

Reaprendendo a experimentar(-se) e a sentir(-se): como as “imagens heterogêneas” do dito “cinema moderno” podem nos desanestesiá (e/ou nos estesiá)?¹

Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva²

Renato Izidoro da Silva³

Universidade Federal de Sergipe - UFS

RESUMO

Partindo dos conceitos de “semelhança informe” (DIDI-HUBERMAN, 2015) e “responsabilidade infinita” (LEVINAS, 1987), este artigo objetiva discutir sobre como determinadas “imagens” (heterogêneas) do dito “cinema moderno” (DELEUZE, 2005) nos convocam a sentir e experimentar justamente aquilo que fomos culturalmente ensinados a evitar e/ou silenciar (anestesiá e/ou hiperestesiá). Através do método da análise fílmica, refletiremos, portanto, acerca de dois filmes do dito “cinema moderno” (DELEUZE, 2005), os quais operam esse deslocamento: “Noite e Neblina” (Alain Resnais, 1955), curta que nos confronta e abarca com uma dor histórica insuportável; e “Ondas do Desejo” (Lars von Trier, 1996), longa que nos envolve em uma experiência sensível, indizível e terrificante de perda, amor, fé e entrega. Em ambos os casos, trata-se de estar diante de certas “imagens” (heterogêneas, estéticas e cinematográficas) que nos permitem reaprender a estesiá⁴(-se), experimentar(-se) e sentir(-se) – e/ou, talvez, reencontrar a alteridade e algo de nós mesmos.

PALAVRAS-CHAVE

“Semelhança informe”; “Responsabilidade Infinita”; “Cinema Moderno”; “Noite e Neblina” (Alain Resnais, 1955); “Ondas do Desejo” (Lars Von Trier, 1996)

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Mestra em Cinema e Narrativas Sociais pelo PPGCINE/UFS, e-mail: maimascarenhas@gmail.com.

³ Doutor em Educação pelo PPGEdu/UFBA. Atualmente, é Coordenador do PPGCINE/UFS e Professor Associado I do Curso de Licenciatura em Educação Física do DEF/UFS, e-mail: izidoro.ufs@gmail.com.

⁴ Estesiá, do estésico. Ora, estésico é algo que diz da capacidade de sentir e/ou da sensibilidade física (bruta). Em alguns casos, “estésico” pode também se opor a “noético” (relativo ao pensamento puro, à razão); indicando a dimensão mais ligada à experiência sensorial, ao sentir diretamente o mundo, antes da reflexão racional. Ademais, é importante compreender que “estésico” refere-se ao nível sensorial bruto da experiência, enquanto “estético” envolve uma interpretação cultural e valorativa dessa experiência (algo, poderíamos dizer – como já foi citado –, “noético”). Nesses termos, estética seria, portanto, a sensação bruta (sem filtros, sem o controle, sem a disciplina, sem a norma), enquanto estética seria a sensação líquida (depurada, filtrada pela cultura, pelo comum).

CORPO DO TEXTO

Vivemos em uma era de hiperestímulo⁵, marcada por “imagens”⁶ descontínuas, fugazes ao simples olhar. Fomos e ainda somos cultural e cotidianamente educados a desaprender a sentir (a estesiarmos): e, nesse contexto, encontramos-nos anestesiados (e/ou hiperestesiados) por uma normatividade que inibe o reconhecimento de nossos afetos, de nossa alteridade e até de nós mesmos.

Dito de outra maneira, sabemos que as transformações da modernidade pós-1870 não necessariamente fundaram; embora tenham, certamente, institucionalizado um “clima de superestimulação, distração e sensação”⁷ tão contíguo à vida humana que perdura até os dias atuais. Aliás, segundo entende Georg Simmel, esse nosso tempo de “massa civilizada” (BENJAMIN, 2000, p. 104) é marcado pelo “rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas” (SIMMEL *apud* CHARNEY in CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 386).

Ou seja, esse regime de superestimulação e distração de que falávamos no parágrafo anterior trata-se, em verdade, da própria cultura moderna parida a partir das entranhas de um capitalismo hegemônico nascente (pós-1870). Ocorre que tais instituições – cultura moderna e capitalismo hegemônico – sempre exigiram e funcionaram para que, deliberadamente, os sujeitos se desprendessem de um amplo campo de atenção – sobretudo, háptico e estésico – no intuito de isolar-se e/ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos.

⁵ Neste artigo, é sumário refletir sobre a relação entre hiperestímulo, hiperestésico e anestésico; tendo em vista, sobretudo, que a era do hiperestímulo (pós-1870) termina por desembocar no regime hiperestésico contemporâneo (século XXI) de “imagens” (fugazes): isto é, um regime que não apenas se realiza através de dispositivos intermediários (ou hipermediários) como o “cinema clássico” (DELEUZE, 2009) – um cinema cujo sistema narrativo costuma ser sempre completo, transparente e repetitivo – e as redes sociais; mas que também é marcado por um “mar de imagens” (fugazes) e vídeos curtos os quais se repetem a cada segundo – e infinita e ininterruptamente. Dentro desse contexto, ainda cabe dizer que a hiperestesia (e o hiperestímulo) implica necessariamente a presença de muitas “imagens” (fugazes), junto a um aumento quantitativo da experiência sensível (hiperestímulo sensível); porém, o qualitativo se mantém reduzido. Sendo, portanto, o qualitativo (e sensível) restrito a poucos temas; por meio do controle algorítmico: controle este o qual podemos denominar “disciplina algorítmica hiperestésica”. Ocorre, porém, que a “a” e a “hiper” estesia conduzem ao mesmo local: controle, disciplina e restrição da experiência estésica (sensível bruta) dos sujeitos. Ver também notas de rodapé números 4, 6 e 12.

⁶ Importante ter em mente aqui que, em linhas gerais e de forma muito breve (; porém, não menos assertiva), uma “imagem” nada mais é do que a condição (a fenda, o caminho, o meio, a passagem, a abertura) através da qual “damos com o mundo”. Ou seja, fugazes, descontínuas (ou não), nossa relação com o mundo, com o outro e conosco está totalmente atrelada à existência das “imagens”: é daí, aliás, que superestimulação às “imagens”, bem como desatenção e também anestesia (e hiperestesia) para com as mesmas, além da criação de (muitas) “imagens normativas” podem produzir graves consequências/efeitos reais em nossa experiência com o mundo, com o outro, conosco, e até mesmo com o nosso “eu” e a nossa própria vida.

⁷ Ver notas de rodapé números 4, 5 e 6.

Nisso, e ainda tendo em vista a incitação, por parte da lógica capitalista, ao consumo desenfreado, como bem afirma Jonathan Crary (2013), o campo da atenção tornou-se uma área a ser disciplinada: controlar a atenção dos sujeitos tornou-se economicamente (capitalistamente) valioso, uma vez que o domínio de tal controle estimula direta e indiscutivelmente a racionalidade do ato capitalista de consumir. O fato é que, dentro desse contexto, a desatenção – ou a distração – generalizada se converteu em norma.

Em outras palavras, no cenário do capitalismo hegemônico e da cultura moderna, os quais visam, acima de tudo, ao hiperconsumo; nós, seres humanos, somos e temos sido educados a desaprender a nos relacionar, de forma ampla e atenta, com o ambiente, com nós mesmos e com o outro: isto é, temos sido educados a sentir de forma distraída; a experienciar menos e de forma (mais) dispersa⁸. Tudo em prol de um consumo açodado.

O sistema, afinal, pautado numa lógica simbólica e autoritária da economia capitalista do superconsumo, tem-nos treinado para reconfigurarmos as nossas consciências a ponto de tornamo-nos cada vez mais pobres de experiências sensíveis, cada vez mais pobres de experiências hápticas e estésicas com o mundo externo, o outro e inclusive nós mesmos; ao passo que também nos tornamos cada vez mais dependentes de experiências instantâneas de hiperconsumo.

Em detrimento dessa lógica autoritária e hegemônica (que visa a nos anestésiar), no entanto, certas imagens do “cinema moderno” (DELEUZE, 2005) oferecem espaços de reinscrição afetiva — momentos em que o ver e o ouvir da experiência audiovisual tornam-se também modos de existir, experimentar(-se) e responsabilizar-se. Queremos dizer, determinadas experiências hápticas, éticas e estésicas – ligadas, sobretudo, ao universo das “imagens heterogêneas” do “cinema moderno” – parecem poder operar como contra-dispositivos (como “imagens” de resistência): isto é, há certas “imagens” que já não confirmam o que já sabemos (e achamos que vemos, experienciamos e sentimos); mas, sim, que desestabilizam e desorganizam nossos modos habituais (de não) ver e (de não) sentir.

Tais “imagens” – tais “imagens heterogêneas”, tais “imagens” hápticas, estésicas, resistentes e não-habituais, como já dissemos –, conforme Gilles Deleuze (2005) tão bem aponta, compõem o dito “cinema moderno”. E, nisso, podemos dizer que tal “cinema”

⁸ Ou seja, temos sido educados (tutelados) a tornamo-nos pobres de experiências estésicas.

também atua como um campo de resistência estética e ética. Ora, as “imagens heterogêneas e intervalares” do dito “cinema moderno” (DELEZE, 2005) recusam a linearidade das narrativas e dos afetos previsíveis; abrindo, com isso, brechas por onde o normativamente indizível e insensível⁹ podem emergir. Ver e ouvir tornam-se, nesse contexto, gestos implicados com uma nova ética: não apenas modos de perceber e reproduzir uma realidade culturalmente pré-organizada, homogênea e pasteurizada; mas, sim, modos de assumir a presença do outro, dos exotismos e da própria inquietação (e consciência) de si.

Ora, o “cinema moderno”, dada sua recusa aos imperativos de uma representação mimética, de uma transparência narrativa¹⁰ e de uma lógica normativa, abre espaço para aquilo que Georges Didi-Huberman nomeia como “semelhança informe”¹¹ (2015): ou seja, uma “imagem” que (imediatamente) não representa, que não explica, que não reproduz; mas que convoca, e, ao mesmo (e na dilatação do) tempo, que nos abarca, que nos fere, que nos responsabiliza, que nos afeta, que nos estesia.

É uma “imagem” (estésica), afinal, que “queima os olhos”, como diria o Didi-Huberman (2015). E queima justamente por não ser uma “imagem” que se submete à lógica corrente de reconhecimento para a eficácia do consumo capitalista imediato e/ou à lógica da inteligibilidade disciplinada. A “semelhança informe”, pois, desorganiza o olhar, perturba o hábito (e o interesse normativo e pragmático <<de consumir>> e isolar-se do outro, do mundo, de si); e, ao fazê-lo, potencializa o surgimento de uma experiência que é estésica (e não estética¹², e não cultural, tampouco pedagogizada); e, também, ética – pois nos suspende¹³ de nós mesmos e nos convoca, antes de tudo, a encarar o que

⁹ É sumário perceber que aquilo que aqui chamamos de normativamente indizível e insensível assim o são porque assim a cultura e o sistema os institucionalizaram. E, por fazê-lo (isto é, por institucionalizá-los de forma a não serem ditos, nem sentidos), a cultura e o sistema também os esconderam: daí a necessidade de as brechas de o cultural e normativamente indizível e insensível poderem emergir. Trata-se, por fim, das brechas do que o sistema não quer (porque não convém à sua lógica de controle e domínio dos sujeitos) que saibamos, sintamos, digamos etc..

¹⁰ Ou seja, trata-se de um cinema opaco; o qual não esconde que os filmes são produto da enunciação cinematográfica: isto é, que os filmes são filmes!; e não a realidade material *ela mesma*. Trata-se de um cinema que não tem qualquer compromisso com uma teoria da representação tradicional e mimética: é um cinema que o tempo inteiro questiona suas próprias imagens; provocando constante ruído nas mesmas; além de operar por síntese disjuntiva de tais imagens.

¹¹ Perceber que o conceito de “semelhança informe” contribui para o entendimento da taxonomia “cinema moderna”; cinema este o qual estabelece um regime de alteridade das “imagens” contrário à disciplina anestésica ou hiperestésica da repetição de imagens sem estranhamentos, conforme comentávamos no fim da nota de rodapé número 4.

¹² Ou seja, já não se trata de uma experiência estética culturalmente pedagogizada, mas de uma experiência estésica na acepção mais clara da palavra *aisthesis*: experimentar e sentir num nível sensorial bruto, sem interpretação cultural e valorativa. Isto é, não se trata da experiência estética cultural e normativa, na qual o sentir é comum (e o mesmo para todos) e diz respeito a sentirmos precisamente (e apenas) aquilo que nos dizem os livros de história da arte, os manuais de estética e afins. Ver ainda notas de rodapé números 4, 5 e 6.

¹³ Falamos de suspender aqui nos modos de Crary (2013). A consciência de si normativa, autocentrada e metafísica é temporariamente suspensa para que, através de uma virada ética (como propõe Levinas), sejamos, primeiramente,

(cultural, hegemônica e normativamente) não sabíamos, ou não queríamos ver e/ou sentir: isto é, o outro (distante) e, acima tudo, a nossa responsabilidade sobre tal outro.

A ética em jogo nas “imagens heterogêneas” do dito “cinema moderno” não é, portanto, normativa, tampouco hegemônica, ainda menos dedutiva: ela se manifesta como uma experiência da alteridade, ela mesma. E aqui a contribuição de Emmanuel Levinas (1987) torna-se fundamental: é ele quem nos propõe uma ética radicalmente anterior à ontologia (e à consciência de si) – uma ética da “responsabilidade infinita” diante do outro que nos interpela.

O rosto do outro, em Levinas, afinal, não é uma aparência a ser decifrada, mas um evento que nos demanda, nos desestabiliza, nos solicita, nos abarca: e, acima de tudo, nos responsabiliza. Assim como as “imagens heterogêneas” do dito “cinema moderno” não cessam de nos tornar, de volta, o olhar; o rosto do outro nos força à vigília – chama-nos a existir fora de nós: a existir em direção ao outro.

Tudo isso posto, temos que, quando colocados em diálogo, Didi-Huberman, Levinas e Deleuze nos ajudam a compreender como determinadas “imagens (heterogêneas)” do cinema – e, especificamente, do “cinema moderno” – podem operar um deslocamento subjetivo e perceptivo: tais “imagens” nos interrompem, nos tocam, e nos forçam a reaprender a sentir, a ver e a ouvir, para além da anestesia (e/ou da hiperestesia) e da lógica cultural e hegemônica. Porém, é importante também perceber que elas não propõem um retorno ao afeto perdido de forma nostálgica; mas, antes, instauram uma brecha no regime da indiferença: ou seja, trata-se de criarmos uma nova “imagem” (não-normativa), uma fissura¹⁴ através da qual a sensibilidade e a alteridade podem, ainda que brevemente, reaparecer.

Partindo, portanto, das noções de “semelhança informe” (DIDI-HUBERMAN, 2015) e “responsabilidade infinita” (LEVINAS, 1987), este artigo objetiva discutir sobre como determinadas “imagens” (estéticas e heterogêneas) do dito “cinema moderno” (DELEUZE, 2005) nos convocam a sentir e experimentar justamente aquilo que fomos cultural e hegemonicamente ensinados a evitar e/ou silenciar (anestesiarmos e/ou

abarcados pelo outro – principalmente, pela sua dor, pelos seus sentimentos –; e, daí, então, uma vez abarcados por tal outro e, concomitantemente, instaurado o sentimento de “responsabilidade infinita”, tomemos consciência de nós mesmos.

¹⁴ É importante compreender aqui que fissura nada mais é do que uma passagem, uma abertura, uma ponte, uma travessia: ou seja, trata-se da própria ideia de “imagem” como entendem Bergson, Deleuze, Foucault e Didi-Huberman em suas filosofias. Ver também nota de rodapé número 6.

hiperestesiado). Para tanto, faremos uso do método da análise fílmica e refletiremos sobre dois filmes do dito “cinema moderno” (DELEUZE, 2005), os quais operam esse deslocamento: “Noite e Neblina” (Alain Resnais, 1955) e “Ondas do Desejo” (Lars von Trier, 1996). Serão, portanto, base da nossa fundamentação teórica os livros: “A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille” (Didi-Huberman, 2015); “De otro modo que ser, o más allá de la esencia” (Emmanuel Levinas, 1987) e “Cinema 2 – A imagem-tempo” (Gilles Deleuze, 2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. 3ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 386–408.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução: Sousa Dias. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. 1ª Edição de 1990, 1ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2005.

HUBERMAN-DIDI, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução: Caio Meira e Fernando Scheib. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LEVINAS, Emmanuel. **De otro modo que ser, o más allá de la esencia**. Tradução: Antonio Pintor-Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

RESNAIS, Alain. **Noite e neblina**. França: Argos Films, 1955 – 32 min., sonoro, preto e branco.

VON TRIER, Lars. **Ondas do destino**. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 1996 – 159 min., sonoro, colorido.