura existencial da visão é duplicada na experiência cinematográfica. Essa vinculação de dois atos de visão em relação um ao outro não apenas constitui o significado particular da experiência cinematográfica, mas também coloca ao teórico do cinema as mesmas questões sobre ver e estar no mundo que são colocadas para o psicanalista e para o filósofo¹⁵ (SOBCHACK, 1992, p. 57).

Sobchack chama o que se vê na tela de “percepção expressa de um anônimo”, uma vez que percebemos uma projeção expressiva outra – ao mesmo tempo em que estimulamos nossa experiência de percepção. Esse jogo de percepção e expressão coloca filme e espectador em uma relação praticamente horizontal, onde ambos exercem papéis importantes em uma comunicação que envolve um processo de “ser-no-mundo e na reversibilidade viva da percepção e expressão exercida pelo corpo-vivido”¹⁶ (SOBCHACK, 1992, p. 12). O filme e seu olhar “anônimo” conjuga seu sentido a partir de sua manifestação em si.

O filme também percebe e se expressa de modo selvagem e penetrante antes de articular seus significados de maneira mais particular e sistemática, como este ou aquele tipo de significação, isto é, como um tropo ou figura cinematográfica específica, um conjunto específico de configurações genéricas, um específico convenção sintática¹⁷ (SOBCHACK, 1992, p. 12).

¹⁴ Tradução minha. No original: [...] the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience.

¹⁵ Tradução minha. No original: Seeing is an act performed by both the film (which sees a world as visible images) and the viewer (who sees the film's visible images both as a world and the seeing of a world). As mentioned before, the existential structure of seeing is doubled in the film experience. This entailment of two acts of viewing in relation to each other not only constitutes the particular significance of the film experience but also poses to the film theorist the same questions about seeing and being in the world that are posed to the psychoanalyst and the philosopher.

¹⁶ Tradução minha. No original: [...] being-in-the-world and in the living reversibility of perception and expression exercised by the lived-body

¹⁷ Tradução minha. No original: The moving picture, too, perceives and expresses itself wildly and pervasively before it articulates its meanings more particularly and systematically as this or that kind of

A percepção anônima do filme por vezes aplica sobre a imagem o olhar próximo de investigação que a desfigura como objeto e a revela como um percurso de formas e cores intrincadas e desorientadoras. Aqui a percepção muda de nuance e parece ansiar um contato mais íntimo com a imagem. As imagens muito próximas aparecem sem um significado imediato e o espectador começa a caminhar o olho sobre ela, investigando e descobrindo, entrando em um labirinto de formas e sensações. Os planos, os movimentos de câmera, a textura sonora seriam atalhos para entender esse “modo selvagem e penetrante” do qual discorre Sobchack. Assistimos ao filme plano por plano, experienciando cada imagem individualmente, caminhando pelos corredores do labirinto de uma pedagogia cinematográfica que se comunica e nos envolve por vias pré-reflexivas.

Os modos de visão dos dois corpos acabam resultando no que Sobchack e Shaviro se preocupam, que seria a “identificação carnal”, denotando o movimento corpóreo entre filme e espectador que se apresentam antes de uma interpretação racional do filme. Uma vez que o espectador é afetado pelas imagens, desperta nele, por exemplo, arquivos somáticos que lhe permite imaginar como poderiam ser sentidas as sensações que as imagens emanam.

O filme, no entanto, pode conceber seus próprios arquivos somático, baseado em repetições narrativas e estéticas. A imagem de um objeto, pessoa ou paisagem pode adquirir ao longo do filme significados completamente díspares, ainda que mostrados nos mesmos ângulos. Na verdade, é essa repetição que colabora com a mudança de perspectiva possível sobre eles. O que no início do filme estimular sensações prazerosas, no seu fim pode incitar seu oposto máximo.

Antes ainda do acidente de *A mulher sem cabeça*, crianças brincam no carro de Veró (Figura 19) e inspiram ingenuidade e lazer. Acompanhamos as marcas de suas mãozinhas sendo formadas nos vidros do automóvel durante a brincadeira, mas logo após o acidente elas já não inspiram tanta graça e doçura. A própria figura da criança se infla de ares sombrios. Em uma cena posterior, por exemplo, quando Veró trata de crianças em uma escola (Figura 20), elas correm ao redor da personagem com a força de um fantasma do passado.

signification, that is, as a specific cinematic trope or figure, a specific set of generic configurations, a specific syntactical convention.



Figura 19



Figura 20

Sobchack defende que o cinema proporciona uma extensão da existência encarnada do espectador, que na experiência cinematográfica, mais que comunicar pelas histórias, diálogos, os significados dos filmes são experimentados no corpo. A percepção de mundo se torna mútua. O espectador começa a entender cortes como vírgulas ou pontos finais de cenas, uma cor como uma sensação, um ruído como sentimento, ele pode fluir no movimento da câmera. As linguagens de ambas as visões estão afinadas uma a outra de modo que o espaço intercambiável parece tender a diminuir. O filme passa a se comportar como uma presença no mundo que vai tomando forma com o movimento de sua projeção, como “uma presença que pode então ser dita como tendo um passado, um presente e um futuro”¹⁸ (SOBCHACK, 1992, p. 61). O filme seria um sujeito, de fato,

¹⁸ Tradução minha. No original: [...] as a presenting felt as presence and its passing, as a presence that can then be said to have a past, a present, and a future.

com configurações intencionais e capacidade de expansão do plano liso da tela. Há aqui uma consciência intencional e relacional em movimento.

A produção visual contínua e autônoma de um filme e a organização significativa de suas imagens visíveis atestam não apenas a objetividade material do mundo, mas também um sujeito anônimo, móvel, incorporado e eticamente investido do espaço mundano, um sujeito capaz de inscrever visual e fisicamente. mudanças de situação tanto abertas como vitalmente ligadas pela finitude existencial e limites corporais de sua visão particular e consciência histórica (isto é, sua narrativa autobiográfica)¹⁹ (SOBCHACK, 1992, p. 62).

O estudo fenomenológico de Sobchack destaca o caráter interativo do modo de assistir a um filme, em um exemplo de envolvimento do eu com o mundo, da abertura das percepções do eu para com o mundo. O que temos é uma relação de visões com consciência, porque além de ver o mundo, ambos os corpos veem o mundo com seus próprios aparatos de percepção. Tanto o filme como o espectador reconhecem a visão como uma atividade mediada de contato com o mundo, como uma consciência da experiência vivida. São corpos conscientes de sua carne e de sua habilidade de visão.²⁰

Isso leva a crer que se filme e espectador possuem consciência e intenção e correspondem a métodos técnicos, o filme seria para a tecnologia cinematográfica o que a percepção e a expressão humana representam para a fisiologia do corpo humano (SOBCHACK, 1992), podendo estabelecer paralelos entre um e outro.

O filme vive sua percepção sem a vontade — se dentro da visão — do espectador. Visivelmente age visualmente e, portanto, expressa e incorpora a intencionalidade na existência e no trabalho em um mundo. O filme não é, portanto, apenas um objeto para percepção e expressão; é também sujeito de percepção e expressão²¹ (SOBCHACK, 1992, p. 167).

A atividade perceptiva do filme permite sua expressão no mundo (SOBCHACK, 1992), o modo como o filme forma seu olhar sobre o mundo já está diretamente relacionado como ele funda seu mundo próprio, como ele se apresenta como ser. Seu corpo, seu discurso, sua consciência intencional e material atuam na sua concepção. No encontro

¹⁹ Tradução minha. No original: A film's continual and autonomous visual production and meaningful organization of its visible images testifies not only to the material objectivity of the world but also to an anonymous, mobile, embodied, and ethically invested subject of worldly space, a subject able to inscribe visual and bodily changes of situation as both openended and vitally bound by the existential finitude and bodily limits of its particular vision and historical consciousness (that is, its autobiographical narrative).

²⁰ Essa relação de interação próxima, contínua e reversível entre filme e espectador é melhor abordada no capítulo 5, onde as teorias de Sobchack e outros autores são colocadas em teste nos grupos focais realizados.

²¹ Tradução minha. No original: The film lives its perception without the volition — if within the vision — of the spectator. It visibly acts visually and, therefore, expresses and embodies intentionality in existence and at work in a world. The film is not, therefore, merely an object for perception and expression; it is also the subject of perception and expression.

com o corpo do espectador, o filme inscreve sua “conduta corporal pré-reflexiva e reflexiva diante de si” (SOBCHACK, 1992, p. 217), o que prova sua autonomia enquanto ser e sua presença enquanto corpo consciente.

Na experiência cinematográfica, o espectador absorve a percepção expressa do filme na sua própria, bem como o contrário também ocorre – é esse envolvimento que estrutura a reversibilidade da experiência cinematográfica. O que se tem são dois corpos vivos com suas próprias materialidades, seus projetos intencionais pessoais e suas capacidades expressivas exclusivas. Por isso, o contato entre ambos dificilmente não seria outro senão material, no qual um envolve o outro em uma experiência que excede o mundo dos dois.

O corpo de Violeta tem uma história, assistimos à sua trajetória. Em um momento de *O abismo prateado*, ela está no banheiro pondo curativo no ferimento de sua cabeça (Figuras 21 e 22), um dos causados pelo acidente de bicicleta. Ela limpa o local com algodão, corta e cola a fita em sua tez aberta. Vemos o esforço em juntar as extremidades do machucado, sentimos a textura da pele contraindo e acompanhamos a dor de colar cada uma das três tiras adesivas – do mesmo modo que acompanhamos anteriormente todo o acidente que produziu a lesão.



Figura 21



Figura 22

A câmera não se mexe (o corpo, sim) e não há cortes (no corpo, há). As sensações são referentes ao corpo da personagem que parece dividi-las conosco. Nosso corpo está entrelaçado ao dela em uma conjunção engendrada por imagens e sensações, de maneira que aos poucos vamos percebendo que a percepção cinematográfica se aproximou do corpo em busca da experiência pura da percepção carnal humana.

2.6 Percepção mediada por instrumentos

Nossa relação com o mundo é perceptiva e intencional, são atividades que denotam presença e estrutura. É assim também quando assistimos a um filme: existe uma dinâmica dialética entre os corpos, uma dinâmica desprovida de uma fisicalidade literal, mas que dependem da esfera corpórea para que se realize. A materialidade do filme é substancial e além do visível. É a partir dela que a percepção do filme é criada e tornada visível.

Por isso, Sobchack vê a câmera, a tela e todo o mecanismo envolvido da captação à projeção cinematográfica como um sistema que dá corpo ao filme de maneira substancial e possibilita toda sorte de contato com o espectador, desenvolvendo as possibilidades estéticas, sensoriais e narrativas do primeiro. Sobchack chama atenção à própria tecnologia cinematográfica como corpo do filme, que funciona para dar

contorno, vivificar a percepção e a expressão, “o meio de um certo modo de estar-no-mundo”²² (SOBCHACK, 1992, p. 165).

Como consciência intencional, o corpo do filme percebe seu processo de percepção e o progresso da visualização, construindo uma visão percebida não só pelo espectador, mas também para si. Esse método é possibilitado pelo que seriam os dois “órgãos” fundamentais do corpo fílmico: a câmera e o projetor. A primeira seria o órgão perceptivo, enquanto o segundo funcionaria como o órgão expressivo.

Em suma, a existência material do filme pode estar necessariamente em sua celuloide imanente, emulsões químicas e mecanismos de cinematografia e projeção, mas sua existência material está suficientemente em sua transcendência de suas origens e dependências tecnológicas. Um filme é experimentado e entendido não como um mecanismo objetivo como um aquecedor de água. Também não é experimentado e entendido como um dispositivo protético habilitante e extensional como o telefone ou o microscópio. Em vez disso, o filme é experimentado e entendido pelo que é: uma atividade visual visível e centrada que surge em significativa relação com os objetos, o mundo e os outros que ele intencionalmente assume e expressa na visão incorporada²³ (SOBCHACK, 1992, p. 171).

O corpo do filme, em sua esfera mais anatômica possível, tem na câmera o dispositivo mais importante à primeira vista, pois é o instrumento que permite o acesso direto da percepção do filme ao mundo. O que torna a câmera uma figura importante é que, sendo ela material e física, ela habita esse mundo, mas ao mesmo tempo consegue se relacionar com fenômenos sensíveis. Sua presença é real, mas seu procedimento lhe dá condições de a ultrapassar.

Embora a substância material da câmera não seja vista nessa correlação que é o filme, ela torna sua presença para o mundo (e para nós) sensível através de sua atividade materializada de olhar e se mover em relação ao que percebe. Sua atividade inscreve, portanto, uma ocupação de espaço substancial por um olho substancial e corporificado. Na sua existência material, este olho está sempre situado no mundo em que se olha e no qual se move e é sempre finito na sua falta de onisciência visual e onipresença, na necessidade de sua visão perspectivista²⁴ (SOBCHACK, 1992, p. 209).

²² Tradução minha. No original: [...] the means of a certain way of being-in-the-world.

²³ Tradução minha. No original: In sum, the film's material existence may be necessarily in its immanent celluloid, chemical emulsions, and mechanisms of cinematography and projection, but its material existence is sufficiently in its transcendence of its technological origins and dependencies. A film is experienced and understood not as some objective mechanism like a water heater. It is also not experienced and understood as an enabling and extensional prosthetic device like the telephone or microscope. Rather, the film is experienced and understood for what it is: a visible and centered visual activity coming into being in significant relation to the objects, the world, and the others it intentionally takes up and expresses in embodied vision.

²⁴ Tradução minha. No original: Although the camera's material substance is not seen in this correlation that is the film, it makes its presence to the world (and to us) sensible through its materialized activity of looking and moving in relation to what it perceives. Its activity inscribes, therefore, an occupation of substantial space by a substantial and embodied eye. In its material existence, this eye is always situated

Visto isso, a câmera apresenta uma consciência corporificada (mas invisível) e intencional, tal qual o filme e o espectador. Sua função de percepção intencional culminaria sendo expressada na tela, como o filme a que assistimos. É ela quem mais experimenta o mundo real, sentindo em sua lente.

O que poderíamos adicionar seria que o projetor é o responsável pela presença visível da percepção da câmera. Se na câmera a percepção é subjetiva, já na atividade do projetor se torna expressão objetiva. O que o projetor realiza é o encontro da percepção da câmera com o mundo, possibilitando sua visibilidade. É apenas através dele que o espectador experimenta o mundo do filme. O mundo do filme se torna expressão visível quando o projetor promove o encontro da luz com a tela.

O projetor, portanto, funciona nessa modalidade de percepção mediada por instrumentos como uma extensão do ser do espectador. Não é por acaso que o modo normal de perceber um filme é sentar-se à frente e não atrás do projetor. Em ambas as posições, o filme pode ser percebido em seu significado como imagens e imagens de um mundo, mas é na primeira posição que o instrumento perde a maior parte de sua força como um instrumento mediador e é melhor “absorvido” no ato perceptivo como uma extensão da existência do espectador²⁵ (SOBCHACK, 1992, p. 177).

Observando isso, é possível perceber uma relação espaço físico do espectador/ espaço visual projetado, elaborada por Sobchack quando fala sobre fronteiras entre os corpos do filme e do espectador. Há situações que estão situadas especificamente no corpo do espectador, e o mesmo se dá no corpo do filme. A incapacidade de absorver o corpo do outro completamente se insere na discussão sobre o espaço intercambiável entre os corpos. Mas é na percepção que esses limites são ultrapassados. A máquina inaugura o ato perceptivo e o espectador passa pela experiência cinematográfica incorporando-se à máquina como uma extensão do próprio corpo (SOBCHACK, 1991). Ao mesmo tempo em que os corpos são fronteiras um do outro, são eles também fundamentais para o contato próximo e contínuo que embaça esses limites.

A percepção mediada por instrumentos é uma extensão e transformação da percepção direta, mas é enigmática nessa extensão e transformação. Isto é, a “transparência” desta relação de incorporação é sempre apenas parcial. O corpo humano nunca incorpora inteiramente a tecnologia que permite sua

in the world at what it looks and in which it moves and is always finite in its lack of visual omniscience and omnipresence, in the necessity of its perspectival vision.

²⁵ Tradução minha. No original: The projector thus functions in this modality of instrument-mediated perception as an extension of the spectator's being. It is no accident that the normal mode of perceiving a film is by sitting in front of rather than behind the projector. In either position, the film can be perceived in its significance as the imaging and images of a world, but it is in the former position that the instrument loses most of its force as a mediating instrument and is best "absorbed" into the perceptive act as an extension of the spectator's existence.

percepção e expressão. Há sempre um "foco de eco" de sua presença como algo diferente do corpo que eu vivo e diretamente experiencio como "meu"²⁶ (SOBCHACK, 1992, p. 186).

A tela, por sua vez, expressa o que o sistema corpóreo do filme tem de harmonioso até a sua experiência com o espectador. Ela baliza os elementos físicos do filme e, finalmente, realiza a expressão da existência dele. Sempre com função ativa sobre os mecanismos da experiência, a tela organiza e exhibe um resultado de percepção.

É importante destacar como o corpo humano é um objeto que permite acesso ao mundo e suas infindas fontes sensórias. Dessa mesma maneira, o corpo do filme o faz em sua condensação de percepções em uma consciência intencional. Ou seja,

qualquer que seja a sua diferença material em relação ao corpo humano, o corpo do filme funciona como o nosso, desenvolvendo, através de sua atividade perceptiva, um estilo corporal expresso de estar em um mundo. Geralmente invisível em sua percepção, o corpo material do filme - como o nosso - permite essa percepção e sua expressão, e o faz finitamente em uma situação sempre contingente e particular na qual esse corpo é investido e interessado de maneira sempre tendenciosa e limitada²⁷ (SOBCHACK, 1992, p. 212).

A experiência cinematográfica seria para o filme sua manifestação visível e o gesto de sua presença, que se inscreve com uma expressão e percepção incorporada. Seu modo de estar no mundo tem seus próprios procedimentos e requisitos, porém está reveladoramente próximo da existência humana.

Os mecanismos que constituem o filme, ademais, representam anatomia e fisiologia próprias. A funcionalidade dos nossos corpos, assim como os mecanismos do filme, muitas vezes são um mistério. Enquanto nosso corpo realiza suas reações químicas internas e movimentos de articulação nós não nos damos conta desse sistema em funcionamento. O mesmo ocorre quando assistimos ao filme sem nos perguntarmos como ele funciona para existir. Dessa forma, tomamos nosso corpo também como um mecanismo.

²⁶ Tradução minha. No original: Instrument-mediated perception is an extension and transformation of direct perception but is enigmatic in that extension and transformation. That is, the "transparency" of this embodiment relation is always only partial. The human body never entirely incorporates the technology that enables its perception and expression. There is always an "echo focus" of its presence as something other than the body I live and directly experience as "mine."

²⁷ Tradução minha. No original: [...] whatever its material difference from the human body, the film's body functions like our own, evolving through its perceptive activity an expressed bodily style of being in a world. Generally invisible in its perception, the film's material body—like our own—enables that perception and its expression, and it does so finitely in an always contingent and particular situation in which that body is invested and interested in an always biased and bounded way.

O corpo do filme vive através de funções parecidas com o corpo humano. Abrir o corpo material do filme nos revela uma percepção que não ocorre de maneira transcendental. E também em como uma atividade de percepção e expressão foi investida sobre o espectador, que a adere e a entende sem muitas objeções. O corpo do espectador encontra um outro corpo, tão vivo e intencional quanto o dele.

Em uma expressão intencional da percepção, o filme vive seu corpo, pois esse corpo possibilita a percepção como intencional. Câmera, projetor, tela, filme, produtos químicos - todos são tão cruciais para a existência do filme e tão “desumanos” em tal dissecação anatômica quanto seria uma dissecação semelhante de nossos corpos humanos em órgãos, ossos, pele, tecido, sangue²⁸ (SOBCHACK, 1992, p. 219).

Um passo adiante dessa discussão seria pesquisar como essa relação entre corpo do filme e do espectador se dá de uma maneira mais próxima através do toque. O próprio uso da palavra toque não é ordinário. A imagem audiovisual pode fazer emergir nos sentidos do espectador uma lembrança tátil, revelando uma capacidade da visão de toque, como se no lugar de ver as imagens à distância, os olhos conseguissem deslizar, esfregar, acariciar.

O esquema sensorial do espectador se encontra com a organização sensorial do filme em uma relação que extrapola o campo visual e atrai a memória do espectador através de uma experiência de toque.

Laura Marks (2000) investiga esse fenômeno cinematográfico muito se baseando em como o cinema pode resgatar da memória do espectador uma sensação de toque quando em contato com a imagem. O cinema, para Marks, apela ao contato incorporado com o objetivo de recriar memórias sensoriais no espectador. A força intangível e histórica dos objetos, dos corpos pode ser traduzida pelo cinema a partir de experiências que evocam outros sentidos além da visão, podendo assim expressar o que foge da representação.

O contato multissensorial do cinema se alia à capacidade de recriar memórias no espectador, a textura, o cheiro, o sabor de algo que ele já experimentou, viveu. O sentido do tato, segundo Marks, é capaz de guardar certas memórias que são inalcançáveis pela visão. O que o cinema faz é mobilizar a discussão da visualidade para lugares mais distantes dos termos visuais.

²⁸ Tradução minha. No original: In an intentional expression of perception, the film lives its body as that body enables the perception as intentional. Camera, projector, screen, film stock, chemicals—all are as crucial to the existence of the film and as “inhuman” in such anatomical dissection as would be a similar dissection of our human bodies into organs, bone, skin, tissue, blood.

A visão que Marks defende está menos ligada à atividade cognitiva e mais a uma visão que de alguma maneira se entrega à imagem, que não se propõe a uma relação de dominação para com a imagem. Nessa modalidade, o contato entre os corpos é mais próximo e menos hierárquico, muito parecido com o contato entre corpo do filme e do espectador explicado por Sobchack e Barker. E, para que isso ocorra, para que nossos corpos funcionem como sistema de percepção, para que se entregue à imagem e a penetre, é preciso que estejamos minimamente desconectados das funcionalidades do nosso corpo, dos nossos sentidos. Marks explica:

Um certo grau de separação do corpo é necessário para que nossos corpos funcionem. Imagine se nossas percepções estivessem tão incorporadas que pudéssemos sentir cada passo de nosso processo digestivo, a contração de nossos neurônios. Estaríamos tão sintonizados com o universo que seria impossível nos concentrarmos no mundo ao nosso redor. Se estivéssemos cientes do funcionamento dos nossos baços, da constante atividade sobre as membranas mucosas de nossas narinas, do tráfego em nossas estradas sinápticas, certamente não seríamos capazes de dirigir um carro, quanto mais distinguir as percepções mais necessárias para a sobrevivência²⁹ (MARKS, 2000, p. 132).

Marks utiliza o termo de Drew Leder “o corpo ausente” (2000) para explicar a visão como um sentido mais separado do corpo e mais capaz de reconhecer longas distâncias; é um sentido fundamental para essa alienação. O corpo ausente de Leder não seria um não-corpo, ou um corpo esvaziado, mas um ser mais afastado de si – como nosso corpo que não tem consciência do total de suas atividades internas. É um corpo que reúne perspectivas próprias e de outro para se distanciar e, dessa maneira, funcionar. Se tivéssemos consciência de tudo que funciona no nosso corpo, nossa percepção estaria pouco aberta para sentir o que no mundo nos provoca sensações.

Aqui, poderíamos também fazer um paralelo com a memória sinestésica de Barker (2009), em que os movimentos do filme, aqui, no caso, suas propriedades táteis, nos lembraria uma sensação de nossa história e, com isso, nos colocaria mais próximo com a sensação que o filme objetiva sediar em nossos corpos. Há, portanto, uma relação mimética entre esses corpos: a imagem cinematográfica elabora um contato material com o espectador. O que ocorre é um parentesco insidioso com a imagem, não diretamente com o que é representado, mas principalmente com seu efeito sensório.

²⁹ Tradução minha. No original: A certain degree of separation from the body is necessary in order for our bodies to function. Imagine if our perceptions were so embodied that we could feel every step of our digestive process, the twitching of our neurons. We would be so attuned to the universe within that it would be impossible to focus on the world around us. If we were aware of the functioning of our spleens, the constant activity upon the mucous membranes of our nostrils, the traffic on our synaptic highways, we would certainly not be able to drive a car, let alone distinguish perceptions most necessary for survival.

Esse contato físico com a imagem se dá quando a história que passa na tela atravessa o sistema sensorial do espectador, fazendo-o entender com a força do seu corpo, e não tanto com sua capacidade cognitiva.

2.7 Fósseis cinematográficos

A imagem prova sua presença fisicamente, em um processo audiovisual em que “objetos, corpos e coisas intangíveis contêm histórias dentro deles que só podem ser traduzidas imperfeitamente”³⁰ (MARKS, 2000, p. 131). A sensação desse contato está comprometida com a memória individual ou cultural do espectador. O contato com certos objetos e imagens nos move para passados sensoriais, trazidos à tona da superfície do corpo. É uma relação de percepções sensoriais que, mediadas pela memória, constrói o caráter do objeto.

Marks (2000) recorre a Bergson para afirmar que uma imagem é multissensorial, inferindo sobre todos os sentidos que percebem um objeto. E é na superfície do corpo (na pele, na tela) que a sensação e a percepção coincidem, invocando uma mediação da memória. O esquema dessa trajetória seria: primeiro nos movemos para o objeto na tela, depois recordamos imagens virtuais que nos vem à memória e o comparamos com o que está na tela. Isso é compatível com o modelo de percepção de Bergson, que é referência para Deleuze e a imagem-tempo.

Um objeto muitas vezes afeta como uma imagem-lembrança (MARKS, 2010) por carregar resquícios de algum passado. O que Marks evidencia é como essa imagem estabelece um contato corporal – é aqui que temos acesso ao seu significado. Os objetos não são mudos, também contam histórias e descrevem trajetórias (MARKS, 2010). É baseada nisso que Marks vê a imagem cinematográfica como um fóssil. Ela utiliza o termo de Deleuze “fóssil radioativo” para entender a sensação que um objeto pode causar, como esse pode se conectar com o passado. O contato físico, multissensorial é fundamental para superar a incompletude que esse objeto demonstra ter, assim como a memória nos traz sensações incompletas de algum sentimento que um sentimos na realidade presente.

O sentido da imagem, do objeto precisa entrar em contato com o espectador para se manifestar. Marks resume o fóssil como “vestígio indicador de um objeto que uma vez

³⁰ Tradução minha. No original: Objects, bodies, and intangible things hold histories within them that can be translated only perfectly.

existiu, seu tecido animal ou vegetal que se tornou pedra” (MARKS, 2010, p. 318). Violeta, de *O abismo prateado*, em uma de suas consultas como dentista extrai o dente do paciente e lhe lista recomendações: “Evita fazer exercício hoje, nada de comer coisa dura, só alimento pastoso. Sopa, só que sopa não pode ser quente, tem que ser fria. Ruim, né? Gosta de sorvete? Toma sorvete. Pode tomar sorvete à vontade”. Ela insiste: “Toma sorvete mesmo. Sorvete é gostoso, deixa a gente feliz e ajuda a tirar a dor”.

O sorvete não está na imagem, ele surge no filme como uma ideia, com suas qualidades e efeitos que causam no nosso esquema sensorio. A ideia do sorvete aparece como uma memória sensoria, uma sensação, uma lembrança de sabor. Esse contato multissensorial e indicial desperta uma memória, está muito próximo do fóssil de Marks. Uma imagem fóssil se traduz e infere significado ao filme por seu caráter aurático.

Em razão de um caráter indicador, o cinema permite que passados não resolvidos surjam no presente da imagem. Para Deleuze, os fósseis não são objetos de pedras frias, mas coisas perigosas, vivas. As imagens são leituras fósseis, onde os fósseis são aquelas imagens estranhas e teimosas que parecem surgir de uma realidade que está em conflito com seus arredores [...]. (MARKS, 2010, p. 319).



Figura 23



Figura 24



Figura 25

Figura 26

Depois disso, o sorvete aparece em uma série de situações. Quando Violeta perambula sem direção nas ruas da cidade (Figuras 23 e 24), quando inicia umas de suas primeiras conversas com a dupla de pai e filha que conhece - aqui, todos tomam sorvete (Figuras 25 e 26). Sua imagem é como algo que volta do passado e se materializa no presente e resiste a uma situação conflituosa. O que desperta é um passado sensorial em objetos e imagens que, quanto mais imóveis, mais nos dão tempo para explorá-los. Imóveis, literalmente, mas poderosamente cambiantes em seus efeitos sobre o esquema sensorial e histórico.

A figura do sorvete é mais sugestiva e multissensorial que a imagem pode indicar, como o fóssil de Marks porque é um objeto que condensa “histórias enigmáticas e que juntam seu poder peculiar em razão de um contato prévio com algum objeto originário” (MARKS, 2010, p. 326). Depois de aparecer como ideia, o sorvete aparece como matéria, significado com substância. A memória sensorial do espectador se combina com a memória sensorial do filme. Os planos não exploram a textura do sorvete, ele se manifesta no indício de uma ideia, de um sentimento, de um sabor de impacto afetivo e particular com filme e espectador.

2.8 Visualidade háptica

No exercício de transitar pelo tempo na imagem, nossos olhos percorrem pela superfície como órgãos de toque, deslizando de canto a canto da imagem, em uma experiência sensorial de assimilação narrativa. Ao mesmo tempo em que percorremos à pele, à superfície do filme, o filme também nos percorre, caminhando por nossos sentidos e deixando seus rastros afetivos, suas marcas em nossos corpos.

Elucidando as maneiras que o cinema evoca o sentido do tato, Marks (2000) desenvolve o conceito de visualidade háptica, em que o olhar se move sobre a superfície da imagem, da tela, do objeto, mais preocupado em investigar a textura do que codificar a forma. O olhar aqui é estimulado a flunar pela imagem e não a se concentrar em um único ponto.

Tais imagens oferecem tal proliferação de figuras que o espectador percebe a textura tanto quanto os objetos imaginados. Enquanto a percepção ótica privilegia o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem. A partir de outras formas de experiência sensorial, principalmente toque e cinestesia, a visualidade háptica envolve o corpo mais do que no caso da visualidade ótica. O toque é um sentido localizado na superfície do corpo: pensar no cinema como háptico é apenas um passo em direção a considerar as maneiras como o cinema atrai o corpo como um todo³¹ (MARKS, 2000, p. 162).

A visualidade incorporada transporta nossos sentidos para o filme, de maneira que percebemos não o que a imagem mostra, mas o que ela emana ou no que nela pulsa. Nesse momento, o que pulsa na imagem cinematográfica, pulsa também no espectador. Nas cenas em que Violeta pedala pela cidade, a câmera não vibra em movimento consonante como se planasse ao lado da personagem (Figura 27). Em um dado momento, aliás, Violeta para e a câmera para em um movimento que inspira uma sensação muito parecida com a de inércia (Figura 28). Instantes depois, um carro passa em disparada, a câmera gira em rompante (Figura 29) e quando retorna, Violeta já está no chão (Figura 30). Aqui vemos como o cinema enquanto mídia háptica vai além do

³¹ Tradução minha. No original: Such images resolve into figuration only gradually, if at all. Conversely, a haptic work may create an image of such detail, sometimes through miniaturism, that it evades a distanced view, instead pulling the viewer in close. Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged. While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visibility involves the body more than is the case with optical visibility. Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole.

toque e da pele. As sensações hápticas se dão também o pelo movimento, pela inércia, aproximação e distanciamento, pelo, enfim, tipos de contato e encontro entre corpo e percepção do espectador e do filme. O movimento da câmera (Figura 29) tem potencial de inspirar um movimento na percepção do espectador de modo que lhe dá a sensação de que quem fez o movimento foi ele. Em momentos como esses o encontro de duas percepções é concreto.



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Marks identifica imagens em que há uma identificação mútua com a superfície, baseada em uma visualidade que passa pela cobertura do corpo, deixando o corpo à mostra, exibindo suas propriedades materiais. Quando Veró, de *A mulher sem cabeça*, assiste a um vídeo de casamento antigo, vemos uma televisão que exibe um vídeo antigo e os defeitos da imagem analógica (Figura 31). O vídeo toma a tela inteira e suas ranhuras estão evidentes, nos próximos planos assistimos ao vídeo pela moldura da tevê (Figura 32). Estamos presos na perspectiva da personagem, mas busca-se um contato físico com o vídeo. Nesse momento de *A mulher sem cabeça*, temos uma consciência do vídeo e sua materialidade, mesmo próximos da visão da espectadora Veró.



Figura 31



Figura 32

Caminhando pela superfície da imagem, sentindo as qualidades de sua textura e entrando ou sendo atraído para sua profundidade, aos poucos assim vai se construindo a pele do filme, seu corpo e suas camadas. Marks (2000) defende que esse recurso estético é comum no cinema intercultural porque é fortemente crítico ao domínio da visualidade ótica e, dessa forma, sugere uma nova maneira de aproximar a imagem aos sentidos. Para Marks, o háptico é como

uma estratégia visual que pode ser usada para descrever tradições visuais alternativas, incluindo práticas femininas e feministas, em vez de uma qualidade feminina em particular. [...] Traçar uma história de aparência tátil oferece uma estratégia que pode ser invocada quando nossos recursos ópticos não conseguem enxergar³² (MARKS, 2000, p. 169).

³² Tradução minha. No original: [...] as a feminine form of perception, I prefer to see the haptic as a visual strategy that can be used to describe alternative visual traditions, including women's and feminist

As imagens hápticas ativamente desafiam a dominância visual e oferecem outras maneiras de se relacionar com o filme, com ela mesma e com o enredo, que aqui está muito baseado na experiência imediata do corpo e em um envolvimento também ativo com a memória. O conhecimento que essas imagens emanam são muitas vezes intangíveis e intraduzíveis, o corpo é a principal força do pensamento.

Por isso, Marks crava, a visualidade háptica precisa de um espectador ativo, um corpo atento. Seu corpo atua no filme e o filme faz o mesmo no seu corpo. Seus sentidos são estimulados a ponto de se confundir com os sentidos do filme, e são nesses momentos que o háptico preenche seu esquema sensório, criando sensações provocadas pela imagem cinematográfica. É no corpo do espectador que o háptico revela suas formas tangíveis. A visualidade háptica funciona por todo o corpo.

O corpo atento e o corpo de Drew Leder, mencionado anteriormente, se articulam de modo que, a face ausente do corpo deixa-o livre de seus funcionamentos fisiológicos internos para se abrir para a percepção do filme, seus movimentos, afecções; enquanto, por outro lado, o corpo atento que Marks argumenta é uma posição que o corpo toma para entrar em contato com o filme, em sentir os seus movimentos, suas afecções, viver a sua percepção. O corpo ausente de Leder é uma condição corporal fisiológica, já o corpo atento de Marks é uma situação, um exercício prestado pelo espectador.

Deslizar pela imagem é, antes de tudo, ter consciência de sua superfície ou suas superfícies. Em sentir na tela a textura de uma cortina, entrar em sintonia com o balançar de uma rede. Por outro lado, é também ter consciência de sua profundidade, das várias camadas que podem existir e de um mundo tátil a ser descoberto paulatinamente em um jogo de distância e aproximação.

No lugar de nos fixar na narrativa, a imagem háptica nos fixa na imagem material, fazendo-nos contemplá-la. Aqui, é possível uma materialização do afeto, uma vez que empreendemos uma contemplação incisiva sobre o espaço fílmico – mais uma vez, se assemelhando à imagem-tempo deleuziana. A partir daí, denota-se um envolvimento maior com a imagem de fato do que com a narrativa do filme. A imagem-tempo de Deleuze, além de nos fazer experimentar diretamente o correr do tempo, também potencializa nossa capacidade de experimentar nossos esquema sensório-motor.

practices, rather than a feminine quality in particular. [...] To trace a history of tactile looking offers a strategy that can be called upon when our optical resources fail to see.

Para conseguir esse caráter háptico, filmes empreendem combinações técnicas como granulação e desfoque da imagem, como um *close-up* muito próximo do objeto a ponto de desfigurá-lo, talvez até em busca do átomo da imagem. As imagens hápticas desestimulam o espectador a pensar sobre uma representação e o coloca em uma relação incorporada e multissensorial com o filme.

A visão do espectador tem uma relação tátil com a superfície da imagem, movendo-se sobre as figuras que se fundem no plano da imagem, como se as coisas até mesmo distantes estivessem a apenas um centímetro do corpo da pessoa. Olhar de tal maneira requer do espectador uma certa confiança, que os objetos da visão não são ameaçadores, mas esperarão pacientemente para serem vistos³³ (MARKS, 2000, p. 181).

Cenas que evidenciam superfícies, em que a ação se desenrola sobre reflexos muitas vezes revelam um esforço em desenhar relevos na superfície da imagem. A granulação da imagem busca um contato direto com a matéria do filme, a molécula menor, usando recursos entre luz e escuridão, foco e desfoco, perto e distante, aparecimento e desaparecimento. Tanto em *O abismo prateado* (Figuras 33 e 34) quanto em *A mulher sem cabeça* (Figuras 35 e 36), o contato com as moléculas da imagem parecem buscar sensações puras de estar no mundo, sem significado prévio e definitivo.



Figura 33

³³ Tradução minha. No original: The viewer's vision takes a tactile relation to the surface of the image, moving over the figures that merge in the image plane as though even faraway things are only an inch from one's body. Looking in such a way requires of the viewer a certain trust, that the objects of vision are not menacing but will patiently wait to be seen. Yet one might ask whether Cho trusts his senses: in his work all materiality seems to disappear, and the images that swirl to the screen's surface do not necessarily attest to the existence of objects.



Figura 34



Figura 35



Figura 36

As imagens hápticas se relacionam subjetivamente, em que o espectador é impelido de preencher os vazios de sua incompletiude, se envolver com as formas, os traços, os tons

de cores. É uma aproximação intensa e íntima que desfigura a imagem e a percepção viciada visualmente do espectador. Espectador e imagem estão muito perto, se tocando e se conhecendo enquanto matérias. Marks vê nisso um certo erotismo, em que, no envolvimento com a matéria do filme, o espectador perde seu controle e é possuído pela imagem.

A relação ideal entre espectador e imagem na visualidade háptica é a da mutualidade, na qual o espectador é mais propenso a perder-se na imagem, a perder seu senso de proporção. Quando a visão é como o toque, o toque do objeto pode ser como uma carícia, embora também possa ser violento [...] A visualidade háptica implica tornar-se vulnerável à imagem, invertendo a relação de domínio que caracteriza a visualização ótica³⁴ (MARKS, 2000, p. 184, 185).

O toque passa pela superfície e pela profundidade. Um envolvimento íntimo que se dá muito pelo movimento de esconde e desvenda, de sugestão contínua, em que o espectador vai penetrando cada vez mais fundo na imagem no objetivo de experimentá-la. Nesses instantes, ele renuncia seu domínio de observador sobre a imagem, a distância que os separa, para se entregar ao desejo de se sentir como ela, de sê-la.

³⁴ Tradução minha. No original: The ideal relationship between viewer and image in haptic visuality is one of mutuality, in which the viewer is more likely to lose herself in the image, to lose her sense of proportion. When vision is like touch, the object's touch back may be like a caress, though it may also be violent [...] Haptic visuality implies making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing.

3. SOM E A ESCUTA ATENTA

3.1 Materialidade do som

Em contato com o mundo, com os corpos, nos relacionamos não apenas com as coisas, mas também com os sons que elas produzem, que nelas pulsam, em uma compreensão sensível e que permite descobertas tão possíveis quanto o contato com suas imagens. A experiência auditiva passa por caminhos cheios de possibilidades de associações e, embora pouco visíveis, carregam características tangíveis e muitas vezes táteis.

A escuta pode ser uma atividade que se aproxima de formas desconhecidas para pessoas ainda sem muita memória sensorial, com pouco conhecimento para descrever um som como “seco”, “ruidoso”, “agradável”. Nosso contato com o mundo está baseado em conceitos que nos ajudam a compreendê-lo através das combinações sensoriais físicas e mnemônicas. O que se vê normalmente combina-se com o que se ouve, em uma compreensão de mundo humana, decorrente dessa combinação nossa.

No entanto, em busca de uma escuta mais atenta, distanciar-nos-íamos desses conceitos, o que ajudaria a descrever uma nova maneira de existência. Uma escuta mais atenta e menos informada estaria livre de ideias para, de fato, abrir nossa percepção e ouvirmos as coisas, com suas propriedades agora inéditas e suas mensagens novas.

No processo, ocorre a desconstrução gradual das crenças que devem ser superadas. Supomos que haja contrastes significativos entre a visão e o som; assim, bem no meio do atomismo sensorial implícito sustentado na crença comum, nos aproximamos abstratamente das diferenças entre as dimensões da visão e do som. Nós “pareamos” essas duas dimensões comparativamente. Primeiro, nos engajamos em um mapeamento hipotético e abstrato que pode ocorrer para a experiência comum com suas crenças inerentes³⁵ (IHDE, 2007, p. 49).

Esse mecanismo da escuta mais atenta (Don Ihde chama de “amplificada” (2007)) revela o que antes estava inaudito. Ainda há as associações auditivas e visuais aproximadas, no entanto elas colaboram para uma escuta que entende e produz subjetividades.

³⁵ Tradução minha. No original: In the process the gradual deconstruction of those beliefs that must be surpassed occurs. We suppose that there are significant contrasts between sight and sound; thus in the very midst of the implicit sensory atomism held in common belief we approximate abstractly what the differences might be between the dimensions of sight and of sound. We “pair” these two dimensions comparatively. First we engage in a hypothetical and abstract mapping that could occur for ordinary experience with its inherent beliefs.

Supondo agora duas dimensões “distintas” dentro da experiência que devem ser “emparelhadas”, eu presto atenção ao que é visto e ouvido para aprender de que maneira essas dimensões diferem e se comparam, de que maneira elas divergem em suas respectivas “formas” e que maneiras eles “se sobrepõem”³⁶ (IHDE, 2007, p. 49).

A perspectiva fenomenológica de Ihde admite uma experiência que baliza as dimensões visual e auditiva. Ihde discorre sobre a experiência no mundo, mas o que ele fala está muito próximo da experiência cinematográfica, que em geral usa tecnologias de expressão também visual e auditiva.

E a defesa da escuta amplificada de Ihde estabelece relação com o trabalho sonoro e a experiência do espectador com os filmes de Lucrecia Martel e Karim Aïnouz analisados aqui. Isso porque tanto *A mulher sem cabeça* quanto *O abismo prateado* exploram a materialidade do som, suas qualidades de presença e ocultação de modo que se apresentam como escrita cinematográfica, com alto poder de afetar o corpo do espectador. A dimensão sonora, envolta do espectador, tem capacidade de tocá-lo: dos ouvidos ao corpo inteiro, externa e internamente.

Nesse contexto, assistimos a filmes que desempenham um modo de “reinscrever, autorreflexivamente, o próprio gesto de escuta em seu campo discursivo” (CAPELLER, 2015, p. 20). A performance sonora do filme reorganiza o discurso cinematográfico comum, diminuindo a posição hierárquica da voz e dando corpo e caráter ao ambiente, “deslocando intencionalmente a nossa atenção das palavras aos gestos” (CAPELLER, 2015, p. 20).

Em *A mulher sem cabeça*, os diálogos são geralmente breves e extremamente escassos. Veró pouco conversa, em uma mudez permanente enquanto se move de um espaço para outro. Algo de parecido ocorre em *O abismo prateado*, pois Violeta também se cala por boa parte das cenas. A primeira fala acontece à beira dos sete minutos de filme, por exemplo. Na carência da palavra falada, emerge uma gama de elementos sonoros dos ambientes, das ações, dos acontecimentos que modulam as relações e intenções dos filmes, inferindo significados sensoriais, apelando para uma capacidade de compreensão corpórea. Nos discursos dos filmes aqui analisados há uma fala que se dilui muito mais pelos gestos (fala do corpo), pelos sons ambientes e corpóreos, do que pelas palavras (fala da voz) (CAPELLER, 2015).

³⁶ Tradução minha. No original: Supposing now two “distinct” dimensions within experience that are to be “paired,” I attend to what is seen and heard to learn in what way these dimensions differ and compare, in what ways they diverge in their respective “shapes,” and in what ways they “overlap”.

A materialidade do som torna possível uma abertura tangível ao que é invisível e a escuta atenta é o que estimula uma percepção que, em primeiro, é sensível e, em um seguinte passo, se torna reflexiva. Ihde se preocupa com um ato reflexivo da audição ao determinar que o mundo auditivo é permeado por fluxos e construído temporalmente. Quando uns sons terminam, outros começam ao nosso redor, compondo um fluxo ininterrupto que evidencia uma duração, um tempo próprio.

Por conseguinte, a dimensão sonora permite uma construção espacial e temporal. A propriedade direcional do som possibilita graus de localização que podem ser muito precisos. Com a audição podemos identificar e localizar objetos pelo espaço, o que pode aumentar em um ato mais atento e reflexivo de ouvir. E isso pode ser aplicado sobre nossa experiência cotidiana. Os sons de passos em um corredor ou em uma escada pode nos informar um sentimento, uma força de algo que se aproxima ou se distancia. E o som do impacto da chuva sobre o carro de Veró logo após o acidente é um exemplo de como o som pode inferir predicados e sentidos na experiência auditiva. O som da chuva é denso, quase sólido, sobre o carro da personagem. Como acompanhamos todo o acidente pelo interior do carro, não nos é mostrado claramente quem foi atropelado. E, na tensão pós-acidente, o som da chuva faz o espectador acreditar no acidente porque ele viu algo de relance – mas nada muito preciso –, o impacto sonoro é o que tem de mais confiável. Faz sentir o impacto do acidente, em que as gotas pesadas sobre o carro seriam como algo intenso o suficiente para ser considerado algo grave.

Essa capacidade comum de ouvir contém em si uma extraordinária riqueza de distinções e a capacidade de discernir pequenas diferenças de textura auditiva e, por meio dela, sabemos a que e com frequência para onde é que nossa escuta se refere (IHDE, 2007, p. 60).

Ao ouvirmos as coisas experimentando-as somos capazes de supor sua espessura, seu tamanho, o material do qual são feitas, identificando formas e superfícies. Não seria muito esforço aproximar isso da análise tátil dos sons, uma vez que aqui os sons apresentam suas formas táteis e podemos, assim, de certa maneira tocá-los de volta. No momento em que escutamos algo, sentimos o aspecto de sua forma e seu efeito sobre nossa audição, um sentido, uma característica que emerge do contato físico.

Os aspectos de forma que são ouvidos, no entanto, devem ser estritamente localizados em termos de sua apresentação auditiva apropriada e não predeterminados ou prelimitados por uma noção de forma “visual”. As formas que são ouvidas são “mais fracas” em seu sentido espacial do que a forma de contorno completo de uma coisa que é ordinariamente dada de uma só vez à visão. Mas uma “fraqueza” não é necessariamente uma ausência

total, pois nessa “fraqueza” permanece uma espacialidade importante, ainda que primitiva, para a audição³⁷ (IHDE, 2007, p. 61).

O fluxo constante da experiência auditiva é o que auxilia na escuta da forma, na construção da sensação do espectador na experiência cinematográfica. Se uma duração é necessária para identificar a forma do movimento sonoro (IHDE, 2007), é no tempo do som, é caminhando pela paisagem sonora que somos apresentados aos aspectos das formas do filme. É aqui também que – fazendo uma relação com Baker e Marks e suas explicações sobre a experiência corpórea do espectador – entramos em contato com a pele do filme, com seu corpo e seus traços corpóreos.

Em formas apresentadas em durações mais curtas, como o simples tilintar do contato entre talheres, por exemplo, nos entrega uma noção menos espacial e mais material do objeto, no entanto. O que leva a crer que a duração seja esquecida. Mas quando falo sobre caminhar pela paisagem sonora do filme, ou da experiência vivida, é preciso entender que o som não se descola do tempo. Que os sons que nos rodeiam, na sala de cinema ou em uma rua movimentada, vão desenhando uma forma maior, uma espacialidade geral também baseada em aspectos de formas menores, enquanto o filme passa pela tela ou a gente pela rua.

É como se o ouvido tivesse que ganhar gradualmente essa forma em sua atenção duracional. É a partir de considerações temporais que metáforas temporais “lineares” podem surgir. A esse respeito, as formas auditivas parecem, de um lado, estar mais próximas das discriminações de formas táteis. [...] Assim, com a escuta de aspectos de forma, muitas vezes são necessárias repetidas e prolongadas escutas até que a plenitude da forma apareça. Isso não serve para fins úteis em assuntos cotidianos, quando um simples olhar fará o mesmo em menos tempo. Assim, deixamos de ouvir o que pode ser ouvido e passamos por uma possibilidade existencial de ouvir³⁸ (IHDE, 2007, p. 66).

³⁷ Tradução minha. No original: The shape-aspects that are heard, however, must be strictly located in terms of their auditorily proper presentation and not predetermined or prelimited by an already “visualist” notion of shape. The shape-aspects that are heard are “weaker” in their spatial sense than the full outline shape of a thing that is ordinarily given all at once to vision. But a “weakness” is not necessarily a total absence, for in this “weakness” there remains an important, if primitive, spatiality for hearing.

³⁸ Tradução minha. No original: It is as if the ear had to gradually gain this shape in its durational attention. It is from such temporal considerations that “linear” time metaphors may arise. In this respect auditory shapes seem on one side to be closer to tactile shape discriminations. [...] So, with listening for shape-aspects it often takes repeated and prolonged listenings until the fullness of the shape appears. This serves no useful purpose in daily affairs when a mere glance will do the same in less time. Thus we fail to hear what may be heard and pass over an existential possibility of listening.

3.2 Uma escuta háptica

O ator de ouvir na experiência cinematográfica é um movimento de contato com a matéria fílmica, da mesma maneira que nos coloca em contato também com nossas capacidades auditivas e toda dinâmica existente entre propriedades nervosas do nosso corpo. As formas, as dimensões espaciais que os sons expressam nos territorializam por meio de uma conexão tátil que liga nosso corpo sensório ao ambiente.

Enquanto ondas sonoras, o som tem o poder de ocupar o espaço da plateia, alcançando os ouvidos do espectador de maneira tão tátil que é possível sentir a pele vibrar em uma situação de volume e frequência intensos. Essa noção de profundidade está dentro da própria sala de cinema, pouco é reconhecida dentro do quadro cinematográfico. Isso revigora uma defesa de que o som, diríamos, teria capacidade de explorar mais a hapticidade da experiência, a emulação do espaço e a imersão cinematográfica.

Marks aborda brevemente o som como uma maneira de perceber o ambiente, de estreitar o espaço entre filme e espectador, dizendo que o som pode operar de maneira parecida à da visualidade háptica – “como a visão pode ser ótica ou háptica, a audição também pode perceber o ambiente de uma maneira mais ou menos instrumental”³⁹ (MARKS, 2000, p. 183). O envolvimento entre os corpos do filme e do espectador pode se dar pelo que a teórica chama de audição háptica (*haptic hearing*), onde as fronteiras que separam esses corpos se tornam nebulosas. A capacidade que o som tem de atravessar o suporte técnico e preencher os espaços, bem como comunicar as instâncias de longe e perto, auxiliam às imagens hápticas de seu intento em configurar sensações longe de práticas representacionais. As texturas sonoras inferem uma qualidade material do som e potencializam seu poder tátil.

A audição háptica explora as materialidades dos objetos do filme através dos sons que produzem, enquanto constrói momentos em que ouvimos sons que, à primeira escuta, se apresentam como indiferenciados, antes de nós escolhermos algum dentre eles que nos traz alguma memória, devido a familiaridade de tê-lo ouvido anteriormente. O som de um golpe desferido sobre o peito do oponente pode direcionar nossa atenção ao mesmo ponto no nosso corpo.

Em alguns ambientes, a experiência da audição háptica pode ser sustentada por mais tempo, antes que sons específicos foquem nossa atenção: ambientes

³⁹ Tradução minha. No original: as vision can be optical or haptic, so too hearing can perceive the environment in a more or less instrumental way.

silenciosos como caminhar na floresta e deitar na cama pela manhã, ou ambientes incrivelmente altos como uma pista de dança ou um canteiro de obras. Nesses ambientes, as fronteiras auditivas entre o corpo e o mundo podem parecer indistintas: o farfalhar das árvores pode se misturar ao som da minha respiração ou, inversamente, a música em expansão pode habitar minha cavidade torácica e mover meu corpo por dentro⁴⁰ (MARKS, 2000, p. 183).

No início de *O abismo prateado*, Djalma (Otto Jr.), o marido de Violeta, caminha pelas ruas do Rio de Janeiro de volta para casa e ouvimos uma miríade de sons difíceis de enumerar. Enquanto a câmera o acompanha focando-o, mas com a cidade em desfoque, os sons cercam as bordas da tela impondo uma presença do espaço urbano turbulento. Por vezes podemos sentir os passos do personagem em meios aos agudos e graves que se cruzam e intercalam na cidade. A cena dura um minuto e doze segundos, ele caminha pelas calçadas, espera pelo semáforo, atravessa ruas, ao passo que somos absorvidos pelo som grave dos motores, a aspereza do ruído dos carros que compõem uma superfície sonora intensa.

Nesses momentos em que escutamos sons de fontes que não nos são informadas, sons que diretamente não correspondem a algo determinado, nossa percepção, perdida, se incube de simplesmente experimentar os sons, o significado se traduz em fórmulas e efeitos, se distanciando de algum objeto referencial. Nos filmes aqui analisados, o som é explorado a partir dessa dinâmica com o espectador, em um trabalho que valoriza o aspecto sensorial da escuta. A experiência sensorial se torna multilinear e dispersiva com uma intensa ambiguidade visual e narrativa (VIEIRA JR, 2015).

Se, por um lado, a dimensão háptica da escuta acaba por ser um pouco mais restrita que a da imagem, inclusive pelo fato desses momentos de indiscernibilidade sonora geralmente possuírem duração mais curta que seus equivalentes visuais, cabe lembrar que outra característica, específica do funcionamento do aparelho auditivo, pode ampliar o efeito desses estímulos tão fugazes: a insubordinação da audição à visão na construção dos espaços sonoros fílmicos (VIEIRA JR, 2015, p. 64).

Novamente, quando Djalma caminha pelas ruas do Rio as imagens desfocadas e pouco precisas da cidade contrastam com o som que entrega uma experiência que confunde conjugando vários elementos sonoros. Como se vários pontos de escuta determinados se misturassem e, ainda que todos fossem claros particular e isoladamente, juntos, no

⁴⁰ Tradução minha. No original: In some environments the experience of haptic hearing can be sustained for longer, before specific sounds focus our attention: quiet environments like walking in the woods and lying in bed in the morning, or overwhelmingly loud ones like a nightclub dance floor or a construction site. In these settings the aural boundaries between body and world may feel indistinct: the rustle of the trees may mingle with the sound of my breathing, or conversely the booming music may inhabit my chest cavity and move my body from the inside.

entanto, constroem um espaço sonoro conflituoso. As imagens, imprecisas, se apresentam como uma massa de formas e luzes coladas umas às outras e os sons entregam algo parecido, mas muito mais potente porque parte de uma escuta próxima e íntima dos barulhos da cidade.

Os momentos de escuta háptica se constroem nessa confusão entre os timbres de uma mesma frequência, antes de conseguirmos identificar algo, de nos remeter a um referencial, antes que “algum novo som venha ocupar o foco de nossa atenção” (VIEIRA JR, 2015, p. 65). Se ouvimos hapticamente a cidade em *O abismo prateado*, podemos experimentar a vibração dos motores do carro em nossa pele.

A dimensão do som ajuda a construir na paisagem sonora do filme uma linguagem não verbal, uma escuta relacional que se desenvolve no espaço intersubjetivo e passa a ser o responsável pela emissão e recepção de inúmeras informações nem tão claras ou óbvias. Exploramos a escuta de uma maneira mais íntima com o filme e conosco também, uma vez que no meio de ruídos que se apresentam em um mesmo plano, o que nos chamaria atenção diz muito sobre o que nos apetece mais em particular, o que nos remete talvez a experiências já vividas. Assim,

podemos pensar esse mecanismo como uma espécie de arejamento/afrouxamento no processo de produção de sentidos que cada um faz de uma determinada cena, valorizando assim outros conteúdos audiovisuais que não aqueles pré-concebidos como centrais para a narrativa. Deste modo, a hapticidade pode ser um mecanismo capaz de ampliar a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som (VIEIRA JR, 2015, p. 65).

Uma outra possibilidade da experiência da escuta háptica está no jogo entre som ambiente e trilha sonora, em que ambos “se confundem, com imprecisão em determinar onde começa um e onde termina o outro” (VIEIRA JR, 2015, p. 66). É possível encontrar essa articulação na cena em que violeta dança *She's a maniac* na boate.

A música já iniciou e está no campo diegético quando Violeta entra na boate, ouve-se o burburinho dos outros que estão lá e ela vai procurando um lugar para ficar e aos poucos começa a dançar. A música vai intensificando seu volume e Violeta já dança com o corpo todo. Já em êxtase explosivo, a música abandona o espaço da boate e vai para o campo extradiegético, fica maior. Nesse momento, Violeta dança em sintonia com a música, bem como seria possível supor que o espectador se mexesse em algum grau

também. A cena termina com a personagem saindo em disparada da boate e a música ainda está como na pista de dança.

Esse movimento de dentro e fora, perto e distante que o som faz movimentar também nossos sentidos perceptivos e expressivos. Nesse movimento confirma-se também a qualidade tátil da percepção que flutua pelos campos sonoros sobre uma duração rítmica, melodiosa. O som permite a nossa percepção uma troca de lugar cinética na experiência cinematográfica. No ritmo da música, no ritmo do movimento sonoro, o corpo e sua percepção se movimentam num espaço indeterminado nas fronteiras que os separam do filme. Vê-se de uma maneira mais clara o filme habitando e movendo o corpo (de Violeta, do espectador) de dentro para fora. Nesse gesto o som

parece penetrar por nossos poros, por nossa pele, fazendo com que pulsemos (nós, os personagens e o próprio filme – ou seja, corpos de três naturezas distintas) de acordo com seu ritmo, adequando nossas taquicardias [...] (VIEIRA JR, 2015, p. 68).

A maneira como a escuta háptica trabalha, como já dito, está muito próxima do processo das imagens hápticas e como elas afetam o espectador. Ambos os processos buscam um lugar fora das representações e, longe do visível e do verbal, buscam atingir um lugar diferentes das cinematografias dominantes. A escuta háptica encontra nas imagens hápticas uma força para potencializar o poder da imagem cinematográfica em evocar associações corporais. Na sua duração contínua, o que se estica é o contato háptico com o filme, do esquema sensorial do filme com o do espectador.

A relação temporal é estruturante entre a escuta e a imagem hápticas, já que ambas colaboram para uma experiência que convida a um olhar que se move em um tempo próprio sobre uma superfície própria, antes que o espectador perceba o que ele ouve ou vê (MARKS, 2000). Aqui poderíamos comentar uma situação em *A mulher sem cabeça*.

Na cena em que Veró confessa pela primeira vez que acha que matou alguém ela está na fila do caixa de uma loja. Vemos a cabeça de uma criança sobre o ombro de um adulto e mais o contorno de duas cabeças desfocadas (Figura 37). Por alguns segundos vemos esses elementos se movimentarem devagar enquanto ouvimos um som ambiente com sons eletrônicos, conversas de pessoas e uma voz no autofalante do comércio. Perdidos, experimentamos as formas das imagens e os sons presentes sem identificar o lugar. Pelos segundos do plano, experimentamos a sensação de espera da fila, na perspectiva da personagem.



Figura 37

O tempo da imagem dá espaço para o ritmo do som e entrega uma experiência de mergulho em uma percepção que surge do intangível. Somos levados para dentro do filme cuja construção do espaço e das sensações passam pelas texturas visíveis e sonoras, pelo movimento do tempo. Os olhos e os ouvidos caminham pelas imagens e pelos sons como os órgãos de toque sobre os quais fala Marks (2000). A duração contínua do plano e do ritmo noz faz algo próximo do real, sem as lacunas a serem preenchidas, deixadas pela montagem.

Por outro lado, as lacunas que a hapticidade deixa são de caráter representacional, o que não nos leva à falta, mas sim à sua maior força. Os sons e as imagens hápticas estabelecem uma relação temporal de afeto entre filme e espectador, muitas vezes levando a um estado contemplativo e emocional dos espaços. A experiência háptica nos leva a uma experiência direta não apenas com o tempo, mas também com a percepção sensorial, através do corpo (MARKS, 2000). Com atenção, podemos nos dar conta do nosso esquema sensório-motor em funcionamento.

É na fixação da experiência pelo tempo do som que se desenha o corpo sonoro do filme, bem como ele nos convoca às suas sensações. O timbre, o ritmo dos sons e ruídos esquadriham o corpo sonoro cinematográfico. Como já mencionado, os filmes de Martel e Aïnouz reúnem poucos diálogos e falas. A comunicação sonora se dá pelos ruídos e sons dos ambientes, dos contatos e colisões corporais que preenchem a sala de projeção.

Nosso corpo é convocado por meio de um rodeio de vibrações sonoras que, em um primeiro momento, falam mais ao nosso esquema sensorial do que com um conjunto de significações possíveis, que a partir desses filmes parece um campo bem mais limitado de vivências dos ambientes.

No momento de angústia máxima, quando Violeta vai à praia (Figura 12), o som do mar preenche toda nossa escuta. Em um dos planos (Figura 38), na imagem embaçada vemos ondas quebrando através de formas e variações de luz. Nesse momento de sobrevalorização sonora, somos convocados a uma experiência corpórea de uma sensação líquida do som da praia, de uma força física da água.



Figura 38

Estamos em uma imersão contemplativa e sensorial que privilegia o som. O som da água que desliza e se choca com as pedras é intenso de maneira que sentimos da velocidade do movimento à intensidade do choque, à fricção de dois corpos diferentes, em uma interface do mundo sob um aspecto háptico. Nosso corpo assim responde em mais um momento em que nossas sensações corpóreas se confundem com as do filme.

3.3 Ambientes sonoros

O que ouvimos no filme pode refletir o espaço físico da cena, bem como o estado emocional do personagem. O ambiente sonoro, portanto, excede às coisas do espaço. Ihde (2007) conta que o campo sonoro é uma espécie de abertura para o mundo e, como abertura, é uma perspectiva particular.

É uma estrutura existencial em que todas as coisas que se apresentam o fazem dentro do campo - o campo "transcende" as coisas - mas o campo em si não é sinônimo de Mundo. A questão do mundo, no sentido ontológico pleno, no entanto, surge apenas plenamente com a questão dos horizontes que, por sua vez, "envolvem" e "transcendem" o campo da presença⁴¹ (IHDE, 2007, p. 73, 74).

No desenvolvimento de uma ciência do toque, poderíamos dizer que o corpo responde diretamente ao "envolvem" que Ihde fala. A pele responde a frequências de sons das coisas que rodeiam o corpo. O campo visual não nos rodeia, ele está orientado para nossa frente. Embora tenhamos capacidade para ver distâncias próximas e muito longas, precisamos nos mover para ver o que está atrás de nós. O campo sonoro, por sua vez, não está restrito a uma direcionalidade específica. Ele está disponível ao nosso redor e nos envolve em minha posição corporificada (IHDE, 2007).

O campo auditivo é composto por todos os sons que ocorrem simultaneamente e o preenchem a espacialidade de uma maneira complexa. O corpo tem a capacidade de reverberar o som e, a partir daí, determinar as qualidades do espaço, em uma descrição corporificada do local.

Na forma do campo auditivo, como uma coisa envolvente, a forma de campo "excede" aquela do formato de campo da visão. Se fosse modelado espacialmente, o campo auditivo teria que ser concebido como uma "esfera" dentro da qual eu estou posicionado, mas cuja "extensão" permanece indefinida quando se aproxima de um horizonte. Mas, em qualquer caso, como um campo, a forma de campo auditivo é a de uma forma circundante⁴² (IHDE, 2007, p. 75, 76).

O som que nos envolve de formas indiciosas sobre a face das coisas responde a uma capacidade do corpo de tocar as coisas com os ouvidos, bem como na audição háptica da experiência cinematográfica sentimos a presença de um espaço do qual o enquadramento só exhibe uma parcela (como nos filmes de Lucrecia Martel). O caráter espacial do campo sonoro, no entanto, reúne duas dimensões de espacialidade (IHDE, 2007): uma de caráter circundante ("*surroundability of sound*"), que contempla sons distantes, de várias distâncias, para uma descrição geral do ambiente; e outra de caráter direcional, mais focada em pontos específicos do som ("*directionality of sound*"), mais

⁴¹ Tradução minha. No original: It is an existential structure in that all things that present themselves do so within the field—the field “transcends” things—but the field itself is not synonymous with World. The question of World in the full ontological sense, however, arises only fully with the question of horizons that in turn “surround” and “transcend” the field of presence

⁴² Tradução minha. No original: In the shape of the auditory field, as a surrounding thing, the field-shape “exceeds” that of the field-shape of sight. Were it to be modeled spatially, the auditory field would have to be conceived of as a “sphere” within which I am positioned, but whose “extent” remains indefinite as it reaches outward toward a horizon. But in any case as a field, the auditory field-shape is that of a surrounding shape.

precisa e definitiva. Elas atuam simultaneamente e tipificam a ambiguidade da dimensão sonora, assinalando essa dupla dimensionalidade.

O contraste da experiência musical com a audição cotidiana aponta para duas dessas variações de atenção focal. Geralmente, os sons são captados direcionalmente. O martelo da porta ao lado é ouvido a partir da porta ao lado. O canto do pardal no jardim se apresenta do jardim. Mas se eu me coloco na “atitude musical” e ouço o som como se fosse música, posso subitamente descobrir que seu senso comum e forte de direcionalidade, embora não desapareça, recai a tal ponto que posso me concentrar em sua presença circundante⁴³ (IHDE, 2007, p. 77).

O ambiente sonoro de *O abismo prateado* no início estrutura uma escuta espacial geral dos ambientes. O tráfico urbano ocorre em um som volumoso, com texturas diversas e por uma dimensão que excede os planos do quadro. Assim como em *A mulher sem cabeça*, se ouve mais e se vê menos. Mesmo quando o foco narrativo é a cidade, vê-se em mais detalhes (Figuras 8 e 9), sobressaindo os ruídos do trânsito urbano. O que nos rodeia quando vamos ao centro da cidade aqui recebe um ouvido atencioso, capaz de perceber minuciosamente essa paisagem sonora.

No filme de Lucrecia, as duas espacialidades sonoras se misturam. Lucrecia coloca pontos de escuta diferentes em uma mesma cena. Quando uma funcionária de sua casa lhe pede um táxi por telefone (ouve-se também a voz do outro lado da linha), Veró a acompanha calada ao seu lado. Segundos depois, outra funcionária entra no quadro e começa a amolar uma faca. Os pontos de escuta se cruzam no ambiente sonoro em na abundância da paisagem sonora do filme.

O som é o elemento que tem o privilégio de explorar aquilo que a imagem não é capaz de mostrar: o ausente, o não visto, o fora de campo, aquilo que não se pode ou não se deseja mostrar (BOSCHI, 2015, p. 60).

O trabalho sonoro dos filmes de Lucrecia e Karim representariam umas das faces do movimento da narrativa, em que o ambiente e a sua manifestação sonora serviriam de atalhos fundamentais do espectador para uma investigação sobre as questões principais de cada história.

Violeta entra desesperada em um canteiro de obras procurando por uma amiga para falar sobre o abandono do marido (Figura 39). A ambientação sonora que se constrói a

⁴³ Tradução minha. No original: The contrast of the musical experience with everyday listening points to two such variations of focal attention. Quite ordinarily, sounds are taken directionally. The hammering from next door is heard as from next door. The sparrow's song in the garden presents itself from the garden. But if I put myself in the “musical attitude” and listen to the sound as if it were music, I may suddenly find that its ordinary and strong sense of directionality, while not disappearing, recedes to such a degree that I can concentrate on its surrounding presence.

partir de sons secos, graves e metalizados cujo volume se intensificam quando ela entra no canteiro e encontram seu ápice quando as personagens começam a conversar. Ela diz “Escuta, o Djalma me ligou, ele falou que quer se separar de mim”, mas é difícil de escutar todo o diálogo com o som que perturba e atrapalha a percepção.



Figura 39

Momentos depois, ainda no espaço da construção, Violeta encontra uma pequena mata verde livre da tensão do canteiro de obras. Há uma espécie de atenuação emocional tanto pela imagem quanto pelo som. Ao entrar, ela cai sobre umas ferragens, mas caminha pela mata e acaba por repousar por no meio da pequena vegetação (Figura 40). A partir desse momento, podemos sentir que a paisagem sonora do filme vai mudando de tom aos poucos, ficando cada vez mais silenciosa.



Figura 40

3.3.1 Som acusmático, silêncio e ruído

As salas de cinema se vendem como melhores muito pela qualidade do equipamento sonoro. O cinema, cada vez mais obstinado em aperfeiçoar uma experiência cinematográfica de toque, vem se empenhando na tridimensionalidade da tecnologia 3D – visual e sonoramente. A manipulação do som em alguns filmes contemporâneos também tem se esforçado em sugerir experiências sensoriais em trilhas que são reproduzidas no sistema de som, atravessam os ouvidos do espectador e o tocam no corpo inteiro, multidirecionalmente.

O efeito sonoro pode ser formado não na tela, mas no próprio espectador, que “reconhece sons por ser honesto, eficaz e adequado, não tanto por eles reproduzirem o que seria ouvido na mesma situação” (CHION, 2013, p. 2). Elementos sonoros que expressam sentimentos, velocidade, força podem ilustrar isso, ao passo que na combinação de sons e imagens faz o espectador “renderizar” (CHION, 2013) essas sensações. Michel Chion afirma que filmes tem cada vez mais tentado recriar uma sensação geral ou uma emoção a partir da combinação de sons com imagens, se aproximando dos sons reais.

Como um exemplo de renderização (ou seja, de um som que “traduz” não outro som, mas a velocidade, ou uma força, etc.), acho que dos efeitos sonoros que pontuam cenas de ação em muitos filmes: o zumbido e barulho das espadas e sabres em artes marciais filmes traduzir agilidade; os sons de socos em filmes de luta traduzir a violência a experiência personagens (ao passo que, na realidade, o impacto de corpos pode fazer menos ou diferente de ruído). Há também sons que são destinados para traduzir impressões de materialidade ou imaterialidade, fragilidade ou resistência, sensualidade ou austeridade, vazio ou plenitude, peso ou leveza, algo puído ou novo, luxuoso ou espartano. Elas são criadas com isso em mente e não a reprodução do som real do objeto ou personagem em questão⁴⁴ (CHION, 2013, p. 2).

A capacidade tridimensional que o som dá ao cinema pode se associar aos sons que traduzem uma materialidade que vemos na imagem, como uma sensação interna do personagem ou o que emana do ambiente. São sons que indicam, insinuam e estimulam a percepção do espectador. Como em cenas em que ouvimos o som do espaço inteiro, quando não o externo, mas a imagem se fixa em apenas um ponto. Isso permite um

⁴⁴ Tradução minha. No original: As an example of rendering (i.e., of a sound that “translates” not another sound but speed, or a force, etc.), think of the sound effects that punctuate action scenes in many movies: the whirr and clank of swords and sabers in martial arts films translate agility; the sounds of punches in fight films translate the violence the characters experience (whereas in reality the impact of bodies might make less or different noise). There are also sounds that are intended to translate impressions of materiality or immateriality, fragility or resistance, sensuality or austerity, hollowness or fullness, heaviness or lightness, something threadbare or brand new, luxurious or spartan. They are created with this in mind and not the reproduction of the real sound of the object or character in question.

papel maior do som, estimulando outros sentidos além da visão. O desenho sonoro está diretamente ligado ao das emoções.

Isso se baseia na definição de som acusmático, o som que o filme transmite, mas que está fora de campo da imagem, comum, por exemplo, no processo de criação de Martel. Não somos informados sobre sua fonte. Estamos em um mundo em que os sons estão em contexto distante do que eles estariam em uma situação comum. O que seria apenas um som no meio de tanto outros ao redor, aqui é amplificado a fim de fazer emergir sensações muitas vezes difíceis de representar na imagem, potencializando uma escuta muitas vezes ambígua e uma percepção confusa do espectador.

A partir do que se ouve, sente-se que as dimensões do espaço (o ambiente, o quadro cinematográfico) se estendem. A relação entre profundidade ganha um relevo maior. O som acusmático é uma sonoridade exterior ao enquadramento, como se nossos ouvidos chegassem antes que os nossos olhos. Como se nossos olhos tivessem menos capacidade perceptiva que nossos ouvidos, estes aqui muito mais informados e estimulados.

Os ruídos cotidianos elevados em *O abismo prateado* e *A mulher sem cabeça*, o som acusmático que se impõe sobre o quadro qualificam uma certa desorientação. Os sons aqui deliberam “sensações ricas que não são apenas sensações de som, mas também tátil e transsensorial”⁴⁵ (CHION, 2013, p. 4).

Os sons hápticos do filme de Martel reverbera em uma desorientação perceptual, deixando o espectador mergulhado em uma gama sonora e perdido em imagens ambíguas e pouco precisas. Com o recurso do som acusmático, a paisagem sonora do filme se torna mais subjetiva, gera uma inquietude, deixando o espectador sempre procurando algo.

A acusmatização temporária de determinados sons proporciona uma identificação geral do ambiente sem uma informação objetiva direta, sem pontos de escuta específicos. O espectador percebe uma possível fisicalidade do espaço, suas dimensões a partir de uma percepção háptica do espaço, de uma sensação que extrapola os limites do quadro. Isso faz parte da desorientação espacial e narrativa que o som do filme de Martel entrega.

⁴⁵ Tradução minha. No original: [...] rich sensations that are no longer just sound sensations but also tactile and trans-sensory.

Está muito baseado em não saber exatamente o que se ouve ou qual som específico tem de ser ouvido.

Após o acidente, Veró está em um hotel (Figura 41) e ouvimos um som agudo e ininterrupto, como um zunido que nunca somos informados de onde vem. No quarto do hotel (Figura 42), Veró bebe uma xícara de café e ouvimos um som grave e também contínuo cuja fonte também não é mostrada. Esse som leva a crer que o que, de fato, ouvimos seria uma emulação do estado emocional da personagem, inerte em uma suspensão causada pelo acidente. Mesmo que a maioria das cenas no hotel se passem no quarto, o que ouvimos são os sons externos, que continua perturbando a consciência da personagem e a percepção do espectador. E na imagem, vemos poucos elementos – nenhum explicitamente relacionado aos sons.



Figura 41

Figura 42

Sobre o ruído sinfônico sinistro do filme de Martel, do qual já falei anteriormente, Damyler Cunha disserta a respeito de seu caráter acusmático, desenvolvendo uma perceptiva sobre um ângulo diferente que o meu nos capítulos anteriores, mas que se liga a esta pesquisa da maneira muito interessante:

Antes da cena do atropelamento em *A Mulher Sem Cabeça*, ainda sobre a imagem de crianças correndo dentro de um canal ouve-se um som metalizado. O pequeno silvo agudo e ritmado, aparentemente sem uma justificativa, retorna sobreposto ao som da chuva no final da sequência do atropelamento. Como um vestígio sonoro da morte, esse som aparecerá diversas vezes, mas sempre nos momentos onde Verônica se encontra isolada e parece rememorar o evento sonoro do acidente. Em outra cena, primeiro momento no qual a protagonista passa pela mesma estrada após o acidente, ouve-se novamente o silvo agudo. A personagem sai do carro para buscar algo, mas detém-se de costas para o quadro no momento em que se ouve o som. Verônica teria escutado esse som conscientemente? Este som, do qual não visualizamos a sua fonte sonora, pertence ao universo da narrativa ou poderia ser classificado como extradiegético? É uma representação mental da personagem ou um som atrelado a sua função topológica e referencial? De qual material sonoro é composto este som? (CUNHA, 2015, p. 29).

No campo sonoro dos filmes de Karim e Lucrecia, o preenchimento da espacialidade muitas vezes ocorre uma espécie de vazio. Seja em *A mulher sem cabeça* e suas cenas

com raros diálogos, seja no segundo ato de *O abismo prateado* e os momentos de solidão de Violeta, o silêncio é apresentado como potência auditiva. Na “ausência” de sons, o que aparece é a escuta atenta de Ihde e suas proposições sobre a onidirecionalidade (“omnidirectionality”) do som. Nessa experiência direcional sonora, o que antes estava escondido pelo som do trânsito, agora toca nossos ouvidos em detalhes. Sob esse olhar,

o silêncio relativo e contrastante para “um lado” do meu campo auditivo apresenta uma mudança de som dentro desse campo, de modo que o que está “cheio” e o que é “rarefeito” pode fluir variavelmente dentro da onidirecionalidade do campo como uma possibilidade geral⁴⁶ (IHDE, 2007, p. 76).

Depois que Violeta encontra uma mata que a acalma (Figura 40), o filme vai tendo momentos com menos volumes sonoros. Um momento silencioso e decisivo para o rumo da personagem no filme ocorre quando Violeta vai à varanda do apartamento (Figura 43) e avista a cidade (Figura 44). Em um som ambiente pouco ruidoso, vemos a experiência na cidade mudar de rosto. Se antes os barulhos intensos tomavam conta do campo sonoro, a partir de agora ela vai diminuindo de tom, em imagens que também vão se rarefazendo de elementos (Figuras 45 e 46).

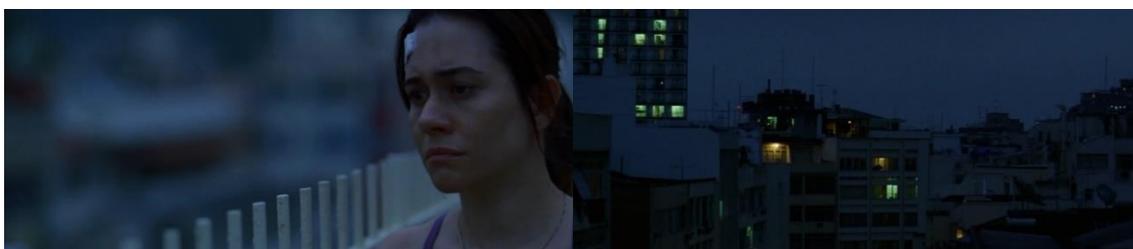


Figura 43

Figura 44

⁴⁶ Tradução minha. No original: the relative and contrasting quiet to “one side” of my auditory field presents a shifting of sound within that field such that what is “full” and what is “rarified” may variably flow within the omnidirectionality of the field as an overall possibility.



Figura 45



Figura 46

Não há, na realidade, a ausência total do som, mas ruídos menores e inaudíveis em uma experiência sonora volumosa. O que se apresenta seria um silêncio como uma insinuação do som, como “sombra do som” (CAPELLER, 2015). A indicação de um vazio existencial, onde as coisas começam a soltar seus sons.

Este silêncio não é mera negação ou ausência física do som na medida em que, por sua própria inaudibilidade, não está situado entre os sons como intervalo ou como ruído, mas sim aquém e além de todos os sons como sua condição formal de recepção; trata-se de um silêncio capaz de emoldurar o som para melhor revelá-lo como objeto da escuta, assim como um quadro emoldura a imagem para melhor revelá-la como objeto do olhar (CAPELLER, 2015, p 15).

Dessa maneira, a cidade de *O abismo prateado*, enquanto objeto de escuta, começa a mudar sua fala, uma vez “os demais sons que caracterizam os lugares pelos quais os personagens caminham têm papel fundamental” (COSTA, 2015, p. 36). O papel do som

nesse momento é dar corpo ao que com a imagem é mais difícil de conseguir. Em como os sons podem ser manipulados para desenhar uma expressão intangível, em como

os sons são responsáveis por descrever, nessas condições, uma movimentação maior do que aquela circunscrita às imagens, gerando mais informações para o espectador, seja por chamar a atenção para os elementos que estão em quadro, seja por sugerir quais elementos se encontram fora dos limites do enquadramento (COSTA, 2015, p. 34).

Esse silêncio criativo é considerado por pesquisadores como Michel Chion e Lisa Coulthard como algo propiciado pelas inovações tecnológicas, principalmente ao advento do som *surround digital Dolby* (DSS). Isso porque era difícil oferecer essa experiência do silêncio usando as tecnologias analógicas; elas mesmas emitem seus barulhos que vazam para a sala de cinema. Agora, o silêncio, este geralmente ligado a valores de pureza e limpeza, deixa as salas livres das interferências sonoras externas.

O que as tecnologias digitais “discretas” também propiciaram foi um tratamento de som refinado o bastante para uma manipulação mais precisa dos ruídos, no entanto. Sem a interferência dos ruídos externos, o realizador pode criar os ruídos do próprio filme, mais prováveis de serem escutados, inclusive.

O ruído geralmente é um som perturbador, que se quer evitar. Coulthard o define como perigoso para ambientes sonoros pacíficos e o põe em oposição a sons organizados coerentemente, como uma música. Também se distanciam de uma representação simples, seriam como átomos sonoros, um som desfocado. No cinema contemporâneo, Martel e Aïnouz inclusos, ele está para uma escolha artística que colabora para o aperfeiçoamento dos estímulos sensoriais táteis.

É uma espécie de estética intencional e “suja” [...], uma identidade que é, por sua vez, associada aos efeitos táteis e perturbadores dessa tendência cinematográfica. Não é apenas o ruído ou os zangões de baixa frequência que estão presentes - como notado, há ilustrações anteriores disto - mas que eles se tornam tropos persistentes⁴⁷ (COULTHARD, 2013, p. 116).

Em baixa frequência, os ruídos que substituem o silêncio – e que, por outro lado, lhe dão corpo – ressoam como instantes perturbadores ou meramente ruidosos, em uma expressão sonora háptica. O silêncio aqui está mais ligado à falta de diálogos e músicas. O primeiro momento silencioso de *Violeta* (Figuras 43, 44, 45 e 46) que falei também pode se relacionar a isso, uma vez que o maior potencial para o ruído é o silêncio

⁴⁷ Tradução minha. No original: This kind of intentional, “dirty” [...], an identity that is, in turn, associated with the tactile and disturbing effects of this cinematic trend. It is not merely that noise or low-frequency drones are present— as noted, there are earlier illustrations of this—but that they become persistent tropes.

(CHION, *apud* COULTHARD, 2013). No entanto, uma outra cena descreve melhor os usos do ruído no cinema contemporâneo.

Nas consultas no consultório odontológico de Violeta, ouve-se o ruído dos equipamentos, dos procedimentos em um volume protuberante. No plano em que ela entra na sala já se ouve de fora do quadro o ruído (Figura 47).



Figura 47

O que se segue é uma extração de dente (Figura 48), em que ela utiliza uma ferramenta grande que, combinada ao ruído ensurdecedor, perturba a percepção do espectador em demasia.



Figura 48

No momento em que ela retira o dente (Figura 49), ouve-se o som seco e instantâneo da retirada – o ruído perturbador e incessante continua.



Figura 49

Em um outro atendimento (Figura 50), o plano está fechado e mostra a boca aberta e sangrando, enquanto o ruído novamente age como se espetasse nossos ouvidos. No entanto, retorna mais agudo e com modulações diferentes, incomodando ainda mais. Nesse momento, Violeta acaba de ser abandonada pelo marido.



Figura 50

Há um certo contraste visto que o som sujo e atroador envolve as imagens com fotografia em azul e branco, sobre um ambiente limpo e asséptico. Ao mesmo tempo, o que ouvimos por muito tempo é um ruído mecânico, fisiológico que vibra pela perturbação da escuta do espectador, em uma cena completamente indesejável aos nossos sentidos. É possível fechar os olhos, mas é difícil impedir de ouvir.

As tecnologias de Dolby digital aliadas a um ruído háptico mostra efeitos de um novo cinema sensorial, muito atendo aos sons cotidianos tecnológicos (trânsito, máquinas,

motores), bem como os dos ambientes (animais) e também do corpo humano (respiração, contato entre peles, movimentos musculares).

O novo cinema sensorial comunica sensações de vida física e corporal através de uma intensificação de seus sons. Esse último ponto é crucial: ouvimos não apenas com nossos ouvidos, mas com nossos corpos inteiros. Seja o ronronar dos motores estrondosos ou a insuportável intimidade de uma respiração ofegante que é tocada na mistura, o som pode causar calafrios nas costas, aumentar a velocidade de um batimento cardíaco ou criar náusea, ansiedade ou mal-estar⁴⁸ (COULTHARD, 2013, p. 118).

3.4 Uma respiração do filme

As sensações de vida física que Coulthard (2013) fala inclui o ritmo e a materialidade do som e o modo como concebe um estilo de afecção. Uma sensação de velocidade que o som apregoa, bem como um plano de deslize rápido pode desorganizar o ritmo perceptual do espectador com alguma sensação de falta de fôlego. O espectador sentiria a pulsação do filme, alinhar-se-ia ao seu ritmo e compreenderia seu tempo. Para além da pele, do corpo, dos movimentos, poderíamos aqui associar ao que se chama respiração do filme.

O corpo do filme responde como uma existência material que funciona de uma maneira corpórea, como já dito aqui e como defendem Sobchack e Barker. No caso de uma respiração do filme, o objetivo seria encontrar indícios que comprovam como o corpo do filme se mantém vivo e como efetiva o “entrelaçamento”, para usar um termo de Merleau-Ponty (1971), junto ao espectador, uma vez que a respiração é um pré-requisito para incorporação (QUINLIVAN, 2012).

Quinlivan nos abre os olhos para uma natureza dualista da respiração, que interfere sobre nós e o mundo externo. Como se, inspiramos o ar de um mundo que entra em nós pelas narinas e a partir daí o mundo nos habita, enquanto estamos nele. A respiração implica em uma troca de ar com o mundo, da mesma maneira que lhe devolvemos na expiração. A respeito do filme e seus aspectos formais, Quinlivan cita Irigaray quando descreve um “ar na carne: o corpo que respira e sua dívida para com uma carnalidade

⁴⁸ Tradução minha. No original: Th is new sensory cinema communicates sensations of physical, bodily life through an intensifi cation of its sounds. Th is last point is crucial: we hear not only with our ears, but our entire bodies. Whether it is the purr of rumbling engines or the unbearable intimacy of a closely miked breath played loud in the mix, sound can send shivers up one’s back, increase the rapidity of a heartbeat, or create nausea, anxiety, or uneasiness.

interior”⁴⁹ (IRIGARAY, *apud* QUINLIVAN, 2012, p. 91). Esse ar que vem de uma carne fílmica insinua algo interior, que se manifesta pelas superfícies do filme.

Nas dinâmicas das atividades corpóreas, a respiração do filme seria como “um tipo diferente de textura ou ‘superfície’ experimentada pelo expectador, na imagem ou no som”⁵⁰ (QUINLIVAN, 2012, p. 91). Um exemplo básico que reuniria a respiração do filme nos levaria a respirações ofegantes dos corpos diegéticos. Ouvimos a respiração funda e vemos o tronco do personagem expandir e contrair, em uma espécie de pulsação do corpo. A textura do corpo e as lufadas de sons expiratórios se ligariam com as sensações corpóreas do espectador, uma vez que a respiração é uma atividade corpórea ininterrupta.

Essa dimensão tátil da respiração considera o fluir da própria respiração e sua passagem do exterior para o interior de nossos corpos como uma forma de tocar a si mesmo, bem como o ar que nos "toca" de uma maneira que afeta nossa subjetividade interior e corpórea. [...] É lógico supor que a respiração está sempre envolvida em qualquer alusão fílmica ao corpóreo, já que a representação diegética ou extradiegética de qualquer corpo humano constitui a possível presença da respiração.⁵¹ (QUINLIVAN, 2012, p. 94).

Se a respiração é um ar que flui na carne do filme, Quinlivan alonga para uma discussão de um invisível tangível, onde a respiração ganha propriedades táteis. E, então, pode-se começar a compreender como o corpo do filme se abre para a respiração, como ele emula uma consciência da respiração.

Na cena de sexo entre Violeta e Djalma (Figuras 1, 2, 3 e 4) o som do contato dos corpos e o ritmo da respiração ofegante demonstra um corpo em êxtase e exercício físico intenso. Como já dito, vemos só os detalhes do corpo, proximidade da fricção de dois corpos, e não o rosto respirando nem o tórax expandindo. O som impõe a percepção de uma respiração em esforço acentuado.

Outra cena também emula uma respiração que traduz o estado emocional de Violeta, só que ocorre de maneira diferente. No meio da cidade, atordoada pelo abandono de Djalma, a personagem respira fundo procurando ar, procurando se acalmar. No entanto,

⁴⁹ Tradução minha. No original: [...] ‘an air in flesh’: the breathing body and its debt to an interior carnality [...]

⁵⁰ Tradução minha. No original: [...] a different kind of texture or ‘surface’ experienced by the viewer, both aurally and visually.

⁵¹ Tradução minha. No original: This tactile dimension to breathing considers the flow of breath itself and its passage from the outside to the inside of our bodies as a form of touching oneself as well as the air ‘touching’ us in a way that fleshes out our interior, corporeal subjectivity [...] It is logical to assume that breath is always already involved in any filmic allusion to the corporeal since the diegetic or non-diegetic representation of any human body constitutes the possible presence of breath.

dessa vez o que não conseguimos é ouvir suas tomadas de fôlego, que foram encobridas pelo som descomedido da cidade. Em plano detalhe (Figura 11) vemos ela inspirar e expirar excessivamente, mas não ouvimos, como se os ruídos urbanos impusessem uma sufocação, sensação que nos envolve a partir de sua expressão facial.

Os sons e planos da imagem cinematográfica que se associam a um ritmo respiratório nos levam a pensar na visão incorporada do espectador, na experiência cinematográfica que envolve o corpo todo. Os sons criam uma tensão e as imagens transmitem uma dinâmica que resvala no ritmo da respiração do espectador.

Se assistimos ao filme com todo o corpo, não seria exagero afirmar que, os pulmões representariam também a função de órgãos perceptivos na experiência cinematográfica. Isto é, “os pulmões, como o órgão da pele, permitem que o objeto respiratório realize e completar uma carícia (in)visível do outro”⁵² (QUINLIVAN, 2012, p. 116).

Envolvidos na visão do corpo sobre o filme, os pulmões também se tornam órgãos de percepção. Quinlivan relembra uma análise que Deleuze faz das pinturas de Francis Bacon.

Em sua leitura da pintura de Francis Bacon, Deleuze afirma: “Sua pintura nos dá os olhos por toda parte: no ouvido, no estômago, nos pulmões (a pintura respira...)”. Isso não quer dizer que a visão toma conta dos outros sentidos, mas sim que as imagens de Bacon realçam os outros sentidos - a visão os estimula⁵³ (QUINLIVAN, 2012, p. 117).

Com os pulmões, entramos em sintonia com a respiração do filme, a velocidade e a força do som, as texturas de uma imagem que pulsa, em um exercício anatômico e peristáltico que nos ajuda a perceber o ar no filme de uma maneira háptica, por dentro de nosso tórax. Criamos o sentido do toque no ar, como se ele tomasse forma tangível, capaz de ser apanhado.

De volta à cena em que Violeta descansa sentada na mata verde (Figura 40), esse é o primeiro momento de respiro do filme, de atenuação da tensão da narrativa. Volto a essa cena pela maneira como inicia. Depois de passar pela construção, ela espera impaciente em uma sala até decidir andar e se depara com uma porta entreaberta que escondia algo.

⁵² Tradução minha. No original: the lungs, like the organ of the skin, enable the breathing object to perform and complete an (in)visible caress of the other [...]

⁵³ Tradução minha. No original: In his reading of Francis Bacon's painting, Deleuze contends: 'his painting gives us eyes all over: in the ear, in the stomach, in the lungs (the painting breathes . . .)'.⁶³ This is not to say that vision takes over the other senses, but rather that Bacon's images enhance the other senses – sight stimulates them.

Ela empurra a porta e vê a mata (Figura 51) – o som da construção já está longe. O que se ouve e o que se vê é apenas o farfalhar das folhas.



Figura 51

Ouvindo o som do vento batendo nas folhas, podemos experimentar a textura sonora de dois corpos de matérias distintas se tocando e acompanhar o balanço desse encontro. Um som contínuo com pequenas fissuras desordenadas que transmite uma presença do vento e um espaço cheio de ar. De dentro da imagem e envolto pelo som, o espectador é convocado por um movimento que se abre para um tempo mais lento, um espaço-tempo para respirar com calma.

Poderíamos aqui perceber uma respiração vagarosa da imagem, cujos pulmões tocam e resfolegam no espectador uma sensação de percepção de seus próprios pulmões. Um som físico e uma imagem tátil trabalham para a expressão de um corpo que, em paralelo ao nosso, também respira, enxerga e toca.

4. O CORPO DO ESPECTADOR

4.1 Corpo desorientado

O filme se apresenta com uma materialidade comparável às propriedades físicas do espectador. Em uma projeção podem ser encontradas forças corporais presentes também entre mundo e corpos. O filme, a partir de sua fisicalidade, se aproxima do espectador em um toque de superfícies sensíveis. O filme é corpo e faz parte do mundo, ele se coisifica em um estar no mundo em sentido espacial e físico. O mesmo pode-se dizer sobre o espectador, cujas carne e consciência – se é possível separar uma da outra – buscam uma transcendência, uma aproximação com o corpo fílmico.

Filme e espectador possuem seus aparatos de percepção. As tecnologias de captação e projeção ajudam a compor o corpo do filme e, presentes no mundo físico em termo tangíveis, capturam os eventos no mundo e os adequam dentro do quadro cinematográfico. Na experiência cinematográfica o espectador percebe o filme como um mundo próprio bem como é capaz de perceber seu corpo atuando de forma que se nota um diálogo se formando entre o seu corpo e o do filme.

A maneira como Sobchack vê o corpo no mundo em *Carnal Thoughts* (2004) se aproxima de como o espectador é apreciado neste capítulo, como um corpo vivenciado, um sujeito objetivo e um objeto subjetivo com capacidades materiais e sensíveis que ajudam a se fazer sentido bem como produzir sentidos (SOBCHACK, 2004). Aqui, Sobchack se permite mais pessoal, muitas vezes se aproximando ao máximo do espectador (quando não, sendo-o), ao dissertar sobre estímulos na face sensível do corpo que resvalam sobre suas reações objetivas e fisiológicas, lugar pouco conhecido do espectador, mas onde sua carne promove pensamentos.

A mulher sem cabeça e *O abismo prateado* empreendem no espectador uma experiência íntima com o filme e com ele mesmo, na qual seria possível sentir o corpo pulsar de acordo com as narrativas. Aqui, são testadas nossas percepções acerca de longe e perto, de frio e calor, em que nosso esquema sensorio-motor aos poucos vai se desprendendo de sua organização padrão e realinhando-se e reconstruindo um modo de sentir próprio dos filmes. Desorientado em um espaço-tempo diferente, o espectador é atravessado por estímulos afetivos que demonstram

que nossos sistemas normativos de orientação espacial e seus vocabulários descritivos tendem a ser extremamente limitados, embora úteis. Há muito mais a ser dito sobre perder-se no espaço mundano do que pode ser referenciado – ou remediado – recorrendo à objetividade abstrata de um mapa⁵⁴ (SOBCHACK, 2004, p. 15).

Compreender essa relação sensível entre filme e espectador, é acompanhar o caminho desorientado do espectador sobre as imagens e a produção de sentido que o contato entre esses corpos sensíveis desenvolve. No meio das trocas afetivas e fisiológicas entre os corpos, não há como dividir e categorizar dicotomicamente, uma vez que corpos e imagens se misturam a ponto de se entender que o corpo vivendo na experiência “fornece e representa uma reversibilidade comutativa entre o sentimento subjetivo e o conhecimento objetivo, entre os sentidos e seu sentido ou significado consciente”⁵⁵ (SOBCHACK, 2004, p. 61).

4.2 Sujeito cinestésico e corpo cinemático

Se ao mesmo tempo somos corpos objetivos e consciências subjetivas, corpos sensoriais e sensíveis, estamos no mundo material fazendo parte dele e ansiamos por atravessar os limites objetivos pela consciência. Nossos corpos são limites e nos lembram da vulnerabilidade de nossa carne. A capacidade transcendental que nossa consciência nos promete encontraria a carne como um entrave, mas Sobchack vê na materialidade do corpo sua própria força transformadora.

Se, no entanto, nossa imanência material e “jogabilidade” no mundo nos expõem aos perigos inerentes à existência e estabelecem limites necessários e suficientes em nosso arbítrio e racionalidade, nossa imanência material e jogabilidade também estabelecem as condições necessárias e suficientes. das nossas possibilidades inerentes à liberdade existencial⁵⁶ (SOBCHACK, 2004, p. 86).

Essa imanência que a teórica fala tem faz relação com o estado do espectador na sala de cinema, uma vez que permite o contato próximo dos corpos, provando que não assistimos aos filmes apenas com os olhos. A experiência cinematográfica estaria

⁵⁴ Tradução minha. No original: [...] that both our normative systems of spatial orientation and their descriptive vocabularies tend to be extremely limited, however practically useful. There is much more to be said about losing oneself in worldly space than can be referenced — or remedied — by recourse to the abstract objectivity of a map.

⁵⁵ Tradução minha. No original: [...] provides and enacts a commutative reversibility between subjective feeling and objective knowledge, between the senses and their sense or conscious meaning.

⁵⁶ Tradução minha. No original: If, however, our material immanence and “thrown-ness” in the world expose us to the inherent dangers of existence and set necessary and sufficient limits on our agency and rationality, our material immanence and thrown-ness also set the necessary and sufficient conditions of our inherent possibilities for existential freedom

próxima de um jogo de respostas corporais baseado nos nossos conhecimentos sensoriais. Aqui se situaria o sujeito cinestético (*cinesthetic subject*) de Sobchack.

O sujeito cinestésico seria a condição do espectador que usa todo o esquema sensorial na experiência cinematográfica. Essa condição inclui uma ideia de experiência corporal geral, que no cinema, usando-se da condição visual e auditiva, se relaciona com os outros sentidos. O sujeito cinestésico organiza uma comunicação entre os sentidos, não apenas se abre sobre o objeto percebido, mas também revela a simultaneidade sensorial e o conhecimento carnal existentes (SOBCHACK, 2004).

Sobchack entende a espectadorialidade como uma condição de sujeitos cinestéticos que experimentam os efeitos produzidos pelo filme em seus próprios corpos. Erly Vieira Jr posteriormente associou as palavras “cinema” e “estética” às condições físicas do espectador, cenestesia e cinestesia - até porque no inglês, texto original de Sobchack, ambas as palavras são usadas no mesmo termo “*kinesthesia*” -, ampliando o conceito de Sobchack.

Sobchack chega a conceber a espectadorialidade como uma condição de sujeitos “cinestéticos” (*cinesthetic subjects*) que experimentam os efeitos produzidos pelo filme em seus próprios corpos – criando assim um neologismo que mescla às palavras cinema e estética as condições físicas de sinestesia (mistura de sensações de dois ou mais sentidos), cenestesia (percepção dos movimentos de nossos órgãos internos, como batimentos cardíacos ou movimentos digestivos e respiratórios) e cinestesia (propriocepção, tanto dos movimentos musculares quanto de nossa posição, orientação e localização espacial) (VIEIRA JR, 2018, p. 170, 171).

Em *The Expanded Gaze in Contracted Space - Happenstance, Hazard, and the Flesh of the World*, um dos ensaios de *Carnal Thoughts*, Sobchack analisa o primeiro episódio da série de televisão *Decálogo* (*Dekalog*, 1989 – 1990), do diretor polonês Krzysztof Kieślowski. A série é dividida em dez episódios baseados nos dez mandamentos da Bíblia Sagrada – cada episódio se estrutura a partir de um. *Decálogo 1 – Amarás a Deus sobre todas as coisas* (*Dekalog 1 – Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną*, 1989), acompanha a vida de Krzysztof, um professor de linguística, com seu filho, Pawel. Sobchack se atém a uma cena específica do episódio, em que o professor trabalha em sua mesa, em casa.

De repente, ele para de escrever para assistir, com um interesse na fronteira com o medo, uma mancha pálida e misteriosa que inexplicavelmente e lentamente emerge através de camadas de papel para escurecer e se espalhar em um obscuro incoerente e sinistro de seu trabalho [Figura 52]. Mais tarde, ficamos sabendo que é provável que - nesse exato momento - seu amado filho, Pawel, patinou após o cancelamento de sua aula de inglês, tenha caído no gelo de um lago congelado e se afogado. De fato, pouco depois de vermos

Krzysztof pega a garrafa de tinta inexplicavelmente rachada que causou a mancha, e logo depois de vê-lo atender uma campainha insistente e depois lavar a tinta das mãos, ouvimos o sinistro gemido de sirenes e, com ele, corre para a janela para ver um caminhão de emergência passar fora de casa na rua abaixo de seu prédio⁵⁷ (SOBCHACK, 2004, p. 88).

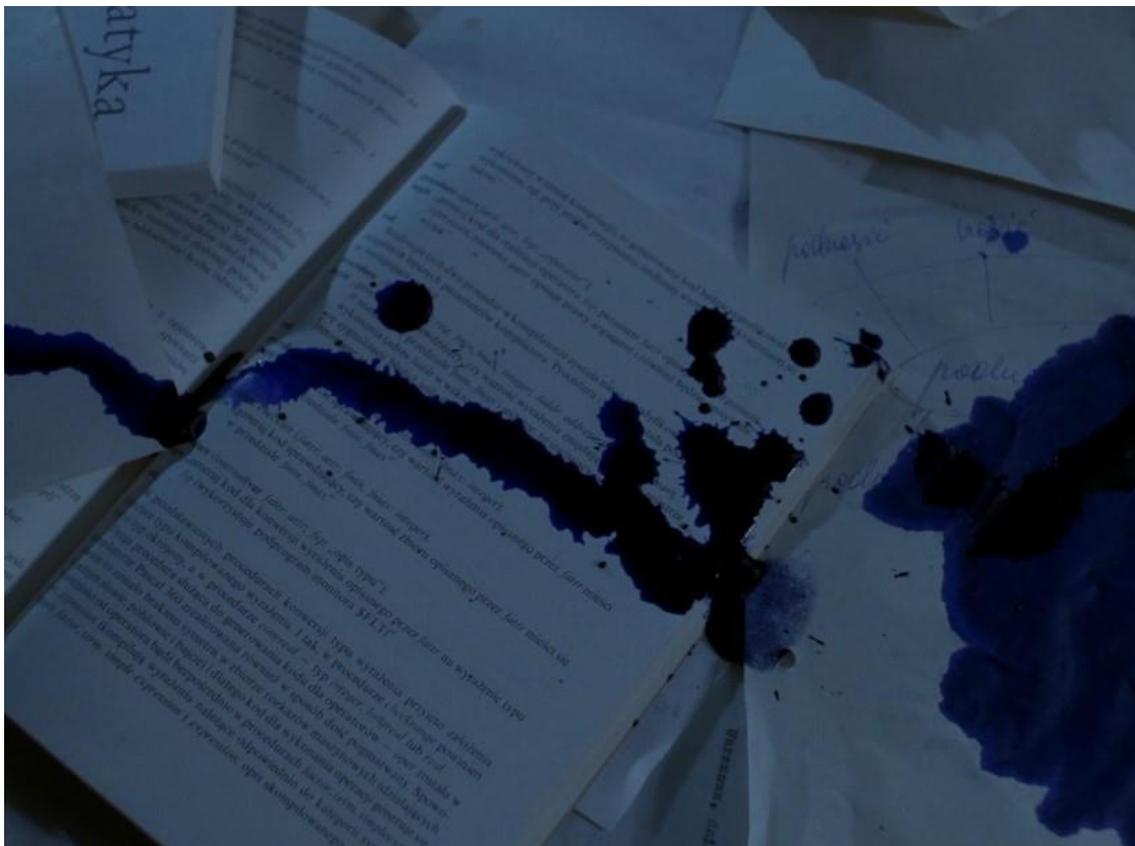


Figura 52

Sobchack descreve a cena como um encontro entre corpos objetivos e consciências subjetivas na cena, em momento onde a consciência é sujeito atuante e sua própria existência é algo concreto. A autora como espectadora entende o filme além do que a imagem mostra, misturando-se à imagem. E o filme parece se comunicar dessa maneira. A mancha azul que paulatinamente se espalha pelo papel suja as mãos do professor e logo é eliminada na pia quando ele lava as mãos, momento em que se ouve a sirene. Além de aliar sentimentos antagônicos, como interesse e medo, Sobchack também vê a

⁵⁷ Tradução minha. No original: Suddenly, he stops writing to watch, with an interest bordering on dread, a pale and uncanny stain that inexplicably and slowly emerges through layers of paper to darken and spread in an inchoate and ominous obscuration of his work. Later, we learn that it is likely that—at just this moment—his beloved son, Pawel, gone skating after the cancellation of his English lesson, has fallen through the ice of a frozen pond and drowned. Indeed, shortly after we see Krzysztof pick up the inexplicably cracked ink bottle that caused the stain, and shortly after we watch him answer an insistent doorbell and then go to wash the ink off his hands, we hear the ominous singsong wail of sirens and, with him, rush to the window to watch an emergency truck pass off-frame in the street below his apartment block.

presença do sinistro manifestada no acaso. A situação corriqueira e aparentemente banal se conecta com o acidente com o filho Pawel, que afeta a teórica e lhe revela dimensões transcendentais.

De fato, o que faz a sequência descrita acima (e inúmeras outras nos filmes de Kieslowski) tão estranha e perturbadora é que aqui a contingência lógica e a turbulência emocional têm o mesmo peso. Ou seja, são empiricamente - e epistemologicamente - “horizontalizados” em valor, de modo que causa e efeito, existência ôntica e ontológica, acaso e destino, acidente e tragédia coincidem sincronicamente em relações não hierárquicas, se humanamente consequentes, que não são redutíveis nem unicamente a dimensões humanas e personalizadas, nem unicamente materiais⁵⁸ (SOBCHACK, 2004, p. 90).

Sobchack entende a percepções dos movimentos que o filme faz, bem como para que caminho eles possivelmente apontam, e dessa maneira deixa evidente uma visão informada e que informa. A sensação do sinistro emana, para além do olhar do professor, da lentidão com que a mancha se espalha pelos papéis e seu rastro sujo. A condição de sujeito cinestésico depreende uma relação não hierárquica e, mais que isso, um caráter reversível e mútuo.

A capacidade que o cinema tem de trabalhar para além de significações reforça a atribuição do sujeito cinestésico, o aparecimento de suas habilidades corporais, revela a força que as imagens e os sons têm sobre o espectador. Entender isso e traduzir é correr o risco de resumir essa potência em pensamentos críticos limitadores. A relação entre as intensidades afetivas e as respostas corporais que compõem a experiência cinematográfica poderia nos fazer pensar para além do corpo fílmico material (câmera, projetor, tela) e do espectador (olhos, orelhas, mãos).

Shaviri nos abre para um corpo que respira por meio dessa interação. Nosso corpo, atravessado pelas imagens e pelos sons, se rearranja em variações de modo que, na experiência cinematográfica, corpo também é imagem. Tanto imagem quanto corpo são definidos indefinitivamente como movimento, ação, vazio, luz. O corpo cinemático, assim define Shaviri, é produzido na experiência cinematográfica. Shaviri defende por todo seu livro *O corpo cinemático* a presença do corpo na reprodução cinemática.

A real proximidade do corpo, conduzido e hiperbolicamente ampliado pelo aparelho cinemático, nos provoca e nos compele, nos forçando a nos

⁵⁸ Tradução minha. No original: Indeed, what makes the sequence described above (and countless others in Kieslowski's films) so uncanny and unsettling is that here logical contingency and emotional turbulence bear equal weight. That is, they are empirically — and epistemologically—“horizontalized” in value so that cause and effect, ontic and ontological existence, chance and fate, accident and tragedy, synchronously coincide in nonhierarchical, if humanly consequential, relations that are reducible neither to solely human and personalized dimensions nor to solely material ones.

movermos para além de um limite estabelecido. O cinema é um tipo de contato não representacional, perigosamente mimético e corrosivo, nos empurrando para a vida misteriosa do corpo (SHAVIRO, 2015, p. 297).

Para Shaviro, o aparelho cinemático se revela com um potencial uso acerca das relações de poder, uma vez que é uma nova maneira de corporificação. Através das imagens, o aparelho cinemático pode também perpetuar, diminuir, expandir, aquecer, esfriar o corpo. E, então, o que temos é o corpo transformado.

O corpo cinemático não é, portanto, nem fenomenologicamente dado nem fastamaticamente construído. Ele permanece nos limites dessas duas categorias e as desfaz. Esse corpo é uma condição e o suporte necessários do processo cinemático: ele torna o processo possível, mas também o interrompe continuamente, desamarrando suas suturas e engolindo seus sentidos (SHAVIRO, 2015, p. 295).

No início de *O corpo cinemático*, Shaviro desenvolve uma análise pessoal e esclarecedora sobre *Jogo perverso* (*Blue Steel*, 1989), de Kathryn Bigelow. Podemos perceber o cinema como força afetiva e seus atributos de uma perspectiva pós-moderna, incluindo excesso, desejo, passividade, excitação que são dotados imagem e espectador.

A extrema estilização de *Jogo perverso* e sua autoconsciência levam a um aumento insuportável na tensão, que só pode ser extravasada por meio da violência aleatória. O olhar é levado para uma série de cenários elaborados, mas não pode ser satisfeito ou contido por nenhum deles. Tiros urgem repetidamente, destruindo o quadro vivo; o visual torna-se violentamente tátil [Figura 53]. As armas, portanto, têm o mesmo papel na diegese que a iluminação tem na *mise-en-scène*: elas não são apenas objetos privilegiados da obsessão visual, mas, mais importante que isso, são o meio de sua disseminação (SHAVIRO, 2015, p. 18).



Figura 53

Shaviro descreve a matéria fílmica inferindo sobre sua percepção, alterando seu estado emocional. Ele é atraído pelas imagens por uma força incomensurável, tragado para uma sensação “insuportável”. Ele está atento às respostas fisiológicas e afetivas do seu corpo, em uma experiência que conjuga fascínio visual e hapticidade. Não à toa coloca no mesmo plano armas e iluminação. E continua:

Arroubos de violência e gradações de luz despertam, agitam e perturbam o espectador. A gratificação narcisista é interrompida, não por qualquer reconhecimento de perda ou falta, mas porque sou atraído para uma condição de excitação excessiva e sem válvula de escape. Sou deposto e desalojado pelas modulações de visibilidade incessantes do filme, assim como por sua articulação concisa da ação e do movimento (SHAVIRO, 2015, p. 18).

Shaviro se percebe mudando em resposta às imagens. Arrisca em elencar etapas pelas quais seu corpo humano experimenta, entrelaçando-se com o corpo cinematográfico e, dessa maneira, já indicando o que seria o corpo cinematográfico. E, assim sendo, se liga completamente ao filme:

Num lado mais pessoal, gosto do filme porque ele é exagerado o suficiente para satisfazer meu desejo por choques sensacionalistas e por muito sangue e destruição na tela, e porque ele consegue ser visualmente sutil e reflexivamente consciente de si próprio o suficiente para incitar meus impulsos analíticos e intelectuais (SHAVIRO, 2015, p. 19).

4.3 Grupos focais

Para pensar como os espectadores percebem sensorialmente e se relacionam com os filmes, bem como levantar questões afetivas diversas que podem surgir de pessoas diferentes, foram realizadas sessões para os filmes *O abismo prateado* e *A mulher sem cabeça*, analisados durante a pesquisa. Se nossos corpos assistem aos filmes muito presos em suas memórias íntimas, se os principais autores pesquisados aqui vez ou outra acabam falando de si quando falam dos filmes, percebe-se que a figura do espectador não é única, que as respostas pré-reflexivas podem mudar de acordo com o sensorio motor de cada um.

Aqui, procura-se pensar a experiência dos participantes em fundado nas concepções propostas pelas teorias utilizadas na pesquisa, entendê-las como um exercício prático. As pessoas selecionadas para os grupos focais foram escolhidas a partir de alguns perfis. nove jovens e adultos divididos em dois grupos para as sessões, em que cada grupo assistiu a um filme. Homens e mulheres, alguns com formação distante do cinema, outros que se aproximam mais.

Escolhi colocar apenas os primeiros nomes dos participantes, para preservar a identidade de cada um.

4.3.1 Grupo focal 1 – *A mulher sem cabeça*

O grupo focal formado na sessão teve quatro participantes: Délio (47), jornalista e cineasta; Carlos Alexandre (55 anos), psicanalista; Lucas (23), publicitário; Marcos (32), fotógrafo.

Os participantes desse grupo se sentiram inclinados à dispersão, a uma confusão na orientação, em que não sabiam o que de fato estava acontecendo. Délio reparou nos planos fechados. “Senti uma espécie de claustrofobia nos planos dentro da casa”, diz. “Você não sabe direito como é a casa, não é muito delimitado o espaço, tem uma entra e sai de pessoas no mesmo espaço”, completa Alexandre, que continua dizendo que o som aparece antes da cena começar [não apenas antes do filme], “o que contextualiza a cena não é uma imagem aberta, mas o som aberto”.

Há no filme de Martel um certo descompasso entre imagem e som, que gerou um leve incômodo na percepção dos participantes. “Senti em algumas cenas um movimento mais lento que o andar do som, como se a câmera estivesse lenta”, conta Lucas. As imagens desfocadas também foram comentadas. “Parecia um pouco uma visão infravermelha, meio andando entre claro e escuro”, Marcos conta.

As imagens vagarosas parecem conduzir o olhar para dentro de uma percepção inebriante empreendida no filme. O que pode ser percebido no desempenho do som também. “A gente poucas vezes vê os gestos dos personagens. Ouvi a torneira abrindo, mas não vi as mãos na torneira. A gente percebe mais pelo som do que pela imagem. Quando a empregada amola a faca atrás da Verónica, a gente ouve muito bem o som, mas não vê”, exemplifica Lucas.

Nesse jogo de esconde e revela do filme, remeto-me a Laura Marks quando disserta sobre como o audiovisual pode suscitar o desejo visual do espectador. Deslocados de seus métodos de visão padronizados, os espectadores são tragados para aquela perspectiva dispersiva e única, onde o prazer está em aproveitar uma percepção própria de mundo. Em *Touch* (2002), Laura Marks desenvolve meditações muito pessoais de

uma série de videoartes em um olhar que oscila entre a distância e o envolvimento, aplicável na experiência cinematográfica de Martel.

Esse envolvimento denota um ar de erotismo na relação entre filme e espectador, algo que aproxima Marks de Jennifer Barker em seu *The tactile eye* (2009). Barker defende que a hapticidade do cinema é fundamentalmente erótica, uma vez que ambos os corpos estão expostos ao contato em que entre eles há um intercâmbio de lugar e toque, revelando um desejo não só um pelo outro, mas por si mesmo também.

Barker faz uma ponte para a visualidade háptica de Marks, provando essa relação tátil das imagens como uma relação de desejo. Quando Marks fala sobre assistir pornografia gay masculina sendo uma mulher, ela diz experimentar um olhar novo, uma relação cujas referências ela não tem e que a estimula a experimentar as imagens de um lugar que não se aproxima nem dos corpos da tela nem dos corpos aos quais os vídeos foram destinados.

Quando eu olho para imagens de homens gays, feitos para homens gays, eu posso olhar tudo o que eu quero, eu posso devorar a imagem, deixar meus olhos se moverem sobre mamilos, como meus olhos são mãos ou uma língua. Eu posso fazer o que quiser com esta imagem com meus olhos, posso fantasiar estar nessa posição de dominação que seria muito difícil de fazer se fosse dirigida a mim como uma mulher⁵⁹ (MARKS, 2002, p. 76).

O que interessa a Marks (e se relaciona a essa pesquisa) é o intercâmbio de lugar e de dono da visão, que pode ser mais divertido quando não são estabelecidos permanentemente.

O que eu quero é que o poder flua mais. Eu não acho que algo esteja errado em dominar as formas de olhar. Mas eu quero pensar que são maneiras de ver que as pessoas podem negociar, como se você trocasse de alto a baixo. Eu não estou interessado em mulheres objetivando homens, para compensar toda aquela história do contrário. Mas eu quero ver os homens um pouco mais permeáveis, sujeitos, suscetíveis⁶⁰ (MARKS, 2002, p. 76, 77).

Lucas diz que os planos de *A mulher sem cabeça* não o contextualizam nos ambientes da história. Ele ainda conta que é comum as pessoas aparecerem no quadro primeiro

⁵⁹ Tradução minha. No original: When I look at images of gay men, made for gay men, I can look all I want, I can devour the image, let my eyes move over ass thighs cock nipples, like my eyes are hands or a tongue. I can do whatever I want to this image with my eyes, can fantasize being in that position of domination that would be very hard to do if it were directed to me as a woman.

⁶⁰ Tradução minha. No original: I don't want everybody to be disarmed, equal, touchy-feely, always treating each other like full subjects. It's a tedious democracy of looking. It's a bore. What I want is for the power to flow around more. I don't think anything's wrong with dominating ways of looking. But I want to think they're ways of looking that people can trade around, like you trade being top and bottom. I'm not interested in women objectifying men, to make up for all that history of the other way around. But I do want to see men a little more permeable, subjectable, susceptible.

com sua própria sombra, como se indicasse sua presença antes de finalmente aparecer na tela. Ou simplesmente aparecem através de seus fragmentos, como acontece na cena em que Veró ouve, de dentro de casa o marido e o amante secreto fazerem ligações para resolver a dúvida sobre o atropelamento (Figura 54), como percebe-se pela mão da personagem no lado superior direito do quadro.



Figura 54

O desejo aqui seria uma força do pensamento, um pensamento carnal - parafraseando o *Carnal Thoughts* de Sobchack (2004). A percepção confusa de Marcos sobre as imagens o fez se perguntar se alguns fatos, como o próprio acidente, foram algo da cabeça da personagem. Na cena em que Veró está caminhando em um campo de futebol e ouve uma bola bater contra a grade, o som da bola remete à personagem ao acidente, mas Alexandre diz que o ruído do impacto pouco parece com uma bolada.

No artigo *O fogo escondido*, que abre o livro *O desejo* (1990), Adauto Novaes concorda que é possível perceber o corpo através das imagens. Isso porque

olhar e memória podem ser excitados por objetos presentes e ausentes, porem o que importa é que muitas vezes essa passagem sobre o corpo deixa marcas, presença de uma ausência. Muitas vezes, estabeleceu-se um doloroso contraponto entre o corpo, a alma e as coisas, sem que se possa definir o que afeta o quê [...] (NOVAES, 1990, p. 15).

Alexandre comenta que a presença da água é forte no filme. “A piscina que está para construir, a tempestade que perpassa por boa parte do filme”, elucida. Aqui, poderíamos fazer relação com o papel da praia em *O abismo prateado*. Ambos os elementos (também correlatos entre si). Se no filme de Aïnouz, a praia aparece na primeira cena e na última, no filme de Martel temos a água, que está na tempestade que cai logo depois do acidente (Figura 55).



Figura 55

4.3.2 Grupo focal 2 – *O abismo prateado*

A sessão de *O abismo prateado* contou com cinco participantes. Heloisa (27), artista plástica; Jean (24), estudante de Pedagogia; Jéssica (27), artista plástica e tatuadora; Liliane (27), publicitária; Naira (23 anos), estudante de Artes Visuais.

Durante a sessão, algumas cenas suscitaram reações motoras dos corpos dos participantes. Do fundo da sala, vi Naira e Jéssica se mexendo, como se ajeitando no assento ou demonstrando um leve incômodo, durante a cena de sexo entre Violeta e Djalma (Figuras 1 e 2). Em outra cena, em que Violeta espera em uma sala no ambiente da construção, cena que precede seu encontro com a mata (Figura 51), Jean boceja vendo a personagem parada e inquieta. As cenas no consultório odontológico de Violeta foram as que mais agitaram a superfície dos corpos, com cabeças dando impulsos para trás, buscando se afastarem da tela.

Um sentimento forte que Naira teve por todo o filme foi uma angústia pelo não direito de resposta de Violeta ao abandono do marido, que à abandona, para sua surpresa. Para ela, Violeta buscava um ponto final. “Ela tinha que ter isso para sentir que realmente terminou”. Naira também percebeu um ambiente urbano onde tudo se movimentava, mas a personagem estava parada. “Ela parecia isolada no meio de tudo”. Poderíamos lembrar sobre a desorientação do espectador sobre as imagens, quando o sistema de orientação de Naira parece aqui desafiado, provocando sua desorientação.

O sentimento de desorientação também foi percebido por Jean, mas além da personagem, ele mesmo se via desorientado na narrativa. Quando Violeta fala pela

primeira vez que foi abandonada, ela está no meio da construção e sua fala é muito abafada pelos ruídos das máquinas. Jean não ouviu; só teve certeza do abandono quando a personagem ouve o recado deixado na caixa postal – nesse momento, já se passaram 40 minutos do filme. Isso confirma que, mesmo munidos de um sistema de orientação formado, sendo os objetos sensoriais que somos, estamos jogados no mundo material do filme e fazemos parte dele, nos rearranjando em seu próprio esquema sensorial (SOBCHACK, 2004).

Um segundo passo dessa desorientação seria as sensações suscitadas a partir do contato com as imagens em consonância com a personagem. A cena da dança de Violeta na boate foi para Jéssica como uma explosão. “Vi um cansaço, ela se movimentada muito rápido, uma sensação de suor. Acho que ela queria tirar a tensão da cabeça e cansar o corpo”, comenta. Os sons dessa cena, bem como os movimentos do corpo de Violeta remeteram a Liliane um exercício intenso de exército. “É pra descontar toda raiva”, sugere Naira. “Coloca tudo para fora”, completa Heloisa.

A maneira como o corpo se expressa chamou a atenção de todos os participantes. Todos viam ali um corpo em atividade física intensa, como se seus limites da pele estivessem sendo testados. Jéssica lembra da cena dela malhando, Heloisa lembra de como ela se machuca, mas parece que isso não a impede de nada, o que Naira diz achar o mesmo. Os participantes concordam que o estado emocional influencia no estado do corpo, e o filme reflete isso com planos turbulentos, de câmera trepidante. “Ela está sentindo duas dores; ela não consegue parar de pensar no abandono”, diz Liliane.

Quando comentamos sobre a cena de sexo, os participantes comentam sobre como sentiram mais do que viram do sexo do casal. “Quando eles gozam, é muito próximo do jeito físico, pareceu muito real”, conta Jean. “E aquilo de depois do sexo de cair para o lado e só respirar é muito real, aquele momento após o sexo”, concorda Naira.

Os participantes elencaram umas cenas que promoviam o que seria um encontro dos corpos. Na cena em que Violeta e Djalma se beijam divididos pelo vidro do box do banheiro (Figura 56), eles discutiram sobre se haveria toque ou não, se aquilo era um encontro ou não. “Eles beijam o vidro, mas não se tocam”, argumenta Jéssica. “Para ela aquilo foi poético, para ele não, só indicava uma distância entre eles”, afirmou Heloisa.



Figura 56

Uma outra cena discutida remeteria ao encontro entre os corpos fílmicos e o do espectador. Quando Violeta vai ao canteiro de obras (Figura 39), os ruídos incomodam demais Heloisa. “Era barulho demais, me incomodava”, lembra. “A voz dela fica abafada no meio de tanto barulho”, diz Jéssica. “Eu não conseguia ouvir nada direito, só os barulhos da construção”, Naira concorda. Acompanhar a percepção da personagem fizeram os participantes sentir o que ela estaria sentindo nas situações filmada. “A câmera tremia demais, e a vida dela só vai caindo durante o filme”, argumenta Liliane. Nas cenas do consultório de Violeta, a inquietação reverberou em todos. “Eu sentia uma agonia, uma perturbação na minha cabeça”, lembra Naira. “Ao mesmo eu estava mais preocupada em ela receber a mensagem de Djalma”, Heloisa complementa.

Ouvindo essas impressões percebo que mundo do filme age sobre mim me transformando, eu ajo sobre o mundo do filme me experimentando como se eu tivesse as mesmas configurações dele. Lembro quando Jennifer Barker (2009) fala sobre o cinema ser uma metáfora tecnológica sobre o corpo, desenhando suas formas a partir da configuração do corpo humano e as expressa na forma cinematográfica.

Barker diz também que a atividade háptica do filme pode descer às profundidades dos corpos, em uma relação de conexão e possessão mútuas com o espectador. Quando Violeta conhece a pequena menina no banheiro de um quiosque na praia (Figura 57), ela a ensina a travar a vontade de chorar. Ela enche o peito de ar e solta forte, ao que a menina a imita. Em seguida, elas repetem. Heloisa disse que nesse momento ela sentia imitando a inspiração e expiração das personagens, como se fizesse junto com elas.

Como os movimentos dos filmes são propriedades táteis, os corpos dos filmes também reverberam uma hapticidade no corpo do espectador, já que estão muito próximos da maneira de funcionamentos dos corpos espectadores. Naira diz que os movimentos das imagens de um ambiente urbano turbulento chacoalharam sua percepção, como se não pudesse acompanhar aquela velocidade. Aqui se explicaria o que eu disse no capítulo anterior sobre memória sinestéica (BARKER, 2009). A relação háptica entre os corpos na experiência cinematográfica também é mimética. Certas memórias também podem ser despertadas pelo contato tátil com as imagens, indo além da representação, mais perto do efeito que elas causam em nossos sentidos.

Em momentos como esse Barker afirma que é impossível dizer o que é o filme o que é o espectador, “o que pinta e o que é pintado”⁶¹ (BAKER, 2009, p.146).

Eu abro o sentimento de tal forma que o mundo pode penetrar meus sentidos, meus músculos, minha consciência. A temporalidade da paisagem transforma minha temporalidade... O espaço do ar livre se torna meu espaço... Eu me sinto inspirado, “inspirado” como se fosse do vento e das árvores... As fronteiras entre o interior e o exterior tornam-se porosas...⁶² (BARKER, 2009, p 146).



Figura 57

Os participantes muitas vezes comentavam as cenas do filme de Aïnouz muito em paralelo com memórias de suas vidas. Naira confessa um incômodo com Violeta sofrer tanto por tanto tempo por causa de um homem, “mas acabei me surpreendendo no fim; ela parece que vai entrar no avião e ir atrás dele, só que na última cena a gente sabe que

⁶¹ Tradução minha. No original: [...] what paints and is painted.

⁶² Tradução minha. No original: I open feelingly such that the world can penetrate my senses, my muscles, my consciousness. The temporality of the landscape transforms my temporality... The spaciousness of the outdoors becomes my space... I feel inspired, 'breathed in' as if from the wind and trees... The boundaries between inner and outer thus become porous...

ela voltou para casa”, compreende. Heloisa disse que já se sentiu como a personagem. “Entendo o que é pirar depois de uma notícia inesperada dessa, o que é perder o chão e não saber o que fazer. Ela casou jovem, com 22 anos”.

Todos participantes viram no mar uma figura importante no filme. “O filme começa e termina na praia”, aponta Heloisa. “O marido dela deve ter tido alguma revelação ou algo do tipo quando vai à praia”, Jean entende. “No fim, ela aparece no mesmo lugar que o marido dela, aquela mesma praia”, sugere Liliane. A figura do mar, sua relação com os participantes, a maneira como ele se manifesta, tudo isso conjuga sensações e desperta memórias nos participantes. E estaria muito relacionado com o fóssil de Marks (MARKS, 2010). O mar exerce sobre os participantes sensações fortes, trazem à tona memórias que eles guardam; levanta a questão de uma relação próxima com o mar que, embora seja indiferente ao filme, é despertada por ele. A imagem de um fóssil que os leva a situações e lugares já passadas, mas muito vivas no esquema sensorial de cada um.

Quando comento sobre a figura do sorvete que, já dito em capítulos anteriores, infere sentido e efeito sobre os personagens, eles concordam. “Ela primeiro sugere ao paciente o sorvete para diminuir a dor, depois ela toma, como que seguindo o próprio conselho”, ressaltou Naira. “O sorvete seria também como uma tentativa de refúgio ou remédio”, aponta Liliane.

O mar em *O abismo prateado* exerce certo parentesco com o sorvete, sendo fundamental na materialização dos sentimentos dos personagens, o que de certa forma se irradia nos espectadores. Parecido com o que Heloisa diz: “A gente que mora no litoral às vezes recorre ao mar. Só sentar na areia da praia e aproveitar o silêncio”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 8 de setembro de 2018 o jornal capixaba A Gazeta publicou uma notícia (SILVA, 2018) sobre uma mulher que passou mal durante uma sessão de cinema. Na noite do dia anterior, uma mulher de cerca de 50 anos, cujo nome não foi divulgado, passou mal no cinema do Shopping Boulevard, em Vila Velha (ES), quando assistia ao filme de terror *A freira* (*The nun*, 2018), de Corin Hardy, na sessão de 20 horas de uma sexta-feira.

A notícia explica que a mulher vomitou na sala de cinema já na metade do filme e foi socorrida pela equipe de saúde do shopping, sendo levada ao hospital. A sessão foi interrompida, o local passou por uma limpeza e o filme continuou para os espectadores que permaneceram na sala. Pessoas que estavam no local contaram ao jornal que pensaram que a mulher havia sofrido um infarto por causa do filme. Já a assessoria do shopping afirmou que a mulher relatou que estava sentindo um mal estar no estômago desde o almoço.

Esse episódio, que inclusive nos remete a outros semelhantes que eram relatados pela imprensa quando da estreia brasileira, em 1974, do filme *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, ilustra bem como o corpo inteiro do espectador pode estar entregue à experiência cinematográfica. E como ambos os corpos, fílmicos e humanos, podem se aproximar a ponto de colidirem. Se a mulher já estava se sentindo mal antes da sessão ou não, o que desperta interesse é que o ponto máximo e final do mal estar, o ato de vomitar e expulsar o que a incomodava por dentro, foi ativado durante uma sessão de cinema.

A experiência do grupo focal colaborou para testar as teorias desenvolvidas pelos autores da bibliografia desta pesquisa, para chegar mais perto da experiência reversível que o cinema proporciona e entender melhor como o corpo fílmico é construído, indicioso e estimulante, bem como o corpo do espectador é envolvido e como se dá suas maneiras de responder aos apelos cinemáticos.

Dado o encontro íntimo que se dá entre as perspectivas e as superfícies de filme e espectador, as análises dos teóricos estudados nessa pesquisa muitas vezes se aproximam de uma personalidade acentuada. Daí uma necessidade de chegar mais perto do espectador por meio de grupos focais. Sobchack, depois de *Address of the eye*,

publica *Carnal thoughts*, um livro mais pessoal a respeito dos incontinentes acontecimentos da experiência cinematográfica. Marks, por sua vez, o faz igualmente em *Touch*, com análises e até causos sobre sua pesquisa, assumindo explicitamente uma perspectiva bastante pessoal, anos depois de ter publicado *The skin of the film*, com pretensões mais generalistas. Grupos focais não foram mencionados nessas obras. Shaviro, que pouco se aproxima de uma visão pessoal, embora comenta que o espectador universal não exista, também não faz uso desse recurso.

Foi nos grupos focais que promovi para a pesquisa que pude testemunhar de maneira explícita como os corpos são convocados na experiência cinematográfica. Como o sujeito cinestésico, com o corpo no estado cinemático, apreende as questões do filme, os dilemas dos personagens, a organização da narrativa, assim como também reage aos movimentos de câmera, aos planos próximos, distantes, longos, curtos. Como responde às imagens ásperas, lisas, caminhando sobre a superfície do filme; da mesma maneira que pude observar como ele caminha para dentro do filme. E, assim, provar que o filme pode fazer os mesmos movimentos em direção ao espectador.

Os filmes *O abismo prateado*, de Karim Aïnouz, e *A mulher sem cabeça*, de Lucrecia Martel, analisados na pesquisa e projetados nas sessões dos grupos focais, contam histórias sobre pessoas comuns passando por situações críticas enquanto vivem seu cotidiano. Por outro lado, fazem o espectador experimentar narrativas cotidianas tão esgarçadas, tão presas na experiência da cena, que os espectadores, além de identificar os artifícios estéticos da fotografia, do som, da narrativa, os fazem refletir sobre seu comportamento diante esses acontecimentos cinemáticos. Há um contato íntimo com seu próprio corpo; uma percepção melhor de si e de suas modulações está em exercício.

Em ambos os grupos focais os participantes destacaram o papel do som na apreensão do cotidiano dos filmes. Sobre *O abismo prateado*, os ruídos intensos do canteiro de obras, dos elementos urbanos, dos instrumentos odontológicos perturbaram a percepção dos participantes. Já em *A mulher sem cabeça*, os ruídos sem referências na imagem confundiram os participantes a respeito do que eles ouviam. Mas em ambos os filmes os participantes concordavam em assimilar todo o som ao redor como uma maneira de acessar o interior emocional dos personagens.

Há uma aproximação entre significação, interpretação e sentimentos, sensações. Entre os porquês do filme e as memórias do espectador. O sujeito cinestésico está atento às suas sensações durante o filme porque sabe que está assistindo ao filme por essas vias

também, inclinado a compreender a complexidade da experiência corporal. No grupo focal de *A mulher sem cabeça*, Alexandre diz que a imagem não contextualiza, mas o som sim. Que a imagem esconde e é fechada, mas o som é aberto.

Aqui percebemos a aproximação entre o aparelho cinemático e o corpo. Há um novo espaço na sala de cinema, de intensidades mútuas e relações carnis, mais material e literal, ultrapassando o campo simbólico. O contato com o filme é excessivo, ainda que sejam filmes como os cotidianos de Martel e Aïnouz. A relação do espectador com as imagens passa pelo corpo enquanto matéria e percepção. O filme se aproxima do corpo, ativando-o em seu modo cinemático.

Ele estimula e afeta meu próprio corpo, mesmo enquanto abole distâncias entre meu corpo e outros corpos. Fronteiras e contornos dissolvem-se; a representação dá lugar a um contato afetivamente violento, mais-que-imediato e não conceitualizável. O cinema me permite e me força a ver o que não posso assimilar ou apreender. Ele assalta meu olho e meu ouvido, ele toca e fere. Ele põe o corpo em primeiro plano, fora das representações confortáveis que uso para mantê-lo à distância (SHAVIRO, 2015, p. 298).

No grupo focal de *O abismo prateado*, anotei os movimentos corporais dos participantes e associei a determinadas cenas. Foi possível reparar o incômodo nas cenas das consultas odontológicas de Violeta, por exemplo. Eu conseguia ver a superfícies daqueles corpos respondendo ao filme em seus respectivos instantes. Depois, durante a conversa, tentei acessar o interior de suas percepções perguntando sobre impressões, gatilhos das memórias e as relações que todos tiveram com o filme, as imagens, os sons. Depois do término do grupo, Jéssica me confessou que quase chorou quando Violeta ouve o recado do marido dizendo que foi embora. Liliane também fez a mesma confissão.

Nosso corpo é um dos lugares que o filme habita durante sua projeção. Ele se expressa nos seus próprios termos de luz, escuridão, som e silêncio para, em seguida ganhar outras formas corporais mais materiais. Além da tela, do projetor e dos alto-falantes, o filme assumiria nosso corpo como forma de ser no mundo, se alimentando de sensações, de movimentos. O filme conjuga estilos estéticos e narrativos com comportamentos físicos, sensoriais e sentimentais, a partir de um encontro háptico.

Embora eu não esteja lá completamente e o filme nunca se realize aqui deixando de ser ele, o mundo ganha vida no espaço do meu corpo.

A experiência cinematográfica é propícia a esse tipo de absorção mútua, talvez ainda mais do que a experiência de uma pintura ou paisagem, por causa das circunstâncias que a cercam (e nos cercam): a escuridão do teatro nos envolve; a tela se estende maior que a vida diante dos nossos olhos e nos

banha na luz; e alto-falantes cuidadosamente colocados lançam vozes, música e som ambiente ao redor dos nossos ombros⁶³ (BARKER, 2009, p. 147).

E, propondo-se pela sua linguagem corporal fílmica, o filme participa do mundo, realizando-se pela nossa linguagem corporal humana.

O cinema nos inspira, literal e metaforicamente; o hífen [a seguir, entre parênteses] pode ajudar a manter ambos os sentidos da palavra como a reversibilidade do ato em si. Quando um filme captura nossa atenção completamente, somos atraídos (*in-spired*) por ele. Seu corpo se abre sobre o nosso e nos convida, até nos inala; podemos até sentir seu pulso e respiração como os nossos. O filme assume nossas formas de ser-no-mundo e, ao mesmo tempo, nos derruba e nos anima com sensações e atitudes. Não apenas o filme “inspira” comportamentos táteis distintos [...]; Ele também respira em estilos de sensibilidade para o mundo⁶⁴ (BARKER, 2009, p. 147).

Nessa relação íntima e mimética mas não representacional, o filme tem capacidade de nos mover para um interesse em uma comunicação com nosso próprio corpo. O filme nos exige um movimento para dentro e para fora de nossos corpos, nos estimulando para experimentar outras maneiras de ser no mundo, outras maneiras de toque, de visão.

O corpo produzido na relação entre o aparelho cinemático e o corpo humano evidencia uma condição pós-moderna, entre tecnologia e sociedade. Na experiência contemporânea, nossos corpos se situam em uma cultura entregue à visibilidade, uma relação determinada pela cultura visual, a ponto ser possível afirmar que, de modo geral, perdemos um pouco o contato com nossos corpos e, principalmente, suas reações substanciais.

Enquanto o cinema hegemônico e outras visualidades contemporâneas nos inundam de estímulos a ponto de perdermos um contato próximo, uma percepção mais íntima com nossos corpos, o corpo cinemático, o sujeito cinestésico e a teoria sensorial do cinema retomam a presença física do corpo no campo da visualidade, propondo sensorialidades menores, mais propícias para um pensamento sobre um corpo ainda estimulado, mas dessa vez participante ativo na experiência.

⁶³ Tradução minha. No original: The film experience is conducive to this kind of mutual absorption, perhaps even more so than the experience of a painting or landscape, because of the circumstances that surround it (and surround us): the darkness of the theater enshrouds us; the screen stretches bigger than life before our eyes and bathes us in light; and carefully placed speakers throw voices, music, and ambient sound around our shoulders.

⁶⁴ Tradução minha. No original: The cinema in-spires us, literally and metaphorically; the hyphen may help to maintain both these senses of the word as well as the reversibility of the act itself. When a film has captured our attention completely, we are drawn in (*in-spired*) by it. Its body opens onto ours and invites, even inhales, us; we might even feel its pulse and breath as our own. The film takes in our forms of being-in-the-world, and at the same time fins us up and animates us with sensations and attitudes. Not only does the film "breathe in" distinct tactile behaviors [...]; it also breathes in styles of sensitivity ta the world armmd us.

Em geral, esquecemos que vivemos o filme com o nosso corpo, não interpretamos a experiência cinematográfica como uma experiência corporificada. As tecnologias pós-modernas atingiram um acesso ao nosso corpo de modo que parece anulá-lo, no entanto toda experiência acontece sobre um corpo vivido.

Sobchack vê a sociedade pós-moderna como um momento em que o corpo vivido está em crise. Ela aponta para as fortes mediações e simulações eletrônicas atuais (às quais ela chama de “crise do real”) como um fator motivador dessas mudanças. A realidade construída com os aparelhos cinemáticos não absorve os corpos como consciência incorporada, sendo reduzidos à pura representação.

Pós-cinemática, incorporando o cinema em sua própria tecnologia, nossa cultura eletrônica desimpediu o corpo humano e construiu um novo sentido de "presença" existencial. A televisão, os gravadores de vídeo, os videogames e os computadores pessoais formam um sistema eletrônico abrangente, cujas várias formas "interagem" para constituir um mundo virtual e alternativo que incorpora de forma única o espectador/ usuário em um cenário espacialmente descentralizado, fracamente temporalizado e quase estado desencarnado⁶⁵ (SOBCHACK, 1992, p. 300).

Esses espaços não possibilitam que nossos corpos habitam de maneira corporificada, não aceitam sua subjetividade. Dessa maneira, passam a ser unidimensionais e pouco úteis para a vida cinemática. Shaviro vê uma mudança radical na maneira como nos relacionamos com nossos corpos.

Nossos corpos foram decisivamente alterados pelos meios de comunicação de massa da reprodução mecânica; nós percebemos nossos corpos de novas formas, e nossos corpos são agitados e afetados de maneiras novas. Ao mesmo tempo, o próprio mecanismo do cinema – a saber, sua organização social e econômica, seus modos de produção e distribuição, assim como sua tecnologia – só funciona em relação a – e só é pensável tomado como base em – uma certa dinâmica do corpo (SHAVIRO, 2015, p. 304).

Os filmes dessa pesquisa, o próprio cinema de Karim Aïnouz e Lucrecia Martel, conjugam maneiras de propor uma experiência cinematográfica que, se afastando desses ditames, possibilita o exercício do corpo vivido em um encontro de dois corpos e suas respectivas percepções e forças de significação.

Esses filmes, bem como a teoria sensória do cinema, nos lembram a experiência cinematográfica como espectral e, principalmente, uma experiência multissensorial. E, a partir disso, aproveita para ativar outras maneiras de se relacionar com as imagens.

⁶⁵ Tradução minha. No original: Postcinematic, incorporating cinema into its own techno-logic, our electronic culture has disenfranchised the human body and constructed a new sense of existential "presence." Television, video tape recorder/players, videogames, and personal computers all form an encompassing electronic system whose various forms "interface" to constitute an alternative and virtual world that uniquely incorporates the spectator/user in a spatially decentered, weakly temporalized, and quasi-disembodied state.

Em uma sociedade de consumo em que as imagens são mercadorias descartáveis, que, esvaziadas de sentido mas inundadas de estímulos, entregam uma comunicação apática com o espectador.

Ao produzir novas imagens e sons, ao propor uma experiência que atente ao corpo, aos sentidos, à posição ativa do espectador, como o fazem Karim e Lucrecia, criam-se possíveis chaves para reverter essa cultura de repetição, sendo possível reativar o corpo para novas possibilidades de se relacionar com as imagens, consigo mesmo, com o mundo. Em narrativas que retomam o corpo biológico como tecnologia de percepção e expressão no cinema, assistimos às potências da experiência corporal no cinema em uma comunicação de consciências de corpos vivos e atuantes, que propõem, assim, uma filosofia da experiência corporificada do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- ARFUCH, Leonor. “*Cronotopías de la Intimidad*” in ARFUCH, Leonor (org.). *Pensar el Tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1989.
- BARKER, Jennifer. *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2009.
- BRINKEMA, Eugene. *The forms of affect*. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- BOSCHI, Silvia. “*De Vozes, Vazios e Vultos que Habitam a Casa*”. In: FARKAS, Guilherme; SERFATY, Jo. Catálogo da mostra Sonoridade cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 58-63.
- BULCÃO, Marly. *Bachelard: A noção de imaginação*. Revista Reflexão, Campinas, nos 83/84, p. 11-14, jan./dez., 2003.
- BULCÃO, Marly. *Gaston Bachelard: Corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora*. Revista Prometeus. Ano 6, N 12, julho-dezembro, 2013.
- CAPELLER, Ivan. “*Entre o olhar e o gesto*”. In: FARKAS, Guilherme; SERFATY, Jo. Catálogo da mostra Sonoridade cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 14-22.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: [1.] artes de fazer*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CHION, Michel. “*Sensory Aspects of Contemporary Cinema*”. In: GORBMAN, Claudia, RICHARDSON, John, VERNALLIS, Carol (org.). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- COSTA, Fernando Morais da. “*Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: los muertos e liverpool*”. In: FARKAS, Guilherme; SERFATY, Jo. Catálogo da mostra Sonoridade cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 34-41.
- COULTHARD, Lisa. “*Dirty Sound - Haptic Noise in New Extremism*”. In: HERZOG, Amy, RICHARDSON, John, VERNALLIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CUNHA, Damyler. “*Cinema para os Ouvidos: pequenas subversões sonoras nos filmes de Lucrecia Martel*”. In: FARKAS, Guilherme; SERFATY, Jo. Catálogo da mostra Sonoridade cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 24-33.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária; 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. New York: SUNY Press, 2007.
- IRIGARAY, Luce, *Everyday Prayers (Prières quotidiennes)* (Nottingham: Nottingham University Press, 2004).
- LIMA, Haroldo. “Interlúdio: o corpo que dança como indicador de estilo no cinema de Karim Aïnouz”. In: Atas do VI Encontro Anual da AIM, 143-151. Lisboa, 2016.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- _____. “A memória das coisas”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010. 401 p.
- _____. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza: curso do Collège de France*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. xvii, 448 p
- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Elogio da filosofia*. Lisboa: Guimarães, 1962.
- _____. “O cinema e a nova psicologia” (1945). In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: FUNARTE, 1990.
- PAASONEN, Susanna. *Carnal resonance: affect and online pornography*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- QUINLIVAN, Davina. *The place of breath in cinema*. Edinburgh University Press, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34: EXO experimental org., 2009.

- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. Estudos de literatura brasileira contemporânea. N 39, p. 129-148. Universidade de Brasília. Brasília, DF. 2012.
- SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. São Paulo: Paulus, 2015.
- SILVA, Sullivan. *Mulher passa mal durante filme de terror em shopping de Vila Velha*. Gazeta On Line, Vitória, 8 set. 2018. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2018/09/mulher-passa-mal-durante-filme-de-terror-em-shopping-de-vila-velha-1014147430.html>. Acesso em março de 2019.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: Phenomenology and Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- _____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- SODRÉ, Muniz. “Sentir, comunicar e compreender”. In *As estratégias sensíveis*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- VIEIRA JR, Erly. “Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo”. In: *Sala 206*. v.2, p. 18-33. Vitória: GRAV/UFES, 2011.
- _____. “Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência”. In: *Revista de comunicação e cultura Contemporânea*, v. 16, n. 1, jan-abr 2018. Salvador: UFBA-BA, 2018.
- _____. “Texturas sonoras de um mundo em imersão”. In: FARKAS, Guilherme; SERFATY, Jo. *Catálogo da mostra Sonoridade cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 64-69.