
O Inquietante Lugar Do Cinema:

Um Estudo Sobre As Sensações e Afetividades Do Espectador¹

Isadora Araújo Santos²

Resumo: Para discutir como o cinema atravessa o interdisciplinar campo da comunicação, pretendemos abordá-lo neste estudo a partir de seu caráter plural, contemplando-o sob a perspectiva de arte-indústria. A concepção complementar e concorrente entre tecnologia e arte servirá para amparar nossa discussão acerca da experiência estética nas salas escuras, das noções do cinema enquanto meio quente e extensões do corpo humano. Partindo disso, é nosso objetivo discutir a relação das imagens cinematográficas e a produção de sensações e afetividades no corpo do espectador; além de compreender como o cinema, enquanto mídia, se constitui no papel de agente transformador do modelo cognitivo do sujeito contemporâneo. O método utilizado para o desenvolvimento deste artigo foi a revisão bibliográfica.

Palavras-chave: mídia; comunicação; cinema; sensação; afetividade.

A Sétima Arte Também É Mídia:

As experimentações e tendências estéticas sempre encontraram lugar para manifestarem-se nas salas escuras. Possibilitadas pelo desenvolvimento dos aparatos tecnológicos, foram resultado das pesquisas e aplicações de artistas, realizadores e teóricos, como nos mostra Furtado (2014, p. 27). Ainda que seu caráter experimental e radicalmente artístico seja inegável, o cinema é assimilado como produto da indústria cultural³ e está associado à lógica mercantil dos *mass media*. As relações antagônicas e

¹Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

²Mestranda pelo Programa de Pósgraduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). E-mail: isitaaraujo@gmail.com.

³“A indústria cultural é constituída essencialmente pelos mass media (rádio, cinema, publicidade, televisão...) faz parte do desenvolvimento da razão degenerada e é um dos principais instrumentos para a funcionalidade da sociedade. A indústria cultural é percebida como um sistema, seja no funcionamento operativo (enredo, imagem, sons...), seja na sua diversidade de meios e gêneros. Como enfatizam Adorno e Horkheimer, ‘cada setor se harmoniza entre si e todos se harmonizam reciprocamente’. A indústria cultural encarna e difunde um ambiente em que a técnica arremata poder sobre a sociedade reproduzindo e assumindo o poder econômico daqueles que já dominam a sociedade. A racionalidade de técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena”(HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA, 2013, p. 111).

concorrentes que sustentam este casamento entre arte e indústria, criam diferentes campos, circuitos e movimentos que alargam e cruzam seus limites mutuamente.

A sétima arte não se faz em campo isolado, ao contrário, abre-se para a fala em línguas sem território. Dramaturgia, fotografia, pintura: as práticas cinematográficas de hoje são resultado do trabalho de cineastas-artistas, artistas-cineastas que subvertem linguagem, narrativa, gênero. Vivemos a extrapolação das medidas filmicas que fazem do cinema uma contínua variação do difuso corpo das artes, ainda que Benjamin (1993, p. 13) questione a aura do objeto artístico ao perceber o processo tecnologicamente mediado reprodução das obras filmicas e pondo em xeque a unicidade do cinema enquanto obra de arte. Contudo, trata-se, sem dúvida, de possibilidades que fruem para além do drama, flutuantes, numa zona fronteira entre a narrativa e o plástico, entre a fotografia, a música e a performance.

A comunicação, similarmente, também enfrenta a indefinição enquanto estatuto acadêmico - se de disciplina, ciência, arte ou gênero da literatura, como nos aponta Braga (2012, p. 63). Podemos concebê-la como um local nítido de interface, mas também, como um espaço vazio, em que as mais diversas questões humanas ou sociais podem manifestar-se. O problema do objeto da comunicação surge como uma questão tão ampla e presente em nossas atividades que pode, de certo modo, torná-lo indefinido por espalhar-se por todas as pautas e localizar-se em tudo e em lugar algum.

Uma abordagem mais reducionista trata de apurar objetos específicos selecionadores da área. Contudo, aí, corre-se o risco de identificá-los a partir de preferências e gostos pessoais. Braga (2012, p. 65) nos apresenta, além dessa, duas outras possibilidades menos radicais. Uma de que a Comunicação é o que existe, propriamente de conversacional, de troca, tanto simbólica quanto de práticas interativas nas situações da vida social; e, por último, a perspectiva circunscrita ao que ocorre nos meios de comunicação social (MCS ou mídia).

O cinema, em sua pluralidade, também transita pelo vasto campo dos estudos da Comunicação. Isso, porque todo e qualquer fato humano seria passível de ser problematizado no ângulo comunicacional. Mas, também, porque o meio de comunicação audiovisual permitiu perceber e objetivar os processos comunicacionais

em perspectiva destacada: trata-se de uma presença mediática em que a sociedade se percebe conversando consigo mesma, como aponta o autor (2012, p. 68). Sobre como essa conversação se dá na sociedade midiaticizada:

Na sociedade em midiaticização, a interação se manifesta mais claramente como um fluxo sempre adiante. Com a emissão de uma mensagem, seja televisiva, cinematográfica, ou por processos informatizados em rede social, o "receptor", após apropriação de seu sentido (o que implica a incidência das mediações acionadas), pode sempre repor no espaço social suas interpretações. Isso ocorrerá sempre em presencialidade (em conversações, justamente), seja por outras inserções midiaticizadas - cartas, redes sociais, vídeos, novas produções empresariais, blogs, observatórios, etc. Os circuitos aí acionados – muito mais abrangentes, difusos, diferidos e complexos - é que constituem o espaço das respostas "adiante" da interação social (BRAGA, 2012, p. 68).

Certamente, parte dos encaminhamentos que se dão nas salas escuras retornam à mensagem cinematográfica de maneira transformada. Este processo é denominado pelo autor de "fluxo comunicacional de circulação adiante", o qual as conversações interpessoais – pessoalmente ou por meio das redes sociais – constituem parte do esquema. O cinema, portanto, pode ser entendido como um vasto aparato tecnológico, empresarial, cultural, profissional e mítico⁴ direcionado à veiculação de mensagens que produzem efeitos de fruição estética que podem servir ao entretenimento ou a outras ordens de objetivos e processos sociais.

Segundo Morin (2014, p. 10), "o cinema é uma máquina, uma arte de máquina, uma arte-indústria". Para ele, o espírito humano ilumina o cinema, que, por sua vez, ilumina o espírito humano. Em *O cinema ou homem imaginário*, Morin (2014, p. 12) aponta que, antes mesmo de abordar o problema do cinema enquanto fenômeno histórico-sociológico, decidiu encará-lo sob a perspectiva antropológica ligada ao que há de fundamental e arcaico no espírito humano: distinção, confusão, oposição e concorrência entre o real e o imaginário.

⁴ "Aquilo que me havia animado sem cessar ao trabalhar em *O Homem e a Morte* era o espanto diante do formidável universo imaginário dos mitos, deuses, espíritos, universo não apenas impresso sobre a vida real, mas que fazia parte dessa vida antropossocial real. Era, em suma, o espanto que o imaginário fizesse parte constitutiva da realidade humana. À sua maneira, o formidável sentimento de realidade que emana das imagens artificialmente reproduzidas e produzidas na tela, colocava-me em sentido contrário, o mesmo problema" (MORIN, 2014, p.12).

Ainda que o cinema seja considerado como arte, classificado como a sétima, ocultava-se totalmente a situação estética vivida pelo espectador desde que fosse encarado como mass media e fenômeno sociológico. O que ficava oculto era o essencial: nós, vocês, completamente sob o efeito do encantamento, possuídos, erotizados, exaltados, assustados, amando, sofrendo, fruindo, odiando, não deixamos de saber que estamos numa poltrona contemplando um espetáculo imaginário: vivemos o cinema dentro de um estado de dupla consciência. Esse estado de dupla consciência, ainda que evidente, não o captamos, não o analisamos, porque o paradigma da disjunção nos impede de conceber a unidade de duas consciências antinômicas em um mesmo ser. O que é preciso indagar precisamente é o fenômeno espantoso no qual a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem no entanto que essa consciência mate o sentimento de realidade (MORIN, 2014, p. 15).

O cinema é criador do surreal, gerador de emoções e sonhos. E não arbitrariamente, teóricos, eruditos e acadêmicos o referenciam em função de seu caráter mágico e afetivo. "Há no universo filmico um tipo de maravilhamento atmosférico quase congênito", diz Étienne Souriau. Elie Faure evoca o cinema como "uma música que nos atinge através dos olhos" (MORIN, 2014, p. 24). O autor ainda cita o pensamento de Moussinac⁵ e Henri Wallon ao afirmar que as salas escuras trazem ao mundo sentimento, fé e afinidades ancestrais da sensibilidade.

Ao tentarmos buscar a origem do cinema, mergulhamos em um mar de incertezas, seria uma ciência óptica resultado da atração do homem pelos espetáculos de luz e sombra? Morin (2014) nos mostra que esta incursão nos leva aos princípios não somente da física, mas também da fantasmagoria, religião, magia e arte. Saber de onde vem o cinema é perder-se em um enigma. Trata-se de estar em um labirinto sem saída, ainda que repleto de caminhos. "Para dizer a verdade, o enigma não está nos fatos, mas na incerteza de uma corrente sinuosa entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e o laboratório, [...] no nó górdio entre a ciência e o sonho, entre a ilusão e a realidade onde se preparou aquela nova invenção" (MORIN, 2014, p. 28).

Desde seu surgimento, não se sabe ao certo o específico lugar do cinema. O nosso maior erro, certamente, seria tentar precisá-lo, uma vez que essa busca acabaria

⁵Cf. Moussinac, Naissance du Cinéma; H. Wallon, "De Quelques Problèmes Psycho-physiologiques que Pose le Cinéma". Revue de Filmologie, n. 1, p.16.

por reduzi-lo. Não podemos dissociar a sétima arte de uma indústria cultural conexas a uma tecnologia comunicacional própria. Por entender a importância deste complexo meio de comunicação de massa, que proporciona ao espectador experiências estéticas a partir de sua maquinaria, o abordamos neste estudo. Buscaremos, a partir do entendimento da sofisticação do cinema, compreender como o referido meio de comunicação afeta o corpo do espectador e contribui para a efetivação do modelo cognitivo do sujeito contemporâneo. Para tanto, utilizaremos como método de pesquisa a revisão bibliográfica.

A Materialidade E A Experiência Cinematográfica

Para McLuhan (2005, p. 90), o meio pode ser definido como tecnologia. Braga (2012, p. 49), ao discutir os elementos da teoria McLuhiana, demonstra que, para o comunicólogo, as ferramentas e técnicas permitem que o corpo humano tenha suas capacidades estendidas. "Um meio de comunicação seria mais uma dessas extensões técnicas. Cada uma das tecnologias produz um bios sobre o mundo da vida, sobre a organização das sociedades, propondo uma ideologia, uma visão de mundo específica" (BRAGA, 2012, p. 49).

Em *McLuhan entre conceitos e aforismos*, Braga (2012, p. 49) nos explica que, para o teórico canadense, o cinema é definido como meio quente, que prolonga um de nossos sentidos em alta definição. Ao concebermos a essência da sétima arte como imagens em movimento, percebemos que as salas escuras enchem os olhos do espectador de dados altamente saturados de imagens que se movem. Neste sentido, Morin (2014) complementa o pensamento McLuhiano ao perceber a relevância das imagens na cinematografia e sua interferência no imaginário do espectador :

Todo o real captado passa, então, pela forma imagem. Depois, ele renasce como lembrança, isto é, imagem da imagem. O cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem da imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor que na foto, é uma imagem animada, ou seja, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário (2014, p. 14).

Braga (2012, p.49) nos mostra que, em suas teorias, McLuhan (2005) defende que como o martelo estende o poder da mão e a roda a habilidade do pé, os meios de comunicação permitem a extensão dos sentidos do corpo humano. A partir da perspectiva do estudo do cinema voltado para as questões voltadas à materialidade da comunicação, a observação do corpo como elemento perceptivo das imagens se faz urgente.

A *Materialidade da Comunicação*, conforme Hanke (2006, p. 1-2), é um programa de pesquisa que pretende indagar sobre as condições, o suporte, o lugar e as modalidades de produção de sentido que estão, por si só, isentos de sentido. É também um conceito, concebido como o outro lado da interpretação. Ao mencionar que esta última aplicação busca resolver o problema de entendermos que uma configuração do passado se dá através daquilo que queremos entender para a presença, o pesquisador (2006) explica, sob a perspectiva de Gumbrecht (2004), que não temos critérios para distinguir interpretações adequadas de inadequadas. A partir de Hanke (2006), entendemos que, para Gumbrecht (2004), a materialidade seria a necessidade de desenvolver um significado para além da interpretação.

"Materialidade" expressa a esperança de fugir dessas projeções, sendo as materialidades objetos de pesquisa, e desenvolver significado em cima desses fenômenos materiais, privados de significado, que eles continuam a apresentar. A ideia foi pesquisar elementos constitutivos para "formas de comunicação" - sem ofuscar estes por interpretações prematuras. Dar atenção ao som como som, ao gesto corporal como gesto corporal, sem perder esta materialidade do significante de vista por causa da atenção dada ao significado (1988: 915). Entender o que se pode fazer com uma caneta sem interpretar as palavras escritas por ela (HANKE, 2006, p. 2).

A materialidade é, neste caso, um embate com a hermenêutica, onde, em um nível inalcançado pela interpretação, se dá o processo que é o ponto de partida para a produção de sentido. Por outro lado, é importante lembrar que a materialidade é um conceito amplamente utilizado nas diversas teorias da comunicação, inclusive sob a perspectiva de que todo ato comunicacional exige um suporte material para ser efetivado (FELINTO, 2001, apud de SÁ, 2004, p. 32). Sendo assim, o cinema possui

diversas materialidades - enquanto meios de efetivação do ato comunicativo - e nós nos debruçaremos mais especificamente sobre as imagens. Iremos também referenciar a materialidade no que concerne à fuga do campo hermenêutico, uma vez que, neste estudo, procuramos considerar o impacto filmico no aparato sensorial do espectador.

O cinema, enquanto indústria, submete os espectadores à uma experiência estética na relação que se dá entre sujeito e objeto. Para Gumbrecht (2004, p. 98), a experiência estética está associada a momentos de intensidade. Os momentos de intensidade, por sua vez, se dão na tensão entre o que o autor (2004) chama de efeitos de sentido e efeitos de presença. O sentido é o ato hermenêutico diante de determinado objeto, ao passo que a presença se associa à materialidade, uma vez que diz respeito à ligação sensível, corporal, não interpretativa, perceptiva do sujeito com o mundo.

Como demonstra Castanheira (2008, p. 5), Vivian Sobchack (1992-2004) apresenta estudos da experiência cinematográfica a partir da fenomenologia da presença no filme e na mídia eletrônica. A autora analisa a transformação das mídias na experiência corporal a partir do viés da materialidade - que é menos voltado para a interpretação e mais dedicado às percepções do espectador. Castanheira (2008, p.5) demonstra que em *Address of Eye* (1992), Vivian Sobchack referencia as fenomenologias de Husserl e Merleau-Ponty para embasar o estudo do sujeito objeto no cinema. A perspectiva de Husserl é a da fenomenologia transcendental, contudo, a autora opta pelo pensamento de Merleau-Ponty (1999) - que trata da exploração semiótica do ser - no desenvolvimento de seu estudo. Mas é propriamente em *Carnal Thoughts* (2004) que a autora articula a materialidade das mídias para discutir como a evolução dos tipos de tecnologia proporcionou diferentes presenças aos espectadores.

Para discutir três teorias clássicas do cinema, Sobchack (1992) utiliza as metáforas da janela, do quadro e do espelho. Segundo Castanheira (2008, p. 5), a janela refere-se ao realismo, que apresenta – ou propõe-se a apresentar – o mundo selvagem e real, tal qual ele é. O quadro, por sua vez, referencia-se metaforicamente ao pólo extremo da conceituação clássica da experiência cinematográfica: o idealismo transcendental que, alimentado pelo formalismo, defende que os significados possíveis são mais complexos do que as imagens (e o som) podem apresentar. O objeto filmico

assume a expressão-em-si-mesma, permite dar asas à subjetividade do autor (ou autores) do filme.

A terceira metáfora, do espelho, é sugerida como forma de descrição do tipo de relação que se dá entre o filme e o espectador. Pontua tanto a liberdade do autor do filme, quanto a autonomia daquele que o assiste. O cinema é encarado, nesta perspectiva, como mediação-em-si-mesma, uma vez que o objeto fílmico termina por refletir aquele que o vê. A partir de Castanheira (2008, p. 5), compreende-se que Sobchack (1992) percebe a experiência fílmica fundamentada na visão, ainda que em ressonância com a audição e o tato. Esse fenômeno é denominado por ela de endereçamento do olhar.

O sentido, para a fenomenologia do ser – ou fenomenologia existencial -, se dá em função do acolhimento mais íntimo do espectador. Trata-se da condensação da experiência subjetiva e objetiva dos fenômenos. Nós experienciamos e transfiguramos nossos sentidos, ponderamos sobre nossas vivências, mudamos de opinião e somos capazes de enxergar sob outra perspectiva mediante cada nova experiência que o mundo nos proporciona, como reflete Castanheira em *A paisagem Sonora Eletrônica: A Reconstrução do Mundo Eletrônico no cinema* (2008).

Em sua análise fenomenológica da experiência cinematográfica, Vivian Sobchack (1992-2004) reconhece a importância das relações que se estabelecem entre o corpo do realizador do filme, o do espectador e o próprio corpo fílmico - esse último concebido como todo o aparato tecnológico empregado no processo de seu desenvolvimento e exibição. A inegável participação do corpo humano como condição fundamental para a experiência é complexificada à medida em que os corpos (tecnológico e humano) se relacionam de maneira cada vez mais íntima. É nesse sentido que o estudo do cinema, a partir das questões ligadas à materialidade da comunicação e à observação do corpo no conjunto de investigações, se faz urgente.

Aisthesis E A Forma De Sentir Do Sujeito Contemporâneo

Gondar e Hildenbrand (2004, p. 101), em *Uma Política das Imagens: Sobre Cinema e Sensações*, nos diz que, para Elkaim e Stengers (1994), a estética - derivada do termo grego *aisthesis* - é o ponto de partida para a elaboração de significados passíveis de tradução em palavras. Trata-se do modo como o mundo produz sentidos em nós, o que está totalmente vinculado à forma como somos afetados, atingidos pelos estímulos dos objetos.

Türcke (2009, p. 20), ao tratar da sensação, afirma que "quando a palavra passou do latim para as línguas nacionais europeias, representava bem genericamente a primazia fisiológica do sentimento ou da percepção - sem nenhuma conotação do espetacular". Gondar e Hildenbrand (2004, p. 106) nos mostram que, anteriormente aos apontamentos de Türcke (2009), Benjamin (1993) já demonstrava que a sensibilidade humana é histórica, e que os diferentes e novos modos de representação da obra de arte vêm transformando vertiginosamente os modos de sentir da humanidade. As autoras (2004, p. 106) relatam que o cinema aparece, na perspectiva de Benjamin (1993), como a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo, pois corresponde a profundas mudanças do aparelho perceptivo. As autoras (2004, p.105) salientam que para Benjamin (1993), essa transição não se limita à apreciação artística, mas também se aplica às formas que a humanidade sente, vê, lembra e pensa.

Segundo Pereira (2006, p. 95), o modelo de atenção ao qual os habitantes das cidades modernas do início do século XX estiveram submetidos afetou somaticamente os corpos durante o processo de aparecimento de novas mídias. Hoje, vivemos a chamada sociedade da sensação⁶ e o cinema tem participação nisso. Gondar e Hildenbrand (2004, p. 106), nos mostram que Benjamin (1993) identifica a imagem cinematográfica como um projétil capaz de produzir um efeito de choque, isso em função da necessidade crescente que temos de perceber novos estímulos. O

⁶ “Partindo da ideia de choque apresentada por Benjamin, Türcke nos explica como o fato de sermos a todo tempo bombardeados por imagens transforma nossa sensibilidade. Isso o conduz a desenvolver o conceito de “sociedade da sensação” (GONDAR J.; HILDENBRAND, J. G., 2004, p.106).

desenvolvimento civilizatório, e portanto também a mídia, vêm alterando os nossos modos de perceber.

Como demonstram Gondar e Hildenbrand (2004, p. 106), Türcke (2009) explica que na linguagem comum atual, a sensação se refere àquilo que nos atinge na instância do espetacular. A alta circulação das informações e notícias de nosso tempo nos permite associar o termo não somente ao sentido fisiológico, mas, principalmente, ao caso extremo da percepção. Os estímulos do meio imediato parecem insuficientes quando comparados com os berrantes oferecidos pela mídia.

Embodiment, conceito apresentado por autores como Csordas (1994), Balsamo (1995), e Blackman (2001), refere-se ao papel do corpo nas questões ligadas à materialidade da comunicação, ou seja, como os aspectos materiais das tecnologias midiáticas proporcionam experiências sensoriais cada vez mais ricas em estímulos direcionados a corpos hiperestimulados, como aponta Pereira (2006). Apesar disso, Gondar e Hildenbrand (2004, p. 108) demonstram que nossa rotina revela-se entediante diante de tudo aquilo que há de tão excitante na incessante torrente de informações que as mídias nos oferecem.

As autoras (2004, p. 107) apresentam a ideia de que tudo que não nos causa sensação tende a se perder no fluxo de informação midiática. Se os estímulos do ambiente são pouco para que possamos percebê-los, a excitação da mídia representa provocações demais. Desde o final do século XX, como nos explica Gondar e Hildenbrand (2004, p. 108), vivemos um processo em que estamos perdendo, pouco a pouco, a sensibilidade aos incitamentos comuns do cotidiano, tendo em vista o acesso a conteúdos audiovisuais que viciam e adormecem os nossos sentidos.

A necessidade incessante por estímulos intensos revela o gosto da sociedade da sensação pelo cinema *Gore*⁷, que centra-se no abuso do visceral e da violência - amplificados pelos efeitos 3D. Gondar e Hildenbrand (2004, p. 109) comparam o sujeito contemporâneo ao usuário de drogas, que utiliza de imagens cada vez mais chocantes em busca de sentirem algo. Por outro lado, existe uma tendência cinematográfica que

⁷(...) um subgênero do cinema de horror (GONDAR E HILDENBRAND, 2004 p.109).

pretende frear os choques dos processos audiovisuais, uma estética minimalista que busca ser a resistência ao excesso, ao sensacional e à padronização das sensações.

Segundo as autoras (2004, p.118), as imagens que nos afetam são aquelas que nos tiram do conforto, que correm riscos, trazem pistas mas revelam pouco. São as imagens-vaga-lume⁸, que justamente pelo fato de serem menos óbvias são capazes de afetar os nossos sentidos. Essas imagens nos tiram da dormência e, apreensivos, sem sabermos pelo que esperar, marchamos viciados nas telas, entre o tudo e o nada.

Os Afetos Como Poderes Do Corpo

A necessidade de refletir sobre os afetos no cinema torna-se relevante quando nos percebemos diante de um cenário onde há o desaparecimento das fronteiras do público e privado. Vivemos o desejo de ver, de ser visto em imagens e em imagens em movimento. E o cinema respeita essa lógica crescente de estímulos, como demonstra Baltar (2016, p. 10): "É também nesse horizonte que se entende a tendência contemporânea de narrativas cinematográficas e audiovisuais cada vez mais intensificadas no seu desejo de “falar” e mobilizar o corpo dos espectadores".

Baltar em *Por um Cinema de Atrações Contemporâneo* (2016, p.10), afirma que sua abordagem dos afetos se dá pelas leituras de Elena Del Rio (2008) e Suzana Paasonen (2011). A professora e pesquisadora justifica a escolha das autoras em função de suas reflexões acerca do termo afeto aplicarem-se ao contexto audiovisual, sem, contudo, limitarem-se ao regime das artes. Baltar (2016) toma os afetos como movimentos tecidos no âmbito fílmico que vão em direção à mobilização das sensações dos espectadores. "Tal mobilização se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação, mas que se sustenta na performance⁹" (BALTAR, 2016, p.11).

⁸ “Imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A “força diagonal” [...] se dá em detrimento da claridade, certamente [...] ritmo produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto [...]. Não são corpos tornados invisíveis, mas sim “parcelas de humanidade” que o filme conseguiu justamente fazer aparecerem, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156).

⁹ "Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e

Conforme Baltar (2016, p. 11), Del Rio (2008) atribui ao afeto um caráter mais flexível vinculado à expressão da performance do corpo, ao corpo que se presentifica no filme, mas, por outro lado, também o atribui ao corpo fílmico, como potencial mobilizador do corpo do espectador. O afeto é o encontro desses corpos. Na perspectiva de Paasonen (2011), segundo Baltar (2016, p. 12), o afeto é, de fato, aquilo que se faz ressoar carnalmente, transformando o corpo do espectador numa caixa de ressonância que reverbera diante do encontro dos corpos expressos e mobilizados em tela. Ao relacionar os pensamentos das autoras, Baltar nos diz que tanto a partir de Del Rio quanto de Paasonen, os afetos deve, ser entendidos como eventos presentificados em passagens, ou como ela refere chamar, de *insights*.

A perspectiva similar de outro autor nos traz a ideia de que mensagens e estímulos parcial ou totalmente novos para um indivíduo provocam um movimento ativo de ressonância. "O hiato que haverá entre uma atualização das materialidades corpóreas como 'primeira resposta' e as tentativas posteriores poderá ser, já, um movimento inicial das sensorialidades" (PEREIRA, 2006, p. 99). Ele nos explica que o corpo, ao receber um estímulo por meio da mensagem, responde a partir do repertório sensorial que já possui, mas, uma vez percebida a inadequação ao novo, busca formas mais apropriadas de responder aos estímulos e é justamente essa procura por melhores performances, essa tal perturbação que se dá entre as materialidades do corpo, que ele propõe como conceito de afetividade.

A afetividade, conforme Pereira (2006), deve ser pensada como uma força que impulsiona o corpo na transformação de suas sensorialidades e materialidades – enquanto suporte da mídia primária - para resultar em novos padrões de percepção e resposta que podem ser mais adequados em relação à forma que, outrora, o corpo respondia. Nesse sentido, a afetividade se associa ao imaginário. "Uma mensagem, veiculada seja por qual mídia for, sempre ecoa imaginários, não resta dúvida, e tais imaginários poderão ser melhor apreendidos se forem conhecidas as sensorialidades que estão em jogo em cada mídia operante" (PEREIRA, 2016, p.100).

distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir" (DEL RIO, 2008, p.4).

Reflexões E Ponderamentos

Türcke (2009), Walter Benjamin (1993) e outros autores já identificaram a mudança de nosso regime cognitivo desde o princípio do século XX, e a sétima arte nos foi colocada como manifestação plena dessa mudança. O estudo do cinema enquanto mídia nos permite, para além da pesquisa relativa ao intercâmbio que se dá entre o discurso cinematográfico estabelecido com a literatura, com as artes plásticas, música e teatro, perceber e estudar a experiência estética a qual estão vinculados os espectadores.

Em um meio quente, saturado pela luz da imagem artificial, a maneira clássica de investigação forma/conteúdo parece ser apenas parte das dinâmicas que podem ser pensadas as práticas de estudo do cinema. Pensá-lo como participante ativo dos movimentos de produção e alteração da percepção do sujeito, é encará-lo como tecnologia produtora, difusora e modificadora de afetividades e imaginários. Faz-se necessário discutir as formas como o cinema e as corporeidades que se relacionam durante a experiência fílmica. Como se cria, através da sensorialidade e dos afetos, novas realidades e sujeitos?

O aparato sensorio do espectador merece ser pensado como ponte para traços que convergem para as dimensões imaginárias e materiais no âmbito da comunicação. É neste sentido que caminham os avanços do cinema e das novas mídias, que exploram, intensamente, os processos de corporificação. Considerar as sensorialidades e afetividades implica em conhecer e reconhecer os elementos que se articulam e resultam na própria cultura contemporânea. Não se sabe aonde iremos chegar, mas sabemos que nas salas de cinema (e fora delas) vivemos uma complexa realidade que se estabelece entre a dependência das telas e a anestesia provocada pelo vício.

Referências Bibliográficas:

BALSAMO, A. (1995). Forms of technological embodiment: reading the body in contemporary culture. In: M. FEATHERSTONE e R. BURROWS (ed), **Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk - Cultures of Technological Embodiment**. Sage, London, p. 215-237.

BALTAR, M. Por um cinema de atrações contemporâneo. In: **Encontro anual da Compós**, XXV, Goiás, 2016, GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, Universidade Federal de Goiás, 2016, p. 1-21.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLACKMAN, Lisa. **Hearing Voices: embodiment and experience**. London: Free Association Books, 2001.

BRAGA, A. McLuhan entre conceitos e aforismos. **Revista Alceu**, v. 12, p. 48-55, jan./jun. de 2012.

BRAGA, J. L. Constituição do Campo da Comunicação. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, p. 62-77, jan./abr. de 2011.

CASTANHEIRA, J. C. S. **A paisagem sonora eletrônica: a reconstrução do mundo contemporâneo no cinema**. *Revista Contemporânea - Edição Especial*, Rio de Janeiro-RJ, v.6, n. 3, p. 2-14, dezembro de 2008.

CSORDAS, T. J. 1994 a. Introduction: the body as representation and being in the world. In: T. J. CSORDAS (ed), **Embodiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-24.

_____. 1994b. Words from the holy people: as a case study in cultural phenomenology. In: T.J CSORDAS (ed), **Embodiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge, Cambridge University Press, p. 269-290.

DEL RIO, E. **Powers of Affection: Deleuze and the cinemas of performance**. Edinburg University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ELKAIM, M.; STENGERS, I. Do casamento dos heterogêneos. Tradução Telma Ganc. In: **Boletim de Novidades Pulsional**. São Paulo: Livraria Pulsional, n. 63, 1994.

FURTADO, B. Um campo difuso de experimentações. In: GONÇALVES, Osmar (org.) **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GONDAR, J.; HILDENBRAND, J. G. Uma política das imagens: sobre cinema e sensações. In: **Estudos da Língua(gem)**, v. 12, n.1, junho de 2014, Vitória da Conquista, .101-119.

GUMBRECHT, H.U. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

-
- HANKE, M. Materialidade da comunicação: um conceito para a ciência da comunicação? In: **Encontro dos Núcleos de Pesquisa do Intercom**, V, NP Teorias da Comunicação, 2006, p. 1-7.
- KIRCHOF, E. R. **A estética antes da estética**: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**: understanding media. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Editora Realizações, 2014.
- PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance: Affect and Online Pornography**. 1a. ed. MIT Press, 2011.
- PEREIRA, V. A. Reflexões sobre as materialidades dos meios: embodiment, afetividade e sensorialidade nas dinâmicas de comunicação das novas mídias. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo-RS, v.3, n. 2, p. 93-101 mai./ago. 2006.
- PEREIRA DE SÁ, S. Explorações da noção de materialidade da comunicação. In: **Contracampo**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, p.31-44. Out/nov. de 2004.
- SOBCHACK, V. **The Address of Eye**. Princeton: University Press, 1992.
- _____. **Carnal Thoughts**. Berkeley: University of California Press, 2004.
- TÜRCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. São Paulo: Unicamp, 2009.