

UMA ANÁLISE DO CORPO ATRAVÉS DA PERFORMANCE SENSORIAL EM *A HISTÓRIA DA ETERNIDADE*

ANALYSIS OF THE BODY THROUGH SENSORY PERFORMANCE IN *A HISTÓRIA DA ETERNIDADE*

Andréia Lourenço dos Santos ¹

Resumo

Este artigo analisa a performance sensorial da música Fala, no filme *A história da eternidade* (2014), investigando como o cinema pode utilizar a tríade corporal para criar sensações estéticas, afetivas e emocionalmente envolventes, oferecendo novas perspectivas sobre a narrativa e a construção de significados. Metodologicamente, realiza-se uma análise fílmica de cunho estético-discursivo, detendo-se na decupagem da cena em articulação aos conceitos de regime de atrações, silêncio, fotogenia e afeto encarnado. Conclui-se que a performance pode ser entendida como um regime de atrações ao suspender momentaneamente o fluxo narrativo, instaurando um espaço de experiência sensorial expandido, onde o corpo na tela deixa de ser funcional à trama para existir pelo puro prazer da presença, do afeto e da expressão; permitindo evocar uma experiência espectral visceral profunda através de uma imersão corporal completa.

Palavras-chave

Performance sensorial; *A história da eternidade*; *Fala*; Regime de atrações.

Abstract

This article analyzes the sensory performance of the song Fala in the film *A história da eternidade* (2014), investigating how cinema can utilize the bodily triad to create aesthetic, affective, and emotionally engaging sensations, thereby offering new perspectives on narrative and the construction of meaning. Methodologically, a film analysis with an aesthetic-discursive approach is conducted, focusing on the breakdown of the scene in articulation with the concepts of regime of attractions, silence, photogenia, and embodied affect. It is concluded that the performance can be understood as a regime of attractions by momentarily suspending the narrative flow, establishing an expanded space of sensory experience, where the body on screen ceases to be functional to the plot to exist for the pure pleasure of presence, affect, and expression; allowing the evocation of a deep visceral spectral experience through complete bodily immersion.

Keywords

Sensory performance; *A História da Eternidade*; *Fala*; Regime of attractions.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba (UFPB); servidora da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e bolsista FUERN, andreia.uern@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6176-1346>, <http://lattes.cnpq.br/0864403947912717>.

Introdução

O filme *A história de eternidade* (2014), com roteiro e direção de Camilo Cavalcante, oferece uma experiência repleta de elementos visuais e sensoriais que merecem uma análise à luz da teoria do cinema dos sentidos. Ambientando em um vilarejo do sertão, a narrativa gira em torno da vida de três mulheres, uma em cada fase da vida: uma jovem (Alfonsina, interpretada por Débora Ingrid), uma na idade adulta (Querência, vivida por Marcélia Cartaxo) e uma idosa (Das Dores, representada por Zezita Mattos), mostrando as formas com que cada uma lida com o desejo, a perda e a luta pela sobrevivência, revelando a força e a resiliência das protagonistas.

Através de uma direção sensível e de uma estética visual cuidadosamente elaborada, *A história da eternidade* captura a aridez do sertão, utilizando a paisagem como um elemento narrativo que reflete os estados emocionais dos personagens. O uso de longos planos-sequência, iluminação e a atenção aos detalhes cotidianos conferem ao filme uma sensação de atemporalidade e introspecção. A trama é dividida em três atos, que correspondem às histórias das três protagonistas femininas e ao impacto de seus desejos e conflitos no microcosmo sertanejo em que vivem. A divisão em atos segue uma lógica quase teatral, com cada segmento funcionando como um capítulo autônomo, embora interligado pelas relações afetivas e pela atmosfera opressiva da ambientação.

No primeiro ato: pé de galinha, a narrativa se concentra em Alfonsina, uma jovem que projeta no tio João, músico e sonhador, um amor idealizado e proibido. A construção desse ato é marcada por um lirismo que explora a inocência e a tensão do desejo, utilizando a paisagem árida como um reflexo do confinamento emocional dos personagens. No segundo ato: pé de bode, o foco se desloca para Querência, uma mulher madura e solitária que encontra em Aderaldo, um sanfoneiro cego, a possibilidade de reencantar sua existência. Este segmento aborda a frustração e a resignação diante das perdas da vida, enquanto sublinha a força das pequenas conexões humanas como forma de resistência.

Por fim, no terceiro ato: pé de urubu, acompanhamos Das Dores, a matriarca que enfrenta com dignidade o luto e a solidão enquanto cuida de seu neto, Geraldinho, recém-chegado de São Paulo. Este último ato funciona como um epílogo emocional, sintetizando as temáticas centrais do filme: a eternidade do amor, do sofrimento e das conexões humanas que transcendem o tempo e o espaço. A divisão tripartida não só permite uma exploração íntima e detalhada de cada história, mas reforça a ideia de que o sertão é tanto um lugar físico quanto um estado de espírito, onde as narrativas individuais se entrelaçam em um universo maior de significados.

Além das três personagens femininas citadas, um dos personagens destaque é João, tio de Alfonsina. Interpretado por Irandhir Santos, também é uma figura que destoa aos demais habitantes do árido sertão nordestino: um artista performático, sensível, que não consegue se sustentar por meio de sua arte e necessita da ajuda de seu irmão Nataniel, pai de Alfonsina, machista, patriarcal e que usa a violência e a brutalidade como linguagem expressiva e que, por isso, interpreta seu irmão como vagabundo e

proveitador. Somando-se a isso, Joãozinho sofre de um problema de saúde que o faz ter convulsões frequentes, o que acentua sua fragilidade diante da rigidez da vida local. É João que produz uma das cenas mais belas desse longa metragem: uma performance da música *Fala* (1973), da banda Secos & Molhados, na voz de Ney Matogrosso, momento único, em que o corpo (do personagem) se performa no corpo fílmico, apoderando-se, de certa forma, de nossa atenção e de nosso corpo de espectador.

A performance protagonizada por Irandhir Santos pode causar nas pessoas que assistem um grande impacto sensorial, por isso, propomos neste artigo realizar a análise da experiência corporificada da referida cena, analisando a forma como o cinema pode se utilizar do corpo, como um todo, para criar sensações estéticas, afetivas e emocionalmente envolventes, oferecendo novas perspectivas sobre a narrativa e a construção de significados no filme. Metodologicamente, realiza-se uma análise fílmica de abordagem qualitativa e de cunho estético-discursivo, detendo-se na decupagem da cena selecionada para examinar a articulação entre os conceitos de regime de atrações, silêncio, fotogenia e afeto encarnado, de modo a compreender como a performance suspende a narrativa e mobiliza sensorialmente o público.

Destacamos que, conforme pontua Erli Vieira Júnior (2021, p. 39): “[...] a princípio, toda e qualquer experiência audiovisual já é multissensória, porque o próprio funcionamento dos sistemas perceptivos do corpo humano é multissensório, inclusive cada órgão do sentido realimenta e modifica as percepções capturadas pelos demais”. No entanto, compreendemos que a sensorialidade no cinema pode ser definida como uma estratégia estética e narrativa que visa envolver e interligar as três categorias de corpos presentes na experiência audiovisual, convidando o espectador a se conectar com o filme para além da identificação psicológica ou emocional com personagens e situações da narrativa fílmica. Além disso, a referida cena utiliza o silêncio como um espaço de contemplação e presença física, permitindo que a experiência espectral fílmica configure-se para além da passividade, uma vez que, segundo Elsaesser e Hagener (2018, p. 221), “O espectador já não é um receptor passivo de imagens no vértice da pirâmide óptica, mas, sim, um ser corporal enredado acústica, espacial e afetivamente na textura fílmica”.

Aliado a isso, partimos do pressuposto de que a cena analisada se configura como um “regime de atrações”, compreendido por Mariana Baltar (2023) como um regime expressivo no cinema que enfatiza a performance e a dimensão sensorial dos corpos em cena, mobilizando afetos e engajamentos perceptivos. Essas performances, que podem incluir dança, música, encontros sexuais e outras ações corpóreas, têm a capacidade de suspender momentaneamente o fluxo narrativo do filme, instaurando um outro momento estético que intensifica a captura sensorial do espectador. Dessa forma, a suspensão narrativa e a ênfase na visualidade e na duração das performances corporais promovem uma força disruptiva que desafia as expectativas e os padrões culturais dominantes, reconfigurando saberes e verdades sobre o corpo, ao romper com as amarras invisíveis que determinam como a nossa sociedade deve enxergar e consumir esses corpos representados e representantes, transformando o que antes era apenas entretenimento passivo em uma experiência viva e questionadora. Ao fazer

isso, as performances corporais não apenas entretêm, mas também permitem suscitar reflexões e sentimentos profundos, podendo engajar o espectador de maneira mais intensa e afetiva.

A tríade corporal fílmica: o corpo nas telas, o corpo da câmera e o corpo do espectador

Entender a tríade dos corpos fílmicos: o corpo nas telas, o corpo da câmera e o corpo do espectador; é essencial para compreender a complexidade que a experiência cinematográfica pode despertar, pois envolve a interconexão entre o que é representado no filme, a maneira como esse conteúdo é capturado pela câmera e como ele é recebido e interpretado pelo espectador. Ao longo do seu livro *Teorias do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Elsaesser e Hagener (2018) mostram como as teorias de estudos sobre o cinema se modificaram ao longo do tempo, e que vão tendo em conta como a percepção do espectador é tida na relação com o que é mostrado nas telas, passando a não ser mais considerado apenas uma figura passiva, mas sim um sujeito que se posiciona em relação ao filme, com uma interação que pode incluir empatia, repulsa ou identificação com os corpos representados. As formas de contato entre espectador e filme transpõem a mera visualização e incluem todos os seus sentidos e o corpo como um todo.

Nessa relação, a fisiologia do espectador (como reações emocionais e físicas) entra em jogo, somando-se à sua interpretação do filme com as experiências subjetivas pessoais e culturais pré-existentes. Assim, o cinema pode ser entendido como uma linguagem que se constrói não apenas por meio de representações narrativas ou imagéticas, mas também pela ativação dos sentidos em quem consome a obra. Conforme Vieira Júnior (2021, p. 37-38), é "[...] exatamente por essa condição, que o cinema vai usar modos de existência corpóreos como veículo e substância de sua linguagem: visão, audição, mobilidade, propriocepção muscular, relações de espacialidade e gestualidade, bem como a produção de sensações físicas diversas", dialogando, com os mesmos modos de existência dos espectadores.

Dessa forma, a produção de sensações físicas diversas se relaciona à capacidade do cinema em engajar o espectador, produzindo reações como o medo, a tensão, a empatia ou até a náusea, que são experimentadas fisicamente através de estímulos sensoriais amplificados ou modulados pelo filme. Segundo Vieira Júnior (2021), isso reflete o poder do cinema de transformar a percepção do corpo do espectador, tornando-o um corpo engajado na recepção dos sentidos, e que, por meio dessa interatividade sensorial, cria um processo dinâmico de imersão. O corpo da câmera e o corpo na tela trazem a materialidade da narrativa. A câmera, em seu movimento e enquadramento, cria uma relação de poder, controle e orientação da visão, direcionando o olhar e as percepções de quem assiste. Compreendendo, ainda, os diferentes estilos de filmagem adotados, tais como o uso de planos longos, closes ou câmeras subjetivas, além da *mise en scene* e as escolhas e os estilos pessoais do diretor.

Assim, o conceito de corpo da câmera redefine fundamentalmente o estatuto do dispositivo cinematográfico, subvertendo a visão tradicional da lente como um instrumento neutro, puramente técnico, mecânico. Em vez de operar como um observador passivo e invisível, a câmera assume uma organicidade antropomórfica: ela pulsa, respira, desloca-se e reage, inscrevendo a presença física de quem filma e gerando uma mediação viva com o espaço cênico. No cinema contemporâneo, essa estratégia estética e política abandona o distanciamento voyeurístico do cinema clássico para inaugurar uma visualidade háptica e tátil (Vieira Júnior, 2021; Elsaesser; Hagener, 2018). Ao esquadrihar a intimidade e capturar texturas, suores e fissuras epidérmicas, a câmera deixa de apenas enquadrar o outro para se liquefazer em uma superfície de contato direto, transformando o ato de ver em uma experiência visceral de fricção carnal entre a imagem e quem a contempla.

O corpo nas telas, por sua vez, não é apenas a representação de personagens, mas também carrega uma série de significados que vão além da narrativa, influenciando a estética do filme e as formas de representação e repressão cultural e social, configurando o corpo no filme como um veículo de subjetividades e identidades, e não somente um modo de materialização do drama e do viver humano. Essas dinâmicas se manifestam na visibilidade restrita e na frequente invisibilização de identidades dissidentes, tais como corpos negros, indígenas, LGBTQIA+, gordos ou com deficiência, que, historicamente, são silenciados, estereotipados ou empurrados para as margens da tela de modo a reiterar as normas estéticas e sociais vigentes do que pode ser retratado, como deve ser apresentando, por quem e de que maneiras.

Uma dessas formas de controle pode ser observada no cinema clássico ou comercial em que o corpo geralmente está submetido à engrenagem da narrativa. Ele serve para fazer a ação avançar, sendo representado pelo herói que corre, o casal que se beija para selar o final feliz, ou quando um trabalhador opera uma máquina, por exemplo. O padrão cultural dominante exige que o corpo seja útil, inteligível e domesticado. Quando Mariana Baltar fala que o "regime de atrações" suspende a narrativa através da dança, do sexo ou do excesso sensorial, esse corpo performático deixa de ser funcional. Ele passa a existir pelo puro prazer da presença, da carne, do afeto e do desejo de um corpo que foge à norma (seja um corpo gordo, LGBTQIA+, racializado, ou simplesmente um corpo em estado de puro transe estético), desestabilizando o arquivo de certezas do espectador. Assim, o padrão dominante é desafiado, porque aquela imagem força o público a ver dignidade, complexidade e beleza onde a cultura hegemônica costuma impor o silêncio, a fetichização ou a rejeição.

Portanto, entender o cinema enquanto corpo nos convida a uma reflexão sobre o cinema, não apenas como uma mídia audiovisual, mas também como um espaço multimodal que coloca o corpo em seu centro, engajando os sentidos, as emoções e a percepção física do espectador para criar e transmitir significado, num diálogo entre o que é mostrado na tela e o que pode ser sentido pelo espectador. Essa abordagem, profundamente conectada às teorias do cinema fenomenológico e corporal, sublinha a importância da experiência sensorial no processo cinematográfico.

Corpo em Cena: o engajamento dos corpos por meio da performance

Eu não sei dizer
Nada por dizer
Então eu escuto

Se você disser
Tudo o que quiser
Então eu escuto

Fala
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá
Fala

Se eu não entender
Não vou responder
Então eu escuto

Eu só vou falar
Na hora de falar
Então eu escuto
(Fala, 1973)

Lançada em 1973, no álbum de estreia do grupo Secos & Molhados, a canção *Fala* emerge em um contexto de repressão e censura imposto pelo regime militar no Brasil. Escrita por João Ricardo e Luhli, a letra, embora breve e com palavras limitadas, pode ser vista como um manifesto sobre a relevância da comunicação e da escuta ativa, especialmente em um período em que a liberdade de expressão era severamente restrita. Num paralelo direto com o filme *A história da eternidade*, podemos relacionar à necessidade constante que temos em ser entendidos e percebidos em nossas angústias, necessidades e diferenças que tecem a nossa individualidade e nossa subjetividade, mesmo em um ambiente marcado pela aridez e dificuldades.

Imagem 1 - Performance da canção *Fala*



Fonte: *A história da eternidade* (2014).

Percebemos que tanto *Fala* quanto *A história da eternidade* utilizam o silêncio e a escuta para explorar as complexidades da existência humana. Enquanto a música propõe uma reflexão introspectiva sobre o falar e o escutar como atos simbióticos, o filme encena esses conceitos no espaço do sertão, transformando silêncios e gestos em elementos narrativos e emocionais de alta potência. Conforme Orlandi (2007), "sem silêncio, não há sentido", pois o silêncio é fundamental para a produção de significado, não sendo mera ausência de palavras ou acidente ocasional. Assim, o implícito é apresentado como subproduto do silêncio, representando o resíduo visível de uma relação mais profunda e constitutiva entre linguagem e silêncio. Diferentemente do implícito que remete ao dito, o silêncio permanece como tal e não remete diretamente ao discurso. Pensar o silêncio constitui um esforço contra o positivismo na observação dos fatos linguísticos, pois ele não é diretamente observável nem se confunde com o vazio ou com elementos perceptíveis.

Por isso, compreender o silêncio exige considerar a relação indireta entre o produto linguístico e sua origem, bem como a historicidade do texto e os processos de construção dos efeitos de sentido. Em nosso estudo, ambas as obras, música e filme, convergem na ideia de que o essencial, muitas vezes, reside no não dito, no intervalo entre o falar e o ouvir, no silêncio que abriga o sentido. O filme, ao explorar a relação de seus personagens com o desejo, a perda e a esperança, ressalta que essas experiências humanas só ganham significado pleno quando compartilhadas, mesmo que não verbalmente.

A cena em que ocorre a performance de *Fala* inicia-se com João organizando a apresentação do lado de fora de sua casa (Imagem 2). Por meio da moldura da porta, observamos as modestas caixas de som e a vitrola. O artista traja uma calça camuflada e um casaco creme aberto sobre o tórax, sendo retirado ao longo da encenação e substituído por uma capa trançada por ele, assemelhando-se a uma rede de pesca e contendo vários artefatos, dentre eles conchas e pedaços do osso da galinha do almoço que foi preparado e trazido pela sobrinha. Importante aqui destacar que essa cena pode ser entendida "como um regime de atrações" ao trabalhar com a "[...] intensificação do efeito afetivo e de maravilhamento (*astonishment*) do próprio espetáculo cinematográfico." (Baltar, 2023, p. 15), uma vez que alia a força disruptiva da performance à capacidade de afetar e mobilizar o espectador de maneira visceral e sensorial.

Para Mariana Baltar (2023), o conceito de "regime de atrações" é apresentado como uma atualização contemporânea do "cinema de atrações", originalmente teorizado por Tom Gunning. Enquanto o cinema de atrações enfatizava o espetáculo visual e a interação direta com o espectador, o regime de atrações contemporâneo amplia essa ideia, integrando-a a um contexto em que a performance do corpo assume centralidade. Baltar propõe que as atrações contemporâneas são momentos de suspensão narrativa, que mobilizam a atenção do espectador de forma sensorial e afetiva, desestabilizando a linearidade da trama e instaurando instâncias que interpelam diretamente o corpo do espectador. Tais momentos, transcendem a representação mimética, atuando como eventos expressivos que desorganizam as estruturas narrativas e produzem novas camadas de sentido através da interação sensorial.

A cena como um todo pode colocar o espectador num lugar de admiração pela beleza da paisagem simples, pelas cores que são intensificadas pela iluminação do sol ou pela ausência dela dentro da casa, pela montagem e pela angulação da câmera. É um jogo de imagens que se assemelha ao jogo de palavras que um poeta faz ao vivenciar uma poesia. Esse efeito no cinema é conhecido como fotogenia, sendo entendido como a capacidade da câmera em captar a essência poética dos elementos visuais, transformando o ordinário em algo extraordinário (Cañizal, 1996). Por entre a moldura criada pela imagem em primeiro plano da porta aberta, vemos na profundidade do plano Joãozinho organizando a apresentação enquanto sua sobrinha vai passando mais ao fundo e percebe que o tio está fazendo algo incomum. Todos os personagens permanecem no silêncio monótono da pequena vila.

No decorrer da cena, João coloca a agulha no disco. Ouve-se os primeiros acordes da canção e ele começa a sua performance sendo observado, primeiramente, por Alfonsina, que ia passando com balde de água na cabeça e para, curiosa, para ver o que o tio irá fazer (Imagem 2). Inicialmente, João usa gestos corporais expressivos, mas de forma suave e que vão sendo ampliados ao decorrer da música e do adensamento emocional que vai sentindo e emanando. Esses movimentos são não apenas naturais, mas também performáticos, refletindo a fusão entre o interior (emoção) e o exterior (expressão). A entrega na música carrega o peso do contexto rural e das limitações impostas pela vida do personagem, conferindo uma autenticidade marcante à cena.

Imagem 2 - Vista de dentro da casa de João organizando a apresentação



Fonte: A história da eternidade (2014).

Conforme a música ecoa na comunidade, outros moradores vão saindo de suas casas e se encantam com a cena e, de certa forma, são tocados, mesmo que momentaneamente, de forma a desafiar as normas sociais e as barreiras emocionais que delimitam os personagens, tendo a possibilidade de tocar, além disso, cada um de nós, espectadores. Para João, trata-se de um ato de rebeldia e de libertação, uma cena com total fotogenia, tanto para nós, pessoas espectadoras quanto para os personagens presentes na cena. Cañizal (1996, p.354) lembra que “a fotogenia e o ritmo tiram os objetos

das sombras da indiferença para inseri-los na luminosidade dos conflitos dramáticos", ali, tocados pela emoção sentida com a performance, os moradores conseguem sair da mesmice monótona de suas vidas, ainda que de forma efêmera.

Esse ato ressoa de maneiras diferentes para cada personagem, que, apesar de estarem reunidos em um mesmo espaço-tempo, a performance os isola emocionalmente, expondo suas fragilidades e seus conflitos, tocando cada um em sua subjetividade. O contraste entre a energia expressiva de João e a introspecção estática dos outros ressalta a dicotomia entre desejo e repressão e as maneiras que cada um lida com eles. O silêncio que os moradores fazem durante toda a encenação é, na perspectiva de Orlandi (2007), a própria condição para a produção de sentidos; longe de ser um vazio ou mera ausência de palavras, esse silêncio atua como um espaço profundo onde o implícito se manifesta, tornando visíveis as tensões invisíveis que atravessam cada subjetividade diante do desejo exposto. Assim, enquanto o corpo de João discursa visualmente através do excesso e da atração, o silêncio ao redor opera como um eco que reverbera o não dito, transformando a mudez dos espectadores em um testemunho cúmplice e carregado de significados.

Paralelamente, a cena também possibilita a imersão subjetiva de quem assiste. Ao citar alguns estudos de Vivian Sobchack, Vieira Jr. (2021, p. 43) destaca que "[...] não experimentamos um filme somente com nossos olhos, mas o vemos, compreendemos e sentimos com todo nosso corpo, que é constantemente realimentado com o conhecimento das memórias sensoriais que ele tem acumulado em si [...]"; assim, a performance de João é capaz de mobilizar o espectador em níveis táteis e emocionais, o que pode ser entendido como uma manifestação de "afeto encarnado" (Baltar, 2023). Através do movimento do corpo e da intensidade da música pode ser criada uma conexão visceral no público, possibilitando que o espectador sinta a cena em seu próprio corpo, emergindo novos fluxos de pensamento e sensações.

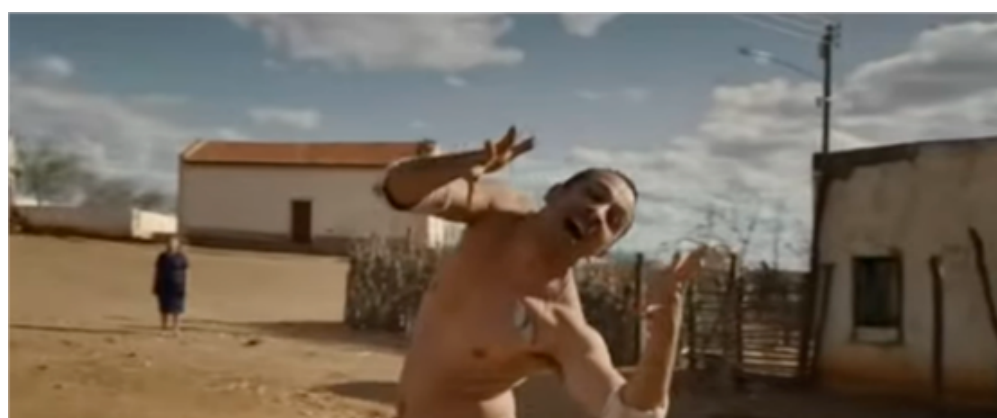
A performance de João é cuidadosamente capturada pela câmera, que assume um papel ativo na construção da intensidade emocional e sensorial da cena. Desde o início, a câmera se posiciona de forma a enfatizar a presença de João no espaço, utilizando planos abertos e médios e destacando sua expressividade facial e corporal, além do posicionamento dele em relação aos demais personagens que vão aparecendo na cena (Imagens 3 e 4). Essa proximidade reforça a conexão emocional com o personagem, permitindo ao espectador acessar as nuances de sua interpretação, o esforço físico, a tensão dos gestos e a força emocional que emana.

Imagem 3 - Plano aberto mostra Alfonsina de costas em primeiro plano e João performando em profundidade de campo



Fonte: A história da eternidade (2014).

Imagem 4 - Plano aberto mostra João performando em primeiro plano e Das Dores observando em profundidade de campo

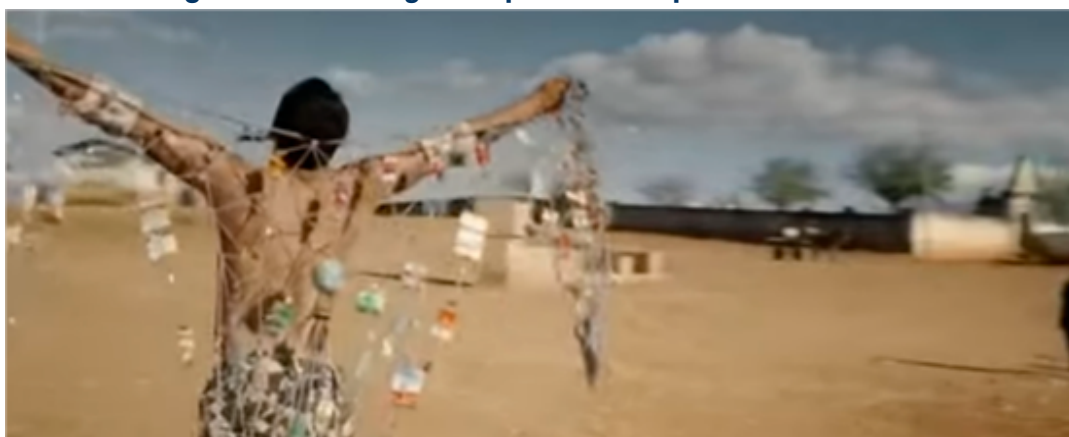


Fonte: A história da eternidade (2014).

No entanto, somos surpreendidos num determinado momento quando a câmera, que se mantinha parada, alternando planos e contraplanos, começa a girar em um movimento circular ao redor de João, acompanhando e intensificando a energia da performance (Imagem 5). Esse giro aumenta de ritmo, tornando-se frenético e alucinatório, como se a câmera estivesse dançando junto do personagem. O corpo de João é frequentemente centralizado, destacando-o como o foco emocional e simbólico da cena, e os demais personagens sendo posicionados em diferentes planos para criar uma hierarquia visual e narrativa (Imagem 6). Embora o *travelling* apresente um movimento circular horário, predeterminado, ao somar-se à movimentação de João, vai desenvolvendo uma interligação entre os corpos cinematográficos em um estado de liberdade pura, “[...] onde o que se filma, quem filma e quem assiste também se movem incessantemente [...]” (Vieira Jr., 2021, p. 44).

Imagem 5 - Travelling acompanhando a performance de João

Fonte: A história da eternidade (2014).

Imagem 6 - Travelling acompanhando a performance de João

Fonte: A história da eternidade (2014).

O corpo fílmico, representado na cena pela própria câmera, se comporta de maneira fluida e quase performática, como se estivesse "voando" ao redor de João, capturando sua expressão artística em um estado de extrema libertação; assim o corpo na tela e o corpo da câmera tornam-se um só, convidando o corpo de quem experiencia a cena da poltrona do cinema ou da sala de sua casa a suspender sua vida real e adentrar ainda mais na narrativa do filme, projetando suas emoções, suas sensações e seus afetos no que é mostrado na tela, fazendo com que o diálogo entre os três corpos seja orgânico, multissensorial, transcendente, indissociável, "[...] numa conjunção de ritmos partilhada entre os corpos em cena e os da plateia, que diante de um espaço-tempo narrativo diferenciado, são convocados a vibrar na mesma frequência" (Vieira Jr., 2021, p. 45).

É perceptível o lirismo presente no momento, como se o manto vestido por João fosse cobrindo todos que veem a cena, seja dentro da tela ou fora dela. Percebemos nesse ponto como o cinema pode produzir poesia ao evocar emoções e criar imagens por meio da experiência espectral, tocando de maneiras sutis, mas impactantes, pois "[...] o cinema se encontra com a poesia no instante em que o emblematismo da reprodutividade mecânica da linguagem fotográfica se transforma no simbolismo da imagem fotogênica" (Cañizal, 1996, p. 362).

A interrupção do fluxo narrativo é finalizada pela aparição de Nataniel, que chega quando a performance está sendo finalizada e a liberdade do movimento é imediatamente cortada. O plano retorna à estática ou a movimentos rígidos, representando o retorno à ordem patriarcal e à repressão tão presentes no espaço narrativo tradicional.

Considerações finais

A análise aqui desenvolvida permitiu demonstrar que a performance de João se configura como um regime de atrações que suspende momentaneamente o fluxo narrativo do filme, instaurando um espaço de experiência sensorial expandido, onde o corpo deixa de ser funcional à trama para existir pelo puro prazer da presença, do afeto e da expressão. Esse movimento disruptivo desafia as normas culturais dominantes, que historicamente domesticam e invisibilizam corpos dissidentes, como o de João, um artista sensível, frágil e não produtivo aos olhos da lógica patriarcal que estrutura o universo narrativo do sertão.

A articulação entre os conceitos de fotogenia, silêncio e afeto encarnado revelou-se fundamental para compreender a potência dessa cena. A fotogenia, ao transformar o ordinário em extraordinário, confere à paisagem árida e aos elementos simples do cotidiano sertanejo uma luminosidade poética capaz de intensificar o engajamento sensorial do espectador. O silêncio, por sua vez, longe de representar ausência, opera como condição de produção de sentidos, tornando visíveis as tensões subjetivas que atravessam cada personagem diante da performance de João. Já o afeto encarnado evidencia que a experiência cinematográfica não se restringe à identificação psicológica com os personagens, mas convoca o corpo do espectador em sua totalidade, mobilizando memórias sensoriais, reações físicas e emocionais que extrapolam os limites da tela.

Assim, a tríade corporal fílmica representada pelo corpo nas telas, o corpo da câmera e o corpo do espectador, não opera de forma isolada, mas em constante interação, constituindo uma experiência cinematográfica multimodal e multissensorial. O corpo de João, ao performar *Fala*, encontra eco no movimento orgânico da câmera, que captura texturas, gestos e intensidades de forma háptica e tátil, enquanto o corpo do espectador, engajado afetiva e sensorialmente, é convidado a sentir o peso das emoções que transbordam da tela. A entrega emocional de João é tão poderosa que o espectador quase sente o peso de suas emoções. A dor e a libertação transparecem não só na música, mas em sua postura e em sua intensidade corporal.

Diante do exposto, abre-se um horizonte fértil para pesquisas futuras que possam aprofundar as questões aqui suscitadas. Entre os caminhos possíveis, destaca-se a investigação de outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo que utilizam a performance corporal como estratégia estética e política de resistência, especialmente aqueles que colocam em protagonismo corpos racializados, LGBTQIA+ ou periféricos.

Referências

A HISTÓRIA da eternidade. Direção e Roteiro: Camilo Cavalcante. Produção: Aurora Cinema e República Pureza. Música: Zbigniew Preisner. (120 min), son., color., DCP.

BALTAR, Mariana. Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Aniki**, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v10n2.880>.

CAÑIZAL, Eduardo P. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-364.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Editora Papirus, 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SECOS E MOLHADOS. **Fala**. Compositores: João Ricardo e Luli. In: SECOS E MOLHADOS. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro (33 rpm), faixa 9.

VIEIRA JUNIOR, Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32-50, 2021. DOI:10.20396/visuais.v7i2.15913.

Recebido em: 2 fev. 2026
Aprovado em: 18 mai. 2026