

O CINEMA COMO PELE: O CORPO E O TOQUE

Um corpo, sozinho no espaço sideral, vaga isolado pela imensidão insondável fora da atmosfera terrestre. A astronauta usa um traje espacial protetor que permite que ela, a doutora Ryan Stone (Sandra Bullock), sobreviva num habitat inóspito, porém, ela perdeu o cordão umbilical que a conectava à nave-mãe, que, por sua vez, fazia a conexão com seu planeta de origem, visível apenas como um globo cintilante a distância. O drama de *Gravidade* (Alfonso Cuarón, Estados Unidos, 2013), cujo título anuncia ironicamente aquilo que falta e que se busca desesperadamente durante todo o filme, é o de um corpo desamparado num espaço sem limite, tentando encontrar o caminho de volta para um lugar onde a lei da gravidade nos dê uma certeza de orientação (em cima/embaxo, esquerda/direita) e uma sensação de pertencimento e “ligação com a terra”. A estética do filme tenta reproduzir a exploração espantosa e fascinante que a protagonista faz de um mundo sem horizonte por meio de cinematografia em 3D e planos bastante longos, que, juntos, induzem no espectador uma sensação igualmente ambivalente de desorientação e falta de gravidade. A narração reduzida e a exploração poética da gravidade zero transformam o filme num laboratório dos sentidos, que aproxima o espectador da experiência corporal de flutuar, vagar e estar suspenso no espaço. Todavia, não seria um filme de Hollywood se a doutora Stone* não fizesse jus a seu nome nem encontrasse uma maneira de cair novamente na Terra, demonstrando, nesse processo, como o cinema pode, simbolicamente, reencenar a ontogênese de toda a raça humana, da água à terra, dos anfíbios aos mamíferos. Esqueça o oeste, *Gravidade* parece dizer que é o corpo humano nossa fronteira final, uma lição que também a teoria do cinema aprendeu nesse meio tempo.

* Em português, pedra, numa alusão à pedra lançada ao ar que a gravidade atrai novamente para o solo. (N.T.)

Na teoria do cinema, quase desde o início, prevaleceu o *paradigma oculocêntrico*, que considerava o cinema sobretudo uma experiência visual. Essa predominância começou nos anos 1920, quando Rudolf Arnheim importou a chamada teoria da *gestalt* para a teoria do cinema e Béla Balázs enfatizou a importâncias dos *close-ups*. As teorias construtivistas da montagem de Eisenstein e a conceituação da realidade de Bazin, como aparência de ser ambígua, mas indivisível, cuja forma ontológica básica é o cinema, também se concentraram no olho como o órgão da percepção visual (embora, como mostrado no Capítulo 1, Bazin dê espaço igual ao traço material e ao corpo, com suas metáforas da múmia e do sudário). Entretanto, foram as teorias dominantes nos anos 1960 e 1970, discutidas nos dois capítulos precedentes, que privilegiaram o ato de ver ainda mais do que as teorias anteriores: a reflexividade especular e, depois, a teoria do dispositivo transportaram o “homem visível” para a caverna de Platão; já a teoria feminista do cinema fez do olhar masculino seu conceito central entre palavras-chave como *voyeurismo*, *fetichismo* e *exibicionismo* – todas associadas à visão.



Figura 1. *Gravidade*: o corpo sozinho num espaço sem horizonte.

Claro que seria absurdo negar a centralidade do sentido da visão no cinema, mas, como tentamos mostrar no capítulo anterior, a constelação olho/olhar contém sua própria inversão dinâmica: o sujeito moderno, sustentam essas teorias, é constituído pelo olhar, um regime especular que não “devolve o olhar” e, em última análise, não tem acoplada uma localização única ou uma ocasião única de visionamento, mas, em seu alcance pan-óptico, que tudo vê, é o mais poderoso para ele. Essa autoconstituição do sujeito, voltada para fora, é sustentada pela predominância de espetáculos públicos (de mídia) que também não “devolvem o olhar”, mas exigem observadores participantes, exibicionismo voluntariamente imposto e máscara performativa. O espectador é, assim, exposto a inúmeros olhares ou orquestrações de visão, atrás dos quais facilmente alguém assume

formas generalizadas e perversas de vigilância, controle, engano e manipulação. Uma resposta mais afirmativa ou reação aquiescente a esse espetáculo público de visibilidade opressiva é, como vimos, o uso performático que a cultura *pop* faz do exibicionismo e da exibição como tecnologias do eu: seja quando assistimos a *reality soaps*,^{*} programas de reformas e *shows* de talentos ou a postagens narcisistas de *selfies on-line* – no YouTube, no Facebook, no Instagram, no Twitter, na blogosfera –, fica claro que os indivíduos se tornaram peritos em prender o olhar do outro e se sentem à vontade capturando o olhar do outro para a construção do eu. Esteja essa necessidade sendo produzida pelas mídias que se alimentam dela, venha ela a ser uma constante antropológica ou seja ela a *condition humaine* da (pós)modernidade, é uma questão que não podemos responder aqui. De qualquer modo, as mídias produzem (e o cinema medeia) os entraves de nossos regimes (pós)modernos de visão, sempre à beira da “patologização” do espectador, que é, ao mesmo tempo, participante e observador do espetáculo.

Sem dúvida, essa ênfase na exibição da superfície é uma das razões pelas quais tem havido um ressurgimento de teorias, frequentemente classificadas sob títulos como fenomenologia, sinestesia e intermodalidade, que incluem formas de percepção sensorial além daquelas centradas no visual e em suas contradições internas. As abordagens apresentadas neste capítulo (e no próximo), portanto, não estão baseadas numa negação do visual, em vez disso, tentam compreender os sentidos em sua interação e percepção como corporificados, bem como teorizar essa corporificação em sua própria complexidade. Vivian Sobchack (2004, p. 55 ss),¹ possivelmente a pensadora fundamental das abordagens mencionadas neste capítulo, resume a crítica do oculocentrismo da seguinte maneira:

Até bem recentemente (...) a teoria contemporânea do cinema em geral ignorou ou eliminou tanto o endereçamento do cinema aos sentidos quanto o “ser corpóreo-material” do espectador. (...) A maioria dos teóricos do cinema parece ou constrangida ou desconcertada pelos corpos que frequentemente atuam de maneira impudica ou vulgar nos filmes, involuntariamente se opondo às sensibilidades refinadas, às discriminações intelectuais e ao vocabulário da reflexão crítica.

Essa é a razão pela qual este capítulo enfocará o “retorno” ao corpo como local complexo, porém indivisível, de comunicação e percepção. Por um lado, examina posições que conceituam o cinema como um tipo específico de contato,

* Formato televisivo híbrido de programas de simulação do cotidiano (*reality shows*) que, por suas grandes doses de ficção, se assemelham também a telenovelas (*soap operas*). (N.T.)

1. Esse texto também pode ser encontrado na internet, numa versão diferente: <<http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/>>, acesso em 1/9/2014.

como um encontro com o outro (racial ou culturalmente codificado) – por exemplo, nas abordagens pós-coloniais e naquelas que enfocam o cinema intercultural. Por outro lado (com frequência, essas duas posições convergem ou se sobrepõem em certa medida), introduz abordagens fundamentadas na ideia da pele como órgão de percepção contínua que entende o cinema também como experiência háptica. As escolas interculturais e fenomenológicas correspondem a um fascínio pelo corpo humano, sua superfície e vulnerabilidade – todos temas importantes no cinema dos últimos 20 anos.

Como, então, podemos pensar de maneira sensata sobre o corpo, a pele e o contato? A pele é apenas uma cobertura, a superfície inexpressiva do corpo, que nada revela do funcionamento de órgãos e vasos, da mente e do espírito que se escondem embaixo dela. Dessa perspectiva – que se poderia chamar de hermenêutica –, a superfície encobre a estrutura oculta que se quer alcançar pela análise ou pelo diagnóstico. Todavia, a cultura atual também mostra um fascínio profundo pela pele como meio de expressão e superfície de inscrição, especialmente se pensamos na onipresença de tatuagens e *piercings*, que sugerem que muito do que se costumava manter “dentro”, hoje se quer exposto e exibido. A pele é, portanto, sempre ambivalente: por um lado, uma superfície infinita, sem começo nem fim, semelhante à fita de Möbius, e, por outro, mais do que um invólucro para o corpo, ela é uma vastidão semanticamente produtiva. No que diz respeito ao cinema, as posições centradas na pele e no contato coincidem, na medida em que todas elas concedem mais importância do que as teorias anteriores ao corpo na relação entre tela e espectador: como escreve Sobchack (*ibid.*, p. 63), “não experimentamos nenhum filme apenas através de nossos olhos. Vemos e compreendemos e sentimos os filmes com todo nosso ser corporal, influenciado por toda a história e o conhecimento carnal de nosso sensório aculturado”. Mesmo o corpo sendo muitas vezes esquecido ou não conscientemente experimentado pelos espectadores ao assistir a um filme, ele, todavia, representa a condição irredutível da possibilidade da experiência sensorial e estética.

Baseando-se na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack desenvolveu uma teoria do cinema na qual a compreensão intelectual e as habilidades cognitivas são complementadas por um forte componente corporal. O processo é circular ou autorreforçador: o filme é a expressão de uma experiência, e essa própria expressão é vivenciada no ato de assistir a um filme, tornando-se, em consequência, a experiência de uma expressão – “uma expressão da experiência por experiência” (Sobchack 1992, p. 3). Num quiasmo, figura de linguagem que consiste em paralelos invertidos (também conhecida como estrutura cruzada), Sobchack (*ibid.*, p. 5), seguindo Merleau-Ponty, sugere que esses pares não formam uma síntese dialética de sentido, mas apontam para uma reversibilidade e uma instabilidade intrínseca, típicas da experiência cinematográfica:

As teorias clássica e contemporânea do cinema não abordaram por completo o cinema como vida que expressa vida, como experiência que expressa experiência. Tampouco exploraram a posse mútua da experiência da percepção e de sua expressão pelo cineasta, pelo filme e pelo espectador – todos *spectadores que veem*, envolvidos como participantes em atos dinâmica e direcionalmente reversíveis que, reflexiva e refletivamente, constituem a *percepção da expressão e a expressão da percepção*. De fato, essa capacidade mútua e a posse da experiência por meio de estruturas compartilhadas de existência corporificada, de modos semelhantes de ser-no-mundo, é que fornecem a base *intersubjetiva* da comunicação cinematográfica objetiva.

No cinema, a comunicação intersubjetiva de espectador, filme e cineasta é fundamentada e possibilitada pelas estruturas compartilhadas de experiência corporificada que permitem a percepção da experiência e a experiência da percepção, em primeiro lugar. Internalizamos os filmes somaticamente, com todo nosso corpo, e somos afetados por imagens mesmo antes que o processamento de informação cognitiva ou a identificação inconsciente se dirijam a nós e nos envolvam em outro nível. Sobchack enfatiza a irredutibilidade e a natureza intrínseca da percepção somática e intermodal, pois nenhum sentido funciona isoladamente, nunca. Numa análise dos primeiros planos de *O piano* (Jane Campion, Nova Zelândia/Austrália/França, 1993), Sobchack (2004, p. 63) sugere que seus dedos “souberam” antes de sua percepção visual e de seu reconhecimento consciente o que seria visto na tela, a saber, a visão que alguém tem através das mãos colocadas diante dos próprios olhos.

Quando assisti aos momentos iniciais de *O piano* (...) algo aparentemente extraordinário aconteceu. Apesar de minha “quase cegueira”, o “borrão irreconhecível” e a resistência da imagem a meus olhos, *meus dedos sabiam para o que eu estava olhando* – e isso *antes* de o contraplano objetivo seguinte colocar aqueles dedos no lugar adequado (isto é, colocá-los onde se pudesse objetivamente, e não subjetivamente, “olhar através” deles). O que eu estava vendo, de fato, desde o começo, não era uma imagem irreconhecível, por mais borrada e indeterminada em minha visão, por mais que meus olhos não conseguissem “enxergar”. Desde o primeiro plano (embora conscientemente eu não soubesse disso até o segundo plano), meus dedos *compreenderam* aquela imagem, entenderam-na com um estremecimento quase imperceptível de atenção e antecipação e, fora da tela, “sentiram-se” como potencialidade na situação subjetiva e carnuda retratada na tela. E isso *antes* que eu refigurasse minha compreensão carnal num pensamento consciente: “Ah, aquilo são dedos para os quais eu estou olhando”. De fato, a princípio, antes desse reconhecimento consciente, não entendi aqueles dedos como “aqueles” dedos – isto é, distantes dos meus próprios dedos e objetivos em seu “estar ali”. Ao contrário, aqueles dedos foram conhecidos primeiro sensual e sensivelmente como “estes” dedos e foram localizados ambigamente tanto fora quanto dentro da tela – subjetivamente “aqui” e também objetivamente “lá”, “meus” e também da imagem. Assim, embora devesse ter sido uma revelação

surpreendente, dada minha “quase cegueira” em relação ao primeiro plano, o segundo e objetivo contraplano de uma mulher espiando o mundo através de seus dedos estendidos realmente não surpreendeu, de maneira alguma. Em vez disso, pareceu uma culminância prazerosa e uma confirmação do que meus dedos já sabiam – assim como eu, reflexivamente, se não refletivamente.

A descrição eloquente que Sobchack faz dessa cena implica que uma teoria baseada na percepção corporificada, tal como a fenomenologia, tem de desenvolver uma compreensão diferente da identificação. Nos capítulos anteriores, resumimos vários modelos que descrevem essa relação específica entre filme e espectador: Christian Metz, por exemplo, fez distinção entre identificação primária e secundária, na qual a primeira indica a identificação com o ato perceptivo que produz o filme a princípio, ao passo que a segunda se refere à identificação com os personagens fictícios. As abordagens neoformalistas estão buscando sinais que sugeram certo alinhamento (cognitivo, emocional) do personagem no filme com o espectador no cinema. Ambas as teorias, não importa se de inflexão psicanalítica ou cognitiva, colocam a relação entre filme e espectador num plano mental abstrato. Sobchack e outros fenomenologistas, ao contrário, postulam uma apropriação dupla e simultânea de uma posição de afinidade em relação ao outro, na qual a consciência da própria corporificação é a condição radicalmente irredutível de empatia no outro ou em outra situação.



Figura 2. *O piano*: dedos a serem compreendidos intuitiva e somaticamente.

A experiência cinematográfica é, portanto, não especialmente diferente de outras formas de experiência, pois a percepção pressupõe a subjetividade localizada num corpo vivo (Sobchack 2012). Por extensão, a imagem (cinematográfica) e o

corpo (do espectador) não podem ser contrastados segundo a distinção semiótica entre significante e significado, como enfatiza Steven Shaviro (1993, p. 255 ss):

O maior poder do cinema talvez seja sua habilidade para esvaziar significados e identidades, para proliferar semelhanças sem sentido ou origem. (...) Não há falta estruturante, divisão primordial, mas uma continuidade entre as reações fisiológicas e afetivas de meu próprio corpo e das aparições e desaparições, mutações e perdurações dos corpos e das imagens na tela. A distinção importante não é a hierárquica, binária, entre corpos e imagens, ou entre o real e suas representações. É, sim, uma questão de discernir interações múltiplas e continuamente variáveis em meio ao que pode ser definido indiferentemente como corpo e como imagens: graus de imobilidade e movimento, de ação e paixão, de aglomeração e vazio, de luz e treva.

Shaviro descarta a “falta estruturante”, a marca das teorias psicanalíticas, e também a primazia da narrativa em que a maioria dos neoformalistas acredita. Seu foco está, diretamente, na continuidade (e reversibilidade) entre as reações fisiológicas e afetivas do próprio corpo de uma pessoa e o que acontece na tela. Em contraste com a maior parte das teorias discutidas até agora, fundamentadas na suposição de uma distância ou separação entre filme e espectador, a abordagem fenomenológica destaca a interação, a continuidade e a transição entre os dois.

Deve-se ter consciência de um problema: a invocação retórica contínua do corpo como elemento central de qualquer teoria dada não reduz automaticamente a distância entre filme e espectador em termos de fenomenologia. Na verdade, existem várias abordagens que constantemente falam sobre o corpo, contudo, prendem-se ao familiar paradigma representativo proveniente dos estudos culturais, cuja crítica ideológica não pode ser facilmente conciliada com a experiência fenomenológica do corpo. O corpo como tela de projeção e como objeto do olhar foi considerado importante até pelas abordagens oculocêntricas (discutidas nos Capítulos 3 e 4), não como matéria perceptiva, afetiva, sensual, mas, sim, como lócus de fetichização erótica e da forma mercantil reificada, alienante.

O paradigma fenomenológico tem recebido enorme impulso desde os anos 1990 e gerado suas próprias diferenciações. Além do trabalho de Laura Marks, que logo discutiremos, várias contribuições são notáveis, porque partilham a mesma insatisfação com os paradigmas oculocêntricos, apesar de diferirem na maneira de conceituar o papel dos outros sentidos.² O foco, ainda na linha do paradigma representativo, pode estar na representação do toque e das mãos³ ou, de maneira

2. Para contribuições extensas que expandem esse traço fenomenológico em diferentes direções, ver Barker (2009), Hanich (2010) e Laine (2011).

3. Ver, por exemplo, McElhaney (2005, pp. 299-314). Existem também inúmeros filmes que usam a mão como motivo e metáfora, por exemplo *Hände* (Miklós Bányi, Alemanha, 1928-1929), *Os dedos da*

mais inovadora, nas práticas de vanguarda que superam, desconstroem e questionam a percepção (supostamente) descorporificada do cinema clássico. Três exemplos são suficientes aqui. O primeiro é o artista húngaro e pioneiro vanguardista László Moholy-Nagy, que trabalhou (entre outras coisas, como professor da Bauhaus) na Alemanha até emigrar, em 1933, e desenvolveu uma prática artística e uma teoria do cinema que tentavam atribuir peso igual a todos os sentidos. Moholy-Nagy acreditava que a função da arte num mundo da vida moderno que se desenvolvia rapidamente era falar com o indivíduo (frequentemente fragmentado) de maneira holística, a fim de ajudá-lo a acompanhar os resultados das transformações tecnológicas, culturais e sociais. Portanto, a educação do corpo e de todos os seus sentidos por meio do filme serve ao propósito de ajustar o indivíduo às tarefas perceptivas complexas e aos aspectos psicológicos da modernidade. Moholy-Nagy “age na suposição de que, apenas pelo desenvolvimento da percepção sensorial do sujeito, é que ele/ela pode alcançar o nível mais elevado e completo de todos os seus potenciais sensualísticos capazes de atender às demandas de seu tempo” (Sahli 2006, p. 24). Essa abordagem, da mesma forma que todas as posturas que se concentram na pele, no contato e no toque, enfoca mais enfaticamente o sujeito receptor do que o material filmico: a experiência estética se torna mais importante do que o objeto estético.

O segundo exemplo de uma abordagem sensual transformada do espectador é *Tapp- und Tastkino* (Valie Export, Áustria, 1968), um “filme de ação” circunstancial que traz para o primeiro plano principalmente questões feministas.⁴ Nesse cinema de toque e tato, uma caixa com cortina, cobrindo o torso nu da artista (e emulando uma sala de cinema), permite que os passantes toquem os seios da mulher, embora eles não estejam visíveis – o que aponta simultaneamente para a reificação e objetificação dos corpos das mulheres no cinema comercial e para uma possível reorientação do cinema, da apropriação visual para a haptica.

Um terceiro exemplo é a instalação igualmente simples e elegante de Anthony McCall, “Line describing a cone” [“Linha descrevendo um cone”]:

Num cômodo escuro, é projetado na parede um filme de 30 minutos mostrando um círculo tomando forma. Uma névoa artificial deixa o feixe de luz do projetor claramente visível, enquanto ele gradualmente passa de uma linha a um cone completo e o círculo na parede lentamente se fecha. (Jäger, Knapstein e Hüsch 2006, p. 130)

morte (Robert Florey, Estados Unidos, 1946), *A mão* (Oliver Stone, Estados Unidos, 1981), *Der Ausdruck der Hände* (Harun Farocki, Alemanha, 1997).

4. Ver <<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=46&e>> e também <http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=1956&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=6d9b20c733>, acesso em 1/9/2014. Ver também Strauven (2005).

Nessa instalação cinematográfica, a luz, elemento básico em qualquer tipo de projeção, já não é o meio transparente que permite que a informação codificada do filme figurativo se torne visível e legível, em vez disso, o feixe da projeção torna visível a própria luz e, na sala cheia de névoa, até hapticamente tangível, conforme os espectadores atravessam o cone de luz, interagem com o arranjo e se tornam parte física e participante da obra de arte.

Outro campo no qual o espectador e seu contato (corporal) com o filme têm sido proveitosamente usados é a pesquisa de gênero. Discutindo três gêneros da base da hierarquia cultural de valor – melodrama, terror e pornografia –, Linda Williams nos lembra enfaticamente do papel desempenhado pela corporeidade dos espectadores como criaturas que se emocionam e provocam emoções. Reações corporais diretas como choro num melodrama, suor de ansiedade diante da desfiguração ou de corpos que sangram em filmes de terror e a reação do espectador ao ato sexual na pornografia ressaltam o excesso se comparadas ao regime clássico de narração controlada. Porém, essa é apenas uma razão para a pouca consideração que se tem por esses gêneros. Os “gêneros do corpo”, como Williams os denomina, exibem um corpo (majoritariamente feminino) sujeito a emoções intensas, incontroláveis, um corpo que se sacode e se torce incontrolavelmente enquanto emite sons inarticulados. O baixo *status* cultural deriva da visão do corpo em suas manifestações mais inarticuladas, mas também do fato de que tais reações corporais se ampliam para envolver e “tocar” o espectador: “Nos gêneros do corpo (...) parece que o sucesso desses gêneros é frequentemente calculado pelo grau em que a sensação do público imita o que é visto na tela” (Williams 1991, p. 4). A franqueza com que esses gêneros lidam com fluidos corporais (lágrimas, sangue, suor, esperma) os torna (culturalmente, mas também para a censura) suspeitos, porque violam uma regra básica da estética moderna – a distância (desinteressada) entre espectador e obra: “O que parece separar esses gêneros específicos de outros é uma aparente falta de distância estética adequada, um sentimento de superenvolvimento em sensação e emoção” (*ibid.*, p. 5). Segundo Williams, a mímica excessiva e corporal é absorvida, deslocada e mitigada pela ativação de vários cenários de fantasia narrativa, conhecidos da psicanálise. Nesse processo, o fascínio e também o medo suscitados por esses gêneros são reconectados aos tropos fundamentais da psicanálise, tais como a angústia de castração (filmes de terror), a ligação incestuosa com a mãe (melodrama) e a cena primordial que envolve os pais (pornografia).

Também no que diz respeito ao filme de terror, Barbara Creed destaca a importância da ideia de Julia Kristeva sobre “o abjeto”, que se refere àquilo que não reconhece limites, regras ou posições fixas, e que contraria identidade, sistema e ordem. Kristeva inclui nessa categoria secreções corporais como saliva, urina, fezes e lágrimas, que nem são parte do corpo nem estão completamente separadas dele (nisso, assemelham-se à pele). O filme de terror é importante aqui por trê

razões: primeira, porque exibe imagens do abjeto – corpos mutilados ou mortos e secreções, fluxos e resíduos corporais. Segunda, o filme de terror combina o monstruoso com o abjeto – o monstro ultrapassa os limites entre o humano e o não humano, já o abjeto questiona a própria ideia de limite. E terceira, Creed postula (baseada em muitas análises narrativas de filmes de terror) que o filme de terror conecta o abjeto com o maternal, ou a mãe no sentido literal ou exemplos tais que adotem funções maternais. Portanto, é a ordem simbólica estável (da sociedade, da família e do sujeito) que é ameaçada por corpos abjetos (deformados, ilimitados, desfigurados) nos filmes de terror. Por conseguinte, a função do gênero, de acordo com Creed (1993, p. 14), é manter limites e tabus (relacionados com a sexualidade e a fisicalidade) numa sociedade pós-religiosa, libertária, exatamente por exibi-los, tematizá-los e discuti-los:

O filme de terror tenta causar um confronto com o abjeto (o cadáver, os resíduos corporais, o feminino monstruoso), a fim de, finalmente, expulsar o abjeto e redesenhar os limites entre o humano e o não humano.

Uma função reguladora e disciplinadora do cinema ganha importância nessa abordagem, pois os limites são violados para serem redesenhados ainda mais firmemente, uma vez que a “transgressão” foi punida. Tanto Williams quanto Creed enfatizam o imediatismo e a franqueza viscerais do endereçamento do filme, que envolve desvalorização social, exclusão cultural e proibição autoritária. Se se conceitua o corpo como um meio cultural de (auto)inscrição, invariavelmente se encontram os efeitos transgressivos atribuídos às mídias em geral e ao cinema em particular, que sempre estiveram associados ao entretenimento popular, razão pela qual tais gêneros têm uma história igualmente longa de arregimentação e ação disciplinadora.

De maneira semelhante, a pesquisa sobre o primeiro cinema – um dos ramos mais produtivos dos estudos de cinema desde os anos 1980 – também tendeu a desviar a atenção para o papel da percepção háptica. Os chamados “filmes *rude*” retratam as reações ingênuas de um caipira ignorante à cidade moderna e, em particular durante uma visita ao cinema, colocam em primeiro plano a confusão do caipira entre a realidade de acontecimentos e personagens e sua representação na tela. Com base nesses filmes e em outros semelhantes, alguns estudiosos do primeiro cinema concluíram que ir ao cinema proporcionava uma espécie de educação para as massas urbanas, em que a distância real e imaginária (da tela, das outras pessoas, dos objetos, dos acontecimentos) tinha de ser aprendida, já que a mediação social da vida na metrópole dependia crucialmente de tais competências: o transporte de massa, a velocidade, o anonimato, a linha de produção e as simples dimensões espaciais da metrópole moderna exigiam atenção redobrada ao corpo (o próprio e o dos outros) no que tange a distância e proximidade. Porque os ambientes urbanos favorecem os

sentidos encarregados da distância, por exemplo, a visão e a audição, em detrimento dos sentidos que criam proximidade física, como o olfato e o tato, o cinema, como o meio mais diretamente interdependente da cidade, também participa desse regime disciplinar: o “caipira”, que reagia intuitivamente aos filmes e – ao assistir a uma luta de boxe ou a uma mulher se despindo – aspirava ao contato físico e tático, era exposto ao ridículo para apresentar aos espectadores o comportamento correto, que consistia precisamente numa fixação sobre o ato distanciador de ver (e, em menor grau, de ouvir) (Elsaesser 2002, pp. 71-74; Hansen 1994, pp. 25-30). Até se poderia argumentar que, no curso da história do cinema, o movimento que traçamos neste livro – de um exterior distanciado a um contato corporal somático direto – tornou possível o nascimento do cinema clássico em primeiro lugar, mesmo que na ordem inversa: os espectadores tiveram de aprender a lidar com a distância, a apreciar a recepção individualizada e a se acostumar com a contemplação silenciosa para que o cinema clássico desenvolvesse sua força. Não por acaso, portanto, as abordagens teóricas que pertencem, em sentido amplo, ao paradigma do contato tratam de filmes que ultrapassam de diferentes maneiras o paradigma clássico (primeiro cinema, vanguarda, cinema pós-clássico).

Consequentemente, Laura Marks, em seu livro acertadamente intitulado *The skin of film*, discute produções de filme e vídeo cuja origem está fora do cinema hollywoodiano comercial (Marks 2000; ver também Marks 2002). Baseada numa análise de ensaios cinematográficos etnográficos das décadas de 1980 e 1990, cujo denominador é a conexão entre memória e percepção sensorial corporificada, a autora desenvolve uma estrutura teórica situada a meio caminho entre a filosofia do tempo de Deleuze e a fenomenologia de Sobchack. Para Marks (2000, p. xi), a pele do filme

oferece uma metáfora para enfatizar o modo como o filme significa por meio de sua materialidade, por meio de um contato entre perceptor e objeto representado. Também sugere o modo como a própria visão pode ser tática, como se alguém estivesse tocando um filme com os olhos: chamo a isso *visualidade haptica*.

A superfície do filme – frequentemente a representação de uma superfície hapticamente carregada, tal como o *close-up* de um corpo (por exemplo, uma pele de animal, cabelos ou pele arrepiados) ou de qualquer outra textura chamativa e evocativa (incluindo a taticidade do próprio filme) – pode, em sua materialidade, revelar lembranças que estavam virtualmente presentes, mas precisavam do filme para serem concretizadas. Em linha com as premissas fenomenológicas, Marks não entende as lembranças como acontecimentos psíquicos internos simplesmente, mas como processos que envolvem todo o aparato perceptivo, já que, antes de mais nada, é a capacidade humana de perceber o mundo exterior que permite construtos como as lembranças.

Todavia, o contato e o toque têm seu papel não só como metáfora para a materialidade do filme e o nível de representação do que está sendo mostrado, mas também na circulação dos filmes em que Marks está interessada – os chamados filmes-ensaio. Esse tipo de filme depende de uma forma de contato com o espectador diferente daquela estabelecida pelas superproduções de Hollywood, pois “se move por caminhos específicos, rastreáveis, desde a exibição local até a sala de aula da faculdade, do salão comunitário até o museu de arte, da exibição para a família e os amigos do realizador até o centro gerido por artistas” (*ibid.*, p. 20). O acesso difícil a essas obras, os traços visíveis de uso nas cópias (geralmente, poucas) e o processo de recepção geralmente mais ativo (com frequência, as exibições são acompanhadas de palestras, discussões e sessões de perguntas e respostas com o diretor) facilitam para os espectadores “entrar na pele” do filme e inscrever de maneira mais ativa no filme seu ato de recepção. Esse cinema demonstra a existência de outro tipo de contato, fundamentado num processo recíproco de encontro e transferência entre filme e espectador. Por outro lado, a superprodução oferece uma forma de recepção mais padronizada, desde os espaços de projeção nos multiplex com seus lanchinhos uniformes até a massa de cópias idênticas que chega aos cinemas de todo o mundo no mesmo dia, que já não são despachadas na forma de cópias análogas em película, mas como cópias digitais entregues em disco rígido ou enviadas por satélite. Marks tira dessas diferenças a ideia de percepção háptica, segundo a qual os olhos funcionam como órgãos de toque, permitindo que aquilo que ela chama de imagens hápticas atraia uma percepção multissensorial mais complexa:

Ao reavaliar a visualidade háptica, estou sugerindo que se pode obter uma reação sensual sem abstração, pela relação mimética entre o perceptor e um objeto sensual. Essa relação não exige uma separação inicial entre o perceptor e o objeto que é mediado pela representação. (*Ibid.*, p. 164)

Como tantos outros – e recordando o ressurgimento da mimese e da descoberta dos neurônios espelho (ver o Capítulo 3) –, Marks está interessada em superar o paradigma representativo em favor de uma recepção somática, corporificada e tátil. Para isso, ela volta com frequência à história da arte: em particular, transfere para o cinema o conceito do háptico de Alois Riegl (originalmente desenvolvido em relação à arte romana tardia e à linguagem simbólica dos egípcios) e seu contraste com o óptico. Nessa confluência transdisciplinar de história da arte, estudos de mídia e psicologia da *gestalt*, um campo mais amplo de pesquisa surgiu, mostrando interesse nos padrões de superfície do material, bem como nos aspectos intermodais de percepção de cor e de educação dos sentidos em geral.⁵

5. Ver Lant (1995) e Trotter (2004). O termo “háptico” também foi maravilhosamente aplicado por Gilles Deleuze (2003). Para cor, ver Street (2012) e Yumibe (2012).

Autores como Sobchack ou Marks às vezes se referem a Gilles Deleuze quando discutem a superfície das imagens ou a temporalidade específica do cinema, mas suas teorias dependem da ideia (não deleuziana e mais diretamente fenomenológica) do sujeito que percebe essas superfícies ou temporalidades. Essa é a razão pela qual falam de “percepção corporificada” ou “memória subjetiva” ao discutir a relação entre filme e espectador, ao contrário de Deleuze, que vê as imagens num plano imanente sem um sujeito que percebe. Nesse aspecto, as observações cautelosas de Claire Perkins (2004) são um lembrete importante de promiscuidade teórica potencial:

Deleuze (...) privilegia genuinamente a obra cinematográfica além de qualquer concepção de sujeito ou objeto (...) A imagem existe em si mesma como matéria, não como signo para a matéria que está escondida atrás da imagem. Para Deleuze, acompanhando Bergson, a consciência está do lado de fora ou na superfície das coisas, deixando a imagem e a “coisa” indistinguíveis. Marks, apesar de sua preocupação com a superfície da imagem, depende do sujeito fenomenológico para perceber essa superfície e, assim, dar vida à ideia de um público corporificado. Para Deleuze, o privilégio à percepção corporificada subordina o próprio movimento, por substituí-lo ou por um sujeito para realizá-la ou por um objeto para submetê-la. Para Marks, as obras estudadas são feitas para que o espectador as sinta e as constitua – elas enfatizam o ato da percepção. Para Deleuze, o conjunto de imagens-movimento que constitui o cinema definitivamente não está endereçado a ninguém – essas imagens são uma Aparição em que não há “nem mesmo um olho”.

Em outras palavras, para Deleuze, poderia haver consciência, mas a ideia de intencionalidade, tão fundamental para a fenomenologia, é estranha para ele.

Esse breve passeio pelo corpo na teoria do cinema nos trouxe às superfícies sensíveis com as quais o indivíduo faz contato com o mundo, um tema caro ao cinema, como pode ser visto em *Crash, no limite* (Paul Haggis, Estados Unidos, 2004), vencedor inesperado do Oscar de 2006, que anuncia uma colisão física de corpos. O primeiro diálogo do filme desenvolve esse tema, quando as imagens de um acidente são acompanhadas por uma voz off que lamenta o fato de os moradores de Los Angeles se entrincheirarem em seus carros e compensarem essa falta de contato nas colisões violentas:

É o sentido do tato. Numa cidade normal, você anda, sabe? Você esbarra nas pessoas, as pessoas trombam com você. Em Los Angeles, ninguém te toca. Estamos sempre atrás dessa coisa de metal e vidro. Acho que sentimos tanta falta desse toque que batemos uns nos outros só para sentir alguma coisa.

Os episódios entrelaçados do filme giram em torno da ideia de *contato* interpessoal e da impossibilidade de comunicação e compreensão. *Crash, no limite* destaca o paradigma do cinema como pele também de outra maneira: esboça uma Los Angeles caracterizada por falhas de comunicação e também sobre determinada pelo racismo e pelo preconceito étnico. As cores de pele e os exteriores dos corpos de afro-americanos e asiático-americanos, de hispânicos e iranianos criam uma ressonância temática através da qual o filme equilibra sua estrutura em episódios. Mesmo num nível metafórica e semanticamente mais escorregadio, o filme continua comprometido com o paradigma da pele e do contato: os personagens são estereotipados graças a suas “tatuagens carcerárias”; uma capa mágica miraculosamente protege de uma bala o corpo de uma criança de cinco anos, mas são Cristóvão, santo padroeiro dos viajantes, não concede esse tipo de salvação a um jovem que pede carona; e um policial racista humilha uma afro-americana rica, molestando-a e agredindo-a sexualmente sob o pretexto de uma revista. Repetidamente, os personagens tentam estabelecer contato real, entrar na pele uns dos outros e penetrar além da fachada do outro – e repetidamente essas tentativas de compreensão somática, afetiva e háptica se estilhaçam contra a superfície macia, mas, ainda assim, aparentemente impenetrável da pele. Elas fracassam, porque a pele é mais do que um “invólucro neutro” para o corpo; ela é uma superfície de interação e comunicação carregada cultural e semanticamente.

A mudança de paradigma enfocada neste capítulo não é discernível só na teoria do cinema, ela também ressoa em tendências culturais mais amplas, novamente mostrando que a teoria do cinema não pode ser conceituada isoladamente. Tanto na cultura popular quanto na de elite, a pele se tornou um campo de ricas referências semânticas, conforme documentado por, entre outros, Stephen Connor (2004), para quem “a pele nunca esteve tão visível”. O estudo literário de Claudia Benthien *Skin: On the cultural border between self and the world* (2002), por exemplo, demonstra que a pele como uma interface simbólica entre o eu e o mundo exterior pode ser vista como um lócus privilegiado para muitos discursos, imagens, fantasias e desejos. Benthien argumenta que a pele se tornou uma metáfora fundamental de divisão e de situações-limite no século XX, pela qual as possibilidades e impossibilidades de encontros e experiências-limite de todos os tipos são retratadas e mapeadas. Nos séculos XVIII e XIX, por outro lado, a pele era também associada a ideias abstratas, imagens corporais e figuras de pensamento que “cobriam” um amplo espectro de temas – tais como penetração ou exposição, armadura ou estigma, proteção ou desnudamento. Dessa forma, a superfície do corpo foi transformada em local de negociação para questões de identidade diferenciadas e amiúde politicamente explosivas (Benthien 2002). Quase pareceria que o cinema contemporâneo está reivindicando o terreno histórico-cultural a que a literatura moderna renunciou e que abandonou, desta vez em relação a seu próprio meio.

Uma breve digressão pode ajudar a explicar por que, em muitos aspectos, a pele ainda oferece um importante campo semântico e metafórico, até para a política contemporânea de identidade – além da questão política da cor da pele. A pele é um órgão, nosso maior órgão, mas, ainda assim, somos incapazes de observá-la de fora. Portanto, a pele transpõe e redistribui a relação entre interior e exterior; ela designa uma liminaridade transicional e incerta com referência a onde o eu se torna o mundo e vice-versa. A pele também mostra o caminho de volta ao *close-up* em sua dramatização de escala e tamanho (ver o Capítulo 3): por um lado, a pele está em toda parte em torno de nós, ultrapassa-nos como indivíduos e, por outro, sua granulação e sua estrutura não são visíveis a “olho nu”. A esse respeito, a pele toca uma hipótese central deste estudo, a saber, a de que, no cinema, a confusão, a transformação e a transgressão de “interior” e “exterior”, de eu e outro, são de natureza fundamental, inerentes e arraigadas, e assim justificam a relação contínua e a proximidade do cinema com o corpo.

A pele tem vida própria. Quando enrubescemos ou empalidecemos, isso está fora de nosso controle, novamente isso é parte de nós e está ligado a nossas reações afetivas. A pele é mutável: pode descascar, empolar, formar calo e descamar. Ela está viva, mas também morre o tempo todo, existindo num ciclo acelerado de morte e renovação, sem que tenhamos consciência disso. Não por acaso, a expressão “trocar de pele” implica a perda de uma velha identidade. A pele é um envoltório e, portanto, infinita e contínua, mas ela também evoca o corte, a incisão e a marca, a cicatriz e a ferida. A pele é também determinada pelo gênero na cultura: macia nas mulheres, rija nos homens; clara nas mulheres, escura nos homens. As cicatrizes de acne podem ser consideradas masculinas, porque a pele masculina é vista como uma carapaça ou armadura, ao passo que a pele das mulheres deve ser maleável e lisa. A pele masculina é um envoltório ou recipiente, ao passo que a das mulheres é mais uma superfície que pode ser usada como abertura ou janela móvel para ser olhada: local de exibição de joias e colares, a pele feminina é a tela sobre a qual são representados e encenados dramas sem fim de ocultação e revelação, de autoexposição e modéstia, de apresentação e vergonha ou de sedução velada e vulnerabilidade absoluta. Retratar a mulher sem pele é um tabu cultural, pois, histórica e artisticamente, a fêmea é representada por sua pele. Por outro lado, o homem sem pele – ou esfolado – algumas vezes apresentou uma imagem positiva de (auto)liberação: o artista como herói, do mito de Mârsias, passando pelo autorretrato de Michelangelo na Capela Sistina e indo até Robbie Williams, que primeiro se despe e depois se esfola no vídeo *Rock-DJ* (2000), a fim de impressionar mulheres atraentes.

Todavia, as abordagens ligadas por seu interesse na pele e no contato não são apenas uma reação ao descuido do corpo e da percepção corporificada na teoria do cinema.

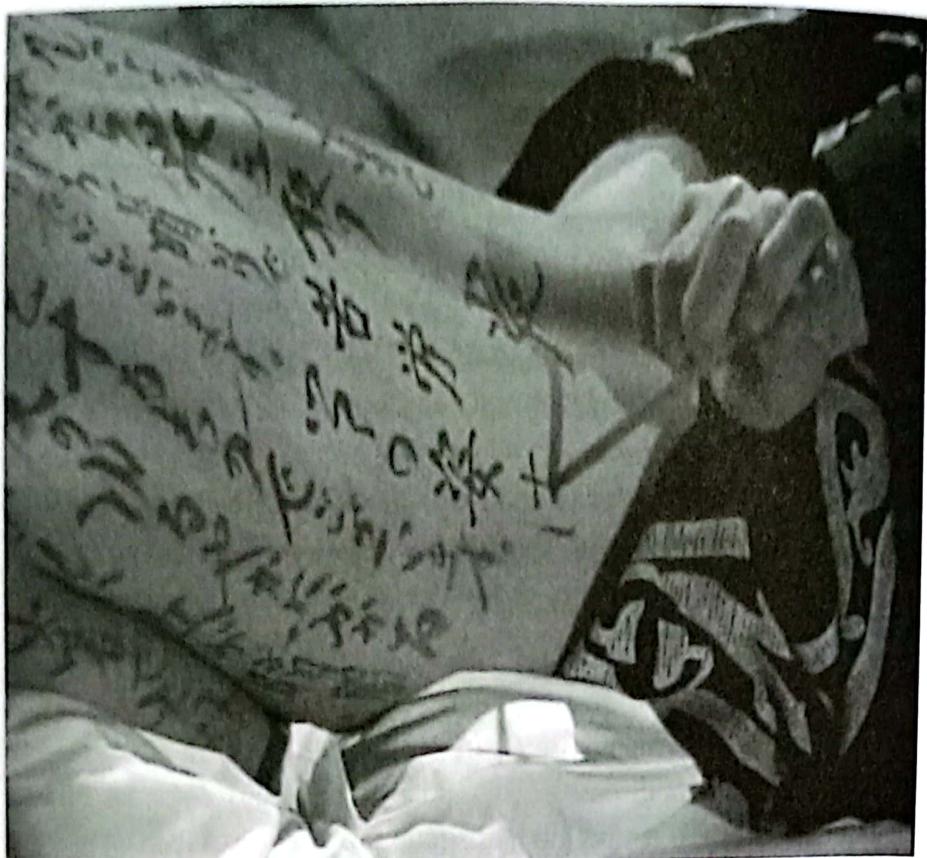


Figura 3. *O livro de cabeceira* (Peter Greenaway, França/Nova Zelândia/Reino Unido, 1996): a pele como superfície sobre a qual se pode escrever.

O fato de que o paradigma do olho/olhar possa ter chegado a um impasse fica evidente também quando pensamos em filmes que privilegiam a visão de forma tão ostentosa e excessiva que se pode falar deles como pastiches ou mesmo paródias do oculocentrismo.⁶ No início do capítulo anterior, já mencionamos que *Blade runner*, o caçador de androides (Ridley Scott, Estados Unidos, 1982) exibe abertamente o olho como motivo central, ao que se pode acrescentar o gracejo de Roy Batty (Rutger Hauer) ao geneticista que projetou seus olhos: "Se você tivesse visto o que vi com seus olhos". Além disso, *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, Reino Unido, 1971), que começa com o *close-up* de um olho, e *Minority report, a nova lei* (Steven Spielberg, Estados Unidos, 2002), que apresenta olhos portáteis, criaturas em forma de aranha que se parecem com olhos e fornecem informações sobre crimes iminentes e olhos como detectores de identidade descorporificados de forma tão grotesca que flutuam num saco plástico como peixes ornamentais, ao passo que uma técnica de escaneamento ocular é usada para reconhecer e cumprimentar de maneira personalizada os clientes de uma loja de departamentos, ambos os filmes exibem o paradigma do oculocentrismo

6. Mais sobre esse complexo pode ser encontrado em Carroll (1982), Harries (2000) e, sob o título de pós-modernismo, em vários ensaios de Felix (2002). Ver também, conceituado como prática cinéfila, De Valck e Hagener (2005).

em tal grau que se pode perceber um ponto crítico no qual a visão é inteiramente instrumentalizada, em vez de ser usada de modo reflexivo ou como fulcro oculto do sistema representativo. Toda vez que os filmes encenam e alardeiam intencionalmente um modelo teórico, toda vez que a teoria devolve o olhar, do ponto de vista do filme, como se estivesse caçoando de si mesma, percebemos que a posse de uma teoria não necessariamente nos dá vantagem sobre o filme.

Outro filme que discutimos no capítulo anterior, *O silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, Estados Unidos, 1991), ilustra esse *status ambivalente* do conhecimento teórico dentro do filme. O filme encena o paradigma oculocêntrico tão “abertamente” que, também ele, pode ser lido como pastiche. Na teoria feminista clássica, como vimos, o macho ocupa a posição central como agente e sujeito do olhar – o homem olha, ao passo que a mulher está sendo olhada (ver o Capítulo 4). Embora a protagonista Clarice Starling (Jodie Foster) repetidamente seja objeto do olhar fixo e do escrutínio dos homens, ela está bem consciente dessa sua condição de ser olhada, ostensivamente demonstrada quando está cercada por vários agentes do FBI, altos, todos vestidos de maneira idêntica, todos a olhando de cima, sublinhando de modo quase cômico a clivagem de gênero. Contudo, como agente novata do FBI, ela também adquire o poder fálico que vem com a posse de uma arma, uma postura tradicionalmente reservada aos homens. Na sequência final do filme, quando o assassino em série Buffalo Bill segue a heroína com a ajuda de um dispositivo de visão noturna semelhante a um falo, ele se torna uma paródia do *voyeur* que acaba impotentemente deitado de barriga para cima agitando as pernas no ar – mais inseto que humano, mais um Gregor Samsa de Kafka, em *A metamorfose*, do que o L.B. Jefferies de Hitchcock, em *Janela indiscreta* (ver também a análise de Elsaesser e Buckland 2002, pp. 249-283).

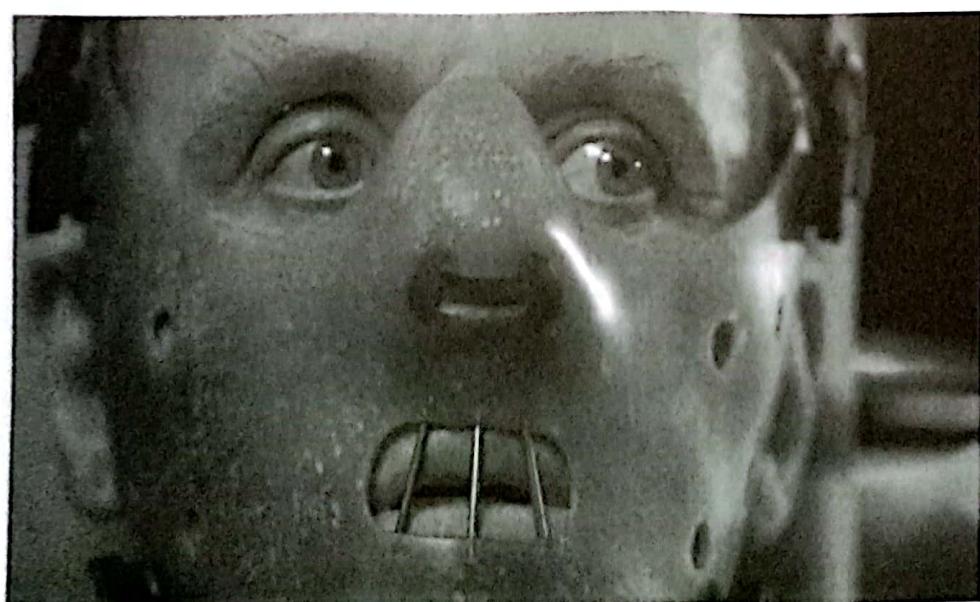


Figura 4. *O silêncio dos inocentes*: a boca como ameaça.

Uma olhada em *O novo mundo* (Terrence Malick, Estados Unidos, 2005) sublinha o fato de que não só a teoria do cinema passou por uma transformação como muitos filmes contemporâneos também giram em torno das mesmas preocupações teóricas. Quando abordado pelos princípios da narratologia (ver o Capítulo 2), *O novo mundo* escapa, repetidamente, já que os elos de sua trama são extremamente frouxos. Além disso, as estruturas de ver (consultar o Capítulo 4) são minadas quando o filme evoca a lógica clássica da continuidade, mas, depois, suspende o contraplano ou a correspondência de olhares. Uma câmera flutuando levemente desliza sobre a terra e a água, desvinculada de qualquer ponto de observação antropomórfico, enquanto vozes em *over* alternadas tornam impossível discernir uma focalização constante e unitária. O filme encena de modo enfático a comunicação falha e a compreensão em colapso entre os primeiros colonizadores britânicos do que hoje é o estado norte-americano de Virginia e a população indígena como uma série de contatos e encontros corporais que se desenrolam em superfícies hapticamente carregadas. Tecidos e materiais, animais e armas, pele e roupas humanas, material de construção e fluidos corporais, grama e árvores – as propriedades táteis de coisas vivas e inanimadas estruturam o mundo tanto quanto a comunicação, que depende do toque, em virtude da incompatibilidade entre os sistemas linguísticos e culturais. No cinema hollywoodiano clássico, os encontros com os norte-americanos nativos são transmitidos principalmente por meio das paisagens dos faroestes, com suas pradarias, suas serras e seus desfiladeiros (Vale dos Monumentos, Montanhas Rochosas e as Grandes Planícies), nos quais os indígenas eram sempre retratados através do olho colonial tanto como perigo iminente quanto como aparição imponente, espetáculo colorido ou algo camuflado pela paisagem até o momento do ataque repentino. O olhar pós-colonial de Malick, no entanto, não só revela a mudança de paradigma mencionada anteriormente do olho para a pele como uma interface de contato e comunicação, como também se aproxima da verdade histórica de que muitos nativos norte-americanos morreram não em batalha, mas de germes, infecções, doenças respiratórias, tifo, doenças venéreas, alcoolismo e outras formas de contaminação resultantes do contato com o outro colonialista.

Dessa perspectiva, a mudança para toque/pele se torna também uma resposta (possivelmente perversa) para o entrave no nível do olho/olhar, um conjunto alternativo de intenções, em vez de simplesmente um complemento do visual com o haptico no concerto dos sentidos como uma *Gesamtkunstwerk* sinestésica ou obra de arte total. Em todo caso, não há ideia enfática de progresso envolvida na transição para o contato, já que a relação permanece profundamente ambivalente, pois, como vimos no exemplo de *Crash, no limite* ou no caso da necessidade patológica de Buffalo Bill de se vestir com a pele de outra pessoa, o próprio chamado para “estender o braço e tocar alguém” está carregado de contradições internas; essa alternativa, idealizada como uma forma mais equitativa ou “nívelada” de intersubjetividade,

quando comparada com as pirâmides hierárquicas inscritas no regime escópico, também terá suas consequências não intencionais. O valor do toque/pele como modelo cognitivo pode, então, não ser compreensão carnal, mas, sim, ponto de colisões violentas, superidentificação e ingestão homicidas, mal-entendidos étnicos e preconceito racista. *Crash, no limite* ilustrou isso com precisão, quando as tentativas de compreensão empática invariavelmente revertem em seu oposto: no filme, a raiva esconde um desejo de ternura, a agressividade é uma forma pervertida de amor, enquanto o assédio sexual e o horror de ser tocado por alguém se tornam a reação mais comum ao corpo próximo do outro. A mudança do olhar para o toque não significa, portanto, a mudança de um olho vigilante, controlador e punidor para a mão que acaricia, mas a pele guarda contradições que não devemos ignorar se não desejamos sobrecarregar o novo paradigma com a exigência de solução para todos os problemas acumulados pelas teorias anteriores.



Figura 5. *O novo mundo*: encontro tátil.

O motivo do contato e do toque também desempenha papel importante em outras escolas teóricas que não foram tão influenciadas pela fenomenologia e poderiam ser mais facilmente associadas aos “estudos pós-coloniais”. Hamid Naficy, por exemplo, desenvolveu a ideia de um cinema “com sotaque”, cujas marcas de alteridade não só provêm da própria experiência de migração ou exílio dos cineastas como também exibem essas marcas como parte de seu modo (artesanal) de produção. Esses filmes emergem não em oposição declarada às instituições arraigadas, mas no que Naficy chama de “interstícios” dessas instituições, e usam os espaços liminares de transição de maneira produtiva para um cinema destinado a facilitar o contato de várias formas: com uma terra natal perdida ou um futuro utópico, entre pessoas de diferentes origens étnicas ou no interior de uma diáspora geograficamente dispersa. Típica do cinema para públicos transnacionais, frequentemente feito por artistas que vivem no exílio ou que têm experiências de migração, é a “óptica tátil”,

que prioriza imagens e lembranças do não visual, do háptico, do olfativo, para indicar sua procedência não pública, particular e íntima (Naficy 2001, pp. 28-30). Diferentemente de Marks, Naficy compartilha com os estudos culturais o paradigma de “representação”, mas muitos dos filmes que ele discute se originam de contextos culturais e religiosos que têm ideias muito diferentes das ocidentais sobre visualidade e representação, mesmo quando os cineastas vivem na diáspora. A tensão entre o visual, o velado, o indireto e o háptico serve para ativar camadas de memória ou evocar sentimentos de perda ligados a uma experiência passada, na maioria das vezes compartilhada na forma de percepções de intimidade e proximidade como as olfativas ou as táteis.

A partir daqui, abre-se um horizonte amplo de prática cinematográfica etnográfica e antropológica, bem como de teorias pós-coloniais do cinema e seus muitos usos e funções, sobre os quais só podemos fazer suposições. O cinema etnográfico tem uma linhagem que o vincula ao documentário, com protagonistas da importância de Robert Flaherty e Jean Rouch, remontando à primeira metade do século XX. Embora a etnografia esteja entre as primeiras disciplinas a utilizar ativamente os filmes como “prova visível” e a refletir criticamente sobre sua prática, a polinização cruzada com os estudos de cinema não engrenou propriamente até a década de 1980. A lista de Robert Stam (2013, p. 272)* dos incontáveis campos de pesquisa que se destacaram nas duas últimas décadas demonstra a produtividade dos estudos que surgiram, nesse meio tempo, na interface da etnografia e da teoria do cinema:

(...) a análise de representação da “minoria”; a crítica da mídia imperialista e orientalista; o trabalho sobre o discurso colonial e pós-colonial; a teorização do “Terceiro Mundo” e do “Terceiro Cinema”; o trabalho sobre a “mídia nativa”; o trabalho sobre os cinemas “minoritários”, “diaspóricos” e “de exílio”; os estudos sobre a “branquitude”; e o trabalho com a pedagogia da mídia antirracista e multicultural.

Embora, numa primeira onda de pesquisa, o foco estivesse nas histórias e estratégias representativas de grupos minoritários (gays e lésbicas, negros e nativos norte-americanos nos Estados Unidos, mão de obra imigrante na Europa etc.), mais recentemente, os críticos se voltaram para a ancoragem e a adaptação locais de desenvolvimentos globais; desse ponto de vista, olharam também para a negociação de conteúdo de mídia dominante em grupos subalternos, para a adoção das mídias em comunidades diaspóricas ou para o autoempoderamento criativo por meio de vários usos do filme, dando embasamento prático a conceitos como “leitura

* Ed. bras., p. 299. (N.T.)

negociada" ou "resistente" (Stuart Hall), "glocalização" (Roland Robertson) ou "apropriação textual" (Henry Jenkins). O que une esses diversos fios é um interesse nas zonas de contato entre filme e espectador conforme elas se configuram em torno de raça, etnicidade, orientação sexual, gênero e cultura, um engajamento militante com o poder (positivo e negativo) dos estereótipos midiáticos e a tentativa de desenvolver modelos para a troca direta de energias afirmativas, políticas e sociais (para uma pequena amostra, ver Shohat e Stam 1994 e Pines e Willemen 1989).

Mesmo a teoria do filme de Siegfried Kracauer, que é tradicionalmente colocada ao lado da de André Bazin como a teoria clássica do realismo cinematográfico, alude, em mais de um ponto, a uma compreensão somático-fenomenológica e também psicossocial da relação entre espectador e filme. Em vez de defender uma representação realista de um mundo exterior (não mediado) ou um realismo mimético ingênuo, pode-se argumentar que Kracauer está, de fato, mais interessado em fragmentos materiais de objetos não idênticos que afetam um sujeito pós-identidade. O efeito dessa inter-relação – e o ponto de convergência do pensamento de Kracauer – é uma teoria da história que tenta resgatar a desaparecida existência material da história por meio da efemeridade da imagem em movimento (Robnik, *in* Colman 2009, pp. 40-50). Em sua introdução à *Teoria do filme*, Kracauer (1960, p. xi) fala sobre o fato de que "assimilamos o aparentemente não essencial" como espectadores e de que "o caminho (...) conduz do corpóreo, e através dele, ao espiritual". No capítulo sobre o espectador, conclui que, "ao contrário de outros tipos de imagem, as imagens cinematográficas afetam principalmente os sentidos do espectador, envolvendo-o fisiologicamente antes que ele esteja em posição de responder intelectualmente" (*ibid.*, p. 158). E, na conclusão, soa uma nota que parece acentuar mais a rede e o enredamento do corpo no mundo material do que o olho descorporificado e o ponto de vista objetificado atribuídos ao realismo: "O que queremos, então, é tocar a realidade não só com a ponta dos dedos, mas agarrando-a e apertando a mão dela" (*ibid.*, p. 297).⁷ O tipo específico de modernidade que encontra sua articulação no filme e em outros tipos de entretenimento de massa, nem totalmente racionalizado e abstrato nem totalmente experiência visceral, proporciona, da perspectiva de Kracauer, acesso aos processos contraditórios e complexos que moldam o século XX.

Na atitude ambivalente de Kracauer em relação aos meios de comunicação de massa baseados no corpo no mundo moderno, podem-se detectar os lados positivo e negativo de uma teoria do cinema de inflexão fenomenológica: por um lado, ela representa a tentativa séria de se aproximar dos fenômenos sem ter um veredito preparado ou uma ideia preestabelecida de seu significado, que é frequentemente a crítica dirigida à crítica ideológica, à teoria psicanalítica e à semiótica. Se

7. Ver também Koch (2000), Hansen (1993 e 2012) e Elsaesser (2014b).

realmente quisermos ter acesso às coisas, a suas qualidades intrínsecas e a seus atributos inerentes, precisamos realizar um exame genuinamente aberto do que a câmera revela e expõe. Por outro lado, a reviravolta háptica e as outras abordagens da experiência cinematográfica baseadas no corpo, às vezes, correm o risco de celebrar uma teoria do empoderamento sensorial abrangente, inclusiva, otimista. Contornar esses polos opostos, manter viva uma sensibilidade criticamente astuta e esteticamente embasada, bem como levar em consideração um espectador que cada vez mais troca a imobilidade da poltrona do cinema pelo movimento dinâmico do dispositivo audiovisual portátil, portanto, serão alguns dos desafios importantes dessa escola teórica.

