ESCUTA MULTISSENSORIAL E AUDIBILIDADES NÃO-NORMATIVAS: (res)significando o ASMR a partir de leituras feministas e dos Disability Studies[1]

MULTISSENSORIAL LISTENING AND NON-NORMATIVE AUDIBILITIES: (re)signifying ASMR through feminist and Disability Studies readings

Marcos Gabriel Faria Carrera[2]
Vinícius Andrade Pereira[3]

Resumo: *O artigo procura demonstrar como o ASMR se constitui enquanto campo de disputas ao, por um lado, reforçar padrões normativos e inserir-se perfeitamente bem em uma arquitetura contemporânea de desgastes e esgotamentos; e, por outro, apontar para possíveis experiências de escutas favoráveis a audibilidades não-normativas. Primeiro, traçamos um panorama histórico do ASMR e apresentamos os estudos contrastantes de diversas teóricas feministas sobre o campo. Em seguida, esmiuçamos duas obras audiovisuais que colocam a sensorialidade de pessoas com deficiência em primeiro plano: In My Language (2007), realizado por Mel Baggs, pessoa autista e não-binária; e Touch the Sound (2004), documentário dirigido por Thomas Riedelsheimer sobre a trajetória de Evelyn Glennie, percussionista escocesa surda. Encontramos nos dois filmes abordagens que nos permitem ressignificar o ASMR a partir de experiências que colocam em xeque regimes normativos de escuta.*

Palavras-Chave: *ASMR. Audibilidades não-normativas. Disability Studies.*

Abstract: *This article seeks to demonstrate how ASMR constitutes a field of dispute by, on the one hand, reinforcing normative patterns and fitting perfectly into a contemporary architecture of exhaustion; and, on the other hand, pointing to possible experiences of non-normative listening. First, we trace a historical overview of ASMR and present contrasting studies by various feminist theorists on the field. Then, we examine two audiovisual works that place the sensoriality of people with disabilities in the foreground: In My Language (2007), made by Mel Baggs, an autistic and non-binary person; and Touch the Sound (2004), a documentary directed by Thomas Riedelsheimer about the trajectory of Evelyn Glennie, a deaf Scottish percussionist. We find in both films formal and affective strategies that allow us to resignify ASMR videos and question normative auditory regimes.*

Keywords: *ASMR. Nom-normative audibilities. Disability Studies.*

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM—UFF. E-mail: mgfc25@gmail.com.
[3] Professor associado do PPGC—UERJ. E-mail: vinianp@gmail.com.

1. Introdução

Um dos maiores desafios da contemporaneidade reside na convivência com a diferença. Em um contexto marcado pelo crescimento da xenofobia, por um lado, e a intensificação das políticas identitárias, por outro, a diferença tende a ser simultaneamente discriminada, reprimida e/ou afirmada e normatizada, frequentemente convertida em categorias estáveis que fixam corpos, experiências e modos de existir.

Aqui é importante deixar enfaticamente expresso que reconhecemos e valorizamos o papel necessário e fundamental das políticas identitárias na denúncia de desigualdades históricas, ao contrário dos movimentos xenofóbicos. Contudo, se aquelas não forem bem cuidadas nas suas implementações e ações podem, quais estes, reforçar formas de essencialização de corpos e de modos de existência, dificultando o encontro com o outro enquanto alteridade expressiva, sensível e relacional – é o que leva Asad Haider (2019) a falar em uma "armadilha da identidade", por exemplo. Ou seja, interessa-nos pensar a diferença, menos no que toca ao seu reconhecimento e nomeação, mas, fundamentalmente, nos processos e práticas para lidar com o outro em meio às dinâmicas cotidianas que implicam experiências comuns e corporeidades em contato e fricções. Nesse contexto, a questão da diferença desloca-se do plano meramente representacional – articulado mais diretamente a um paradigma simbólico – para o plano da compreensão de processos e dinâmicas de produção de modos de sentir, perceber e habitar o mundo – articulado mais diretamente a um paradigma material.

É nesse horizonte que distintas tradições das ciências humanas, dos estudos de mídia e dos estudos de som têm apontado que o exercício do poder não se limita às esferas econômica e simbólica, incidindo diretamente sobre regimes materiais, perceptivos, formas de sensibilidade e experiências corporais. A história cultural pode ser lida, assim, como uma história da organização dos sentidos, na qual determinados modos de ver, ouvir, tocar e sentir são legitimados, enquanto outros são marginalizados ou silenciados (FOUCAULT, 1977; BENJAMIN, 1985; SONTAG, 1987; SINGER, 2001; RANCIÈRE, 2005; STERNE, 2003; CRARY, 2013a; HOWES, 2005b; PINK, 2015; PEREIRA, 2021; VOEGELIN, 2024).

No âmbito dos estudos do som e da música – no qual se inscreve o presente artigo – pensar o conjunto de críticas mencionado implica em reconhecer que a escuta não é um dado exclusivamente natural, mas também uma prática histórica, técnica e política, na qual determinados regimes de escuta se tornam hegemônicos, enquanto outros são marginalizados, silenciados e, com frequência, patologizados.

Tais críticas inspiram investigações acerca de como regimes aurais[4] específicos – funcionais, utilitários, normativos – se consolidam historicamente, exigindo, portanto, a construção de um novo corpo sensível como condição para a transformação de um regime de audibilidade vigente. Ainda, reverberam uma tensão permanente entre escuta como abertura sensível e escuta como função instrumental – tensão que se tornará central nas discussões contemporâneas sobre tecnologia, mediação e audibilidades normativas. Ou seja, as reflexões esboçadas mostram-se rentáveis para pensar possibilidades de movimentos e de dinâmicas corporais disruptivas que favoreçam novas experiências aurais e, com o tempo, a produção de outras audibilidades que se diferenciem daquelas normatizadas, favorecendo a coexistência de padrões aurais diversos. Corpos não apenas capazes de reconhecer corpos diferentes, mas de compartilhar experiências e modos de existência na forja do comum.

Nesse ponto, a epistemologia sônica, tal como proposta por Salomé Voegelin, oferece uma chave teórico-metodológica interessante ao conceber a escuta e, mesmo o som, não como experiência e objetos estáveis, mas como modos de conhecer. Voegelin propõe uma epistemologia fundada na auralidade enquanto prática relacional, contingente e situada, na qual o conhecimento não se estrutura a partir de uma distância objetiva segura, mas do envolvimento sensorial do corpo com o mundo. Conhecer, nesse sentido, não é revelar significados prévios, conquistados via exercícios exegéticos, mas sustentar um campo de relações no qual múltiplas presenças – humanas e não humanas – coexistem sem se reduzir a hierarquias fixas (VOEGELIN, 2024).

Nossa investigação ganha, ainda, questionamentos relevantes quando em diálogo com os *Disability Studies*, ou Estudos da Deficiência (GUFFEY, 2018; DAVIDSON; ORSINI,

[4] O uso de "regimes aurais" pode trazer à mente o conceito de "*auditory regimes*", postulado por J. Martin Daughtry em seu *Listening to War* (DAUGHTRY, 2015, p. 126-130). O autor lança mão de tal noção para descrever o modo como a cultura e o poder, agindo sobre o corpo que percebe o som, modula o sentido da audição. No contexto militar estudado por Daughtry, noções de bravura e paixão pelo perigo informam um tipo de *expertise* em "auscultação masculina", por um lado (ser capaz de identificar sons que ecoam à distância com enorme precisão), e uma "inaudição hiper-masculina", por outro (saber o momento certo de ignorar o som de tiros e gritos de dor no campo de batalha).

2013; MURRAY, 2008; BAUMAN; MURRAY, 2014a), e em especial com os Estudos Surdos (BAUMAN; MURRAY, 2014a, 2014b). Estes dois últimos autores demonstram como a audição foi historicamente naturalizada como parâmetro universal de acesso ao mundo, produzindo a surdez como falta ou *déficit*. A crítica à difusão de implantes cocleares e à busca por genes associados à surdez denuncia, nesse sentido, uma política de normatização sensorial que define quais modos de escuta são considerados legítimos (BAUMAN; MURRAY, 2014a, p. 71-76). Em contraposição, os autores propõem compreender a surdez como diversidade sensorial e cognitiva, ou "diversidade biocultural", capaz de oferecer contribuições fundamentais para repensar não só a própria ideia de escuta (Ibidem, p. 77-78), mas também a concepção equivocada de um ouvinte ideal nos estudos de som, enquadrado por um conhecimento baseado em catalogação e hierarquias enrijecidas (PEREIRA, 2024).

Esse deslocamento é central para os estudos de som e música, pois permite pensar a escuta não como função auditiva isolada, mas como experiência corporal multissensorial, atravessada por técnicas, mediações e diferenças sensoriais, como abundantes estudos de pesquisadores do campo vêm sugerindo (MENINI, 2024; JANOTTI JR.; QUEIROZ, 2021; CASTANHEIRA, 2014; SOARES, 2024; PEREIRA *et al,* 2024; TROTTA, 2023, 2024; HERSCHMANN; FERNANDES, 2024; SÁ, 2011, 2021).

Curioso, então, que o postulado de uma "experiência corporal multissensorial" demonstre ser, ao menos parcialmente, tão afinado ao fenômeno do ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*, ou Resposta Autônoma do Meridiano Sensório). Atraindo centenas de milhões de visualizações em *sites* de compartilhamentos de vídeos, ele pode, em um primeiro momento, ser definido simplesmente como vídeos que, com ênfase no sonoro[5], induzem relaxamento e arrepios pelo corpo. Sussurros, murmúrios ininteligíveis, o arrastar dos dedos sobre a espuma do microfone e infinitos outros ruídos são transformados em indutores de relaxamento. Quem assiste aos vídeos tem a impressão de ser "tocado" pelo som (FERREIRA, 2024; HUDELSON, 2012; KLAUSEN, 2021).

[5] O aspecto visual, no entanto, não pode ser deixado de lado — embora seja justamente isso que diversos autores do campo fazem, como Gallagher (2016), Sadowski (2016) e Waldron (2017). No entanto, há um expressivo conjunto de vídeos de ASMR que privilegiam justamente a sua dimensão visual — ver, por exemplo, "*ASMR Visual Triggers For Sleep 🦉🌒💤 (Personal Attention, Instructions, Light Triggers)*" (LUNA BLOOM ASMR, 2024), "*ASMR For Deaf People*" (ACEFORCE ASMR, 2023) e "*ASMR - Close-up Visuals*" (PATRICK'S ASMR, 2024). Somando milhões de visualizações, estes dois últimos vídeos trazem ainda outra distinção: a de serem protagonizados por homens, o que, veremos em breve, está longe de ser o padrão no ASMR.

Rob Gallagher identifica o ASMR como produto típico da "lógica sensual" do capitalismo, onde o imperativo consumista e o investimento de um apelo sensual nos produtos culminam em um regime de "hiperestesia". Disso resulta estar engajado com aquilo que se consome não apenas por motivos comerciais ou utilitaristas, mas também estéticos, afetivos (GALLAGHER, 2016). É por isso que empresas investem milhões para descobrir qual *design* de garrafa de refrigerante é mais agradável ao toque, quais músicas são mais aprazíveis em uma loja de departamento, qual é o odor mais apropriado a um *lobby* de hotel, e assim por diante (HOWES, 2017; LINDSTROM, 2007). O ASMR surge na contemporaneidade como mais um produto que apela às experiências multissensorial e afetiva, como estratégia de sedução e de fidelização de seus consumidores.

Dando um passo além, dois aspectos centrais parecem se afirmar no ASMR: primeiro, sua dimensão pseudo-científica, indicada de imediato pelo rebuscamento vago do seu próprio acrônimo; depois, um quê de intimidade entre *performer* e espectadores que os vídeos instauram. Falamos aqui, em especial, daqueles vídeos que trazem o corpo de uma ASMRartista[6] em tela (e trata-se majoritariamente de mulheres, como veremos), que está absolutamente investida na missão de fazer com que seus espectadores, adormeçam ou, no mínimo, relaxem.

Os vídeos anunciam em seus títulos, em letras garrafais, "remédios" para ansiedade, depressão, TDAH e até mesmo crises de sobrecarga sensorial em autistas. Por isso, deve-se estabelecer um senso de intimidade entre a *performer* e os usuários, fundamental na construção da confiança entre esses dois grupos e, mais ainda, na eficácia dos arrepios (CARRERA, 2025; KLAUSEN, 2021). Essa ênfase exacerbada em cenas de intimidade é o que leva muitos a condenarem, em franco teor moralista, os vídeos de ASMR (FERREIRA, 2024, p. 154). Mas é justamente por essa intimidade construída que o ASMR se torna um refúgio em uma era de austeridade e instabilidade política, propiciando o relaxamento que usuários esgotados tanto buscam, ao mesmo tempo em que procura manter a todos engajados em modos de consumo e geração de valor próprios da arquitetura digital das plataformas. (GALLAGHER, 2016; MADDOX, 2021). Isso se dá, por exemplo, quando os consumidores de ASMR são obrigados a assistir aos inevitáveis anúncios que assolam o início (e, por vezes, o meio) dos vídeos; sem falar no modo como seus dados são coletados e compartilhados com

[6] Tradução livre dos autores para a expressão em inglês *ASMRartist*: modo como os criadores e criadoras de vídeos de ASMR são chamados nas comunidades *online*.

os mesmos sistemas algorítmicos de publicidade que, a partir desse material, infestam suas sessões de relaxamento com os malquistos anúncios. Já do outro lado da tela, o ASMR sugere uma forma de trabalho precarizado para as criadoras de conteúdo, no modelo 24/7 (CRARY, 2013b), onde elas são suas próprias cinegrafistas, editoras e publicistas. A precarização se dá para ambos os lados desse mercado.

Não há melhor exemplo disso do que o apresentado pelo canal brellyna asmr. Em um comentário publicado em um de seus vídeos, um usuário se identifica como "bêbado" e "entregador fodido de São Paulo", que utiliza o conteúdo da *youtuber* brellyna como forma de "esquecer de tudo" e dormir. Enquanto isso, a própria brellyna, incapaz de manter uma rotina de postagem de vídeos, sofreu um *burnout* que a levou a sumir das redes por meses a fio em 2025 (CARRERA, 2025, p. 1-7).

É preciso notar, antes de prosseguirmos, que há diversas modalidades de ASMR. Há, por exemplo, vídeos em que acompanhamos um barbeiro, restaurador de sapatos ou qualquer outro profissional imerso em suas atividades silenciosas; o silêncio concentrado, entremeado pelo som dos instrumentos e o contato das mãos com os objetos, funciona como agente relaxante nesses casos. Há ainda outros em que uma presença descorporificada (enquadrada apenas pelas mãos, por exemplo) interage a esmo com objetos diversos, extraindo diferentes sons de suas materialidades. Esta última é uma estratégia formal muito similar àquela que encontramos no curta *In My Language*, de 2007, obra dirigida por Mel Baggs que procura estabelecer, em termos audiovisuais, o universo sensorial autista – e que, como veremos adiante, sugere ser um ASMR *avant la lettre*.

Essa primeira menção ao curta serve como mais uma pista que indica a instabilidade do ASMR enquanto objeto: por um lado, ele surge como paliativo às demandas e sobrecargas da contemporaneidade, operando por meio de uma lógica de cuidado de si e de responsabilização do indivíduo pelo próprio bem-estar[7]; por outro, parece apontar para possíveis regimes aurais não-normativos, dialogando, por exemplo, com a ideia de uma "escuta háptica" (VIEIRA JR., 2014, p. 1129-1231) ou, no caso da experiência autista de

[7] Não muito distante, portanto, da ideia do "tudo por conta própria" que Fernanda Bruno e associados (2020) encontram em aplicativos terapêuticos, ou "PsiApps", como os chamam. São aplicativos que atuam segundo uma lógica de monitoramento de hábitos e da fisiologia do usuário, oferecendo respaldo supostamente médico à questões de saúde e bem-estar sem que seja necessário sequer sair da cama. Em outras palavras, oferecem soluções sob medida para cada usuário, desde que, é claro, você esteja disposto a ter dados sensíveis coletados e compartilhados com serviços algorítmicos de anúncios (BRUNO *et al*, p. 23-25).

Baggs, com um apelo à sensorialidade[8] que desestabiliza a própria noção normativa de escuta, projetada em um ouvinte ideal.

O presente artigo está dividido da seguinte forma: primeiro, traçamos um panorama histórico do ASMR e apresentamos os estudos contrastantes de diversas teóricas feministas sobre o campo. Nessas pesquisas, o ASMR aparece, por um lado, como experiência multissensorial possivelmente subversiva e, por outro, como mera reafirmação de ditames e estereótipos de gênero. Complicando ainda mais a trama tortuosa em que o ASMR se insere, a seção seguinte esmiúça duas obras que colocam as sensorialidades de pessoas com deficiência em primeiro plano: *In My Language* (2007) e *Touch the Sound* (2004). É de nosso interesse demonstrar como ambas as obras, em suas estratégias audiovisuais e afetivas, dialogam imensamente com os vídeos de ASMR — aos quais, em todo caso, precedem. O ASMR é tomado, assim, como um objeto instável que oscila entre a subversão feminista e o estereótipo de gênero, entre a fruição íntima e o escancaramento de cenas privadas de cuidado, entre o paliativo pseudo-científico e a fruição multissensorial. Em meio a essa polissemia, nossa pergunta-chave irrompe: pode o ASMR, ao mesmo tempo em que opera sob uma lógica do cuidado de si voltada para o aumento da produtividade, comparecer como uma experiência que instabiliza audibilidades normativas? Apostamos que o ASMR, assim como outros produtos sônicos contemporâneos[9], poderão ser melhor compreendidos se tomados por essa dupla dimensão.

2. Polissemias do ASMR

O ASMR, tal qual o compreendemos hoje, tem origem em um *post* intitulado "*WEIRD SENSATION FEELS GOOD*" (algo como "sensação estranha é gostosa", em tradução livre), feito em um fórum de saúde e bem-estar. Na postagem, era descrita uma sensação de formigamento e arrepios suscitada inesperadamente em momentos cotidianos. Usuários espalhados pelo globo se aglomeraram no fórum para compartilhar suas histórias de arrepio e respirar aliviados por não estarem sozinhos com essa "sensação estranha" (DR.

[8] Para efeitos do presente artigo, sensorialidade se diferencia de sensibilidade de modo bastante sutil, onde a primeira deve ser entendida como as transformações neurocorporais que permitem a segunda. Assim, são as modulações no conjunto corpo/mente, que nomeamos como sensorialidades, que permitem a modulação em modos distintos de fruições e apreciações estéticas, que entendemos como sensibilidades. Ou seja, sensorialidades moduladas implicam sensibilidades moduladas. Por sua vez, sensibilidades alteradas poderão implicar experiências que, dadas suas características, poderão demandar novos ajustes e modulações sensoriais.

[9] Para um conjunto maior de produtos sônicos contemporâneos ver a referência ao M.E.R.S.B.E. – Mercado de Ruídos e Sons para o Bem Estar (PEREIRA, 2024).

RICHARD, 2015). Trata-se, portanto, da transposição de um fenômeno cotidiano (o arrepio em situações de intimidade no dia-a-dia) que, tido como espécie de tabu na vida real, pôde enfim florescer no âmbito digital.

De que situações cotidianas estamos falando? Desde uma ida ao cabeleireiro até uma massagem em um SPA. Mas os arrepios não aparecem apenas nesses cenários que, talvez, possam ser definidos como tradicionalmente propícios ao relaxamento. A categoria de vídeos com "gatilhos[10] não-intencionais" deixa isso claro: palestras, aulas, vídeos institucionais, demonstrações médicas e até mesmo cenas de filmes, tudo é recontextualizado pela comunidade ASMR, tornando-se posteriormente munição para o arsenal relaxante das ASMRartistas. O surgimento dessa comunidade está, portanto, ligado também à própria arquitetura algorítmica das plataformas, que sobrepõe diferentes vídeos, independentemente de categorias ou gêneros, em um mesmo *feed*. Saber navegar pelo mar de ruídos informacionais se torna fundamental para a concepção de uma estética propriamente ruidosa: não apenas porque ela surge em meio ao caos dos milhões de vídeos publicados diariamente, como também por amplificar todos os ruídos outrora considerados "indesejados" — murmúrios monótonos, farfalhar de objetos, barulho de estática etc (GALLAGHER, 2016; PEREIRA, 2024).

Quando as situações dos vídeos de gatilhos não-intencionais são incorporadas às *performances* das ASMRartistas, uma tensão é estabelecida entre o que pode ser mostrado ou não, sob o risco de parecer "estranho" ou tabu. Glauco Batista Ferreira nota que a intimidade, ao menos no mundo ocidental, é caracterizada como algo a ser mantido entre quatro paredes por casais heterossexuais, longe do escrutínio público. O ASMR ocupa então

> um lugar de fronteira no qual os limites entre o que é ou não considerado erótico e íntimo se espraiam para o terreno e para o espectro das atividades da vida cotidiana [...], que quando colocadas ou desempenhadas em público acabam por provocar certa aversão ou mesmo repulsa naqueles que se sentem constrangidos por este tipo de transgressão indireta (FERREIRA, 2024, p. 154).

Isso explica não só a ojeriza que certos usuários sentem em relação ao ASMR (especialmente em vídeos como os de *mukbang*, voltado para os sons de mastigação de

[10] Gatilhos, ou *triggers* em inglês, são os gestos, objetos, sons e toques capazes de suscitar arrepios. Segundo Gallagher, a ideia de *trigger* se alinha a uma noção do eu como um nódulo fechado, ou uma espécie de "caixa-preta" em um circuito cibernético — um "processador biomecânico de sinais", existindo entre um estado de dormência e estímulo (GALLAGHER, 2018, p. 6-7). Dessa forma, o ASMR busca apoiar-se na neurociência para legitimar-se – algo que fica claro, novamente, no verniz científico que recobre seu acrônimo –, enquanto denota, implicitamente, uma concepção do eu baseada em preceitos neurocêntricos – o processador de sinais sempre pronto a ser estimulado (Ibidem, p. 4).

alimentos, geralmente dispostos em grandes quantidades sobre uma mesa), como também o cabo de guerra entre releituras feministas do ASMR e os *incels*[11], que, como veremos, têm suas próprias ideias sobre o que constitui um "bom" ASMR.

A problemática do estatuto da mulher nos vídeos de ASMR ajuda a ilustrar a tensão que nos interessa – entre a possibilidade de experiências não-normativas e a implementação de uma sensualidade cooptada pelo desgaste capitalista, pelo ditame da produtividade, pela medicalização de si e, finalmente, pelas expectativas de gênero. Algumas teóricas feministas estudam o ASMR enquanto convite a uma multissensorialidade não mediada pelo *male gaze*, como coloca Sadowski (2016, p. 170-171). Iossifidis, por sua vez, aponta o trabalho da artista Claire Tolan, que insere o ASMR em suas instalações, como uma apropriação paródica dos estereótipos relacionados à feminilidade – em outras palavras, trata-se de usar o ASMR para traçar uma caricatura da feminilidade (IOSSIFIDIS, 2016, p. 113). Já Waldron enquadra o ASMR, em todo o seu erotismo multissensorial, como uma prática sexual mediada por uma *assemblage* tecnológica – o que não está relacionado necessariamente aos vídeos pornográficos de ASMR (alguns dos quais estão restritos a sites como PornHub, embora haja toda uma seara de vídeos *softcore* disponíveis no YouTube[12]). Essa linha de pensamento a leva a proclamar o ASMR como representante de uma nova concepção do sexo, que nada tem a ver com a função reprodutiva ou com o encontro de genitálias, mas que engloba qualquer prática que mobilize corpos, humanos ou não, em uma proximidade prazerosa e íntima (WALDRON, 2017).

Waldron constrói seu argumento a partir do estatuto dúbio que o ASMR parece ter: uma sensação experienciada intensamente por uns, cuja existência é posta em dúvida por todos aqueles que não são capazes de senti-la. Assim, o ASMR seria negado da mesma forma

[11] *Incel*, ou *involuntary celibate* (celibatário involuntário) é como diversos homens jovens se identificam em fóruns e páginas *online*. São grupos organizados em torno do ressentimento oriundo do que enxergam ser o tratamento injusto que lhes é dispensado pelas mulheres. O trabalho de Shen e colaboradores (2024), que será apresentado neste texto em breve, aponta para as táticas adotadas pelos *incels* para derrubar o conteúdo de ASMRartistas cujas performances não estariam de acordo com seus preceitos do que seria a "boa" feminilidade.

[12] Ver, por exemplo, o vídeo "ASMR: SPA para o meu microfone 🎧🎙️😴" (CLARA CEREJINHA, 2025), onde uma *youtuber* com roupa decotada parece "masturbar" seu microfone, com direito a mordidas de lábio e sorrisos para a câmera. O vídeo iguala o "relaxamento final" do microfone (como o título indica, é ele quem está no SPA, não o espectador) à ejaculação que veríamos no clímax de qualquer vídeo pornô: depois de usar suas mãos por 12 minutos, a *youtuber* declara que o microfone finalmente "conseguiu relaxar". Que não se trate tecnicamente de um *roleplay* para o espectador, mas para o microfone, é possivelmente explicado por uma tentativa de não ter o conteúdo classificado como "pornográfico", o que acarretaria em desmonetização e, provavelmente, exclusão do vídeo no YouTube.

que o prazer feminino outrora o foi: se algo não é visível ou controlado por um aparato ótico e quantitativo, ele não existe – o que explicaria, segundo a autora, a pletora de estudos que tentam destrinchar os arrepios dos usuários por meio de imagens cerebrais e testes psicológicos, uma espécie de Inquisição científica que busca extrair a "verdade" do ASMR. Mas Waldron afirma que é justamente o poder invisível do som, capaz de literalmente ressoar dentro de um corpo, que não só tensiona os elementos representacionais em tela, como mobiliza os corpos em direção à relacionalidade (Ibidem). É uma aposta parecida com a de Sadowski, quando nos fala de uma "corporificação compartilhada" (*shared embodiment*) no ASMR, um convite à fruição relacional, possibilitada pelo som, capaz de fazer frente ao *male gaze* (SADOWSKI, 2016, p. 171).

Mas a ênfase no elemento "subversivo" dos vídeos deixa de lado questões importantes. Primeiro, se há relacionalidade entre corpos no ASMR, é uma que se dá por meio da fruição solitária (TRENHOLM-JENSEN et al, 2022, p. 20). Nesse sentido, não estamos necessariamente perto de subverter a individualização exacerbada, típica de nossos tempos, como quer Waldron. Não obstante, mesmo enquanto fala de subversão do *male gaze*, a própria Sadowski (2016, p. 171) admite que as ASMRartistas são frequentemente objetificadas — algo também notado pelos pesquisadores Hudelson (2012) e Ferreira (2024, p. 151-153). Na prática, o engajamento multissensorial pode, sim, ser empregado como complemento ao *male gaze*, que não se limita mais apenas ao visual, mas agora reafirma a sensação de posse pela própria natureza transacional dos arrepios relaxantes — o que Jessica Maddox (2020, p. 9) chama de "arrepios transacionais" (*transactional tingles*). Afinal, os vídeos são usados para fazer dinheiro, tanto pelas criadoras, que conseguem alguns trocados pela veiculação de anúncios, como pelo YouTube, que aumenta seu valor no mercado financeiro de acordo com o tempo de atenção dedicado pelo usuário à plataforma.

Tudo isso pode colocar em xeque a apropriação paródica enquanto ferramenta subversiva. A "*reassuring female voice*" que Iossifidis encontra nos vídeos de ASMR, e da qual Claire Tolan se apropria, está bem próxima da feminilidade doce das assistentes virtuais (IOSSIFIDIS, 2016, p. 112-113), que Polivanov e Santos também estudaram. Essas assistentes são construídas por meio da normalização de percepções sociais em torno do papel da mulher, "especialmente aquele relacionado ao cuidado como categoria de trabalho e a tolerância em torno da violência contra a mulher" (POLIVANOV; SANTOS, 2021, p.3-4). É precisamente nesse sentido que Shen e seus colaboradores identificam a manutenção de

práticas misóginas de alguns consumidores de ASMR: mulheres que desempenham um papel de cuidado e carinho em troca de dinheiro são vistas pelos *incels* como "vadias" (*sluts*) e devem, portanto, ser difamadas. Tais campanhas de difamação foram extremamente bem-sucedidas em fomentar ainda mais a condenação moral do ASMR, que passou a ser visto como pornografia por algumas plataformas, levando o conteúdo das criadoras à desmonetização. Assim, a "boa" ASMRartista é aquela que faz seu vídeo por amor, não por dinheiro (SHEN et al, 2024, p. 976-977).

Interessante notar que tais represálias, ainda segundo Shen e seus colaboradores, só existem porque os vídeos de ASMR têm, justamente, um impacto "imprevisível e ingovernável", que desestabiliza as definições tradicionais de sexo e prazer (Ibidem, p. 971-972). Mais uma vez, parece impossível fugir dessa tensão inerente ao ASMR entre as forças normativas e tudo aquilo que escapa pelas fissuras. Se essas fissuras podem ser alargadas ou não, é algo que continua em questão.

Como forma de adensar ainda mais o problema, voltamo-nos agora para duas produções audiovisuais que colocam em cena a experiência PcD e desestabilizam os preceitos normativos da sensorialidade. Mais ainda: parece mesmo haver uma afinidade inegável entre os sons e imagens que as obras apresentam e a experiência estética do ASMR.

3. Ruídos não-verbais, toques sonoros

É importante salientar que a multissensorialidade proposta pelo ASMR está longe de ser algo único deste produto sônico. Sterne assinala como as tecnologias de reprodução sonora transformam as vibrações do diafragma de um microfone em dados visuais — as ranhuras de um disco, por exemplo. O que significa dizer que essa sinestesia, ou diálogo entre dados visuais e sonoros, não só é constitutiva do desenvolvimento da reprodução sonora na modernidade, como permanece até hoje nos *softwares* de edição de som, onde as ondas sonoras são representadas visualmente na tela. Ao mesmo tempo, esse processo sinestésico está a serviço de uma concepção timpânica da audição, ela mesma produto da especialização, isolamento e transformação dos sentidos e do corpo (STERNE, 2003, p. 50).

Indo além, podemos indagar: não seria possível pensar a experiência de pessoas com deficiência como exemplos de sensorialidades outras, que embaralham a especialização dos sentidos, que impossibilitam definitivamente qualquer concepção individualizada das faculdades sensoriais? Ao nos abrirmos para a diferença sensorial, podemos até mesmo

questionar o que exatamente significa "pensar". É o que propõe o curta-metragem *In My Language* (SILENTMIAOW, 2007), postado no YouTube em janeiro de 2007 por Mel Baggs (1980-2020), autista não-verbal, pessoa não-binária e multiartista. O mais curioso é que, assistida em retrospecto, a obra lança mão de algumas das mesmas estratégias estéticas que mais tarde seriam associadas ao ASMR. O supracitado *post* onde a comunidade ASMR foi originada foi feito meses depois do *upload* do curta de Baggs, ainda em 2007 (DR. RICHARD, 2015). Já o primeiro canal de ASMR no YouTube surgiu apenas em 2009 (GARRO, 2017, p. 396). De forma ainda mais interessante, tudo que Baggs aparece fazendo em seu vídeo, e que hoje parece reminiscente do ASMR, é, na verdade, mero fruto de sua experiência autista.

Vejamos: o curta é dividido em duas seções. Na primeira, Baggs surge "falando" em sua linguagem não-verbal. Como? Há, por exemplo, a sua vocalização monótona, que toma conta da trilha sonora: a repetição de três notas em um movimento oscilatório de subida e descida na escala. Em quadros abertos, Baggs surge balançando seu corpo e seus membros, gesto típico do *stimming* (termo que indica toda uma série de ações autoestimulatórias que cumprem papel de autorregulação em pessoas autistas). Igualmente típico do *stimming* é o manuseio de objetos de maneira repetitiva: um brinquedo de molas é chacoalhado, as teclas de um teclado são pressionadas a esmo, um pedaço de papel é sacudido no ar. Cada uma dessas interações produz um ruído próprio, que é amplificado na trilha sonora junto à vocalização incessante de Baggs. O *close* nos objetos conduz nossa atenção, trazendo-nos para mais perto. O efeito é como o de um transe.

Tudo isso leva Julián Gatto a descrever a câmera de Baggs como uma "extensão de sua mão", investida de uma proximidade "quase tátil" aos objetos (GATTO, 2020). Gatto também nota que, nessa primeira seção do filme, talvez sejamos tentados a perceber as cenas e gestos de Baggs a partir do paradigma simbólico. O que a imagem de sua mão em contato com a água simboliza? Seria essa uma imagem de purificação? Ou estaria a água sendo utilizada como uma dimensão do sagrado, uma graça divina?

É também Baggs quem logo repudia qualquer leitura do tipo. Subitamente, há um corte para uma tela com o título "*Translation*" – ou "tradução". Uma voz robotizada de *software* de leitura nos explica que a primeira parte do vídeo foi feita na linguagem nativa de Baggs; agora, teremos a tradução verbal. E sobre a tal imagem dos dedos de Baggs contra a água corrente, a voz afirma sumariamente: "A água não simboliza nada. Eu estou apenas

interagindo com a água enquanto a água interage comigo". Essa imagem que se recusa a servir de índice a qualquer coisa que não ela mesma, a apontar para qualquer lugar senão para a própria materialidade da água e do corpo de Baggs, imediatamente nos remete ao que Gallagher diz sobre os vídeos de ASMR: não são textos a serem codificados, mas "*inputs*" que são felizes ou não produzindo determinado efeito em nosso corpo (GALLAGHER, 2018, p. 5).

Daí em diante, Baggs questiona o estatuto do pensar enquanto faculdade pertencente a uns, mas não a outros. Por ser não-verbal, Baggs é comumente relegada ao segundo grupo. Mas seu pensamento está presente durante sua interação com a água que corre da bica, com o objeto que leva ao nariz, com o brinquedo de mola que traz nas mãos. Baggs faz desses encontros com a materialidade do mundo sua "linguagem", mas uma que não se constrói enquanto símbolos a serem decodificados, mas como momentos de exploração sensorial, fruto de um pensamento em ato profundamente relacional, que molda e é moldado pelas coisas. É o que Gatto (2020) chama de uma "disponibilidade radical" (*radical availability*): estar disponível à materialidade das coisas significa não só agir sobre o que nos cerca, mas permitir que elas ajam sobre nós. Pensar, nesse caso, independe do emprego ou não de constructos verbais, e passa a se confundir com o próprio movimento do corpo. Daí as implicações políticas do trabalho de Baggs:

> A obra de Baggs aponta para uma alternativa onde as histórias não são exclusivamente humanas, mas pertencem também às coisas e aos elementos naturais [...] à medida que Baggs modifica as coisas, as coisas modificam Baggs: a água altera a mão assim como a mão altera a água; entrar no espaço de uma cozinha com seus inúmeros eletrodomésticos desencadeia todo tipo de comportamento no corpo; observar uma bandeira tremulando pela janela tem um efeito sobre o movimento do braço e do pulso dentro de casa [...] Que essa disponibilidade radical apareça ao olhar normativo como deficiência em vez de uma imagem indicativa de um mundo mais justo é parte da reivindicação de Baggs por uma definição menos fixa e mais móvel do que significa ser uma pessoa[13] (GATTO, 2020).

Não muito diferente, portanto, da ideia do "*thinking as 'thinging'*", tal qual postulada por Malafouris: a cognição humana é um processo não só mediado, como constituído pelas coisas; é por meio delas, portanto, que nós pensamos, e não apenas "sobre" elas. Assim, a "mente" é um conceito que tenta dar conta do que só pode existir enquanto processo, relação

[13] "Baggs's work points to an alternative where stories are not exclusively human, but belong to things and natural elements as well [...] as Baggs changes things, things changes them: water alters the hand as the hand alters water; stepping into the space of a kitchen with its myriads of appliances triggers all kinds of behaviours in the body; looking at a waving flag out the window has an effect on the motion of the arm and wrist inside [...] That this radical availability appears to the normative gaze as a disability rather than an image indicative of a fairer world is part of Baggs's claim for a less fixed, more open definition of what constitutes personhood." Tradução nossa.

(MALAFOURIS, 2020, p. 2). Estamos em um mundo de elementos materiais que, para além da representação de conceitos ou significados, desestabilizam-nos e são desestabilizados por nós (Ibid., p. 2).

Da mesma forma, a ênfase nos ruídos captados por Baggs e na sua própria vocalização traz à mente a ideia de um som que desponta como epistemologia, pensamento e, não menos importante, ação (VOEGELIN, 2024, p. 2). O que significa dizer que Baggs captura, em uma estética proto-ASMR, não só o prolongamento natural dos seus processos de *stimming*, mas também o modo como seu mero estar no mundo desestabiliza os pares racional/irracional, sujeito/objeto, expressão/inexpressão.

"Proto-ASMR"? Tal aproximação é facilmente justificada não só pela recusa à decodificação, para ecoarmos o supracitado Gallagher (2016), como também por meio de vídeos como "ultra rare & specific asmr triggers 7" (GIBI ASMR, 2022). Com mais de 1,5 milhões de visualizações até fevereiro de 2026, o vídeo apresenta como um dos seus gatilhos relaxantes o mesmo brinquedo de mola que Baggs aparece manipulando em seu trabalho, quase vinte anos antes. Significativamente menos popular, com meras 200 visualizações, o vídeo "Relaxing ASMR Metal Slinky: Mesmerizing Sounds and Visuals for Ultimate Relaxation 🔀" (ASMR DESIDERIUM, 2023) se mostra de interesse não só por trazer outra vez o brinquedo de mola de Baggs, mas por enquadrá-lo sob a mesma estratégia visual que Baggs utiliza em seu vídeo: um *close* descorporificado de um par de mãos que parece remeter à visão em primeira pessoa. Entre os dois vídeos, há toda uma constelação de publicações mais ou menos populares que utilizam não só as molas, mas uma infinidade de objetos banais que podemos encontrar ao nosso redor. Até mesmo os elementos da natureza se tornam gatilhos de relaxamento. O vídeo "ASMR Water Sounds! No Talking ◡̈" (COZY LOTUS ASMR, 2024), com mais de 600 mil visualizações até fevereiro de 2026, apresenta um par de mãos em *close* em contato com a água de um aquário; cada movimento dos dedos contra o líquido produz um som distinto, criando uma sinfonia inteira de ruídos aquáticos[14]. Diante desses sons e imagens, é impossível não lembrar da água que corre pelos dedos de Baggs em seu curta. Que todos esses sejam vídeos "não-verbais", sem falas, à exceção do vídeo de Gibi ASMR, não deve deixar de ser notado.

[14] Musicologistas talvez se interessem por traçar a genealogia dessa "música das águas" a partir de percussionistas como Pedro Sorongo e Naná Vasconcelos; ambos fizeram da água instrumento de percussão, fosse chacoalhando-a ou batucando em sua superfície, em gravações como "Batuque nas Águas", de Vasconcelos, e "Cantico del Agua", de Sorongo.

Falamos de interação e de toque. Nesse sentido, há ainda um caso a mais que nos interessa. Pois o que a percussionista Evelyn Glennie propõe é que possamos, justamente, tocar o som, provocação que dá nome ao documentário *Touch the Sound*, de 2004, dedicado ao seu processo criativo. Após ter decretada a perda quase total da audição aos 12 anos, Glennie treinou seu corpo de tal forma que se tornou capaz de literalmente sentir na pele os intervalos mais sutis entre as notas, as menores variações nas vibrações. Ela demonstra como, ao encostar a mão na parede, aprendeu, ao lado de seu professor de música, a sentir as vibrações emanadas pelos instrumentos na sala, a diferenciar o som grave do agudo, o alto do baixo. Adulta, ela viria a se tornar uma das maiores percussionistas do mundo, com parcerias musicais que vão de Fred Frith a Björk. No palco com outros artistas, Glennie toca não "de ouvido", mas "de pele".

A experiência de Glennie torna impossível fechar os ouvidos para a conclamação que Bauman e Murray fazem: é preciso redefinir a surdez não como "falta sensorial", mas como uma "forma de diversidade sensorial e cognitiva que oferece contribuições vitais para a diversidade humana" – ou "diversidade biocultural" (BAUMAN; MURRAY, 2024, p. 77-78). Proponentes do conceito de "ganho surdo", é importante notar que, embora enfatizem enormemente a orientação visual-espacial de pessoas surdas e a sofisticação da língua de sinais (*American Sign Language*, neste caso), os autores não mencionam as possibilidades hápticas instauradas pela surdez, bem como por audições não-normativas em geral. Antes, reiteram a dicotomia entre visão e audição ao mencionar que, neurologicamente falando, a visão pode se mostrar mais vantajosa que os outros sentidos (BAUMAN; MURRAY, 2024, p. 79) – a quem, em quais contextos e sob que condições, não sabemos. Os autores também tentam aproximar as línguas de sinais a uma suposta "gramática do filme": ao gesticular, os usuários dessas línguas lançariam mão de uma "gramática" formada por "*close-ups* e tomadas distantes, movimentos de câmera e técnicas de edição", o que os tornaria verdadeiros "cineastas do cotidiano" (Ibid., p. 82). Ora, parece-nos que o mais interessante em uma obra cinematográfica é não a articulação de uma "linguagem" que pode ser decomposta e decodificada (um plano próximo indica claustrofobia, um plano *plongée* indica sujeição etc), mas o modo como o filme, ao nos mobilizar, propõe formas outras de ser e estar no mundo – o que passa longe da dimensão verbal, como o curta de Baggs demonstra. Sendo assim, a bem-vinda provocação feita por Bauman e Murray – o que pode um cineasta surdo? Como

conceber um cinema surdo? – talvez suscite respostas que os autores provavelmente não foram capazes de prever.

Enquanto esperamos pelas respostas, *Touch the Sound*, cujo diretor, Thomas Riedelsheimer, é ouvinte, pode fornecer algumas pistas. Por volta de 1h01, vemos um homem arrastando lentamente um ancinho sobre pedrinhas em um jardim japonês. O ruído das pedras é enfatizado pelo *design* de som, da mesma forma que as ASMRartistas buscam amplificar os ruídos na criação de uma "estética de arrepios" (GALLAGHER, 2016). A câmera mostra Evelyn escutando (não com os ouvidos, lembremos[15]) atentamente. Assistindo e ouvindo a cena com fones-de-ouvido, o espectador pode mesmo sentir um daqueles arrepios relaxantes tão cobiçados pelos navegantes insones do YouTube. Se Evelyn sentia o mesmo arrepio durante a gravação da cena, não sabemos. Mais importante é a sugestão de que seu corpo é capaz de captar e sentir até mesmo as sutis vibrações emanadas do contato entre o ancinho e as pedras, o que configuraria uma escuta, antes de tudo, háptica.

Como *Touch the Sound* articula o sonoro, o háptico e o visual? São pelo menos três formas: a primeira se dá pela montagem que, além de devolver a sincronicidade do som (registrado e reconstituído posteriormente em algumas cenas) à sua contraparte imagética, estabelece relações de volume, musicalidade e ritmo entre as duas dimensões. Assim, vemos em tela pés apressados que são acompanhados, precisamente, do som ruidoso de passos, enquanto os cortes se sucedem rapidamente; uma bola de demolição atinge uma parede e somos impactados pelo seu estrondo, destacado pela mixagem; o som cortante de buzinas e do vento sendo deslocado em alta velocidade é ilustrado por carros cruzando o quadro, em uma composição fechada que transforma os veículos em meras silhuetas embaçadas. Montagem e *design*/edição de som (além de outros elementos fílmicos, como a fotografia) criam padrões audiovisuais que variam entre o cacofônico e o harmônico, o suave e o estrondoso, o alto e o baixo, demonstrando que as fronteiras entre essas dimensões tão diversas podem ser definidas por um simples corte cinematográfico.

A segunda forma é por meio da câmera. Os *closes* das mãos da artista e das superfícies dos instrumentos vibrando ao seu toque remetem ao cinema háptico proposto por

[15] É vantajoso mencionar a interação do neurologista Oliver Sacks com uma interlocutora surda, que se utilizava da leitura labial em seu processo comunicativo. Após Sacks distraidamente virar as costas para a mulher, ela protestou que já não podia mais ouvi-lo. Sacks achou divertido; não teria ela querido dizer que já não podia mais "vê-lo"? Não: independentemente de sua surdez, os dados visuais captados pela mulher eram experienciados por ela enquanto sons (SACKS, 2005, p. 33) — uma espécie de "tradução" não dissimilar, portanto, àquela descrita por Sterne como elemento constitutivo das tecnologias de reprodução sonora, como já mencionamos.

Erly Vieira Jr (2014, p. 1222-1231). Isso significa dizer que, narrativamente, esses momentos pouco interessam. Antes, eles estabelecem um plano próprio, descolado da narrativa e embebido de afetividade. Trata-se, o autor nos diz, de um convite para "reaprender a ver e ouvir um filme" – o que o leva a falar, inclusive, de uma "câmera-corpo" (Ibid., p. 1221-1223), ideia muito próxima à da câmera háptica descrita por Gatto para dar conta do cinema de Baggs. Quando vemos a artista vagando a esmo em uma colina rochosa da Escócia, empenhada em fazer soar seu teremim portátil, esse momento não nos diz nada sobre qualquer tipo de relação narrativa que o documentário queira instituir; não há qualquer relação de causa e efeito discernível no que tange à trajetória da musicista. Trata-se apenas de um convite para experienciarmos esse corpo em ação, na esperança de que os afetos "transbordem por entre os corpos (filmados e espectatoriais) e espaços" (Ibid., p. 1223). Não à toa, ao apontar a importância de "demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos", Vieira Jr. chega mesmo a postular a ideia de uma "escuta háptica" (Ibid., p. 1229-1231).

Finalmente, o terceiro modo é por meio da abstração: em certos momentos, o longa lança mão de imagens de estatuto dúbio que procuram se desvencilhar do seu referente. Ondulações sobre a superfície outrora plácida de um lago são registradas de modo quase psicodélico; grãos de areia movendo-se em *close* com o vento criam na tela desenhos impressionantes, que misturam cor e forma de maneiras totalmente inesperadas. E o que exatamente são os padrões geométricos que vemos em movimento em 1h25min35s? Estática de um televisor? Reflexos em uma superfície aquática? Essas imagens sem referencial facilmente reconhecível são mobilizadas como tentativas, talvez, de traduzir em imagens os sons que a artista produz (em sentido contrário, portanto, ao da sinestesia dos aparelhos de reprodução sonora descritos por Stern). É uma estratégia que aproxima *Touch the Sound* das animações de vanguarda da primeira metade do século XX, em que pioneiros como Hans Richter e Oskar Fischinger combinam visuais abstratos e música[16].

Se o ASMR conjuga o sonoro e o háptico em prol de paliativos a males psíquicos, a experiência de Evelyn Glennie propõe, por sua vez, uma espécie de afrouxamento das categorias dos sentidos. Trata-se, primeiro, de experienciar um som que faz vibrar o corpo

[16] De Richter, ver *Filmstudie*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ngd25SlxdYw>. De Fischinger, ver *An Optical Poem*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6Xc4g00FFLk>. Acesso em 14 fev. 2026.

inteiro, que é sentido na pele, e que instaura, portanto, uma fruição multissensorial profunda, intrínseca e inexoravelmente relacional (VOEGELIN, 2024; PETTMAN, 2017; SOARES; FILHO, 2024). Mas, sobretudo, o convite que Glennie nos faz é para que possamos nos abrir para essa escuta não-normatizada – não apenas durante episódios de insônia ou ansiedade, mas de modo mais frequente, ao longo de nossas trajetórias neste planeta.

4. Considerações finais

O ASMR surge em um momento de deslocamento de paradigmas sonoros: do som timpânico para um som mental (PEREIRA, 2024). O primeiro está relacionado a uma mudança no estatuto das pesquisas sobre som: preocupa-se não mais com a fonte sonora, mas com o efeito sonoro. Com isso, o ouvido desponta como um "mecanismo timpânico", e o próprio termo "timpânico" passa de uma descrição anatômica para o desígnio de uma operação, baseada na vibração de um diafragma capaz de transformar o som em outro tipo de informação. Essa noção, como vimos, logo seria aplicada não só no estudo da audição humana, mas no desenvolvimento de tecnologias de reprodução sonora (STERNE, 2003, p. 33-34). Já a ideia de um "som mental" remete a uma "audição interna", um som localizado em um "espaço acústico mental", induzido por dinâmicas neurofisiológicas que ganham destaque à medida em que o cérebro passa a ser tomado como central à concepção do eu (PEREIRA, 2021, p. 7-8).

Mas a ideia de um som mental constitui por si só uma bifurcação: pode servir, por um lado, como fomentador de audibilidades não-normativas – é o caso do zumbido (*tinnitus*) e do *nada-yoga*, experiências pautadas por um som imaterial, interno e, ainda assim, em alguma medida mensurável (Ibidem, p. 11-17); por outro, ela também se alinha perfeitamente bem ao que podemos chamar de MERSBE — Mercado de Ruídos e Sons para o Bem-Estar, no qual o ASMR está inserido (PEREIRA, 2024; PEREIRA; LUCAS, 2024). Isto é, o paradigma de som mental se presta ao aparecimento de novos produtos sonoros que, com verniz supostamente científico, apelam justamente ao cérebro como "quartel-general" do bem-estar cognitivo e sensorial. Daí os ruídos branco, rosa e de demais cores do arco-íris, bem como os ruídos relaxantes do ASMR, anunciados não só como a solução para insônia, ansiedade e tantos outros males psíquicos, mas também como ferramentas para aumentar o bem-estar e, por extensão, a produtividade (Ibid., p. 7-16).

Argumentamos que o que hoje chamamos de ASMR – especialmente no que tange ao seu convite à fruição multissensorial – já estaria presente, sob outros nomes (ou sem nome algum), bem antes de seu surgimento oficial, em produtos audiovisuais outros, como os documentários que abordamos Nesse sentido, é possível encontrar paralelos entre o ASMR e e audibilidades não-normativas. Hoje, entretanto, já devidamente nomeado como Resposta Autônoma Sensorial do Meridiano, esse fenômeno e as experiências que ele sugere ganham um problemático matiz pseudo-científico. A obsessão com o mapeamento cerebral de quem consome ASMR, à qual Waldron (2017) alude, pode então ser compreendida como uma tentativa de relacionar os arrepios sentidos por meio da escuta à alguma parte específica do cérebro. Está posta aí a ressonância entre ASMR e a ideia de sons mentais, que se presta muito bem à venda de produtos direcionados ao regulamento de estados emocionais, cognitivos e fisiológicos por meio de frequências curativas (PEREIRA, 2021).

Mas apostamos que uma escuta multissensorial será sempre profundamente corpórea e material; é, assim, também relacional e algo rebelde aos modelos normativos que enquadram um ouvinte ideal. É com essa escuta que retomamos o ASMR como um produto sônico (ou multissensorial, seria o caso de dizer) que pode servir como um modo de dissolver regimes aurais vigentes enrijecidos, proporcionando o cultivo de audibilidades outras, e que contribua para a convivência, mais efetiva, com a diferença, passível de ser reconhecida e, mais do que tolerada, experimentada como um alargamento sensorial que favoreça a construção e manutenção do comum na contemporaneidade.

Referências

ACEFORCE ASMR. ASMR For Deaf People. **YouTube**, 31 dez. 2023. 22min19s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kd8NgBL7zMg>. Acesso em: 14 fev. 2026.

ASMR DESIDERIUM. Relaxing ASMR Metal Slinky: Mesmerizing Sounds and Visuals for Ultimate Relaxation 🔀. **YouTube**, 01 set. 2023. 11min49s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAaxu97aisc>. Acesso em: 14 fev. 2026.

BAHAN, B.. Senses and Culture: Exploring Sensory Orientation. In: BAUMAN, H-Dirksen L; MURRAY, Joseph J (orgs.). **Deaf gain: raising the stakes for human diversity**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

BAUMAN, H. L.; MURRAY, J. J. (org.). **Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2014.

BENJAMIN, W.. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165–196.

_____. Estudos surdos no século 21: "Deaf gain" e o futuro da diversidade humana. In: ANDREIS-WITKOSKI, S.; FILIETAZ, M. R. P. (orgs.). **Educação de surdos em debate**. Curitiba: Editora UTFPR, 2014.

BRUNO, F. (org.). **"Tudo por conta própria": aplicativos de autocuidado psicológico e emocional**. Relatório parcial da pesquisa Economia Psíquica dos Algoritmos: racionalidade, subjetividade e conduta em plataformas digitais. Rio de Janeiro: MediaLab UFRJ, 2020.

CARRERA, M. G. F. "Esse Canal Não É Só Sobre ASMR, É Sobre Companhia": Terapia, Transações e Transparência em Comentários do YouTube. In: ANAIS DO CONGRESSO INTERNACIONAL EM COMUNICAÇÃO E CONSUMO - VOL.2 2025, 2025, São Paulo. **Anais eletrônicos**..., Galoá, 2025. Disponível em: <https://proceedings.science/comunicon/comunicon-2025/trabalhos/esse-canal-nao-e-so-sobre-asmr-e-sobre-companhia-terapia-transacoes-e-transparen?lang=pt-br>. Acesso em: 14 Fev. 2026.

CASTANHEIRA, J. C. **Escutas cinematográficas: relações entre tecnologias e audibilidades no cinema. 2014**. Tese (Doutorado em Comunicação). UFF, Niterói, 2014.

CLARA CEREJINHA. ASMR: SPA para o meu microfone 🎧🎙️😴. **YouTube**, 17 de jul. 2025. 12min42s. Disponível em: <https://youtu.be/-KbyHCSWgO4?si=TNNHjn1HdXwVZiW2>. Acesso em: 14 fev. 2026.

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

_____. **24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep**. London, New York: Verso, 2013.

COZY LOTUS ASMR. ASMR Water Sounds! No Talking ˖. **YouTube**, 03 jul. 2024. 32min52s. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=gr7kqnKExW0>. Acesso em: 14 fev. 2026.

DAVIDSON, J; ORSINI, M. (org.). **Worlds of autism: across the spectrum of neurological difference**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

DR. RICHARD. History of ASMR: Birth of the ASMR Community (podcast episode #2). **ASMR University**, Sep. 23, 2015. Disponível em: <https://asmruniversity.com/2015/09/23/podcast-birth-history-asmr-community/>. Acesso em: 04 de dez. 2025.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1977.

GALLAGHER, R. Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of "ASMR" Video Culture. **Film Criticism**, v. 40, n. 2, jun. 2016.

_____. "ASMR" autobiographies and the (life-)writing of digital subjectivity. **Convergence**: The International Journal of Research into New Media Technologies, v. 25, n. 2, dez. 2018.

GARRO, D. Autonomous Meridian Sensory Response — From Internet Subculture to Audiovisual Therapy. **Electronic Visualization and the Arts**, 2017, London. London: BCS Learning and Development Ltd., 2017.

GATTO, J. Towards a Diffractive Cinema: The Video Works Of Amanda Melissa Baggs (1980-2020). **Another Gaze**, 29 abr. 2020. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/towards-diffractive-cinema-video-works-amanda-melissa-baggs>. Acesso em: 14 fev. 2026.

GIBI ASMR. ultra rare & specific asmr triggers 7. **YouTube**, 19 jul. 2022. 42min44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-8BNDacMZUk&t=2155s>. Acesso em: 14 fev. 2026.

HAIDER, A. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Verneta, 2019.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Emergência de corpos disfóricos na cidade do Rio de Janeiro nas territorialidades sônico-musicais construídas pela Cena Ballroom Carioca. In: HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S.; JANOTTI JR, J.; FILHO, J. C.; PEREIRA, S. L. (Org.). **Cidades Musicais (In)visíveis Volume 2**. Porto Alegre: Sulina, 2024, v. 1, p. 159-180.

HOWES, D. (org.). **The Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader**. Oxford: Berg Publishers, 2005.
_____. Hyperesthesia, or, the sensual logic of late capitalism. **In:** HOWES, David (org.). **Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

_____. "How Capitalism Came To Its Senses - And Yours. The Invention of Sensory Marketing". **Centre For Sensory Studies**, June 29th, 2017, Concordia University, Montreal. Disponível em: <https://centreforsensorystudies.org/how-capitalism-came-to-its-senses-and-yours-the-invention-of-sensory-marketing/>. Acesso em: 25 Nov. 2025.

HUDELSON, J. Listening to Whisperers: performance, ASMR community and fetish on YouTube. **Sounding Out!**, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://soundstudiesblog.com/2012/12/10/whisper-community/>. Acesso em: 14 fev. 2026.

IOSSIFIDIS, M. J. ASMR and the "reassuring female voice" in the sound art practice of Claire Tolan. **Feminist Media Studies**, v. 17, n. 1, Dec. 2016.

JANOTTI JR., J. S.; QUEIROZ, T. A. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. **Galáxia** (São Paulo), São Paulo, v. 46, p. 1–15, 2021.

KLAUSEN, H. B.. ASMR explained: Role play videos as a form of touching with the eyes and the ears. **First Monday**, v. 26, n. 9, Sep. 2021.

LINDSTROM, M. **Brandsense: a marca multissensorial.** Porto Alegre: Bookman, 2007.

LUNA BLOOM ASMR. ASMR Visual Triggers For Sleep 🦉🌙💤 (Personal Attention, Instructions, Light Triggers). **YouTube**, 19 mai. 2024. 20min08s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ4-f9FsQ5E>. Acesso em: 14 fev. 2026.

MADDOX, J. What do creators and viewers owe each other? Microcelebrity, reciprocity, and transactional tingles in the ASMR community. **First Monday**, [s. l.], v. 26, 2020.

____. On the Limits of Platform-Centric Research: YouTube, ASMR, and Affordance Bilingualism. **International Journal of Communication**, v. 15, 2021

MALAFOURIS, L. Thinking as 'Thinging'. Psychology with Things. **Current Directions in Psychological Science**, vol. 29, n, 1, p. 3-8, 2020.

MENINI, T. **A Escuta Reminiscente: modulações aurais no consumo e produção de música na contemporaneidade**. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação). UERJ, 2024.

MURRAY, S. **Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination.** Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

PATRICK'S ASMR. ASMR - Close-up Visuals. **YouTube**, 08 mar. 2024. 15min28s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jPlF7QDo_ww>. Acesso em: 14 fev. 2026.

PEREIRA, V. A. Câmara Anecoica, Nada-Yoga e zumbido: audibilidades não normativas e os estudos de som. In: XXX Encontro Anual da Compós, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/camara-anecoica-nada-yoga-e-zumbido-audibilidades-nao-normativas-e-os-estudos-de?lang=pt-br> Acesso em: 25 Nov. 2025.

_____. **Sons, ruídos e silêncios no dia a dia**. São Paulo: Sulina, 2024.

PEREIRA, V. A.; LUCAS, C. de B. A Market of Noises and Sounds for Wellbeing (MONSWELL). **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 12, e9666, 2024.

PEREIRA, V. A.; CONTER, M. B.; GAUZISKI, D.; LUCAS, C.B. Ambiente, Atmosfera e Audibilidade L.O.F.I. – Lábil e Oscilatória quanto ao Foco de Investimento. In: Encontro Anual da Compós, 2024, Niteroi. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: Compós, 2024.

PETTMAN, D. **Sonic Intimacy. Voice, species, techniques (or, how to listen to the world)**. Stanford: Stanford University Press, 2017.

PINK, S. **Doing sensory ethnography**. 2. ed. London: Sage, 2015.

POLIVANOV, B.; SANTOS, L. C. dos. O que têm em comum Alexa, Siri, Lu e Bia? Assistentes digitais, sexismo e rupturas de performances de gênero. **Galáxia**, n. 46, e54473, 2021.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

SÁ, S. P. **Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Curitiba: Appris, 2021.

SACKS, O. The Mind's Eye: What the Blind See. **In**: HOWES, David (org.). **Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

SADOWSKI, H. **Digital Intimacies: Doing Digital Media Differently**. Linköping: Linköping University, 2016.

SHEN, S.; ANDREJEVIC, M.; FORDYCE, R. Banning "braingasm": an investigation of mysoginistic politics in 8Chan's, U.S. platforms' and CCP's regulation of ASMR. **Feminist Media Studies**, v. 25, issue 4, 2024.

SILENTMIAOW. In My Language. **YouTube**, 14 jan. 2007. 08min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc>. Acesso em: 14 fev. 2026.

SINGER, B. Hiperestímulo, modernidade e o início do sensacionalismo popular. **In**: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SOARES, T. Escutar a música pop: apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. **INTERIN**, v. 29, (n. 2), 2024. pp. 59-74.

SOARES, T.; FILHO, J. C.. Artesanias da Escuta da Comunicação: performance, experiência, fabulação. GT Comunicação e Experiência Estética. **33° Encontro Anual da Compós**. UFF. Niterói. 23 a 26 de julho de 2024.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STERNE, J. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durham & London: Duke University Press, 2003.

TROTTA, F. Violência sonora em viagens de ônibus. **Revista Intercom**, v. 46, p. 1-15, 2023.

TROTTA, F. O incômodo da música ambiente. **Revista Famecos**, v. 31, p. 1-15, 2024.

VIEIRA JR., E. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, set-dez 2014.

VOEGELIN, S. Sonic Epistemologies: Confrontations with the Invisible. **Open Philosophy**, v. 7, n. 2, 2024.