

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

MARIO SERGIO RIGHETTI

EXPOR O CORPO PARA REVELAR A CARNE

Das sensações ao pensamento em *Irreversível*, de Gaspar Noé

São Carlos
2017

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

MARIO SERGIO RIGHETTI

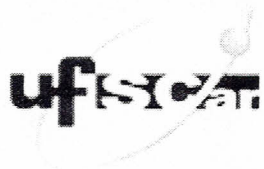
EXPOR O CORPO PARA REVELAR A CARNE:
Das sensações ao pensamento em *Irreversível*, de Gaspar Noé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, pela linha de pesquisa em Narrativas Audiovisuais.

Orientadora: Profa. Dr^a Josette Maria Alves de Souza Monzani

São Carlos
2017

À querida amiga Jo.



Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Mario Sergio Righetti, realizada em 21/12/2017:

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
UFSCar

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges
USP

Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins
USP

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer a oportunidade de integrar o Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, agradecendo principalmente aos professores, pelos abrangentes contributos que ofereceram através das disciplinas que cursei.

Um agradecimento mais do que especial a Professora Doutora Josette Monzani, minha orientadora, presença admirável, inspiradora, encorajante, solidária e afetuosa. Agradeço pela estima, dedicação e importante orientação ao longo do desenvolvimento da dissertação.

À banca de qualificação, por contribuir generosamente com sugestões importantes para o direcionamento do trabalho. O meu muito obrigado, portanto, aos professores Ana Paula dos Santos Martins e Cristian da Silva Borges.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa concedida, imprescindível para a realização desta Pesquisa.

Quero também agradecer aos amigos e colegas que de várias maneiras participaram deste meu percurso: pessoas com quem eu pude trocar e compartilhar experiências desde o início do projeto até a conclusão do trabalho. Agradeço primeiramente à minha irmã de coração Grazielle Lautenschlaeger que, mesmo distante, esteve sempre junto, contribuindo e me dando seu enorme apoio. À minha outra irmã de coração Mariana Rizzo que apesar da atual distância geográfica, esteve presente em todos os momentos e etapas de minha vida. Aos amigos Paulo Delfini, Guilherme Bonini, Victor Otsuka, Pablo Gea, Marcos Botelho e Luiz Henrique Monzani. E, especialmente, aos queridos Pedro Max Schwarz e Gustavo (Jon) Russo Estevão e a querida (mais nova irmã) Gilmara Martins Feliciano, pois, além do carinho e afeto, contribuíram de maneira inestimável para que eu concebesse esta pesquisa.

Finalmente agradeço especialmente a meus pais por todo apoio e carinho durante este processo.

O espírito só obtém a sua verdade ao encontrar a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência (prodigiosa) sendo o Positivo que se afasta do Negativo (...) não, o Espírito só é essa potência na medida em que contempla o Negativo bem no rosto (e) se instala perto dele (...).

(Hegel. Prefácio da *Fenomenologia do espírito*)

Resumo

A proposta desta pesquisa é a de analisar o filme *Irreversível* (2002), do cineasta franco-argentino Gaspar Noé, em um esforço para refletir e relativizar sobre os aspectos temáticos, estéticos e ideológicos presentes na obra, mais especificamente discutindo a maneira pela qual o cineasta faz uso de uma proposta de cinematografia radical que visa estabelecer uma tensão no compartilhamento sensorial e afetivo, entre o corpo da tela, o corpo da câmera e o corpo do espectador. O cineasta se pauta por uma estética do corpóreo que prima pela questão existencial e, ao mesmo tempo, pela obsessão por uma visualidade explícita e abjeta que expõe o corpo para revelar a carne. O corpo cinematográfico de Noé se utiliza da imagem e do som hápticos, trilhando um caminho, por vezes, batailleano, através da transgressão, da sensorialidade e da experimentação, cujo início se deu em seus filmes anteriores *Carne* (1991) e *Sozinho Contra Todos* (1998). Conforme procuramos apontar neste trabalho, esses filmes são marcados pela exibição da corporeidade imanente e do afeto carnal – através dos quais as ‘obsessões’ do cineasta foram aqui mapeadas, como forma de encontrar o cerne das questões ético-estéticas por ele induzidas e refletidas em busca da subjetividade e da reflexão do espectador.

Palavras-chave: *Irreversível*, Gaspar Noé, corporeidade imanente, afeto carnal, abjeto, sensação e pensamento.

Abstract

The proposal of this research is to analyze the film *Irreversible* (2002), by the French-Argentine filmmaker Gaspar No  , in an effort to reflect and relativize on the thematic, aesthetic and ideological aspects present in the work, more specifically discussing the way in which the filmmaker makes use of a radical cinematography proposal that would establish a tension in the sensory and affective sharing between the body of the screen, the camera body and the viewer's body. The filmmaker is based on an aesthetic of the corporeal that presses for the existential question and at the same time for the obsession with an explicit and abject visuality that exposes the body to reveal the flesh. The cinematic body of No   uses haptic image and sound traversing a sometimes batailleano path, through transgression, sensoriality and experimentation, which began in his earlier films *Carne* (1991) and *I Stand Alone* (1998). As we seek to point out in this work, these films are marked by the exhibition of immanent corporeity and carnal affection – through which the filmmaker's ‘obsessions’ were mapped here, as a way of finding the core of the ethical-aesthetic issues he induced and reflected in search of the subjectivity and the reflection of the spectator.

Keywords: *Irreversible*, Gaspar No  , immanent corporeity, carnal affection, abject, sensation and thought.

Sumário

Introdução	1
1. Em carne viva: o flagelo do corpo	12
1.1 A extrema corporeidade do cinema de Gaspar Noé	12
1.2 O extremismo fílmico de Noé	30
1.3 Os aspectos transgressivos e abjetos de Noé	35
1.4 As sensações hápticas envolvendo o corpo cinematográfico de Noé.....	47
2. O sangue das bestas	55
2.1 <i>Carne</i> (1991)	55
2.2 <i>Sozinho Contra Todos</i> (1998).....	64
2.3 O (des)prazer de ser uma testemunha ocular	80
3. Irreversível: Amor e restos humanos.....	85
3.1 O corpo uno do autor/espectador	85
3.2 A irreversibilidade do/no corpo	92
3.3 As perambulações vertiginosas e as revelações do invisível.....	98
3.4 A tatilidade (ou a sinestesia) das sensações penetrando o corpo.....	115
3.4.1 A hipnose e o efeito <i>flicker</i> nos créditos do filme	116
3.5 O afeto carnal. Um corpo vazio e mortal.....	119
3.6 Uma outra pulverização do ‘Eu’	141
3.7 A sonoridade háptica e seu magnetismo disruptivo	158
3.8 A inexorabilidade do tempo que tudo destrói.....	166
3.9 A roda da fortuna	171

3.10 Do Céu ao Inferno	177
3.11 O aspecto ‘ <i>unwatchable</i> ’ de <i>Irreversível</i>	201
4. Considerações finais	209
5. Referências Bibliográficas	213
6. Filmografia	223
7. Fichas técnicas	225
8. Anexo	227

Introdução

Nossa proposta é a de analisar o filme *Irreversível* (2002), do cineasta franco-argentino Gaspar Noé, em um esforço para refletir e relativizar sobre os aspectos temáticos, estéticos e ideológicos presentes na obra, mais especificamente discutindo a maneira pela qual o cineasta faz uso de uma proposta de cinematografia radical, filmando por meio de uma potencialidade plástica principalmente no que tange ao uso da câmera, do som e da montagem evidenciando uma força imagética que visa estabelecer uma tensão no compartilhamento sensorial e afetivo *encarnado*¹ entre o corpo da tela, o corpo da câmera e o corpo do espectador.

Devido ao caráter híbrido do cinema de Noé, torna-se quase impossível encaixar sua obra em um único gênero específico, ao custo de ter de nomeá-lo um *estilo típico de cinema de arte com aspectos de drama social cáustico, explicitamente regado a sangue e sêmen*.

Gaspar Noé integra um estilo de cinema francês contemporâneo que tem sido chamado de “narrativas da carne” (PALMER, 2006) devido à sua ênfase nos gêneros do corpo, mais especificamente o horror e o pornográfico, pelos aspectos viscerais e pela predominância da representação gráfica da violência e do sexo.

O cineasta pode ser denominado como um artista que produz um cinema do corpo cuja predileção pela exposição dos fluidos corporais e pela brutalidade do ser revela uma narrativa que explicita toda a crueldade intrínseca à carne. Ou melhor, ele exhibe a ‘carne-viva’, em toda a sua profunda abjeção, ao desvelar em suas narrativas os primitivismos mais arraigados e, contudo, ignorados pela urbanidade moderna, entorpecida e asséptica, que é confrontada constantemente por um cotidiano violento e sangrento.

E por sua virulência metódica em desnudar as mazelas, os traumas e os pesadelos humanos, o diretor se tornou unanimidade acerca da conjugação do imperativo ‘ame-o ou odeie-o’.

Os corpos no cinema de Noé gritam, ejaculam, sangram, e choram, ao serem desnudados, violados e esfolados vivos. A vulnerabilidade da nossa existência corpórea, profundamente finita é violentamente exposta através do tratamento extremo desses

¹ Encarnado nos sentidos de: que encarnou; e que é da cor da carne vermelha, do sangue.

corpos na tela, o que acaba por configurar o que supomos ser o intuito do realizador, ao mobilizar a atenção e os afetos cada vez mais esmaecidos do espectador de cinema (aliás, do homem contemporâneo, de maneira geral) de uma forma agressiva, provocando nesse sensações incontroláveis para desencadear suas respostas mais primais e, através desse choque e de uma temática cruelmente desafiadora, buscar despertá-lo intelectualmente.

Será necessário abordar uma conceituação teórica que abarque as questões envolvidas com o tema e os aspectos técnico-estilísticos (fotografia, som, atuação, montagem, efeitos visuais e sonoros etc.) empregados pelo diretor e que estão em evidência em *Irreversível*, bem como elucidar as expressões ‘corporeidade imanente’ e ‘afeto carnal’, que foram cunhadas por nós para contextualizar a estética corpórea de Gaspar Noé.

Assim, no *Capítulo 1* deste trabalho, concentrar-nos-emos nas apreensões fundamentais sobre as sensações e os afetos que incidem sobre o corpo/carne do espectador durante a fruição de uma obra cinematográfica, com base na teoria do corpo cinemático, do autor norte-americano Steven Shaviro, através da obra *O Corpo Cinemático* (2015)². Livro extremamente relevante para o objetivo de nossa pesquisa ao abordar as representações do corpo cinemático e suas implicações com a política dos corpos humanos, evidenciando a excitação e a passividade do espectador frente ao frenesi das imagens, que operam pela via da sedução pornográfica da violência e da sexualidade, através do que o autor denomina como uma fascinação visual frente à estética masoquista dos corpos na pós-modernidade cinematográfica.

Na obra, o autor realiza uma análise transversal, utilizando-se de um referencial teórico que passa por Gilles Deleuze e Felix Guattari e se embasa na filosofia crítica de Georges Bataille, para teorizar a espectralidade em termos do contato íntimo entre filme e espectador, relacionando-o ao forte caráter de degradação presente nas imagens contemporâneas do cinema do corpo.

Conforme Shaviro argumenta, um tipo de experiência cinematográfica que provoca nos espectadores certa repulsa e indignação, devido à problemática visibilidade

² Ressaltamos que ao longo do texto conservaremos o uso da expressão ‘o corpo cinemático’, conforme a tradução feita para a edição em língua portuguesa da obra *The Cinematic Body* (1993) de Steven Shaviro, publicada pela Editora Paulus, SP, em 2015, apenas nos momentos de citação de excertos da tradução. Por considerarmos que o termo ‘o corpo cinematográfico’ melhor define em português aquela expressão em língua inglesa, o empregaremos aqui no texto de nossa autoria.

de um cinema que faria parte de outro regime do olhar, mais fisiológico, em que as imagens parecem surgir de forma inesperada, para agredir o olhar.

Dessa maneira, supomos que o cinema de Gaspar Noé colocaria em relevo o legado crítico de Bataille. Para isso, nos apoiaremos no aporte teórico do filósofo francês, mais especificamente na sua obra *O Erotismo* (1987), para discutirmos a questão do apelo à representação do sexo e da violência explícitos e gráficos, na exploração do materialismo básico da carne, pela ênfase no potencial subversivo da transgressão erótica, que se destina a sinalizar para a experiência arrasadora dos seres descontínuos em busca de sua continuidade, uma vez que se encontram perdidos em si mesmos.

Para ajudar na compreensão das formas em que a abjeção poderia estar traduzida em uma obra artística, tomaremos como base a obra *Powers of horror: an essay on abjection* (1982), da psicanalista Júlia Kristeva, cuja análise da arte atual retoma o conceito de abjeto de Georges Bataille, refletindo sobre o aspecto perverso e sobre a inflexão moral existente por trás do conceito, que estaria de acordo com o caráter abjeto encontrado no cinema transgressor de Noé, no sentido deste re(a)presentar as situações diegéticas sem qualquer forma de pudor, censura ou velamento, em uma tradição que perpassa as obras de Luis Buñuel, Stan Brakhage, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick, David Lynch, entre outros diretores. Procuraremos ainda discutir se o cineasta Gaspar Noé acaba por explorar essas tradições transgressoras empregando técnicas estilísticas pós-modernas para dissecar e anatomizar aspectos relevantes da imagem fílmica contemporânea.

Seguindo nosso caminho, serão aprofundados conceitos que se relacionam ao cinema do corpo, no caso, os desdobramentos contemporâneos deste, elaborados através das aproximações a estudiosos do cinema de arte francês contemporâneo, com a finalidade de embasar teoricamente nossa pesquisa. Entre esses estudos, destacamos o ensaio precursor das teorias sobre o novo cinema extremo francês, *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema* (2004), escrito pelo pesquisador norte-americano James Quandt, cuja abordagem em torno do estilo de cinema de arte contemporâneo produzido na França, que se convencionou denominar “*New French Extremity*” (QUANDT, 2004), se tornou de fundamental importância para os demais pesquisadores que vieram a explorar questões a respeito da mobilização da atenção do espectador de forma mais agressiva e visceral, desencadeadas através dessas obras.

Ainda, para um maior respaldo analítico dessa vertente extrema francesa, da qual Noé faz parte, será utilizada como aporte teórico a coletânea de ensaios sobre o ‘Novo Extremismo’, *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* (2011), organizado pelas pesquisadoras Tanya Horeck e Tina Kendall, da Universidade de Edimburgo.

Mais especificamente para o estudo dos aspectos técnico-estilísticos do cinema de Noé, nos embasaremos nas análises do pesquisador de cinema Tim Palmer, a partir do seu ensaio seminal *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body* (2006), no qual o autor norte-americano enfaticamente denomina as obras cinematográficas francesas contemporâneas como narrativas da carne, das quais Gaspar Noé seria um pontífice.

Concomitantemente será utilizado seu livro *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011), em cuja análise pontual a respeito do cineasta franco-argentino, Palmer se torna fundamental por nos guiar através dos meandros da estética audiovisual criada para os dois primeiros longas-metragens de Noé, *Sozinho Contra Todos* (1998) e *Irreversível* (2002).

Em paralelo, nos apoiaremos nas teorizações críticas e políticas da pesquisadora francesa Martine Beugnet, a partir de seu livro *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007), no qual ela irá tratar dos aspectos sensoriais da nova vertente do cinema francês, sob o termo “cinema de sensações”, que enfatiza a corporeidade desses filmes e as maneiras com que estes podem evocar e desencadear uma resposta sensorial poderosa e muitas vezes perturbadora no espectador.

Buscaremos também discutir se Noé trata o filme como um meio físico, afastando-se (embora não abandonando) preocupações narrativas em favor de um compromisso com a fotografia, com os sons, com as texturas e as cores, a fim de interrogar sua preocupação com o que a pesquisadora americana Laura U. Marks chama de “a pele do filme” (MARKS, 2000).

Como extensão da análise a respeito da obra de Noé e a sua problemática relação com a audiência, será fundamental abordar as questões referentes à relação entre tela/espectador. Uma relação tão direta e imediata como se, de alguma forma, o afeto aniquilasse a distinção entre o corpo do filme e o corpo do espectador.

Para abordar este ponto, faremos uso de contribuições de autores como Vivian Sobchack (2009) que nos ajudará a refletir sobre a ‘corporificação do assistir’, além da

abordagem sobre os gêneros do corpo, elencada através dos textos da pesquisadora Linda Williams (2008) que se tornam aqui de fundamental importância.

Ao longo de nossa pesquisa teórica, a ser esboçada no primeiro capítulo, outros autores e pesquisadores poderão ser ainda destacados e servirão de suporte para complementar as análises em torno da obra de Gaspar Noé.

Vale ressaltar que ao abordarmos diferentes aportes teóricos para nos abalizarmos, buscaremos evidenciar que talvez a proposta do diretor vise perturbar a relação cartesiana de sujeito/objeto, cujo afeto cria um impacto direto sobre o espectador. O cinema de Noé jogaria então com a distinção entre o sentido e a extinção, a exposição à crueldade e ao trauma, como um limite e o encerramento desse limite através de uma veemente e repudiante brutalidade. Ou seja, o corpo do filme e o corpo do espectador se relacionariam com a instabilidade entre a exposição/exibição e a exclusão/encerramento: eles se tocariam, se penetrariam, se feririam, distender-se-iam, se afastariam, e por fim se violariam para então jorrar a transgressão.

Para finalizar esse primeiro capítulo, refletir-se-á um pouco mais sobre a posição, por vezes problemática, do espectador frente às obras de Gaspar Noé. Para isso faz-se necessário o aprofundamento na abordagem de questões diretamente ligadas ao prazer visual e, para esse tema, será feito uso, mesmo que de maneira breve, do importante ensaio de Laura Mulvey *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (2008).³

Outros aspectos teóricos serão abordados, porém de maneira pontual, como as marcas de uma reinserção atualizada de um ‘regime de atrações’, presentes nos filmes de Noé também, uma vez que o realizador utiliza recursos típicos desse regime, à maneira da produção de choques emocionais calculados e o uso excessivo de intertítulos a fim de solicitar a atenção do espectador, incitando sua curiosidade visual. Como aporte teórico sobre o “Cinema das Atrações” faremos uso de reedições dos artigos seminais dos pesquisadores Tom Gunning e André Gaudreault, reunidos na coletânea de ensaios *The Cinema of Attractions Reloaded* (2006), organizada pela pesquisadora Wanda Strauven.

³ Voltaremos ao tema do desprazer visual estabelecido pela obra de Noé no *Capítulo 3* deste trabalho, quando então será discutido o conceito de “*unwatchable*”, elaborado no ensaio *On the Unwatchable* (2011), pelo pesquisador norueguês Asbjørn Grønstad, da Universidade de Bergen. Ainda para um aprofundamento na questão do desprazer gerado por uma imagem será tratado o conceito fundamental de ‘imagem intolerável’ do filósofo francês Jacques Rancière, objetivando elucidar ainda mais o objeto deste estudo, o filme *Irreversible*, sem dúvida uma das obras mais extremadas e intoleráveis, já produzida no Cinema.

Acreditamos ainda na necessidade de incluir na pesquisa os dois primeiros filmes de Gaspar Noé; o média-metragem *Carne* (1991) e o longa-metragem *Sozinho Contra Todos* (1998), que antecederam o filme em estudo, dado as semelhanças temático-criativas entre eles perceptíveis. O eixo comum entre as obras gira em torno de uma gravidez; da relação pai e filha; e, mais especificamente, do tema recorrente da violência sexual que acaba por desencadear atos de vingança errôneos, ações essas ancoradas no desvelamento do lado bárbaro e bestial do ser humano.

Nessa abordagem, evidenciaremos a forma com que Noé radicaliza suas propostas de cinematografia, expondo o corpo e revelando a carne que irá figurar como o elemento de interligação entre seus filmes e cujo elo será ainda reforçado pela presença do personagem do açougueiro, presente nos três primeiros filmes do diretor.

Buscaremos fazer uma leitura do infortúnio da vida desse desprezível protagonista, desde sua tristeza e apatia à revolta extrema ao final de sua trajetória, quando ele chegará à desesperança para podermos discutir o fatídico destino comum à vida de todos os seres, uma espécie de epígrafe do filme *Irreversível*. Nesta obra: “O tempo destrói tudo”. Traduzindo o fim de um trajeto *irreversível*, a partir do qual o espectador verdadeiramente experimenta todo peso e o gosto de uma tragédia anunciada; vivencia na própria carne a efemeridade da vida, a falibilidade do ser e a solidão; toma consciência das atrocidades, das mazelas, do racismo, da misoginia, da ignorância, do ódio, do amoral e do abjeto que permeiam o mundo cinza da Paris mais feia a já figurar nas telas do cinema.

Buscaremos então ver, através de nossa observação, se se trataram esses filmes iniciais de ‘exercícios’ para a arquitetura de *Irreversível*. No *Capítulo 2*, portanto, vamos procurar ler sua construção formal e de tema à luz das teorias levantadas inicialmente para a interpretação de *Irreversível*. Apesar de *Irreversível*, ter um enredo centrado em outros personagens, diferentemente dos dois primeiros filmes de Noé, aquela obra revelaria em seu cerne o desenvolvimento da sub-história embrionária do filme *Carne* - que se desdobra na sequência, em *Sozinho Contra Todos* - pontuando uma evidência inequívoca da relação que se dá entre as três obras.

É evidente que as três obras são profundamente provocadoras. Em ambas, questões morais e éticas são trazidas à tona, por forçarem os limites do que poderia ser julgado como puramente sensacional, e por extrapolarem as fronteiras do ‘assistível’ e do tolerável. Característica que, ao enfatizar a abjeção da imagem - nos envolveria

emocionalmente, bem como esteticamente com o irracional e o inaceitável - algo que exatamente confere a essas obras a sua borda crítica.

Desta forma, remetendo ao pensamento de Bataille, o cineasta franco-argentino obrigaria o público a testemunhar uma imagem que excede a possibilidade do olhar, daquilo que é 'intolerável de ver' (BATAILLE, 1987). E que, por isso, pode evocar uma crise nas concepções morais e éticas do espectador, em um caminho batailleano transgressor, para chegar a um cinema com obsessão por uma visualidade explícita e intolerável, que uniria o visceral ao intelectual.

Finalmente, Noé sugere que o sexo e a violência em seus filmes são usados como um pretexto, uma vez que seu foco está no corpóreo como abjeto, nos relacionamentos humanos desconectados e, nas ações físicas/carnais - o que se ligaria a seu possível objetivo final: não apenas refletir sobre a 'natureza' da violência humana, mas dissecar o modo como o público, intelectual e emocionalmente, responde a essa violência.

Tendo isso em vista, dedicaremos o *Capítulo 3* à interpretação da obra *Irreversível*. Faremos uma divisão da diegese em duas partes - seguindo sua própria estrutura - e, procederemos à interpretação do processo de criação do filme tomando por base os elementos formais e as técnicas empregadas na sua articulação.

Com esse intuito serão analisadas mais profundamente todas as sequências do filme com foco na sua visualidade háptica, e no caráter abjeto das imagens, já que estes elementos ganham uma dimensão aprofundada em *Irreversível*. Poderemos então ir atribuindo sentidos ao filme à medida que a construção estilística aplicada ao tema for sendo compreendida a partir das teorias que lhe darão suporte.

Serão observados os recursos técnico-estilísticos criativos, originais e digitalmente rebuscados, que o cineasta lança mão para narrar situações cruéis e traumáticas. A perambulação vertiginosa da câmera será um de nossos paradigmas por atravessar fluidamente qualquer obstáculo, ora atraída por luzes incandescentes, ora se embrenhando nas sombras; em outros momentos, ela se banha em uma atmosfera de um *profundo rosso*, penetrando em úteros, em feridas sangrentas e em cabeças esmagadas e rostos disformes; entra em túneis *incarnates* para revelar a violência e o sexo na proximidade de toda a sua duração, através de planos-sequências tortuosos, em imagens-fluxo que, por si só, se configuram como atrações cinemáticas que corroboram para a apreensão do próprio filme como um corpo.

O objetivo de Noé é tornar a experiência cinematográfica desconfortável ao máximo, para retirar o espectador de sua posição de mero observador, transformando-o em testemunha, colocando-o em contato íntimo com as ações, e enfim, atingindo diretamente sua carne, em uma situação que pede respostas ao vivenciado.

Finalmente, faremos as *Considerações finais* de forma sintética, onde buscaremos unir os principais pontos de nossa argumentação ao longo do trabalho e as conclusões alcançadas.

Para permitir a entrada do leitor no universo do cineasta Gaspar Noé, finalizaremos esta introdução mencionando, a seguir, alguns de seus dados biográficos.

A trajetória do franco-argentino Gaspar Noé

O cineasta Gaspar Noé nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 27 de dezembro de 1963, filho do conhecido pintor argentino Luis Felipe Noé. Em 1976, muda-se com sua família para a França, onde vive e trabalha até hoje.

Em sua adolescência, Gaspar Noé estudou Cinema e Fotografia na *École Nationale Supérieure Louis Lumière* e, mais tarde, formou-se em Filosofia pela *Universidade de Paris-Sorbonne*. Noé começa a trabalhar no cinema como assistente de direção no filme *Tangos, O Exílio de Gardel* (1985), e dirige seu primeiro curta-metragem no mesmo ano, intitulado *Tintarella di Luna*, comprado e transmitido pela televisão francesa, Canal +. Segundo afirma o próprio diretor, a inspiração para criar esse curta-metragem veio do filme *Eraserhead* (1977) do cineasta David Lynch.

Dois anos depois, em 1987, ele conhece e se casa com a também cineasta Lucile Hadzihalilovic, parceira e editora de seus filmes até hoje, e é convidado por ela para ser operador de câmara de seu primeiro curta-metragem *La première mort de Nono*. Ainda em 1987, Gaspar dirige seu segundo curta-metragem, *Pulpe Amère*. Em 1988, ele é novamente assistente de direção de Fernando Solanas no filme *O Sul* (ganhador do prêmio de melhor direção no Festival de Cannes em 1988). Posteriormente, Gaspar Noé e Lucile Hadzihalilovic, compartilhando o desejo de fazer filmes atípicos, decidem criar sua própria produtora, a *Les Cinémas de la Zone*, através da qual desenvolvem seus projetos até hoje.

Nessa época, ele começa a trabalhar na produção do filme média-metragem *Carne*, que leva dois anos para se concretizar. O filme conta a história de um

açougueiro de cavalos que se vinga de um homem que ele erroneamente acredita ter estuprado sua filha autista. Em 1991, *Carne* é lançado no Festival de Cannes, ganhando o prêmio de revelação. Após o sucesso obtido, Gaspar Noé destina-se a produzir uma versão longa do filme, mas não consegue reunir dinheiro suficiente.

De 1995 a 1998, ele lança um programa experimental para a televisão francesa, chamado *Une expérience d'hypnose télévisuelle* que é transmitido durante o programa de TV *L'Oeil du Cyclone*, no Canal +. Em 1996, Gaspar Noé começa a dirigir videoclipes para vários artistas independentes. No mesmo ano, ele também participa da equipe do filme *Assassinos* (1996) do cineasta Matthieu Kassovitz, quando começa uma amizade com o ator Vincent Cassel. Mais tarde, entre seus trabalhos para a televisão francesa, ele produz o curta-metragem de sexo explícito *Sodomitas* (1998), que fez parte de uma série de peças televisivas para uma campanha de luta contra a AIDS, patrocinada pela marca de preservativos *A coups sûrs*, que também incluía outros realizadores como Jacques Audiard, Marc Caro, Lucile Hadzihalilovic e Cédric Klapisch.

Em 1998, o cineasta lança seu primeiro longa-metragem *Sozinho contra Todos* (*Seul Contre Tous*), continuação da história do média-metragem *Carne*. O filme ganha o prêmio de revelação no Festival de Cannes, mesmo causando escândalo em função das declarações do diretor. Em entrevista, Gaspar Noé relata que seu objetivo nesse filme era fazer uma oposição à indústria do cinema francês que, para ele, é muito conservadora. Segundo Noé esse foi um filme feito para desonrar a França, um filme ‘anti-francês’, não apenas em oposição ao cinema francês *mainstream*, mas a todo o cinema francês, até mesmo o cinema orientado para o Festival de Cannes, do qual ele é parte (NOÉ, 1999).⁴

No ano de 2001, a pré-produção do longa-metragem *Enter The Void*, inspirado no *Livro Tibetano dos Mortos*, estava pronta para começar, porém, por falta de recursos financeiros, Gaspar Noé decide adiá-la. Então ele decide dar início às filmagens de um filme menos ambicioso. Este filme será *Irreversível* (*Irréversible*), cujo financiamento foi conseguido rapidamente, graças à notoriedade dos atores Monica Bellucci, Vincent Cassel e Albert Dupontel.

⁴ Fica evidente nessa e em outras entrevistas concedidas por Gaspar Noé para a imprensa, transcritas ao longo de nosso trabalho, certo caráter carregado de cinismo e provocação ensejado pelo cineasta, cujo intuito, acreditamos, seria causar polêmica para despertar o interesse do público pela sua obra.

Lançado em 2002, também no Festival de Cannes, *Irreversível* narra em ordem reversa a história de uma vingança devido a um estupro.⁵ O filme causou escândalo ao ser exibido no festival devido às cenas de extrema violência. No ano de seu lançamento, *Irreversível* foi indicado a ‘Palma de Ouro’ no Festival de Cannes e ganhou o ‘Cavalo de Bronze’ no Festival de Estocolmo.

Em 2006, Gaspar Noé produz o documentário SIDA (AIDS) para o filme *Oito/8*, uma coletânea de curtas-metragens de vários realizadores, um projeto que teve a iniciativa do ‘Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas’ e foi lançado em 2008. Durante o mesmo ano, ele lança o curta-metragem *We Fuck Alone*, para o projeto *Destricted*, uma coletânea de obras experimentais que explora a linha onde a arte e a pornografia se cruzam. Um ano antes, em 2007, Gaspar dá início à produção do longa-metragem *Enter The Void*, após ter sido adiada por alguns anos por se tratar de uma produção cara, com a maior parte da história se passando em Tóquio, no Japão. Finalizado em abril de 2009, *Enter The Void* é selecionado para o Festival de Cannes.

Em 2011, Gaspar Noé vai para Cuba como um dos diretores convidados para participar da produção de outra coletânea de curtas-metragens intitulada *7 Dias em Havana*. No filme ele dirige o curta-metragem *O Ritual*.

Em 2014, Noé anuncia seu próximo filme que começa a ser rodado em Paris, com o título de *Love*, segundo ele ‘um melodrama sexual’. Lançado em 2015, como parte da programação oficial do Festival de Cannes, *Love* ganhou destaque na mídia internacional por ser o primeiro filme do circuito de cinema de arte que exibiu em 3D cenas de sexo explícito não simulado.

Nos filmes de Gaspar Noé podem-se reconhecer algumas das influências extraídas do cinema de horror, dos filmes que contém agressão física explícita, violência sexual e dramas que apresentam tragédias pessoais brutais. Suas inspirações vêm principalmente dos filmes de longa-metragem produzidos nas décadas de 1970 e 1980, como: *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick; *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah; *Death Wish* (1974) de Michael Winner; *Taxi Driver* (1975) de Martin Scorsese; *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini; *Altered States* (1980) de Ken Russell; *Angst* (1983) de Gerald Kargl. Além de percebermos também como suas influências, os curtas-metragens experimentais: *The act of seeing with one's own eyes* (1971) de Stan Brakhage, *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger

⁵ Mesma sub-história do média-metragem *Carne* (e que já havia tido sequência em *Sozinho contra todos*).

e *The Flicker* (1965) de Tony Conrad, este último uma influência esteticamente direta para a sequência do efeito estroboscópico, no encerramento de *Irreversível*.

Enxergamos ainda em outras obras fílmicas influências praticamente diretas para o cinema de Noé. Filmes que exibem narrativas em torno da temática da carne animal e humana sendo dilacerada, profanada, violada e retratada explicitamente como uma atração de choque - operando num típico regime de 'mostração', ou visão em cena. Especialmente em torno do recorte proposto, é fundamental para essa análise o curta-metragem francês *Le Sang des Bêtes* (1948) de Georges Franju, importante referência cinematográfica para Noé no que tange a seus aspectos temáticos, estéticos e políticos.

Capítulo 1. Em carne viva: o flagelo do corpo

1.1 A extrema corporeidade do cinema de Gaspar Noé

As relações da sociedade contemporânea com o corpo ganham cada vez mais centralidade, algo que se refletiu em todas as formas de representação artística, onde o corpo tem sido, em diversos aspectos, extremamente exposto. Uma prova disso é a ênfase que tem sido dada à percepção e às sensações, e uma nova dimensão de subjetividade passa a se apresentar no corpo, ultrapassando a exterioridade da pele e abrangendo o físico, perceptível ao se refletir sobre algumas vertentes contemporâneas do cinema, onde o foco reside em cinematografar os corpos e dar ênfase ao que a corporeidade tem para nos revelar e comunicar.

Essas atuais representações do corpo podem ser compreendidas por um conjunto de narrativas audiovisuais marcadas por uma composição de ambiências que privilegiam uma apreensão muito mais sensorial que racional por parte dos realizadores e dos espectadores. E ainda, por um redimensionamento das relações do sujeito atrás da câmera (por vezes, o cineasta seria esse sujeito) com o ator, que se daria a partir de uma reinserção desses corpos numa dimensão espaciotemporal concebida tanto como duração quanto como experiência, principalmente por ser desencadeadora de afetos e sensações.

Observa-se em certos diretores a preferência por uma narrativa na qual as ações dos personagens são mais bem apreendidas pelo espectador, por desencadearem primeiramente os afetos e as sensações deste, em detrimento do entendimento dos aspectos lógicos do enredo. Soma-se a isso uma composição de imagens e ambiências que prioriza valorizar a fluidez de sequências mais longas, num contexto de montagem onde as elipses temporais e a ambiguidade visual e narrativa se tornam opções estéticas centrais.

Dessa maneira, nessa estética corpórea reconfigura-se o plano-sequência, que passa a ser uma opção estética mediadora entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. A opção pelos planos-sequência representaria a atemporalidade do instante pregnante, que se reflete no misto de sensações que desencadearia uma maior imersão sensorial.

Nessas obras observa-se também uma proposta de construção de uma montagem não linear, onde o tempo diegético não é marcado mais por uma representação do encadeamento cronológico dos fatos, que pauta-se por uma experiência na qual os personagens, assim como o espectador, estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço diegético em que a ação se desenrola.

Com essa reestruturação espaciotemporal, a presença do corpo na imagem fílmica dota-o da capacidade de se constituir como um espaço de construção de sensações e afetos (como já dito), por adotar uma concepção de corporeidade fortemente baseada na relação afetiva entre os corpos do ator, do realizador e do espectador. A dimensão sensorial dessa tríplice relação é reforçada quando a oscilação do corpo do ator é acompanhada de um movimento correspondente da câmera e sentida imediatamente pelo espectador. Tal é a força sensorial sentida corporalmente por via dessa concepção estética que a essa vertente do cinema moderno que terá seus desdobramentos na contemporaneidade convencionou-se rotular de ‘Cinema do Corpo’.⁶

⁶ O rótulo ‘Cinema do Corpo’ acaba sendo um guarda-chuva sob o qual diversos cineastas, dos mais diferentes estilos, estão alojados, como, por exemplo: Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Nagisa Oshima, Andy Warhol, Chantal Akerman, David Cronenberg, David Lynch, entre outros, cada qual constituindo uma peculiar concepção do corpo como desencadeador de suas narrativas fílmicas. O que identifica esses cineastas à estética do ‘cinema do corpo’ seria a ênfase no despertar de sensações; a visibilidade dada aos corpos no tempo e no espaço; a duração excessiva dos planos, induzidos pela câmera que a tudo registra e, ainda, intensifica as imagens dos corpos dos personagens, para enfim reverberar na corporeidade do espectador. Podemos pensar no cineasta norte-americano John Cassavetes como um precursor dessa estética, pelas suas obras de destaque no cinema independente americano, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. No estilo do cinema autoral de Cassavetes, a dimensão corpórea também é um fator importante para a sensorialidade buscada. Na composição da *mise-en-scène*, o corpo é perseguido pela câmera do diretor, fato tão característico que se chegou a carimbar sua obra como uma das principais vertentes do ‘cinema do corpo’, já que se efetua ali uma espécie de preponderância dos corpos filmados em detrimento dos demais elementos da narrativa. Esse destaque no cinema daquele autor é observado pela importância dada ao trabalho dos atores, principalmente se pensarmos que em suas obras existia a predominância de roteiros abertos, que davam aos atores maior autonomia na criação e na interpretação das personagens, deixando-os livres para a improvisação durante as filmagens. Essa mesma opção de roteiro aberto e liberdade dada aos atores para improvisar, cabe ressaltar aqui, foi o método empregado por Gaspar Noé na realização do filme *Irreversível* (2002). Destaca-se ainda que, no âmbito do cinema contemporâneo, continuam a existir correntes cinematográficas bastante diversas, mas que ainda assim estão agrupadas sob a égide do ‘Cinema do Corpo’. Para exemplificar, é notável o denominado “Cinema de Fluxo”, que consiste em obras produzidas a partir da década de 1990, que possuem predileção pela ênfase no cotidiano, no banal, na ambiguidade visual de tempos mortos, numa espécie de contemplação corporal meditativa que convida o espectador a uma experiência estética sensorial. Sob a rubrica do “cinema de fluxo” estão agrupados cineastas distintos entre si, como, por exemplo: Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Hou Hsiao Hsien, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Gus Van Sant, entre outros (OLIVEIRA JR, 2013). Numa outra chave do cinema do corpo encontra-se o “Novo Extremismo Francês”, um conjunto de filmes produzidos na França, também a partir da década de 1990, do qual o cineasta Gaspar Noé é apontado como um dos principais integrantes. Irá se abordar mais detalhadamente essa vertente do cinema do corpo, ainda neste capítulo, por essa razão.

No cinema contemporâneo do corpo - que visa repensar as relações entre corpo, sensorialidade e espectador - tem-se buscado explorar cada vez mais inusitadas reações físicas, corporais no público. Esse despertar de sensações que são experimentadas à flor da pele tem-se localizado mais especificamente em uma vertente do cinema francês contemporâneo em que a exposição das mazelas que afligem nossa existência, profundamente finita, atinge agora uma dimensão profundamente transgressiva.

Nesse contexto, tentaremos expor como, através do cinema de Gaspar Noé, podemos localizar reações emocionais controversas que são recorrentemente desveladas na sua representação da violência e da dor físicas, do sofrimento psíquico e da angústia sobre a finitude do homem. Nas narrativas do cineasta franco-argentino a representação das mazelas e do sofrimento humano tem na dimensão extrema da crueldade seu objeto principal: rasgar a pele, atravessar o corpo e atingir e expor a carne dilacerada - as sobras do humano.

É nessa chave, cuja ênfase está na dimensão corpórea dita ‘encarnada’, e por isso mais visceral, que a pesquisadora francesa Martine Beugnet baseia algumas das ideias de seu livro, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007). Através da consideração das complexas relações entre estética e política e de como elas são construídas através do diálogo íntimo entre filme e espectador (pensando nas obras de Gaspar Noé), Beugnet evidencia a criação de correspondências oblíquas e intensas entre o corpo do filme e o corpo do espectador.

A autora traça essas correlações a partir da abordagem teórica de Adam Lowenstein sobre o cinema de horror moderno, onde o autor discorre sobre a insistência dos poderes do *choque visceral* e do *sensacionalismo* como forma de reforçar as identificações mais sensíveis com a história retratada.

Vale apontar aqui ainda o reconhecimento no estilo de cinema de Noé o lugar do espetáculo do corpo visto e apreendido através da sensação e da emoção, na presença irremediável do que a teórica americana Linda Williams (2004) classifica como “gêneros do corpo” que configuram os modos da pornografia, do horror e do melodrama. Linda Williams parte da noção de Carol Clover (1987) sobre “gêneros do corpo” que corresponderia em sua essência ao horror e à pornografia, e ao qual a pesquisadora americana adiciona também o gênero melodramático. De acordo com Williams, nesses gêneros o espetáculo do corpo está presente por meio das representações da violência física, no horror; do orgasmo, na pornografia; e das lágrimas, no melodrama. Filmes onde um estímulo direto, um êxtase é experimentado

através das sensações de dor, excitação e sofrimento, e que é potencializado pela extrema visualidade presente nesses gêneros que compartilham entre si a característica primordial de provocar reações corporais e fisiológicas que fogem ao controle do público e que se mostram eficazes produzindo sensações no espectador, para levá-lo a engajar-se com a narrativa.

Ainda, segundo Williams, esses gêneros compartilham entre si estratégias em comum, vinculadas ao modo de excesso caracterizado pelo espetáculo e pelo êxtase, o que vai garantir uma relação com o espectador pautada por uma lógica de engajamento sensório-sentimental também excessiva. Um excesso de estímulos que envolvem os espectadores diretamente com o universo sensorial e sentimental do acontecimento representado, através de um engajamento corporal com o filme que resultará nas sensações de prazer, medo e angústia.

Porém, os “gêneros do corpo”, mais especialmente a pornografia e o horror, culturalmente são vistos como inferiores em relação a outros modos de cinema, por buscarem provocar primordialmente o que Williams (2004) vai chamar de ‘mimetismo quase involuntário’, e talvez, nada além disso. Complementarmente, aqueles gêneros colocam especialmente o corpo feminino na tela com a função de incorporar ou as sensações de prazer, no gênero pornográfico; de medo, no gênero horror; ou de sofrimento, no gênero melodramático. Ambas as questões diferem no cinema de Gaspar Noé e o distinguem. Dessa forma, para Williams

O que pode especialmente marcar esses gêneros do corpo como inferiores, é a percepção de que o corpo do espectador é envolvido em um mimetismo quase involuntário, através da emoção e da sensação do corpo na tela, juntamente com o fato de que o corpo exibido é quase sempre o feminino⁷ (WILLIAMS, 2004, 730 - tradução nossa).

Seguindo afirmação da mesma Williams, em seu livro *Screening Sex* (2008), sobre o cinema pornô *hard core* e *soft core*, pode-se aproximar, com reservas, sua leitura da análise de parte das obras de Gaspar Noé, já que nessas a presença do sexo explícito é recorrente, marcando a ligação desse estilo de cinema com os gêneros do corpo. No referido trabalho, a autora aponta que os filmes costumam afetar o público de

⁷“What may specially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion of sensation of the body on the screen, along with the fact that the body displayed is female.”

uma maneira frequentemente poderosa, ao provocar uma tensão na audiência que se dá entre a distância da experiência imediata, de tocar e sentir com o próprio corpo, ao mesmo tempo em que traz de volta ao espectador os sentimentos reconhecidos dos corpos na tela.

Segundo Williams, uma maneira de se pensar a relação do corpo do espectador com o ‘corpo do filme’ pode ser obtida a partir das considerações da teórica de cinema, Vivian Sobchack, que aborda a questão da “corporificação do assistir”, cuja premissa se baseia nas “fundações carnis da inteligibilidade cinemática”, pois, para entender os filmes seria necessário que o espectador, literalmente, faça sentido deles. Contudo, para essa autora, “as respostas carnis aos filmes têm sido vistas ‘como muito grosseiras para levar a maiores elaborações além do fato de alinhá-los - por seu impacto chocante fácil (...), com outras formas ‘sinestésicas’ de divertimento”⁸ (SOBCHACK *apud* WILLIAMS, 2008, p.19 - tradução nossa e grifo no original).

Sobchack atrela a questão da ‘corporificação do assistir’ ao fundamental ponto das ‘fundações carnis da inteligibilidade humana’, fator que faz destacar a obra de Noé daqueles gêneros considerados menores (ou até de efeitos mais ‘rasos’). De acordo com Williams, Sobchack caracteriza: “o cinema como uma série de ‘relações incorporadas’ - modos de ver e ouvir mediados, e de um movimento reflexivo que são o próprio fundamento da sua expressividade”⁹ (SOBCHACK *apud* WILLIAMS, 2008, p.19 - tradução nossa e aspas no original). As consequências dessa colocação, não levantadas por outros autores, colocam em outro patamar o processo almejado por Noé - ou seja, colocam na carne as origens da compreensão humana.

Para finalizar essas considerações, vale destacar outra reflexão de Linda Williams, que reforça uma questão pontuada anteriormente e que será retomada, dada sua importância para esse trabalho. A autora revela que

Muito já foi escrito a respeito da maneira como nos perdemos ou nos identificamos com essas imagens gloriosas, ampliadas dos corpos humanos em movimento na tela ‘prateada’; muito menos foi dito a respeito das maneiras pelas quais *reencontramos* nossos próprios corpos (...) nesse processo. Ainda que recentemente tenha-se tornado possível falar dos prazeres sensuais da corporificação da imagem e do choque das ‘atrações’

⁸ (...) *carnal responses to cinema have been regarded as “too crude to invite extensive elaboration beyond aligning them - for their easy thrills (...), with other more ‘kinetic’ forms of amusement.”*

⁹ *“embodiment relations” - modes of mediated seeing and hearing, and of reflective movement that are the very foundation of its expressiveness.*

cinematográficas (...) ¹⁰ (WILLIAMS, 2008, p.1 - tradução nossa, grifo no original. Grifo nosso em ‘reencontramos’).

Nesse âmbito, acreditamos que a imagem cinematográfica operada por Noé funciona como espaço para a transgressão, na medida em que ela produz experiências sensoriais que subvertem as subjetividades espaciotemporais corpóreas, por meio de uma estética capaz de desanestesiá-los os sentidos esmaecidos do espectador do cinema contemporâneo e, ao atingi-lo, possibilitar a ele firmar relações antes impensadas.

Para Noé, uma das possibilidades para desanestesiá-los os sentidos desse espectador residiria no objetivo de transgredir estética e tematicamente, como forma de subverter um estilo discursivo dominante que perpetua a continuidade de certa disciplinarização dos sentidos, através de uma padronização do olhar operada a partir dos moldes da narrativa clássica e que perdura até hoje no cinema, impondo a lógica formal como molde interpretativo a ser cumprido.

Pressupomos que, para o cineasta franco-argentino, o cinema precisa ser operado em outro regime epistêmico, a partir do qual a visão, a audição e o tato seriam pensados em conexão e imanentes ao corpo e não separados dele. Dessa forma, pode-se pensar no/pelo cinema para além do simples ato de contemplar imagens e escutar sons, o que implicaria, além de ver e ouvir, poder-se também sentir plenamente as imagens audiovisuais através de uma ordem ou de uma dimensão corporal.

Citando Gilles Deleuze: “(...) é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o ‘pensamento’” (DELEUZE, 1985, p.227). Comentando o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, Deleuze sugere que “o corpo pode ser definido como uma força (...) dotada de certa ‘capacidade de ser afetada’; tal capacidade é ‘uma afetividade, uma sensibilidade, uma sensação’” (DELEUZE *apud* SHAVIRO, 2015, p.62).

Assim, a análise do cinema de Gaspar Noé pontua que a dimensão corpórea que estabelece essa proximidade não é somente a do corpo filmado, mas a do próprio corpo do filme. Nessa dimensão, o corpo fílmico tateia o corpo dos espectadores perante a experiência cinematográfica. Os espectadores passam a sentir com todo seu corpo e, disruptivamente, seus corpos se perdem entre as instâncias do físico e do mental, numa

¹⁰*Much has been written about the way we lose ourselves or identify with those glorious, magnified images of human bodies in movement on the “silver” screen; much less has been written about the ways we reencounter our own bodies (...), in that process. Though it has recently become possible to speak of the sensuous pleasures of embodied viewing and of the shock of cinematic “attractions” (...).*

espécie de interferência que se apresenta como uma *carnalidade* entre os corpos fílmico e humano.

Em *Cuerpo y Cine: Reporte Fragmentario sobre Extrañas Intensidades y Mutaciones del Orden Corporal* (2004), o pesquisador argentino Ricardo Parodi indica que o corpo não está mais ligado somente a uma dimensão segura da realidade, do eu e do indivíduo. O autor argentino acredita que, na contemporaneidade, esta dimensão do corpóreo está exposta a diversas variações e ondulações, as quais ele chama de mutações radicais, sendo alcançadas e desvendadas através das atualizações do corpo no cinema. Ou seja, estando essas modulações diretamente ligadas aos afetos dos corpos, seria possível a ampliação da percepção sobre aquilo que remete à ordem do corporal.

De acordo com Parodi, o corpo é aquilo no qual o pensamento imerge para alcançar o impensado e explicitar o lado obscuro do ser, algo especialmente intrínseco na obra de seu conterrâneo, Gaspar Noé. Porém, para Parodi, não se trata de afirmar que o corpo ‘pensa’, mas de elucidar que esse corpo, suas afecções e a representação de suas intensidades podem levar o espectador a entender que o que se vê é um produto da ordem do pensamento (PARODI, 2004).

Por essa chave, a arte cinematográfica então se tornaria uma arma do pensamento e a câmera análoga ou extensão não somente do olho, mas do cérebro. A percepção se transforma numa ação onde o pensamento se transmutaria em sensação. Enfim, a imagem se converte em sensorialidade, em corpo. Complementando esse pensamento com o do teórico norte-americano Steven Shaviro, pode-se afirmar

As imagens virtuais do cinema (...) como imagens, ou como sensações, elas me afetam de uma maneira que não dá espaço para nenhuma suspensão da minha resposta. Eu já fui tocado e alterado por essas sensações, mesmo antes de ter tido a chance de percebê-las. O mundo que eu vejo por meio da câmera é um mundo que se choca violentamente contra mim (...) (SHAVIRO, 2015, p. 60).

Ao explorar minuciosamente a corporeidade da e na tela, a câmera acaba por afetar o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade, ou seja, o outro corpo visto no filme. Em seu livro *O Corpo Cinemático* (2015), Steven Shaviro conceitua o que chama de ‘estética da intensidade do corpo’, na qual, segundo o autor, o cinema seria pensado como uma tecnologia de intensificação das sensações corpóreas que desestabilizam e multiplicam, ao mesmo tempo, os efeitos da subjetividade.

Por essa via, “O corpo cinemático ambivalente não é um objeto de representação, mas uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de paixões e desejos, uma área de contínua luta política” (SHAVIRO, 2015, p. 307).

O autor utiliza um referencial teórico que vai de Gilles Deleuze e Felix Guattari a Maurice Blanchot e Georges Bataille, realizando assim uma análise transversal sobre as representações do corpo cinematográfico e sobre as possíveis implicações com a política de corpos humanos, o que ele define como uma estética masoquista do cinema na pós-modernidade. Algo que enfocaria os excessos e a excitação; o frenesi e a fragilidade da imagem; o desejo que informa as construções sociais da subjetividade; a sedução pornográfica da violência e da sexualidade e as políticas do corpo subjugado.

Nas próprias palavras de Shaviro

O corpo é o lugar das mais violentas, (...) intensas afecções. Ele é continuamente subjugado (...) nesse processo vivencia extremidades de prazer, dor e horror. A carne é menos rigidamente determinada, mais fluida e aberta (...) do que geralmente gostamos de crer [ou ver] (SHAVIRO, 2015, p. 152).

Em *O Corpo Cinemático*, Shaviro procura explorar as relações entre o aparelho cinematográfico e o corpóreo, sugerindo que os dois não são alheios ou extrínsecos. Na construção de suas teorizações sobre o cinema do corpo, o autor busca as relações entre a pós-modernidade, a política dos corpos humanos e a estética masoquista, presentes nos filmes. Segundo Shaviro: “O masoquismo do corpo cinemático é (...) uma paixão pelo desequilíbrio e [pela] desapropriação” (SHAVIRO, 2015, p.76).

Propondo uma leitura ativa e afirmativa do masoquismo na experiência cinemática, o autor chama a atenção para as sensações propagadas pelo cinema através da excitação visual do espectador, compreendendo o cinema como um *medium* vívido que provoca reações corpóreas, como o desejo, o medo, o prazer e a repulsa. Ele afirma que o masoquismo do/no corpo cinematográfico seria a paixão pelo desequilíbrio e pela desapropriação, pois “o corpo agitado multiplica seus afetos e excitações até chegar a um ponto de sobrecarga, pressionando-se para seus limites: ele deseja sua própria extremidade, sua própria transmutação” (SHAVIRO, 2015, p.77).

Seguindo com a conceituação de Shaviro, a teoria do cinema estaria dividida entre o desejo de reproduzir e o desejo de manter distância das excitações voyeurísticas,

algo que estaria no cerne da maior parte da teoria cinematográfica, principalmente a ‘Alta Teoria’¹¹ de vertente psicanalítica.

O teórico americano argumenta que: “O problema com a teoria paradigmática do cinema contemporâneo (...) [é que esta] está em pânico quase incontido diante do prospecto (...) de [o espectador] ser afetado e tocado pelas formas visuais” (SHAVIRO, 2015, p.25). Dessa forma, pela ótica daquela vertente teórica, o autor passa a questionar se existirá um “(...) medo (...) diante da instabilidade ontológica da imagem e da materialidade do afeto e da sensação?” (Ibid.).

Baseando-se na natureza paradoxal da percepção cinematográfica e nos mecanismos através dos quais o cinema gera afeto, o autor segue em sua abordagem sobre a posição do espectador cinematográfico e sua forma de subjetividade, em relação à noção de abjeção e dos efeitos corpóreos produzidos pela experiência estética proporcionada pelo ato de se assistir a um filme. Por essa via, o autor elabora uma ‘teoria da fascinação cinematográfica’, em contraposição à teoria psicanalítica de base lacaniana.

¹¹ O que se denomina ‘Alta Teoria’ ou ‘Teoria de Cinema pós-1968’ ou ainda *Grand Theory* é o mesmo que ‘Teoria do Aparato’, ou simplesmente ‘Teoria’ com “T” maiúsculo. Nos anos 70, alguns teóricos, como Jean Louis Comolli e Jean Louis Baudry [para quem os procedimentos textuais ilusionistas, fundados na perspectiva ‘*artificialis*’ e na continuidade, somam-se aos efeitos da situação de projeção, (MASCARELLO, 2001, p.15)] passaram a defender que o meio cinematográfico, formado pelo conjunto câmera/projetor/tela de cinema, não era ideologicamente neutro, mas intrinsecamente burguês. Para eles, em outras palavras, o cinema era irremediavelmente burguês, e um instrumento de dominação das massas. A rejeição do cinema clássico narrativo também foi intensa nessa época. Esses teóricos dos anos 70 usavam a psicanálise de Lacan [que se apoiava na concepção de que o cinema ao reencenar a cena infantil do estágio do espelho, reforça o espectador em sua condição de sujeito burguês, como um sujeito imaginário ou ideológico, ou conforme denominava Baudry, ‘sujeito transcendental’, (Ibid.)] para justificar suas teorias. Não cabe no âmbito desse trabalho fazer um levantamento aprofundado tanto da Teoria psicanalítica de Lacan, como das críticas ao uso dessa teoria relacionada à espetacularidade no cinema. Porém, vale destacar que existe uma vertente de teóricos modernos renomados, a exemplo de Noam Chomsky, Carol Clover, Linda Williams, entre outros, que fazem uma crítica feroz à teoria psicanalítica de Lacan. Podemos indagar que, aparentemente, muitos desses teóricos em cujas ideias nos pautamos ao longo de nosso trabalho, não veem com bons olhos alguns aspectos da Alta Teoria. Talvez isso se deva porque a maior parte dos estudos de cinema dos anos de 1970, inclusive aqueles relacionados a essa ‘Alta teoria’, constantemente era pseudocientífica, sem verificação empírica adequada. Além disso, em geral, era avessa às várias possibilidades estéticas e políticas do cinema como um todo e do cinema narrativo clássico em particular. Pesquisadores importantes como Noel Carroll e David Bordwell romperam explicitamente com o legado dessa teoria dos anos de 1970, dando mais ênfase à enorme diversidade de abordagens existentes nos estudos de cinema, e em muitos casos até rejeitando a psicanálise como forma de pensar o cinema, por acreditarem que o ato de assistir a um filme se configura como um ato voluntário e consciente, enquanto que a teoria psicanalítica estaria voltada para os estudos do inconsciente e, portanto, se a visualização de um filme é um ato consciente, não deve estar baseada principalmente ou exclusivamente na psicanálise para a análise das questões em torno da espetacularidade. Poderia estar concentrada aí a crítica de uma parte dos teóricos citados e, está mais do que evidente, que o teórico Steven Shaviro se insere nessa vertente.

Segundo Steven Shaviro: “O fascínio visual é, portanto, uma pré-condição para a construção cinematográfica da subjetividade (...). Não é o olhar que demanda as imagens, mas as imagens que solicitam e sustentam o olhar” (SHAVIRO, 2015, p.31).

Contrário à ênfase no sadismo e na separação, promovidos pelo paradigma psicanalítico, o teórico americano propõe uma abordagem masoquista, mimética, tátil e corporal, para pensar o ato de ver filmes

Para registrar afetos e efeitos com esses, para poder afirmar a medida completa da ambivalência masoquista dos filmes, para levar o cinema aos limites do que ele pode fazer, precisamos destruir, dissipar e violentamente destituir o paradigma psicanalítico que vem dominando a teoria acadêmica do cinema (SHAVIRO, 2015, p.79).

Para Shaviro, o cinema não deve ser exaltado como um meio de fantasia coletiva, nem condenado como um mecanismo de mistificação ideológica. Partindo de uma matriz calcada em Deleuze e Guattari, o autor pensa as imagens não como representações, mas sim como eventos, que permitem ao aparato cinematográfico multiplicar linhas de fuga, assumindo-se como uma tecnologia de intensificação e renovação de uma série de experiências corporais envolvendo a passividade e a abjeção. Nas palavras de Shaviro: “O fascínio visual é uma compulsão passiva e irresistível, não uma afirmação do domínio ativo do olhar. E isso é associado à violência” (SHAVIRO, 2015, p.27).

Nessa chave da fascinação visual, o teórico enquadra os filmes que exploram mais fortemente a violência e a sexualidade em excesso (características estéticas presentes no cinema de Noé), como as obras do gênero horror e pornográfico, uma vez que, em seus primórdios, esses gêneros subjugados representaram uma reação contra a ordem vigente, e uma novidade, provocando um efeito que percorreria todo o corpo do espectador, a partir do modo como este mesmo corpo atualiza as imagens virtuais apreendidas, algo que seria ativado por meio de ‘blocos de sensações’.¹²

¹² De acordo com a concepção teórica de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1992), no corpo estariam inseridos os referidos ‘blocos de sensações’, que seriam despertados pela percepção através de sinestias que escapam a uma lógica apenas do olhar e de sua interioridade, pois são retrabalhadas pela potência dos demais órgãos dos sentidos. Em vez do modelo da identificação operada pela representação, responderiam à multiplicidade de *perceptos* e *afectos* do espectador. Segundo Deleuze e Guattari: “A obra de arte é um ser de sensação (...), uma composição de sensações, (...) um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213). Dessa forma, através das sensações, todas as matérias se tornam expressivas, pois, de acordo com Deleuze e Guattari, essas sensações conteriam aqueles ‘blocos de afetos’, como também os perceptos, os devires e as lembranças, que conceberiam a obra de arte, no nosso caso o cinema, como um fluxo de sensações atualizadas no

Assim, pela reflexão de Shaviro, apoiada em parte em Deleuze e Guattari, os nervos óticos do espectador servem como canais para as sensações, através da fascinação visual. Porém, seria improdutivo reduzir as experiências sensoriais que o cinema provoca a determinados gêneros (como no caso do horror e do pornô), pois isso implicaria limitar a potência das imagens cinematográficas, uma vez que estas, de diversas maneiras, propagam notadamente os seus blocos de sensações para além de uma ênfase nos modelos de identidade e representação.

Para Shaviro os modelos hegemônicos de análise cinematográfica calcados em matrizes político-culturais, psicanalíticas ou estruturais, reduziriam o pensamento sobre o cinema na medida em que elaboram uma estrutura fixa para a análise do filme, ou se utilizam dos filmes para legitimar questões extracinetográficas, quase sempre relacionadas apenas ao dispositivo cinematográfico e à mítica da representação, desprezando os outros traços de sua materialidade, como a potência formal que produz os afetos, no espaço cinematográfico.

Por esse viés, o que se pretende é reforçar um campo de reflexão capaz de pensar o cinema e suas relações com o espectador na sua materialidade corpórea, que compõe um corpo sensorial construído pelo automatismo cinematográfico do movimento, do espaço e do tempo, subvertendo seus usos disciplinares na forma de uma reação que desencadeia novas sensações, por meio de transgressões sinestésicas e cinestésicas¹³, muitas vezes provocadas durante a fruição dos filmes de Gaspar Noé.

Steven Shaviro explica que esse cinema corpóreo põe o corpo em primeiro plano, fora das representações confortáveis que usamos para mantê-lo à distância. Assim o filme, nos permite e nos força a ver o que não podemos assimilar ou apreender, assaltando nossos olhos e ouvidos, nos tocando e nos ferindo compulsiva e convulsivamente, nos colocando cara a cara com uma alteridade que não se pode nem incorporar e nem expelir.

Para o autor, o cinema estimula e afeta nosso corpo, mesmo enquanto abole as distâncias entre o nosso e os outros corpos. Assim, fronteiras e contornos dissolvem-se e

momento do acontecimento fílmico. A partir desses fluxos criar-se-ia um espaço para o corpo onde as imagens construiriam as sensações, produzindo-as e associando-as com a imagem fílmica, no processo de 'fascinação visual' (conforme denominado por Shaviro), engendrado pela arte do cinema.

¹³A Sinestesia é a mistura de sensações, de sentidos (visão, audição, olfato etc.). A Cinestesia é o conjunto de sensações que torna possível perceber os movimentos musculares causados pelos estímulos do próprio corpo.

a representação dá lugar a um contato afetivamente violento e imediato. “Não existe mais nenhuma clara distinção entre interno e externo. Eu estou enjoado, assustado. Mas [de forma ambígua] eu preciso, eu quero essa proximidade e essa vertigem” (SHAVIRO, 2015, p. 299).

Dessa forma, desestabilizando as sensações e afetando a representação, esse cinema opera uma reversão dos modelos clássicos de representação, mergulhando o espectador na vertigem de uma composição sonora e visual em movimento extremamente tátil, visceral, carnal. De acordo com Shaviro, o corpo cinematográfico objetiva mobilizar, dentro do próprio discurso fílmico, a combinação desconcertante de prazer e dor que caracteriza a experiência do que ele define por fascinação cinematográfica, marcadamente, por colocar em primeiro plano a significação à custa do afeto. Dada a ênfase sobre a natureza dessa resposta espectral corporificada, encarnada no âmbito de um ‘cinema do corpo’, torna-se fundamental abordar o conceito crítico de afeto.

De acordo com o levantamento das pesquisadoras Tania Horeck e Tina Kendall, a partir de uma edição especial sobre o afeto na revista *Body and Society* (2010), o atual pensamento crítico nas ciências sociais e humanas tem sido caracterizado por um ‘retorno afetivo’, e nesse cenário as autoras refletem sobre o que tal volta à questão do afeto pode significar para os estudos contemporâneos de cinema, ao se explorar respostas afetivas da audiência na cultura cinematográfica. Segundo as autoras, o atual ‘cinema do corpo’, como um todo contribui para se repensar como o cinema é vivenciado nos corpos dos espectadores, construindo um apelo ao afeto, à emoção e, ao intelecto.

Foi exatamente com esse intuito que Steven Shaviro se propôs a mapear os fluxos de afeto do mundo contemporâneo representados num estilo de cinema que experimentaria isso esteticamente ordenado, sob um olhar mais íntimo e cuidadoso, atento aos pequenos eventos e refletindo uma vontade do homem contemporâneo de restabelecer um contato sensível e corporalizado com os objetos e com as imagens em si mesmas.

Assim sendo ele destaca a capacidade dos meios audiovisuais atuarem como “máquinas de geração de afetos”, e de permitirem a “extração de valores a partir desses afetos” (SHAVIRO, 2015, p.3). Para Shaviro, via Massumi, os afetos atravessam ou dominam os sujeitos, enquanto que as emoções são produtos desses sujeitos, ou seja, a

emoção então seria o afeto capturado pelo sujeito, a uma amplitude que permita a este comensurá-lo.¹⁴

Segundo Shaviro: “Para Massumi, o afeto é primário, não consciente, não subjetivo ou pré-subjetivo, não significante, não qualificado e intensivo; enquanto a emoção é secundária ou derivativa, consciente, significativa e qualificada.”

Por via do raciocínio de Massumi, Shaviro continua sua abordagem elaborando que a emoção, “é o afeto apreendido por um sujeito, ou dominado e atenuado na medida em que se torna apropriado por esse sujeito. Os sujeitos são dominados e atravessados pelo afeto, mas eles têm ou detêm as suas próprias emoções” (SHAVIRO, 2010, 72-73). Justamente por esse apelo aos elementos afetivos, primários e viscerais sobre o espectador e pela relação que o ‘cinema do corpo’ constrói entre o eu e o outro – o espectador e a tela – é que enxergamos implicações importantes ali para pensarmos sobre a influência moral, ética e política do cinema de Gaspar Noé.

Os filmes do cineasta franco-argentino envolvem os espectadores, pois implicam em formas estéticas particularmente intensificadas mostradas na tela, exigindo uma resposta afetiva e ética do espectador. Esse modelo criativo de cinema trabalha no nível da sensibilidade e do corpo, e assim complexifica a compreensão puramente representacional, pois, ao explorar formas intrincadas de espectadorialidade, o cinema de Noé causa ‘estragos’, dúvidas em certezas morais e sistemas de valores socialmente estabelecidos.

Suas obras estimulam o potencial ético e afetivo do espectador, para que pense através de suas próprias respostas corporificadas ou encarnadas por e pelas imagens e pelos outros corpos ‘encarnados’ na tela. Nessas provocadoras obras questões morais e éticas são trazidas à tona, por forçarem ou extrapolarem os *limites afetivos* do que poderia ser julgado como puramente sensacional, e ultrapassem as fronteiras do meramente assistível e tolerável.

Por essa razão, entre outros teóricos, nos embasamos na abordagem teórica de Shaviro, que procura articular ao longo de sua obra uma estética da intensidade corpórea, do masoquismo e da abjeção como efeito sintomático de uma importante mudança de paradigma do cinema na pós-modernidade, período que marca certa

¹⁴ Cabe aqui ressaltar que, embora haja uma série de formas de abordar o conceito de afeto, optamos pela explicação do conceito feita por Steven Shaviro, pelo viés da obra *Parables for the Virtual: Affect, Movement, Sensation* (2002) de Brian Massumi, onde este autor defende a necessidade de se diferenciar entre o afeto e a emoção.

ambivalência do corpo cinematográfico, pois este não se configura mais como um objeto de representação, mas como uma zona de intensidade afetiva, que implicaria uma nova estética cinematográfica, sob uma nova política e uma nova economia de poder e resistência, de prazer e dor, orientada às múltiplas percepções, afetos e efeitos de subjetividade de corpos desorganizados, hipersexualizados e tecnologizados.¹⁵

Em torno da questão da subjetivação gerada pelo aparato cinematográfico, o teórico americano chama a atenção para o pensamento de Georges Bataille, na medida em que o cinema se afirma no materialismo e nos limites de suas imagens, e não é calcado no modelo de representação ligado à metafísica. Como Shaviro afirma: “Esse tipo de cinema abalaria a metafísica do olhar” (SHAVIRO, 2015, p.46), pois as experiências com as imagens são concretas, produzindo fluxos de tempo e de sensações.

Nesse sentido, a experiência sensorial suscitada por esse tipo de cinema seria múltipla e anárquica, pois instiga o excesso e a escatologia. Segundo Bataille, daquilo que sairia das vísceras e iria para fora, no sentido do excesso e da excreção, em um movimento turbulento que se encaminha constantemente para a explosão. Através da transgressão singular de suas imagens, esse cinema potencializaria a capacidade de romper com os interditos aludidos pelo filósofo francês.

Interditos iniciais como o da morte e do sexo, que têm o intuito de rechaçarem a atividade erótica desregrada e a possibilidade do assassinio, postulados como proibições que fundamentam regras básicas para o desenvolvimento da sociedade. Esses interditos funcionam para refrear a violência provinda do excesso destrutivo, regulando, tanto a atividade sexual livre frente à imediaticidade da volúpia e do prazer sexual, quanto à consciência que o homem passa a ter da morte enquanto seu destino inescapável.

O cinema de Noé exibe o sangue e os órgãos sexuais cheios de vida e de morte, como signos de uma natureza violenta que nos ultrapassa, jogando com a ansiedade do espectador que se torna cúmplice dos atos mostrados na diegese.

Poderia-se refletir que esse cinema, através da ênfase nos interditos batailleanos, provocaria a tomada de consciência pelo espectador, de novas questões nele suscitadas pela enxurrada de afetos e sensações de forma demasiadamente explícita. Em um envolvimento masoquista, consciente do processo de humilhação e subjugação que,

¹⁵ Para Shaviro, o ‘corpo cinemático’ estaria próximo do ‘corpo sem órgãos’ artaudiano, que seria atravessado pelas intensidades e pelos fluxos afetivos irrompidos nas imagens fílmicas. Essa posição teórica serviu para demarcar seu território frente a uma certa hegemonia da psicanálise, identificada pelo autor nas décadas de 1970 e 1980, no campo dos estudos cinematográficos.

fatalmente, leva o corpo do espectador ao ponto em que sua vulnerabilidade é exposta de maneira perturbadora e desconfortável. A revelação da carne, oriunda dos filmes de Noé, irrompe como ícone da violência que ultrapassa e ‘estremece’ qualquer razão.

Dessa maneira, Shaviro conclui que

O aparelho cinemático é uma nova forma de corporificação; é uma tecnologia para conter e controlar corpos, mas também para afirmá-los, perpetuá-los e multiplicá-los, ao agarrá-los no terrível e misterioso imediatismo de suas imagens. O corpo cinemático não é, portanto, nem fenomenologicamente dado nem fantasmaticamente construído. Ele permanece nos limites dessas duas categorias e as desfaz (SHAVIRO, 2015, p. 295).

Para pensar a respeito do corpo no cinema de Gaspar Noé, vale a pena investir um olhar analítico capaz de estabelecer uma dimensão acerca da contemporaneidade que faz emergir imagens impactantes cujo embate promulga a produção de obras fílmicas onde o corpo torna-se, cada vez mais, um fecundo objeto atrator de afetos e sensações incontroláveis e que assim fazem com que esse estilo de cinema alcance um limite perceptível extremo, através da busca pelo êxtase imagético – no sentido primevo de *‘ékstasis’*¹⁶ – impulsionando o espectador para fora do seu estado de esmaecimento e de dessensibilização anterior.

Nesse sentido, o contemporâneo demonstra-se como território frenético e sensível que traz um redimensionamento conceitual e crítico, ao acentuar os fenômenos atualizados da expressão discursiva do corpo no cinema, entre aspectos do visível e do invisível, do que mostrar e do que não mostrar.

Na vertente do cinema de Noé, o corpóreo se atualiza na recorrência da experiência do evento/acontecimento representado, expandindo as fronteiras da representação do corpo, para ultrapassar seus limites. O corpo que é exibido na extrema conjuntura cinematográfica de *Irreversível* explora a atmosfera dos mais inconfessáveis segredos, revelados de maneira desconcertante diante da câmera na mão que, auxiliada pela ênfase na subjetividade, dá mais sensação de realidade e participação ao espectador que, dessa forma, sente que pertence ainda mais àquela situação, denotando o traço testemunhal daquele que está observando. Como aponta Shaviro: “(...) é um modo de subverter ou causar um curto-circuito na representação. [Para] traz[er] a audiência para

¹⁶ Etimologicamente, a palavra *êxtase* se originou a partir do grego *ékstasis*: deslocamento; movimento para fora. O significado de *êxtase*: estado de quem se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, ou de perturbação mental determinada por terror, assombro, cólera.

dentro do processo do filme (...)” (SHAVIRO, 2015, p.55). Dessa maneira, promove-se uma brecha nos desdobramentos da experiência humana – de forma intrínseca e extrínseca –, na bifurcação entre o que seria apenas representação do corpo e o que é explicitamente carne.

Em toda sua obra o cineasta franco-argentino embute uma ode à carne, à fisicalidade, enfim, um resgate explícito de uma corporeidade imanente. Através de uma representação gráfica e explícita, expõe o corpo para dar visibilidade a um processo necessariamente de deterioração, de perda, que é comum ao corpo feito de carne. Sendo assim é visível a opção da representação da carne como cerne de toda a sua obra. Podemos remeter ao que Shaviro aponta como um estilo de filmes que “(...) focam-se insistentemente, obsessivamente, no corpo. Articulam (...) uma estética da carne. São impiedosamente viscerais; é o que os faz tão perturbadores” (SHAVIRO, 2015, p. 149).

Revelar para conhecer o que se passa debaixo da pele faz parte da jornada irreversível de Noé. Num jogo que visa explorar o desconhecido: o interno e o externo. Algo que serve ainda para ensinar a ver a vida com outros *olhos*: perceber a dimensão incontrolável por trás dos desejos e o imponderável da dura e fugaz realidade.

No caso de *Irreversível* há uma procura ou uma perda de valores, traduzida na criação de um labirinto fílmico que expõe o corpo à paisagem cinemática para juntar pedaços de um quebra-cabeça cronologicamente invertido, que transforma os destinos dos personagens e as relações destes com os espectadores, a partir de uma experiência angustiante. Por essa ótica, na obra, a representação do corpo feito carne insinua sua preferência pela imanência física e pela vivência que se esgota nela mesma, por uma estética que marca a irreversibilidade temporal. Diante de uma formulação ao acaso, particularmente notável na ênfase em revelar a cadeia furiosa dos eventos que é conduzida para um desenredo violento, o discurso é associado à decepção traumática sentida pelo espectador em relação às tragédias da existência humana.

Dessa forma, a possibilidade de transgressão no cinema de Gaspar Noé localiza-se onde os desvios marcantes de suas obras fazem emergir subversões tanto temáticas quanto estéticas. Na expectativa de explorar as profundidades obtusas do ser, em seus diferentes desafios carnavais, privilegiam-se situações emergentes acerca da imagem que se expressa na corporeidade narrativa. E isso através de uma pulsão conflitante que atravessa os limites irrefutáveis do desejo que se instaura na materialidade do corpo e acaba por revelar elementos e circunstâncias intrínsecas à natureza humana que acentuam a efemeridade e a falibilidade da carne. No cinema de Noé, tanto o corpo

quanto o aparato cinematográfico responde, na verdade, à demanda de Georges Bataille pela afirmação da efemeridade, pela “apoteose daquilo que é perecível” (BATAILLE, 1987, p. 237).

É por essa via que, ao nos aproximarmos mais detidamente da obra cinematográfica de Gaspar Noé, somos levados a pensar que o diretor coloca em relevo o legado crítico de Georges Bataille, como uma influência chave no apelo à representação do sexo e da violência explícitos e gráficos; na exploração do materialismo básico da carne, com ênfase no potencial subversivo da transgressão erótica e no caráter masoquista poderoso da violência e da tortura que parecem fornecer um quadro crítico relevante para um cinema que questiona as fronteiras morais intrínsecas à vida humana.

Através da análise da obra de Noé, observamos que em determinado momento, como no caso do filme *Irreversível*, o realizador tanto coloca o legado de Bataille em primeiro plano, como de alguma forma tenta até subvertê-lo, reconfigurando o intertexto Batailleano em maneiras mais desafiadoras e desconfortáveis de apreensão.

Nessa incursão em Georges Bataille, a estrutura narrativa de Noé caminha num movimento contínuo, um *travelling*, como modo de enfatizar a força circular do retorno ao princípio, e do que também foi considerada a parte maldita do homem, isto é, a sua animalidade. Ou seja, no seu âmago a obra parece reproduzir alguns evidentes e perturbadores contrastes visuais e ontológicos entre o mundo da transgressão autêntica de Bataille e o nosso próprio contexto contemporâneo degradado e degradante. Assim sendo, Noé não tenta deter-se na superfície que equipara o sexo com a transgressão, mas vai além, uma vez que o valor crítico, ético e estético do filme consiste em seu apelo em afetar visceralmente e moralmente o espectador.

O impacto afetivo cumulativo da obra, pensamos ser tão mais difícil de livrar-se do que seria um relato autêntico e tradicional da transgressão batailleana, uma vez que algumas sequências acabam penetrando em nós de maneira embaraçosa e inaceitável.

Filmando os corpos de uma forma radicalmente nova ou extrema, como a principal conduta através da qual a transgressão poderia operar, cenas que são mais chocantes em termos de violação dos tabus sexuais claramente invertem o espetáculo da representação pornográfica, já que não são apresentadas para excitar. No filme, essas cenas mais propriamente estão localizadas na inelutável e nauseante deformação da questão mundana, num legado da transgressão que efetua uma abjeção/contaminação da carne. Mesmo que se destinem a sinalizar para a experiência arrasadora da perda de si

mesmo e da transcendência, em torno da conceptualização que Bataille faz do erotismo, tais representações dissipam quaisquer ilusões que o espectador possa ter sobre a possibilidade de localizar a sexualidade puramente no âmbito literário-filosófico batailliano, onde o sexo ainda mantém seu fascínio transcendente.

Nas palavras de Shaviro: “Vivemos num mundo de imagens de sexualidade onipresentes e mercantilizadas, mas onde os choques do contato tátil (...) corporais são tanto mais negados (...) [para] volatilizar a carne” (SHAVIRO, 2015, p. 149).

Noé pretende que o filme provoque uma ‘experiência interior’ no espectador, que se encontra traduzida num espetáculo conflitante, concentrado em seu desejo extraordinariamente explícito e pulsante de mostrar tudo, através das experiências de choque extremo, de indignação, ou mesmo nos transtornos corporais desencadeados pelas reações fisiológicas desagradáveis experimentadas pelos espectadores. Talvez seja essa a força subversiva do cinema de Noé, que brota de algo intolerável de se assistir, na medida em que produz um excesso afetivo que pode trabalhar para perverter e, portanto, para subverter o legado culturalmente mais endossado da transgressão batailliana, aspecto que remeteria à noção de uma imagem intolerável promulgada por Bataille e mesmo a intensificaria, remetendo à sua dimensão propriamente *unwatchable*: ‘não-olhável’, não passível de ser olhada, observada.

A espetatorialidade insuportável dessa obra de Noé acaba se tornando um tipo de contato corpóreo mais carnal e efetivo, precisamente na medida em que sua tatilidade envolvente, mas desconcertante, é algo diferente do que o espectador espera ou está acostumado a sentir no cinema. Dessa maneira, é a experiência incontrolável e visceral que acaba sendo transgressora, e finalmente, indesejavelmente catártica.

Uma experiência profundamente sensorial e afetiva que está de acordo com a ‘afetividade’ e com a ‘virada corporal’ da teoria cinematográfica contemporânea, de teóricos como Steven Shaviro e Martine Beugnet, que se embasam na filosofia crítica de Georges Bataille para teorizar a espetatorialidade em termos do contato íntimo e contagiante entre filme e espectador.

Em *O Corpo Cinemático*, Shaviro afirma que o cinema, por sua própria natureza, teria sua forma

(...) pressuposta menos na mistificação ideológica do espectador e mais em suas calculadas respostas fisiológicas. (...) o cinema tende para o êxtase ofuscante de proporções bataillianas. No aparato cinemático, a visão é removida dos paradigmas idealizados de representação e perspectiva (...) Ela

se funda, em vez disso, nos ritmos e pausas de uma temporalidade intocável, e na materialidade da carne agitada (SHAVIRO, 2015, p. 59).

São essas características marcantes de um estilo de cinema cuja ênfase no corpóreo estaria totalmente transparente no cinema realizado por Noé. Um cinema onde, aplicando-se as ideias de Shaviro, existiria um “(...) êxtase batailleano de despesa, de automutilação e autoabandono”, levando à “(...) intoxicação ofuscante do contato com o real” (SHAVIRO, 2015, p. 70). E, como o teórico continua a argumentar (ao tratar de outros diretores), seria justamente essa “mesma perda de controle, essa abjeção, fragmentação e subversão da autoidentidade” (Ibid. p.73) que inspiraria o desejo ou, em alguns casos, a repulsa do espectador, por certos tipos de experiências cinematográficas.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Beugnet aponta que os filmes do ‘Novo Extremismo Francês’, incluindo-se aí as obras de Noé, tornaram-se renomados por sua ênfase no visceral e no afetivo, e por sua recusa problemática do tipo de distância que poderia permitir uma avaliação crítica fácil, e que, nessa chave, parecem oferecer tal abertura à despesa batailleana.

Voltando à ‘intoxicação ofuscante’ de que fala Shaviro, no caso dos filmes de Gaspar Noé, podemos refletir de que forma tais experiências extremas se ligariam ao legado cultural da transgressão. Para tanto, iremos discutir especificamente em relação ao filme *Irreversível*, quais seriam os pontos evidentes da permanência dos ideais batailleanos, que, certamente em relação à aquela obra específica, não são encontrados nos lugares reconfortantes que poderiam se esperar encontrá-los, ou seja, não apenas no tratamento do sexo e da violência no cinema - como por si só intrinsecamente transgressivos -, mas sim na problemática, incômoda e constrangedora instância espetatorial, intensificada pelo contato finalmente intolerável.

1.2 O extremismo filmico de Noé

Será abordado aqui a maneira como entendemos o corpo cinematográfico presente na obra de Gaspar Noé, e a forma pela qual ele faz uso dos elementos constituintes de uma estética do corpóreo, algo que observamos ser explorado esteticamente ao máximo em suas narrativas. O realizador torna o corpo um elemento

que fala tanto quanto a palavra para assim realizar cada cena da maneira mais crível possível.

Além disso, o modo como o corpo é cruelmente exposto no cinema de Noé assegura um modelo para se mapear como esse estilo agressivo de fazer cinema reflete um olhar profundamente niilista sobre o ser humano, além de tornar visível uma observação crítica extrema sobre as relações morais, éticas e políticas da sociedade francesa contemporânea. Esse olhar extremo perpetrado pelo cineasta acaba por localizá-lo dentro da tendência do cinema francês rotulada de *New French Extremity*.

O rótulo *New French Extremity*, que pode ser lido como ‘Novo Extremismo Francês’ ou ‘Nova Extremidade Francesa’ apareceu pela primeira vez no ensaio *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, escrito pelo crítico americano James Quandt e publicado pela primeira vez em *Artforum*, em 2004, e reeditado em 2011 para a coleção de ensaios *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, por Tanya Horeck e Tina Kendall.

O termo foi criado por James Quandt com o intuito de contextualizar um estilo de cinema produzido na França desde a década de 1990, o que o crítico descreve até certo ponto pejorativamente: como uma “moda crescente de táticas de choque”¹⁷ (QUANDT, 2011, p.21 - tradução nossa e grifo no original).

Bava, tanto quanto Bataille, Salò não menos do que Sade parecem os determinantes de um cinema de repente disposto a quebrar todos os tabus, para avançar em rios de vísceras e espumas de esperma, para preencher cada quadro com carne, núbil ou retorcida, e submetê-la a todo o tipo de penetração, mutilação e profanação¹⁸ (QUANDT, 2011, p.76 - tradução nossa).

Um cinema extremamente transgressor produzido para “quebrar todos os tabus” e cuja estética hiper-realista tem como objetivo principal estimular a sensorialidade do espectador, principalmente para causar-lhe incômodo. Filmes em que histórias de drama pessoal, acompanhadas de terror físico e psicológico, privilegiam a apresentação gráfica, incondicional e sádica da violência e do sexo explícitos. Desse movimento, realizadores como Catherine Breillat, Marina de Van, Claire Denis, Bruno Dumont,

¹⁷ ‘growing vogue for shock tactics’.

¹⁸ Bava as much as Bataille, Salò no less than Sade seem the determinants of a cinema suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement.

Gaspar Noé, François Ozon e Philippe Grandrieux, entre outros, pontificam como principais representantes (QUANDT, 2004), apesar de suas dessemelhanças.

Ao mapear os cineastas desse novo estilo de cinema, Quandt identifica que as respectivas obras têm propósitos muito díspares, para que o ‘Novo Extremismo Francês’ seja considerado como um movimento, apesar de enxergar-se [nelas] uma tendência e uma reconfiguração da estética do choque. Em consonância com o pensamento de Quandt, as autoras Tanya Horeck e Tina Kendall apontam para essa mesma premissa. De acordo com a justificativa das autoras

Dessa mesma forma, queremos deixar claro que nós não vemos o ‘novo extremismo’, como o rótulo coletivo para um novo ‘gênero’ ou ‘movimento’. O trabalho de cineastas associados ao novo extremismo não equivale a um ‘estilo’ coletivo, e os filmes considerados (...) evocam e muitas vezes desconstróem uma série de tropos genéricos em vez de constituir um coletivamente¹⁹ (HORECK e KENDALL, 2011, p.31 - tradução nossa e aspas no original).

Refletindo sobre o contexto histórico do atual ‘Novo Extremismo Francês’, Horeck e Kendall argumentam ainda que, ao enfatizar-se esse ‘movimento’ a partir da França, não se pressupõe deixar de lado questões de especificidade nacional, estética, socioeconômica ou política, em favor de uma abordagem a-histórica ou descontextualizada da representação do sexo e da violência no cinema. Pelo contrário, tenta-se evidenciar que tal tendência deve ser analisada através de uma visão crítica, localizando histórica e ideologicamente como tais estratégias extremas foram adotadas e representadas e comparando-as, em relação a outros contextos cinematográficos precedentes e diversos.

Ainda de acordo com Horeck e Kendall, a representação artística explícita do sexo e da violência são recursos compartilhados por uma série de outras tendências globais no cinema contemporâneo, como o ‘*torture porn*’ – termo utilizado por LOCKWOOD (2009); o ‘*the new brutality film*’ – rótulo empregado por GORMLEY (2005); ou o ‘*Asia Extreme Cinema*’ – nomenclatura usada por CHI-YUN SHIN (2008) (HORECK e KENDALL, 2011). No esforço de contextualizar o ‘Novo Extremismo Francês’, recorrendo-se às autoras Horeck e Kendall, estas apontam ainda outros

¹⁹Similarly, we want to make clear that we do not see the ‘new extremism’ as the collective label for a new ‘genre’ or ‘movement’. The work of film directors associated with the new extremism does not amount to a collective ‘style’, and the films considered (...) evoke and often deconstruct a range of generic tropes rather than constituting one collectively.

trabalhos acadêmicos sobre esse *corpus* de filmes que preferiram outros termos cognatos como: ‘*cinema of sensation*’ (BEUGNET, 2007); ‘*cinéma du corps*’ (PALMER, 2006); ‘*cinéma brut*’ (RUSSELL, 2010) e ‘*extreme realism*’ (WILLIAMS, 2009). E embora se perceba uma diferença na escolha dos termos usados, todos esses estudiosos concordam que a *fisicalidade explícita e gráfica* constitui uma tendência significativa nesse novo cinema francês desde os anos de 1990 (HORECK e KENDALL, 2011).

Ainda, segundo as duas autoras, embora esses filmes frequentemente sejam julgados como agressivos e reacionários, devido às complexas e contraditórias formas explicitamente gráficas pelas quais abordam o sexo e a violência, elas argumentam que as obras em questão, e as controvérsias por elas engendradas, são indispensáveis como um novo modelo localizado entre o final do século XX e o início do século XXI para se interrogar a relação entre o cinema e os seus espectadores.

Relatos de desmaios, enjoos e abandono em massa das salas de exibição têm caracterizado a recepção desse grupo de filmes, cujas imagens brutais e viscerais são pensadas e projetadas deliberadamente para *chocar e provocar* o espectador. E é exatamente esse apelo inflexível e, simultaneamente, autoreflexivo para o espectador o que se coloca como mais uma especificidade dessas obras.

Os filmes do novo extremismo trazem a noção de resposta à tona devido a sua prática de provocação como uma maneira de endereçamento, ao interrogar, desafiar e, muitas vezes destruir a noção de espectador passivo ou desinteressado o que, tendo em vista o modelo consolidado do cinema *mainstream*, realmente tem contribuído para extirpar a apatia do espectador contemporâneo.

Em relação ao cenário que veio a se desenhar através da nova onda extrema desde os anos de 1990, algumas características têm sido igualmente encontradas e compartilhadas pelos realizadores desta tendência, principalmente a opção por uma fisicalidade explícita e gráfica, como já se disse, um desrespeito ou hibridização das fronteiras de gêneros cinematográficos, e uma inclinação para combinar uma estética marcada por um cinema de arte em comunhão com “(...) táticas de choque tradicionalmente associadas com o *gore*, a pornografia, e o horror”²⁰ (BEUGNET, 2011, p. 26 - tradução nossa), unidas a “(...) ‘atos chocantes’, tais como estupro, necrofilia e automutilação”²¹ (Ibid. Tradução nossa e aspas no original).

²⁰(...) *shock tactics traditionally associated with gore, porn, and horror.*

²¹(...) *‘shocking acts’, such as rape, necrophilia and self-mutilation.*

E talvez seja exatamente por essa imbricação entre a estética de um cinema de arte com táticas de choque associadas aos gêneros ‘menores’ horror e pornográfico que os realizadores dessas obras tendem a representar seus temas controversos e polêmicos por meio de técnicas que aumentam o envolvimento via sensações e afecções do público, colocando em primeiro plano a questão da resposta do espectador de maneira à, segundo James Williams, “[nele unir] o intelectual e o visceral”²² (WILLIAMS *apud* HORECK e KENDALL, 2011, p.26 - tradução nossa e grifo no original).

Outros estudiosos têm contribuído para as discussões em torno da tendência extrema do cinema europeu contemporâneo, com maior ênfase ao novo extremismo francês, como Scott MacKenzie, que têm explorado a forma como os filmes do novo extremismo francês “(...) questionam profundamente a cumplicidade do espectador nos atos de voyeurismo (...)”²³ (MACKENZIE, 2011, p. 27 - tradução nossa), Richard Falcon que detalha o que ele chama de “um desejo agressivo de confrontar (...) a audiência, para tornar a experiência do espectador problemática”²⁴ (FALCON, 2011, p. 28 - tradução nossa e aspas no original) e Catherine Wheatley que reflete sobre a ‘agência espectral’ e a ‘reflexividade ética’²⁵ presentes no novo extremismo francês (WHEATLEY, 2011, p. 29-30 - tradução nossa e aspas no original). Em todos os estudos, esse fenômeno cinematográfico é tratado como uma marca ou tendência que reúne uma série de abordagens estéticas, temas e preocupações cuja ênfase se encontra sobre os efeitos de choque empregados, sobre as sensações (muitas vezes desagradáveis) provocadas e os afetos despertados no espectador.

É precisamente através do endereçamento das obras do novo extremismo francês na sensação do corpóreo, tanto na narração como na figuração, bem como no corpo do ator e, por consequência, no corpo do espectador - através de sua extrema evocação da sensação visceral, por vezes acusada de sensacionalismo -, que esse cinema pode provocar uma sobrecarga sensorial na audiência. Para isso, e por isso, outra característica importante desse estilo de cinema é a forma como os realizadores privilegiam esteticamente e colocam em evidência o próprio *corpo do filme*, num esforço imperativo para criar novas maneiras através das quais esses filmes consigam desafiar e afetar emocionalmente ainda mais o público, tanto pelos contextos reais da

²² ‘unites the intellectual and the visceral’.

²³ (...) profoundly question the complicity of the spectator in the acts of voyeurism (...).

²⁴ ‘an aggressive desire to confront (...) audiences, to render the spectator’s experience problematic’.

²⁵ (...) ‘spectatorial agency and ‘ethical reflexivity’.

visualização, como pelas estratégias extratextuais que contribuem para amplificar a capacidade de chocar.

1.3 Os aspectos transgressivos e abjetos de Noé

Concomitantemente ao conceito de ‘cinema do corpo’, outras conceptualizações estéticas são fundamentais para se entender as propostas estilísticas do cineasta Gaspar Noé. Esses aspectos serão abalizados a fim de se caracterizar o papel extremo da dimensão corpórea presente na construção desse discurso cinematográfico.

Apontaremos quais os principais aspectos que compõem tal estilo, propondo primeiramente uma abordagem do conceito de ‘abjeto’, identificado em muitos momentos como um “cinema de abjeção” (BEUGNET, 2004) por parte de seus críticos. Certamente, uma razão para isso é o seu interesse na representação da corporeidade, em ocorrências tais como sexo, estupro, violência e assassinato, elementos que são comuns em seus filmes, porém sem serem tratados com a estetização ou o nível de gratuidade típicos do cinema comercial. Por essa razão, vários pesquisadores colocam a obra de Noé na fronteira da identificação entre os discursos do cinema *mainstream* e do cinema autoral, em um trabalho de hibridização de valores e funções atribuídos aos gêneros.

No cinema de Noé encontramos as encenações clinicamente explícitas e gráficas do sexo e da violência, porém, essas tem o objetivo de representar os detalhes mundanos presentes na experiência humana e cujas tendências estéticas são moralmente e acentuadamente críticas, no viés por ele criado, contrastando e inviabilizando uma possível leitura superficial que localizaria seu cinema apenas por um viés sensacionalista. Portanto, conjuntamente com a reformulação operada pelo cineasta franco-argentino dos elementos centrais do cinema extremo, através de uma dimensão corpórea, o realizador opta por conectar qualidades experimentais técnico-estéticas com ênfase na abjeção como aspecto transgressivo das suas narrativas.

O cineasta estabelece e enfatiza uma visão niilista²⁶ do mundo, o que torna seus filmes experimentos que testam a capacidade do público para enfrentar o lado mais

²⁶ O significado de *Niilismo* é vago em si mesmo, já que a própria etimologia da palavra vem do latim ‘*nihil*’ que significa *nada*. O seu sentido original foi alcançado graças aos autores Friedrich Heinrich Jacobi e Jean Paul. Este conceito foi abordado mais tarde pelo filósofo Friedrich Nietzsche, que o descreveu como a falta de convicção em que se encontra o ser humano após a desvalorização de qualquer crença, acabando por culminar na consciência do absurdo e do nada. Como doutrina filosófica o niilismo indica um pessimismo e ceticismo extremos perante qualquer situação ou realidade possível, aniquilando

sombrio da condição humana, o que Noé acredita ser a verdade mascarada atrás de uma fachada hipócrita da normalidade. (NOÉ, 1999).

O realizador estabelece uma visão niilista e pessimista da vida contemporânea, onde a hipocrisia da normalidade seria rompida por atos de extrema violência e violência sexual brutal – apontando para o aspecto irracional e bestial do homem – que são então intensificados pela estética sonora e imagética. Ou seja, uma enfática abjeção presente na narrativa, ao se apresentar graficamente corpos humanos e de animais ensanguentados, agredidos, violados e mutilados, prestes a serem ‘consumidos’. Há uma corporificação do ambiente. O corpo toma um lugar importante na vida social, deixando de ser apenas um corpo produtivo, belo e bom, para ser um corpo erótico, feio, um corpo violento, enfim um corpo abjeto.

Por essa chave, podemos refletir que o corpo, em seus vários sentidos, tornou-se uma das grandes áreas políticas da atualidade, cuja materialização e dimensão orgânica seriam reforçadas pelo aspecto da abjeção artística, como se pode observar na obra de Noé em que se vê uma exposição da materialidade do corpo, ou melhor, da carne e das vísceras, simbolizando o diálogo do corpo do sujeito com o seu lado encoberto (seus desejos e prazeres) e, ainda, com a realidade que o cerca (cidades e seres que a habitam).

Trata-se de apontar o trajeto da passividade à atividade do corpo como proposta subjacente a essa vertente cinematográfica extrema que visa violentar o espectador, infligindo nele, através de uma dimensão abjeta, as sensações de angústia e de repulsa como forma de atingir um efetivo questionamento sobre a violência interna e externa a si mesmo, sobre a qual realmente não se tem nenhum controle. Ao mesmo tempo, Noé constitui uma crítica ao desejo espectral ambíguo desse mesmo corpo, através de

valores e convicções e atingindo as mais variadas esferas do mundo contemporâneo. Pode ser descrito como a desvalorização e a morte do sentido, a negação e a ausência de finalidade. Ou seja, os valores tradicionais depreciam-se e os princípios e critérios absolutos dissolvem-se. Por se tratar de um conceito amplo, a compreensão do niilismo envolve muitos outros conceitos. Dessa maneira, podemos pensar no âmbito do niilismo como sendo um processo radical de crítica, com o poder de apontar o *vazio das coisas*, onde todas as ações, todos os sentimentos, todos os fatos são vazios em si mesmos. *Nessa ótica, viver é algo tão sem sentido quanto morrer*. Algo ligado ao aspecto do niilismo existencial, ou seja, a postura segundo a qual a existência, em si mesma, não tem qualquer fundamento, valor, sentido ou finalidade. Com isso, o homem estaria reduzido a nada, ao vazio objetivo da existência. Ou seja, nesse sentido o niilismo nada mais é que um exercício de honestidade e imparcialidade e é essa honestidade que pode ser dolorosa. Portanto, o que nos aterrorizaria não seria o vazio da existência, mas a maneira como o niilismo acaba por destruir nossas ilusões (CANCIAN, 2009).

uma excessiva visualização do corpo físico exposto enquanto carne e suporte da dor e das mazelas humanas.

Noé geralmente exhibe uma abordagem única para descrever o mal-estar da sociedade francesa contemporânea, combinando propriedades pós-neorrealistas típicas de um cinema de caráter social, com ênfase na erotização e no horror do aviltamento corporal. Essas duas propriedades aparentemente antagônicas presentes em suas narrativas configuram um estilo de cinema transgressivo e genericamente híbrido. A partir desse dúplice, possível oxímoro, nosso ponto focal será uma investigação da abjeção, do aviltamento de caráter e de costumes no cinema de Noé, através da concepção original de Georges Bataille. Para nos auxiliar num melhor entendimento do conceito de abjeção, ainda nos basearemos no aporte teórico da filósofa e psicanalista Júlia Kristeva.

Entendemos que uma abordagem sobre o abjeto permitirá esclarecer mais a natureza transgressora do cinema de Noé. Antes de embarcar em um discurso sobre a abjeção e sua correlação com a obra de Noé é valioso definir, em primeiro lugar, o significado de ‘abjeto’ em termos etimológicos e, em seguida, a formulação do termo por Georges Bataille.

De acordo com a etimologia da palavra, ‘abjeto’ deriva do latim *abjectus*, um adjetivo que pode significar: algo ruim experimentado ao máximo grau; característico do que é vil, ignóbil, desprezível; que contém ou expressa baixaza; uma situação ou condição extremamente desagradável e degradante; ou um comportamento humilhante.

Em sua obra *O Erotismo* (1987), Georges Bataille identifica a sociedade como um sistema de violência e força de exclusão, na qual o abjeto é uma forma de *coesão e coerção social*, ou seja, aquilo que o sistema não consegue assimilar, ele rejeita, constituindo-se em um movimento de atração e repulsão, que estaria relacionado às proibições universais da sociedade, sendo somente a partir da transgressão aos interditos que se poderiam experimentar as vivências do erotismo, da contemplação da morte e do horror.

Pelo pensamento filosófico de Bataille, as formas de vida social devem ser perturbadas e incomodadas ao máximo, pois é pela transgressão que se dá a autenticidade ao ser humano para que este consiga se libertar das repressões. E de acordo com o filósofo francês, “O erotismo abre à morte. A morte abre a negação da duração individual. Poderíamos sem a violência interior, assumir uma negação que nos

leva ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 1987, p. 23). É interessante ainda lembrar que Bataille postula que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (Ibid).

Ao distinguir a atividade reprodutiva dos animais da dos homens, o filósofo afirma que só o humano faz da sua atividade sexual uma atividade erótica, por investi-la de uma procura psicológica por satisfação, independente da finalidade de reprodução da espécie.

E o que está em questão no erotismo é uma dialética entre a continuidade e a descontinuidade dos seres. No erotismo dos corpos a reprodução leva à descontinuidade dos seres, pondo em jogo a sua continuidade e apontando para a visível relação da reprodução com a morte.

De acordo com Bataille, foi através da invenção do trabalho que o homem se desvencilhou de sua animalidade, abrindo assim um conjunto de reações que determinaram uma mudança de atitude perante a morte e a sexualidade, pois o trabalho traz consigo os interditos e, por consequência, a consciência da morte e da sexualidade contida.

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde (BATAILLE, 1987, p. 29).

Assim, o erotismo é um movimento interno da mesma forma que, para o autor, seria o interdito; a interdição não é exterior ao homem, por isso mesmo carrega uma verdade que lhe é concernente e sustentada pela angústia. Dessa maneira, pode-se dizer que a transgressão é o triunfo do erotismo sobre a angústia, porém esta não suprime o interdito, ao contrário, apenas o suspende para poder retirar dele o prazer. Então, configura-se aí a relação do desejo com o medo, e da angústia com o prazer. E é esse movimento de atração e repulsão que constitui a base do conceito de abjeto para Bataille.

A partir da reflexão do filósofo, o horror estaria totalmente vinculado à negação e ao estranhamento frente ao desconhecido, e por isso produz no sujeito tanto atração quanto repúdio, pressuposto, este, que construiria um sentimento de abjeção.

O projeto de Bataille, ao mesmo tempo em que remete aos fundamentos da liberdade e do imaginário, resume o sentido último de seu antropomorfismo dilacerado, insistindo em repensar o homem a partir do nada. Através do pensamento do filósofo,

podemos formular a abjeção em termos de algo que o indivíduo deseja rejeitar - por exemplo, ao testemunhar o seu próprio estado emocional, por meio de sentidos como a visão ou o tato -, fazendo-o experimentar reações fisicamente agressivas ou então qualquer forma de emoção antagônica. Como sugere o filósofo, o abjeto deve ser radicalmente excluído do lugar do sujeito vivo, sendo depositado do outro lado de uma fronteira imaginária que o separa daquilo que o ameaça.

Podemos pensar ainda numa espécie de rejeição mais elementar, como a provocada pela aversão alimentar, para contextualizar a abjeção em termos de uma sensação de espasmos no estômago que induzem a engasgos e náuseas. Os espasmos levariam ao vômito que, de certa forma, ‘protegeriam’ a pessoa da ingestão da substância indesejada. A experiência interna da sensação de náusea, por ser uma experiência afetiva, não tem limite, e escapa ao domínio da cognição. Fundamental para a apropriação do ser abjeto não seria, portanto, uma falta de limpeza ou de saúde. O que causa a abjeção é o que perturba a identidade, o sistema, ou certa ordem individual.

Podemos esclarecer essa ideia listando algumas outras vias através das quais a abjeção é expressa em um nível social maior, como a aversão religiosa, a aversão sexual, os resíduos corporais, a morte, o sacrifício humano, o canibalismo, o assassinato, a decadência moral e a perversão, esses são aspectos da humanidade que a sociedade, de maneira geral, considera como abjeção.²⁷

Devido a seu significado amplo e detalhado é difícil precisar o conceito de abjeção. No entanto, ele talvez possa ser mais bem compreendido através da observação de Bataille sobre o informe. O informe, segundo esse autor, seria algo proposto pela existência de formas miseráveis, desventuradas, entendidas como formas desconhecidas produzidas do interior para o exterior, como uma emoção perturbadora. Por essa via, o informe é algo que a própria forma traz à tona. Na proposta de Bataille, o sentido do erotismo é o da fusão e da supressão dos limites, tornando a vida erótica inscrita nos domínios da violência, já que o sexo e a morte possuem uma unidade profunda.

²⁷ É importante apontar aqui que outras reflexões sobre as relações entre atração e repulsão serão exploradas através da análise do par prazer X desprazer visual e da nova configuração do *sistema* ou *regime de atrações* no cinema, elementos esses também observados no cinema de Noé. Apenas para não deixar passar em branco o significado da expressão *Sistema de atrações*, trata-se de um vocábulo criado a partir da definição da “montagem de atrações”, criada pelo cineasta soviético Sergei M. Eisenstein, cuja estética implicaria uma relação direta, e às vezes agressiva, endereçada ao espectador, sujeitando-o a um ‘impacto sensual ou psicológico’ (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2008). No sistema ou regime de atrações estaria inserida a questão fundamental do impacto sobre o espectador e será esta realmente a questão central para a teorização do *Cinema de atrações* de Tom Gunning.

Seguindo nosso estudo sobre a abjeção, podemos nos ancorar também na abordagem da psicanalista Júlia Kristeva que, em seu livro *Powers of horror: an essay on abjection* (1982), faz uma análise da arte contemporânea, retomando o conceito de abjeto de Georges Bataille e propondo-o como inerente ao sujeito. A autora define que a abjeção é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável: algo que solicita, inquieta e também fascina. Segundo a psicanalista, a abjeção é uma operação psíquica através da qual se constituem as identidades subjetivas, pela exclusão daquilo que ameaça as fronteiras sociais e individuais. Nessa chave, o que produz a abjeção é o que perturba a identidade, o que aponta para a fragilidade daquilo que supostamente deveria livrar o sujeito da morte (física e psíquica). Dessa forma, delimitado na fronteira entre o eu e o outro, o interior e o exterior, a vida e a morte, o abjeto não livra o sujeito daquilo que o ameaça, mas, ao contrário, o mantém constantemente em perigo, provocando o afeto imponderável e por isso repugnante.

O abjeto traria em si a violência da lamentação de um objeto que sempre esteve perdido, e que estaria localizado entre a pulsão de morte e a produção de uma nova significação. Kristeva enxerga na abjeção um modo que provoca profundas mudanças na arte contemporânea, quando essa se refere à utilização do corpo como matéria e suporte de uma investigação. Assim, o abjeto testaria os limites da sublimação e afirmaria o papel do artista em investigar, explorar a ordem social em crise, ao invés de sublimá-la.

Segundo a autora, os procedimentos de incorporação do abjeto na arte contemporânea seguem em duas direções: uma que retrata o objeto obscuro como uma forma de aproximar-se da abjeção; e outra que representa a condição da própria abjeção – explorando os efeitos metafóricos ou mesmo diretos – para provocar a sua essência repulsiva e tornar sua operação reflexiva – situação em que podemos alocar a obra de Noé. Dessa maneira, ela aponta para as produções da arte contemporânea que se aproximam das noções do informe e do abjeto, propostas por Bataille, resultando em uma arte disforme, na qual a contemplação do sujeito se dá através de noções de ambiguidade.

Dessa maneira, na contemporaneidade, os indivíduos estariam sendo submetidos a uma diversidade de obras que passaram a integrar propostas artísticas de abjeção. Por essa via, temos o desenvolvimento da noção de Kristeva do abjeto ainda como o que não respeita nem fronteiras, nem posições, nem regras. Podemos tomar seu conceito de

abjeção enquanto análogo às noções de violência e transgressão de Bataille e aos aspectos niilistas em torno das questões da moral e do corpóreo de Noé.

Na tomada psicanalítica de Kristeva sobre o abjeto, o que é expulso do corpo tem precedência, tanto cronológica quanto materialmente, sobre o que é incorporado e desejado. A autora irá se referir ao que poderia ser o aspecto tipicamente perverso do abjeto, como cenas da vida cotidiana com uma inflexão moral, bem como ao ritual no contexto do sagrado e da frágil oposição entre pureza (ritualmente limpa) e impureza (ritualmente suja), onde a proibição entra em jogo.

Considerando a abjeção e o sagrado de acordo com esses conceitos originalmente abordados por Georges Bataille, e depois por Kristeva, iremos invocar aspectos da noção de transgressão do filósofo francês, já que não só a transgressão sugere a transgressão da lei, mas o faz da maneira com que a operacionalização da abjeção é proposta por Kristeva.

Bataille oferece uma tomada potencialmente mais radical sobre o sagrado e a abjeção, já que a transgressão também implica o que o filósofo chama de ‘experiência interior’, que apaga os limites do sujeito descontínuo em estados de êxtase evocados pelo riso, pela vertigem, pela embriaguez ou intoxicação, pela nudez, pelo orgasmo, pelo erotismo, pela angústia, pelas náuseas, estados esses inseridos numa dimensão carnal. Em outras palavras, há uma perda de si mesmo enquanto ser em descontinuidade, até o ponto da morte: “a morte significa continuidade do ser” (BATAILLE, 1987, p.13).

Para Bataille, a ‘continuidade do ser’ é também a ‘experiência interior’, que o filósofo chama de comunicação. Mesmo os atos de violência podem ser uma forma de comunicação para Bataille, na medida em que estariam ligados ao mal e colocariam em risco a existência descontínua dos seres.

Kristeva, ao observar a relação entre a abjeção, a perversão e o crime (entendido aqui como ato de violência), aponta como a abjeção joga com as proibições, a lei “lhes [as proibições] desvia, engana, corrompe; as usa, as aproveita, para negar-lhes melhor. Essa é a aparência socializada do abjeto, [pois não] respeita fronteiras, posições, regras”²⁸ (KRISTEVA, 1982, p.15-16 – tradução nossa).

A pesquisadora francesa Martine Beugnet questiona se a tendência representada pelo cinema do Novo Extremismo Francês, a partir dos anos de 1990, e que celebram

²⁸ *‘turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them. That is the socialized appearance of the abject (...) respect, borders, positions, rules’*

algumas quebras de tabus caíram em um estado abjeto, ou se essas obras, ao rejeitarem quaisquer limites quanto ao que é permitido ser apresentado, são verdadeiramente casos de transgressão no sentido de Bataille. A questão é se essas obras são niilistas por serem niilistas, ou se estão dando aos indivíduos uma maneira de lidar com a violência e o trauma que até agora tinham sido sujeitas a tabus e, portanto, reprimidas?

Essa questão foi levantada por Beugnet de forma esclarecedora, quando a autora diz que

Geralmente classificadas como arte ou cinema de autor, essas obras constroem formas heterogêneas que misturam elementos de “subgêneros” tais como o gótico, o *gore*, o horror e a pornografia com referências à arte e tendências *underground* literárias e artísticas²⁹ (BEUGNET, 2007, p.175 – tradução nossa e aspas no original. Ênfase nossa em ‘*underground*’).

Em dado momento a autora diz uma frase que acreditamos evocar de alguma forma o título do livro de Bataille, *A Literatura e o Mal* (1989), quando segue dizendo que no caso desses novos realizadores, incluindo-se aí Gaspar Noé, sua “mudança radical na abordagem do cinema (...) ajuda a contextualizar o aparecimento de um cinema contemporâneo do mal”³⁰ (Ibid).

O abjeto em suas várias manifestações pode, portanto, ser evidenciado nos filmes de Gaspar Noé. Vários pesquisadores do cinema do Novo Extremismo Francês, descrevem as obras do cineasta franco-argentino, incluindo-se aí principalmente o filme *Irreversível*, não apenas como um “cinema de transgressão”, mas também como um “cinema do abjeto” (HORECK e KENDALL, 2011).

A autora Martine Beugnet também rotula a obra de Noé dentro da vertente extrema francesa, como um típico “cinema de abjeção” (BEUGNET, 2004), descrevendo a natureza desse tipo de cinema da seguinte maneira

A transgressão é o princípio essencial, a passagem do temático e do estético da fronteira do aceitável para a esfera do abjeto (...). A abjeção, a repulsão e a expulsão violenta contra corpos sentidos como estranhos ou ameaçadores, funciona também como uma metáfora para os processos de exclusão através dos quais um ‘corpo’ social procura ‘purificar-se’ (...). O cinema de abjeção concentra-se precisamente naqueles elementos ‘aberrantes’: criminosos,

²⁹ ‘Usually categorised as art or auteur cinema, these works construct heterogeneous forms mixing elements from “sub-genres” such as the gothic, gore, horror and pornography with references to high art and literary and artistic underground trends.’

³⁰ ‘radical shift in the approach to film-making (...) helps to put into context the appearance of a contemporary cinema of evil’.

psicopatas, seres monstruosos ou percebidos como tais, criações do próprio sistema que deve erradicá-los³¹ (BEUGNET, 2004, p. 295-296 – tradução nossa e aspas no original).

Tal descrição de Beugnet é altamente pertinente ao examinar a apropriação de Noé do abjeto, como pode ser evidenciado em seus primeiros três filmes. Uma linha comum a ser encontrada neles é o surgimento do abjeto em formas que resistem às tentativas dos seus personagens de reprimi-lo. Em seus filmes, Noé faz questão de expor de maneira crítica a postura dos franceses com relação aos efeitos potencialmente negativos da globalização e da projeção dos discursos políticos da extrema direita na França.

Trata-se ainda do abjeto como forma de apontar a ruptura dos direitos civis, simbolicamente retratada pelos discursos de ódio represado dos personagens e pelas atitudes individuais nas construções sociais da vida urbana, ao por em foco como, na contemporaneidade, os valores que justificam o ser humano estão desgastados, ou são ignorados e simplesmente descartados, através de atos intoleráveis como homicídios, estupro, pedofilia. Todas estas instâncias do abjeto devem ser examinadas mais de perto, em cada filme em separado, a fim de se avaliar mais corretamente os objetivos da obra de Noé e os sentidos de sua consideração sobre o estado da sociedade francesa contemporânea.

Os paradigmas do abjeto – incorporando propriedades corpóreas, raciais, de gênero ou sexuais – podem ter sido sugeridos para refletir a condição da França na atualidade, representando simultaneamente seus receios e suas tentativas de reprimir o que é visto como ameaça à ‘pureza’ francesa, tão defendida pela extrema direita e que pode se encontrar personificada em algumas camadas do país. Essa noção se correlaciona com a já mencionada sugestão de Beugnet sobre o tratamento abjeto nesses filmes que seguem ‘criações do próprio sistema que deve erradicá-las’ (BEUGNET, 2004).

³¹ *‘Transgression is the main principle, the thematic and aesthetic crossing of the frontier of the acceptable into the sphere of the abject (...). Abjection, the violent repulsion against and expulsion of bodies felt as alien or threatening, also works as a metaphor for the processes of exclusion through which a social ‘body’ seeks to ‘purify’ itself (...). The cinema of abjection focuses precisely on those ‘aberrant’ elements: criminals, psychopaths, monstrous beings or those perceived as such, creations of the very system that must eradicate them.’*

Poderíamos argumentar que Noé explora a potencialidade transgressiva do abjeto, aproximando o espectador daquilo que normalmente ele preferiria se afastar. Assim, o diretor busca, através dessa aproximação, investigar, explorar, sondar e transformar a ordem social e moral vigente.

Com isso, fica evidente que o modo como ambos, diretor e espectador, lidam com as imagens abjetas envolve, portanto, uma questão psicológica, moral e social, já que, acima de tudo, elas podem ser pensadas como uma ‘ameaça’ às identidades e às subjetividades reprimidas. Isso conecta o estilo artístico transgressivo de Noé à referência anterior sobre os filmes franceses do Novo Extremismo e o fato de eles poderem ser pensados como uma abertura para um cinema da transgressão ou do mal.

Podemos questionar, a essa altura, se tal cinema é verdadeiramente transgressivo, ou se, ao contrário, é essencialmente abjeto na sua recusa, ou incapacidade, de respeitar quaisquer fronteiras ou proibições.

Devemos ter em mente que a noção de transgressão de Georges Bataille ainda é uma questão aberta para as formações sociais contemporâneas, mesmo que traga questões diretas de uma maneira mais potente do que a noção de abjeção, como pensada por Kristeva. De fato, a noção de transgressão, conceituada por Bataille, pode ser comparada à proibição mais negativa, enfatizada por Kristeva.

Em uma passagem que vai ao cerne dessa questão, encontrada em *O Erotismo*, Bataille diz que: “A transgressão não nega o tabu [ou seja, o interdito ou a proibição], mas o transcende e o completa” (BATAILLE, 1987, p.63). E, continuando, de acordo com o filósofo: “O tabu está lá para ser violado” (Ibid, p. 64). (...) “A transgressão organizada junto com o tabu tornam a vida social o que ela é” (Ibid, p.65). Assim, a transgressão romperia simultaneamente as regras e os limites, já que “mantém os mesmos limites” (Ibid, p.67).

Pelo pensamento de Bataille, observamos uma ruptura na compreensão usualmente empregada sobre a transgressão como uma ameaça aos limites e as regras, não sendo entendida como negativa, já que ela afirmaria os limites à medida que os ultrapassa. Para o filósofo, a transgressão propriamente dita nunca é absoluta, operando como uma transformação total da sociedade e, por essa razão, é muito diferente das práticas revolucionárias que visam à completa destruição de uma ordem social existente. No caso do aspecto religioso da transgressão, quebrar um tabu daria origem apenas a uma angústia, e esta, por sua vez, desempenharia o papel de garantir a manutenção desse tabu. Na verdade, os tabus são mantidos no mundo profano e transgredidos no

mundo sagrado. O contexto sagrado para Bataille é assim extremamente ambíguo, pois: “O tabu proibiria a transgressão, mas o fascínio a compele” (BATAILLE, 1987, p.68).

Nesta base, a imagem da violência na arte, e conseqüentemente no cinema, teria um significado, enquanto na sociedade secular em geral teria outro. No caso, a transgressão como sacrifício implicaria uma violência, mas também seria a contenção dessa violência. Bataille assinala ainda que a violência é parte integrante da sociedade e que a transgressão é um mecanismo para mantê-la dentro dos limites. Para a sociedade, a violência coloca as coisas imediatamente em um contexto moral.

A imagem da violência como transgressão implica assim que a abjeção esteja também em sua origem. Porém pensar essa imagem também precisa de mais elaboração. Se a imagem é apenas um objeto, isso implica que ela revela apenas a si mesma e, dificilmente ela revela o abjeto. Dado que o abjeto não é um objeto, não é uma forma de mediação, essa questão coloca o próprio símbolo em questão. Assim, possivelmente teremos uma ‘imagem abjeta’, mas não uma imagem do abjeto.

Enquanto o abjeto não pode ser representado (por não ser um objeto), existiria uma espécie de coabitação entre a imagem e o abjeto: ambos são formas de imediatismo antes de ser mediação. Nesta base, o abjeto pode aparecer em algumas formas de cinema, ponto que serve para legitimar as referências do que iremos analisar a respeito do filme *Irreversível* e suas imagens audiovisuais abjetas: concreções, materialidades que projetam ou sugerem abjeção.

Podemos pensar sobre o caráter niilista do cinema de Noé, no sentido de que o niilismo, de acordo com Friedrich Nietzsche é reconhecer que os valores mais elevados se desvalorizaram. Isto implicaria que um valor, ou mesmo um conjunto de valores, possa entrar em conflito uns com os outros. A verdade dos fatos é um valor-chave que, segundo Nietzsche, se volta contra a moralidade. Dessa forma, de acordo com o filósofo alemão

(...) entre as forças que a moral cresceu estava a *veracidade*: esta volta-se finalmente contra a moral, descobre sua teleologia, seu modo de considerar *interessado* – e agora o *entendimento* [*Einsicht*] atua [*wirkt*] nessa mentira encarnada há muito, da qual se desespera de livrar-se, como estimulante. (...) A consequência *niilista* (a crença na ausência de valor) como resultado da valoração moral (NIETZSCHE, 2008, p.29-30, ênfases no original).

Essa posição niilista poderia talvez ser encarada como uma forma de niilismo que promoveria a forma abjeta. Podemos apontar como modelo disso a proibição do

homicídio na sociedade. Ou seja, não é que a sociedade contemporânea tornou-se indiferente à moralidade, mas os próprios valores morais estão em estado de tensão uns com os outros. E seria necessário aceitar essa tensão entre o que é uma espécie de valor moral sustentado e o que seria o abjeto mantido à distância, pelo menos no âmbito da sociedade ocidental e europeia. Conforme descreve Kristeva

*Aquele que nega a moralidade não é abjeto; pode haver grandeza na amoralidade e até mesmo no crime que ostenta o desrespeito à lei – o rebelde, o libertador e o suicida. A abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, ardilosa e obscura: o terror que se dissemina, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para fazer intercâmbio em vez de excitar, um devedor que vende você, um amigo que apunhala você (...)*³² (KRISTEVA, 1982, p.4 – tradução nossa. Grifo nosso).

A autora reivindica ainda que o abjeto possa aparecer em apresentações artísticas. Se o abjeto está no conteúdo artístico, isso também pode ser uma maneira de silenciá-lo, no sentido de que uma forma de representação permitiria a manifestação daquilo que de outra forma permaneceria oculto. Talvez a abjeção, que tece o caminho entre essas fronteiras e prospera na ambiguidade seja, portanto, o destino das representações artísticas na sociedade contemporânea, como é o caso de Noé. Em consequência disso, parece que algumas dessas produções, no nosso caso específico o cinema, se encontrariam localizadas entre a transgressão, que pode ter uma certa grandeza ou nobreza, e a abjeção, que pode em alguns casos, não ter nenhuma.

Podemos indagar que na arte contemporânea a abjeção não se daria no sentido da estética, mas no sentido da inscrição em torno do corpóreo como uma prática transgressiva. O abjeto, assim, no cinema de Noé, em nosso entender torna-se o que Kristeva denomina de “intermediário, ambíguo, composto (...) [perturbando] a identidade, o sistema, a ordem” e “não [respeitando] fronteiras, posições, regras”³³ (KRISTEVA, 1982, p.4 – tradução nossa).

Complementarmente à noção de ‘cinema abjeto’, agora passaremos a investigar o conceito de ‘cinema háptico’, fundamental também na tentativa de esclarecer os objetivos e as características técnico-estéticas de Noé na construção do projeto extremo e transgressor de sua obra cinematográfica.

³² ‘He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts disrespect for the law – rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you (...).’

³³ ‘in-between, the ambiguous, the composite (...) identity, system, order’, ‘not borders, positions, rules’.

1.4 As sensações hápticas envolvendo o corpo cinematográfico de Noé

Com o intuito de investigar o emprego da visualidade e da escuta hápticas no cinema de Gaspar Noé, nos aprofundaremos inicialmente agora no conceito de ‘cinema háptico’ criado pela autora Laura U. Marks. Em seu livro *The skin of film* (2000), analisando certo conjunto de filmes experimentais, Marks identifica um tipo de visualidade háptica, onde o objeto do olhar assumiria formas espacialmente distintas da concepção usual da visão, ou seja, se diferenciaria da visualidade óptica que de forma hegemônica estabelece uma separação entre o sujeito que vê e o objeto que é visto.

Desse modo, a imagem háptica forçaria o espectador a contemplá-la perceptivamente e este regime imagético seria dotado de certo caráter erótico, no qual se construiria uma relação intersubjetiva entre espectador e imagem, que seria capaz de se completar (e densificar) com o uso dos outros órgãos do sentido.

Antes de prosseguirmos com as teorizações construídas por Laura Marks a respeito do conceito de cinema háptico, vale a pena traçar brevemente a genealogia do conceito de háptico. De acordo com a etimologia, a origem da palavra háptico deriva do grego *haptikós*, que vem do verbo grego *hapesthaiou haptain* que, por sua vez, significa tocar, pegar.³⁴ Em inglês o termo adquiriu um significado mais abrangente e, passou a se referir às novas mídias que lidam com o sentido de toque, como o meio digital.

A percepção tátil/háptica, como geralmente definida por psicólogos, é a combinação das funções tátil, sinestésica e proprioceptiva,³⁵ que é nossa forma de experimentar tocar tanto em uma superfície, quanto de ‘imaginá-la’ no interior de nossos corpos.

Vale lembrar que a pele é o órgão do sentido originário, seu alcance não é só maior do que o dos outros órgãos dos sentidos do corpo, como foi a partir dele que todos os outros sentidos foram derivados. Daí deriva o emprego de qualidades sensoriais a que constantemente fazemos referência, em relação às coisas vistas, porém em termos de qualidades sentidas. Quando dizemos que uma cor é quente ou fria, isso

³⁴ **Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos**. São Paulo: Ed. Publifolha, 2008.

³⁵ Propriocepção é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais; sinônimo de cinestesia.

deriva do fato de que o sentido da visão foi desenvolvido a partir do sentido térmico, de temperatura, e com ele guarda correspondências ainda.

Este exemplo fascinante do nosso sentido do tato como mediando todos os outros sentidos já alude à disposição do cinema como sendo inerentemente háptico na sua natureza. Por isso, de acordo com os estudos de cinema contemporâneos, o conceito de háptico remonta às bases psicológicas derivadas de uma denominada psicologia do toque. Embora na maioria das vezes se refiram ao que nós vemos e ouvimos enquanto assistimos a um filme, a ideia do nosso corpo convertendo tais respostas sensoriais em uma sensação tátil é muitas vezes esquecida.³⁶

A percepção das qualidades das coisas vistas, explicada em termos de qualidades sentidas e experimentadas, alinharia o papel do visual e do auditivo com o sinestésico, já que tudo que é visto e ouvido, por extensão, é sentido pelo corpo. Nesse caso, o tato/toque não seria mais definido simplesmente em termos da pele entrar em contato fisicamente com um objeto. O sentido do toque deve agora também ser pensado como qualquer transferência de sensação física através de qualquer combinação dos sentidos corporais. E por essa via, a medida do sucesso receptivo de uma obra artística seria a das sensações que nos tocam.

Este é um movimento que vai além do afeto emocional – o sentimento de que o cinema pode ser visto de uma forma mais expressiva – ou seja, o que afeta agora fisicamente o corpo do espectador estaria apelando para mudanças nos processos corporais que não podem mais ser controlados (desde que o espectador não abandone a sala de projeção).

Na conceptualização sobre a visualidade háptica, Marks aponta o historiador de arte da Escola de Viena, o austríaco Alois Reigl. Segundo a autora

Reigl observou modos táteis de representação em tradições geralmente consideradas subordinadas a marcha da história da arte ocidental: a pintura egípcia e islâmica, a antiga metalurgia Romana, a arte têxtil, e o ornamento. (...) [Bem como] as “baixas” tradições de tecelagem, do bordado, da decoração, e outras artes domésticas femininas, como um imaginário de

³⁶ Achamos pertinente apontar aqui a maneira como o filósofo francês Michel Serres, na obra *Os Cinco Sentidos* (2001), traduz esse sentimento sensorial. Para o filósofo: “A sensibilidade (...) ocupa mais a pele que o olho (...) ou a orelha (...). Os órgãos dos sentidos acontecem aí quando ela se faz doce e fina, ultrareceptiva. Em alguns lugares, em locais determinados, ela se refaz até a transparência, abre-se e estende-se até a vibração, torna-se olho, ouvido, olfato, paladar (...). Os órgãos dos sentidos variam estranhamente a pele, ela própria variável fundamental, *sensorium commune*: sentido comum a todos os sentidos, que serve de elo, ponte passagem entre eles, plano banal, parede-meia, coletiva, partilhada” (SERRES, 2001, p.66).

presença tátil (...). Todas estas tradições envolvem imagens íntimas e detalhadas que convidam a um olhar estreito, carinhoso³⁷ (MARKS, 2000, p.169 – tradução nossa e aspas no original).

A imagem háptica nos envolveria com a estética de um filme através de um quadro conceptual diferente, movendo-se para além das meras discussões sobre como a história ou os temas podem evocar certos sentimentos ou ideias no espectador. Nessa direção, ocorre um processo em que examinamos uma série de elementos formais, tais como a iluminação e a composição das imagens, e como estas interagem entre si, mais as reações perceptivas para com eles por parte do público. Por essa via há uma tentativa desse ‘cinema háptico’ de envolver mais o espectador na obra, ao buscar ‘ajustar’ suas emoções e sensações com base na mobilização dos dispositivos expressivos formais, tais como o movimento de câmera, a câmera acelerada ou lenta, o esquema ou a paleta de cores e a *mise-en-scène*.

Vale ressaltar que a ideia de propriedades expressivas da forma do filme pode ser associada a muitas teorias formalistas contemporâneas ou neoformalistas³⁸ da estética e da representação artística, as quais explicitam que a natureza da representação cinematográfica da realidade deve, necessariamente, ser um produto da semelhança e da mimese (imitação) do concreto, na medida em que é impossível reproduzir a emoção específica despertada em um evento, para um espectador.

Sem dúvida essas abordagens formalistas estão corretas, e devem ser utilizadas no processo de decodificação das imagens de um filme, pois identificar os seus códigos embarcados para isolar ideias ou conceitos difundidos é extremamente útil para estabelecer a importância da maneira particular pela qual os elementos narrativos

³⁷ ‘Riegl observed tactile modes of representation in traditions generally deemed subordinate to the procession of Western art history: Egyptian and Islamic painting, late Roman metalwork, textile art, and ornament. (...) the “low” traditions of weaving, embroidery, decoration, and other domestic and women’s arts as a presence of tactile imagery (...). All these traditions involve intimate, detailed images that invite a small, caressing gaze.’

³⁸ Alguns nomes representativos das teorias formalistas contemporâneas ou neoformalistas incluem Noel Burch e David Bordwell, entre outros. Essas teorias pregam que todas as qualidades da arte cinematográfica são de interesse para o analista: a unidade; as repetições e variações; a representação da ação, do espaço e do tempo; e seus significados, para entender os resultados da interação entre essas estruturas formais da obra e as operações mentais que o espectador realiza em resposta a elas. Contribuindo para uma abordagem construtivista da atividade de exibição e recepção cinematográfica, em uma perspectiva psicológica e social para a compreensão e interpretação dos filmes. Esta abordagem é desenvolvida principalmente por Bordwell, em relação à narrativa do cinema ficcional, onde o espectador construiria o significado literal de um filme através da atividade de compreensão, e o significado abstrato, através da atividade de interpretação (BORDWELL, 2013).

interagem com determinados dispositivos formais e, por extensão, conectam a essência de um objeto estético com a vida.

O intuito de Marks é examinar a imagem fílmica como aquela que evoca a sensação de tatilidade, de toque, no interior da visualização. Nessa chave, as imagens se tornam sensações e elas não são apenas algo que codifica um conjunto de ideias ou sentimentos. O espectador deixa de estabelecer uma conexão lógica, causal entre a estética e o conteúdo e, em vez disso, recebe a imagem em um nível totalmente visceral.

Esta metodologia decorre do que Marks chamaria de uma ‘sensibilidade háptica’. Julgamos que é através dessa sensibilidade que o cineasta Gaspar Noé constrói a sua abordagem para um cinema transgressivo, que atualiza as noções artísticas de excesso, abjeção, visceralidade e violência extrema.

Sendo assim, usaremos a concepção do cinema háptico de Marks como base para o nosso estudo de caso, ou seja, o cinema de Gaspar Noé. Porém, é importante apontarmos para um amplo e diferente espectro de concepções artísticas que fazem uso da visualidade háptica, principalmente a função estereoscópica do cinema 3D.³⁹ Em todo caso, por mais que sejam abordagens cinematográficas diversas, também estariam corroborando para a importância do conceito de háptico nos estudos teóricos sobre o afeto, a sensação e a recepção no cinema, relacionados à questão da corporeidade do espectador.

Laura Marks segue com sua conceptualização do háptico escrevendo sobre o contágio da *pele* do filme, onde a experiência, tanto na tela quanto no espaço de visualização estaria marcada por contágios sensuais e corporais. Através do sentido háptico funcionaria o sentido de ‘objetividade’ na relação entre o espectador e a imagem, e, sendo assim, a emoção experimentada seria maior e mais pura, gerando uma forma de introspecção no espectador. O espaço de visualização tornaria-se diretamente moldado pelo espaço diegético do filme, para além do espaço da tela (MARKS, 2000).

Conduziremos agora nossa análise em torno de ambos os conceitos, de imagem háptica e de som háptico, de acordo com Marks, valendo ressaltar que em seu livro *The skin of film* (2000) a autora se concentra mais sobre a imagem visual do que sobre a sonora. Porém, por ser o som um elemento háptico central no cinema de Gaspar Noé,

³⁹Alguns teóricos discutem que o sentido háptico está profundamente ligado ao cinema em 3D, ou seja, à *Estereoscopia*, um processo pelo qual as imagens emparelhadas feitas com uma câmera de lente dupla produzem uma ilusão de tridimensionalidade, quando vistas através de óculos compostos de uma lente azul e outra vermelha. O processo se daria através da mente que converte o achatamento das imagens, resultando em uma sensação de profundidade.

faz-se necessário, portanto, nos aprofundarmos nos aspectos que compõem essa sonoridade háptica por outra via.

Ao configurar o conceito de visualidade háptica no cinema, Marks o define como

O Cinema Háptico não convida a identificação com uma figura - a uma reação sensório-motora - tanto quanto ele incentiva uma relação corporal entre o espectador e a imagem. Consequentemente, tal como na relação mimética, não é adequado falar do *objeto* de um olhar háptico como falar de uma subjetividade dinâmica entre espectador e imagem. (...) a visualidade háptica tende menos a isolar e focar sobre objetos do que simplesmente estar copresente com eles (...). Esta relação [entre o observador e um objeto sensual] não exige uma separação inicial entre observador e objeto que é mediada por representações⁴⁰ (MARKS, 2000, p.164 – tradução nossa e grifo no original).

O fundamental para Marks é a relação física direta que é estabelecida entre o espectador e a imagem. A maneira pela qual a visualidade háptica configura um relacionamento entre o espectador e o objeto, distinguindo-o em relação à imagem óptica

Na *visualidade* háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos de toque. (...) Enquanto a percepção óptica privilegia o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem. Desenhando de outras formas a experiência sensorial, principalmente o toque e a sinestesia, a visualidade háptica envolve o corpo, mais do que no caso da visualidade óptica. O toque é uma sensação localizada sobre a superfície do corpo. (...) A imagem háptica força o espectador a contemplar a própria imagem em vez de ser puxado para dentro da narrativa (...) [e] pode também ser compreendida como um determinado tipo de imagem-afecção (...) enquanto geralmente estende-se em ação, pode também forçar uma contemplação visceral e emocional naqueles quaisquer espaços, dissociados da ação. Assim, a imagem háptica se conecta diretamente com a percepção sensorial, enquanto ignorando o esquema sensório-motor. (...) A imagem-afecção [ou imagem-afeto], então, pode nos trazer para a experiência direta do tempo, *através* do corpo⁴¹ (MARKS, 2000, p.162-163, tradução nossa, grifo no original).

⁴⁰ *Haptic cinema does not invite identification with a figure - a sensory-motor reaction - so much as it encourages a bodily relationship between the viewer and the image. Consequently, as in the mimetic relationship, it is not proper to speak of the object of a haptic look as to speak of a dynamic subjectivity between looker and image. (...) haptic visuality tends less to isolate and focus upon objects than simply to be co-present with them (...). This relationship does not require an initial separation between perceiver and object that is mediated by representation.*

⁴¹ *In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. (...) While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense or experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality. Touch is a sense located on the surface of the body. (...) The haptic image forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative. (...) can also be understood as a particular kind of affection-image (...) while it usually extends into action, may also force a visceral and emotional contemplation in those any-spaces-*

Antes do embarque mais detido na análise formal do cinema de Gaspar Noé em relação ao meio háptico, bem como às relações próprias dessa estética com a dimensão corpórea e carnal de seu cinema, é importante definir brevemente dois termos que serão empregados a partir de agora.

Um dos termos que começaremos a utilizar será o de *'afeto carnal'* que será usado para designar o efeito de dispositivos táteis cinematográficos sobre o espectador: ou seja, a contemplação emocional e intelectual da narrativa fílmica sendo substituída por uma resposta puramente visceral, em que o corpo do espectador é modulado através de uma resposta puramente fisiológica, como resultado de estímulos audiovisuais. Por esse viés, acreditamos que será através do cinema háptico de Noé que o afeto carnal será, de fato, gerado. O outro conceito será o de *'corporeidade imanente'*, que será empregado durante nosso texto para nos referirmos diretamente aos aspectos corpóreos intrínsecos ao cinema de Noé. O termo foi inspirado na questão da imanência da animalidade no homem, tão aludida por Georges Bataille.

Lembramos que o conceito de corporeidade ou corporalidade, etimologicamente remete diretamente à ideia de Laura Mulvey da personagem fêmea sensualmente exposta e que existe com o intuito primário, segundo a autora, de ser observada.

Nessa mesma chave, podemos implicar que a dimensão corpórea tão presente nas várias vertentes de um cinema contemporâneo do corpo pode ser tida como um reflexo do primado da extrema exposição - de encontro a uma tendência espectral explícita -, reforçada cotidianamente pelos meios audiovisuais em geral. Algo que podemos relacionar aos objetivos críticos de Noé, quando ele constrói em seus filmes um grau de subjetividade em relação ao espectador, para que este experimente o mundo diegético quase como com uma lente de aumento sobre fatos da existência humana que, por isso mesmo, estariam sendo acentuados pelo grau de subjetividade da experiência fílmica.

No caso do filme *Sozinho Contra Todos*, através de uma variedade de dispositivos cinematográficos, imagéticos e sonoros, o autor opera tentativas bem-sucedidas para emular o estado de espírito fatalista e derrotado de seu protagonista, o

whatever divorced from action. Thus the haptic image connects directly to sense perception, while bypassing the sensory-motor schema. (...)The affection-image, then, can bring us to the direct experience of time *through* the body.'

personagem *Açougueiro*, em meio a sua espiral de descontrole e raiva, desencadeada pelos inevitáveis desdobramentos de seus atos irracionais que tiveram início na sua trajetória trágica, contada a partir do filme *Carne*. Posteriormente em *Irreversível*, vê-se um aumento dessa emulação subjetiva, pois Noé objetiva também agredir fisiologicamente o espectador, mais uma vez, em grande parte, através dos usos específicos da fotografia e do som.

Algo que, poderíamos afirmar, é intensificado posteriormente no filme *Enter the Void* (2009), representando a apoteose de Noé na construção da subjetividade do espectador, já que, através de uma ampla variedade de técnicas audiovisuais, o espectador, além de ser submetido às mesmas formas de emulação experimental, é colocado literalmente dentro do corpo e da mente do protagonista enquanto este agoniza e, ainda, acompanha sua alma no *pós-mortem*.

O caminho trilhado por Noé em busca de uma sensorialidade extrema pode ser observado também em seu filme mais recente *Love* (2015), uma trama existencial que busca refletir sobre seres desconectados e cada vez mais distantes, em meio a uma paixão desenfreada. O foco de Noé continua sendo o corpo e, para revelar os prazeres da carne, ele filma os atores tendo relações sexuais não simuladas. Porém ali, através do uso do 3D, o cineasta intensifica o grau de imersão do espectador, afetando sensorial e sensualmente seu corpo, já que é reforçada a sensação proprioceptiva daquele diante desse tipo de imagens.

Como havíamos notado anteriormente, os conceitos ‘afeto carnal’ e ‘corporeidade imanente’ podem ser observados ao longo da obra de Noé e o cineasta parece procurar qualificar essas ‘intensidades’ de diversas maneiras a cada filme subsequente. Não se trata da busca pelo patamar estético ‘perfeito’, já que os cinco filmes suscitaram os efeitos pretendidos - de aversão ou adesão total à sua proposta, em maior ou menor escala.⁴²

O interesse aqui é apontar, acerca dos três primeiros filmes do diretor, três modos diversos de abordar o Outro, diferentes modos de especificar - entre outras técnicas - seus atos e palavras e, através deles, permitir ao espectador alçar a imanência de cada ser em estados alterados em função do acaso, do azar que preside incontrolavelmente a vida humana.

⁴² Os filmes publicitários, clipes e demais produções audiovisuais de Noé, pode-se dizer, constituem seu laboratório de experiências.

O propósito de Noé é enfatizado quando ele relata sua própria experiência enquanto espectador de cinema

A brincadeira para mim, o objetivo (...) é induzir a um estado alterado de consciência, tanto quanto possível, no interior do cérebro do espectador, embora você considere o seu próprio eu como o público potencial. (...) Eu estava pensando “Qual é o tipo de filme que eu gostaria de ver na tela? Qual filme poderia brincar com a minha percepção?” (...) *The Flicker* de Tony Conrad você fica entorpecido⁴³ (NOÉ, 2010, n.p. – tradução nossa e aspas e grifo no original).

A referência de Noé ao filme *The Flicker* (1965) de Tony Conrad,⁴⁴ torna ainda mais evidente o significado do efeito de cintilação do filme como uma tentativa de modular a percepção do espectador por meio de uma resposta puramente fisiológica, ligando os objetivos do diretor aos dos cineastas estruturais da vanguarda dos anos de 1960 e 1970.

Para finalizar, há que se pontuar que *Carne e Sozinho Contra Todos* serão analisados com destaque por constituírem, em nosso entender, parte do projeto poético construtivista de Noé que visa a realização de uma série de filmes que, tal como linhas e planos nas artes abstratas, delimitam uma totalidade *possível*: a essência obscura interior que habita a carne. Nesse sentido, seria improdutivo examinar somente *Irreversível*, nosso objeto de estudo.

⁴³ *The game for me, the goal was to induce an altered state of consciousness as much as possible inside the viewer's brain, although you consider your own self as the potential audience. (...) I was thinking “Which is the kind of movie I would like to see on a screen? What movie could play with my perception?” (...)The Flicker by Tony Conrad gets you stoned.’*

⁴⁴ O curta-metragem *The Flicker* (1965) de Tony Conrad é um filme que exhibe fotogramas brancos e pretos alternados em 47 padrões ou frequências diferentes de combinações, mas com um constante som estereofônico na trilha, ampliando o ‘quase subgênero’ estrutural do filme de flicagem para uma esplêndida dimensão meditativa. *The Flicker* é um filme que estressa o nervo óptico através de um inconstante e agressivo efeito de flicagem num projetor, causando efeitos voluntários (vontade de olhar para fora da tela ou sensação de agonia) e involuntários (estresse) no espectador. Quando projetado, o filme produz um efeito estroboscópico ou ‘bruxuleante’ que provoca imagens inexistentes e padrões de cor também inexistentes no ato de ver. Conrad descobriu os efeitos mais estéticos da luz estroboscópica quando brincava com um projetor cinematográfico que possuía velocidade variável. Dessa maneira, ele descobriu que o *bruxuleio* começava à velocidade de quatro fotogramas (no caso flashes luminosos) por segundo e que qualquer coisa acima de 40 fotogramas por segundo é imperceptível ao olho, exceto sob luz contínua. Na época, especulou-se que vários espectadores sofreram ataques epiléticos durante a projeção do filme (NAUMANN, 2012, p. 167-168).

Link para assistir a trecho do filme “*The Flicker*” no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJbqntjkbs>

Capítulo 2. O sangue das bestas.

Nas últimas seções do capítulo anterior, buscou-se evidenciar o conceito de ‘cinema háptico’ de Laura Marks; apontar para uma certa recontextualização da espetatorialidade, do afeto e da estética nesse estilo de ‘cinema do corpo’ contemporâneo; postular os conceitos de ‘afeto carnal’ e ‘corporeidade imanente’ como novos elementos dessa vertente de cinema e tentar definir os efeitos sinestésicos como também cinestésicos, especificamente, pela análise das técnicas e dos efeitos incorporados no cinema de Noé.

Nosso intuito foi levantar a hipótese da natureza subversiva e niilista do cinema de Noé como portadora de um caráter transgressivo extremo, representado pela atitude agressiva sobre os espectadores, como forma de questionar seus prazeres e desejos de visualização e sensibilização, e assim conseguir fazê-los ‘espelhar’ ou ‘especular’ em si mesmos os problemas éticos e morais da sociedade atual.

2.1 *Carne* (1991)

Será realizada agora uma leitura do filme *Carne* a partir desses conceitos. *Carne* (*Carne*, 1991) é um média-metragem que conta a história de um açougueiro (chamado apenas *Açougueiro*) que se vinga de um homem errado, que ele suspeita ter estuprado sua filha autista. O diretor Noé começa sua parábola demonstrando o hábito dos franceses em comer carne de cavalo, a qual eles chamam apenas de ‘carne’, devido ao seu preço mais baixo e cor vibrante.



Fachada do açougue

Um bife de cavalo

A trama começa mostrando cenas reais de um cavalo sendo abatido, inseridas na abertura do filme, para ambientar a história do *Açougueiro* (Philippe Nahon) especializado em carne de cavalo que no ano de 1965 vive no subúrbio parisiense de *Porte de La Villette*. Veem-se cenas praticamente documentais do abatedouro, com o sangue do cavalo jorrando e os cortes das partes do animal sendo processados e

encaminhados à câmera fria. Algo extremamente surpreendente por seu teor realista e bastante cruel que está inserido no interior da narrativa, remetendo a um modelo de cenas de atualidades, típicas do sistema de atrações do ‘Primeiro Cinema’.⁴⁵

É interessante constatar a forma com que Georges Bataille, no texto sobre o verbete ‘*abatedouro ou matadouro*’ (*Abattoir*) publicado na primeira edição da revista *Documents* (1929), se refere ao matadouro da região de *La Villette*, em Paris. Para Bataille os abatedouros possuíam um sentido sagrado e sacrificial e a exposição de um animal aberto, escorchado, revela-nos a sua própria *feiúra* que responderia a uma necessidade doentia de *limpeza*.

(...) o abatedouro é maldito e colocado em quarentena como um barco que transporta a cólera. Porém, as vítimas dessa maldição não são os açougueiros ou os animais, mas a brava gente que chegou ao ponto de não suportar mais a sua própria *feiúra*, *feiúra* que responde a uma necessidade doentia de limpeza, de amargura e monotonia⁴⁶ (BATAILLE, 2013, p. 150).

Os abatedouros ou matadouros seriam um ambiente negativo, carregado, que gera a repulsa, apesar de produzir a carne doméstica para o consumo humano. E, talvez por esse motivo estejam localizados nas periferias das cidades. Com o intuito de esconder a situação em torno da qual se tem a exposição (para o próprio homem) do

⁴⁵ O termo ‘Primeiro Cinema’ se refere historicamente à fase inaugural do Cinema, que vai de sua criação em 1895 até meados da década de 1910. Este estilo de cinema tem sua relação vital com os espetáculos dos teatros de variedades – os *vaudevilles*. Esses primeiros filmes tinham uma curta duração e, geralmente, exibiam imagens cotidianas como: um trem chegando à estação; esquetes de piadas curtas; imagens de perseguições, compondo uma das atrações inseridas no programa dos espetáculos de *vaudeville*. Mesmo depois, quando apresentados nos *nickelodeons* (as primeiras casas de exibição de cinema), que surgiram no final desse período, esses filmes curtos sempre apareciam num formato de variedades. Os teóricos André Gaudreault e Tom Gunning sugerem uma distinção entre dois sucessivos ‘modos de prática filmica’ nesse início do Cinema: o “sistema das atrações monstrosas” que cobre basicamente, o período entre 1895-1908; e o “sistema de integração narrativa” que define o período entre 1909-1914. O termo “monstração” (no original *monstration*) foi introduzido por Gaudreault, por volta de 1984 no campo do primeiro cinema. O primeiro cinema está mais ligado à atividade de monstração do que à de narração, principalmente porque os filmes possuíam apenas um plano, até 1904. O termo “monstração” (exibir) está para o termo “narração” (contar) da mesma forma que a apresentação está para a representação ou, nos termos de Gunning, do *exibicionismo* para o *voyeurismo*. Tudo isso se refere à habilidade do cinema de “mostrar” algo, de “tornar imagens vistas”. É importante ainda ter em mente que, a violência corporal caracterizou também o início do cinema, notabilizando-se pelos numerosos acidentes de carro e corpos dilacerados exibidos ao espectador do Primeiro Cinema. Compondo as atrações que tentaram chocar, e como diria Eisenstein “*épater les bourgeois*” (impressionar o burguês), já que as características agressivas e violentas das atrações como formas de choque são profundamente significativas (GAUDREULT e GUNNING, 2006).

⁴⁶(...) *l’abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petisse bilieuse et d’ennui.*

animal levado à morte. O choque do abatimento, os odores, as carcaças e carniças expostas remetem ao significado da abjeção, próximo do sentido utilizado por Bataille em “*L’abjection et les formes misérables*”, na qual o filósofo aponta uma soberania individual que se opõe aos trabalhadores oprimidos que compõem uma imensa massa amorfa e animalizada (BATAILLE, 1989).

E ainda existe o fato de que, na sociedade ocidental, as imagens dos matadouros tornaram-se uma fonte de comparação com os campos de extermínio e com as próprias guerras. Relação esta que o cineasta francês Georges Franju busca fazer no filme *Le Sang des Bêtes* (1948), uma inspiração para Noé, conforme apontaremos a seguir, ao final deste tópico.



Porte de la Villette. 23 de março de 1965. No final do dia

A partir daí a trama é construída episodicamente; a utilização de intertítulos descrevendo e contextualizando fatos da trama são recorrentes, como também as cartelas que trazem datas para localizar a passagem dos anos e pontuar os acontecimentos na vida do açougueiro.



Intertítulo 1

Intertítulo 2

Intertítulo 3

Intertítulo 4⁴⁷

Esses intertítulos, quando analisados no contexto do filme, parecem não fazer sentido e dão a impressão de ser uma paródia de intertítulos similares utilizados pelo cineasta francês Jean-Luc Godard, em muitos de seus filmes, como: *Pedro o Louco* (*Pierrot le fou*, 1965), *Masculino Feminino* (*Masculin féminin*, 1966), e *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967). Mas eles possuem um sentido sólido, cru: datam, postulam, acabam com as dúvidas do espectador.

⁴⁷ Intertítulo 1: ATENÇÃO: Este filme contém imagens que podem impressionar os espectadores mais jovens. / Intertítulo 2: Você está a salvo de uma derrapagem? / Intertítulo 3: Qualquer um pode perder tudo em um segundo. / Intertítulo 4: Você viu *CARNE*.

Porém, cada cartela apresentada durante o filme é acompanhada por um efeito sonoro estridente, como o de uma batida de porta, que faz lembrar a marca do efeito sonoro do disparo de revólver que acompanha o movimento de câmera brusco na montagem de choque. Algo que remete a mesma brutalidade apresentada pelas cenas em que o *Açougueiro* faz os cortes das peças de carne. “Um homem pode (...) saber, no fundo, que não difere tanto do animal que ele abate” (BATAILLE, 1987, p. 98).



E assim, o uso que Noé faz destes intertítulos funcionaria mais instintivamente para instigar o espectador a continuar assistindo ao filme, revelando a provocação que se objetiva criar sobre o seu corpo.

Durante a narrativa de *Carne*, outra sequência que compõe cenas de choque (um aspecto de cinema de atrações) e gera uma metáfora visual esclarecedora, é o momento em que a esposa grávida do açougueiro dá à luz a uma menina. Aqui, novamente Noé utiliza cenas praticamente documentais do nascimento de uma criança *mostrado* frontalmente para a câmera. Mais uma vez um exemplo do que poderíamos denominar como cenas de atualidades de um sistema de atrações.



A carne ensanguentada sendo cortada

O bebê que nasce ensanguentado

Então, após o parto, sua esposa o abandona e o açougueiro passa a criar sua filha, sozinho. A narrativa é pontuada, de maneira episódica e sempre pela ótica do *Açougueiro*, acompanhando o crescimento de sua filha, aparentemente autista, chamada *Cynthia* (Blandine Lenoir), e pelo aparente aspecto monótono de seu dia-a-dia no açougue.



Com a passagem do tempo (sempre marcada através das cartelas dos anos), o açougueiro começa a perceber que sua filha está crescendo e se tornando uma adolescente, e ele começa a dar indícios de seu desejo sexual por ela, através do recurso do monólogo interior. Pelos fotogramas acima pode-se notar a presença do cavalo - símbolo de virilidade masculina e o interesse da menina pela brincadeira de cavalgar a perna do pai e os cavalinhos de madeira. Durante a narrativa, esse monólogo interior é acompanhado por cenas do *Açougueiro* dando banho e vestindo sua filha todas as manhãs. O desejo incestuoso está implícito, como podemos observar nos fotogramas abaixo.



A representação do corpo no cinema de Noé se dá de uma maneira muitas vezes não usual, esteticamente inusitada e interessante para refletirmos sobre sua ênfase na dimensão corpórea. Tais marcas são reiteradas ao longo do filme através da exibição de partes dos corpos das personagens e, muitas vezes também as cabeças aparecem cortadas pela metade, construindo-se um tipo diferente e inusitado de enquadramento que destaca bocas e narizes.

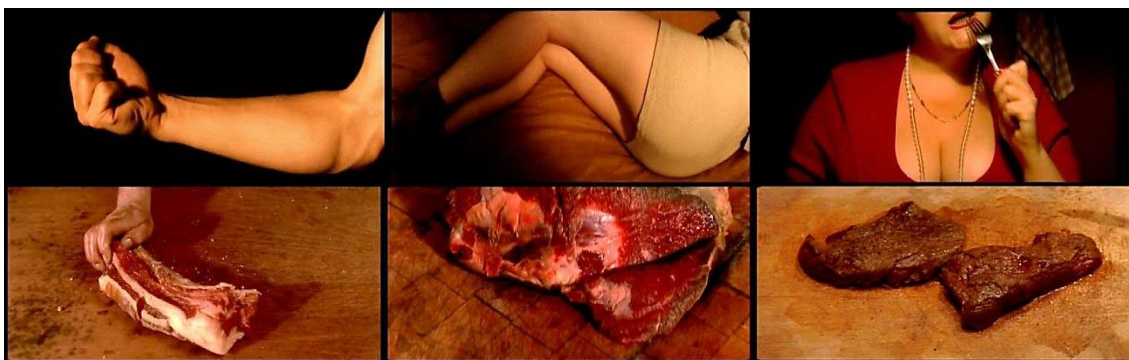


A acefalia das personagens

Esse não enquadramento do rosto, ou dos rostos pela metade em Noé, pode ter o intuito de eliminar os detalhes de um rosto como um modo de ler suas expressões e conseqüentes emoções, característica essa demasiadamente humana. Ou ainda, certo

aspecto ‘acéfalo’ significando uma falta ou incompletude que permeia a perda absoluta do indivíduo, o que, para Georges Bataille, uniria fortemente a vida e a morte.

Podemos remeter ainda à concepção deleuziana sobre a possibilidade de existir um cinema moderno que coloque o corpo como uma instância central no processo de produção de sentidos. Onde o corpo se estabeleceria como uma zona de intensidades, como um território para a irrupção dos afetos, em que se inscrevem os signos de uma vida vivida, enlaçando passado e presente e permitindo a coexistência de um antes e um depois do corpo. O que poderia vir a ser uma hipótese viável para essa opção dos enquadramentos corpóreos de que se vale Noé. Além disso, acreditamos também que essa opção estética serviria ainda mais para enfatizar hapticamente o corpo na sua dimensão carnal - ao eliminar-se ou partir-se o rosto -, tal qual peças de carne num açougue, já que estas geralmente são vistas sem a cabeça.



Fotogramas que apontam as correspondências visuais geradas em *Carne* (1991)

Algum tempo depois, a adolescente, que passava os dias em casa, enquanto o pai estava trabalhando, se assusta ao menstruar pela primeira vez e sai sozinha pela rua, quando então é assediada por um estranho.

O enredo do filme é pontuado em torno dos interditos batailleanos do incesto, do sangue menstrual e do parto. E, nas palavras de Bataille: “o interdito que comanda o incesto e o horror do sangue menstrual é o fundamento de todos os nossos comportamentos” (BATAILLE, 1987, p.55).



O sangue menstrual da filha

Quando ela é levada ao açougue por um homem que a salva do assédio, o *Açougueiro* ao ver a mancha de sangue da menstruação em sua saia, num impulso irracional, sai à procura do homem que ele julga ter abusado de sua filha. Armado com sua faca de açougueiro, ele avista um homem no local onde a filha foi encontrada e, dominado pela fúria, ataca violentamente o homem errado e, pelo equívoco, ele é imediatamente enviado para a prisão.

Na cadeia, ele se vê forçado a vender seu açougue para pagar pelos danos causados ao inocente e ali sua vida caminha para uma espiral descendente. Além da realidade dura da prisão, ele também perde a guarda da filha, que vai para um reformatório.



Após cumprir sua pena, quando o *Açougueiro* é libertado, seu maior desejo é reencontrar a desejada filha. Ele sai da prisão e consegue emprego em um café. Ao perceber o interesse da dona do estabelecimento, enxerga a oportunidade de fazer um negócio e reconstruir sua vida, já que a mulher apaixonada por ele decide vender o café, prometendo comprar-lhe um novo açougue. Eles partem de Paris juntos, em busca de uma nova vida. As trágicas consequências da vida do *Açougueiro* terão continuidade posteriormente em *Sozinho Contra Todos* (1998) e em *Irreversível* (2002).

Nos fotogramas abaixo, três momentos do personagem *Açougueiro* (interpretado pelo ator Philippe Nahon), em cenas dos três primeiros filmes de Gaspar Noé.



Carne (1991)

Sozinho Contra Todos (1998)

Irreversível (2002)

O diretor Gaspar Noé usa certas implicações (às vezes não tão sutis) para envolver na narrativa de *Carne* os simbolismos que remetem a amplos aspectos em torno da carne do homem e do animal, do sexo, da violência carnal e do abate.

Cenas finais de *Carne*

Tanto na narrativa do filme *Carne* como na sequência da história em *Sozinho Contra Todos*, o corpo do animal (no caso do cavalo), entra em cena e passa a assombrar a anatomia humana pela abertura desse corpo, literalmente, feita pelo seu abate. Em *Noé*, encontramos distintas texturas da animalidade, o que nos leva a discutir o próprio estatuto ficcional do sujeito (corpo/carne) e a presença física dos animais mortos, assimilados sob a forma de alimento ou na forma dos instintos animalizados do homem.

Georges Bataille dedica uma longa reflexão ao cavalo no artigo intitulado *L'amitié de l'homme et de la bête* (1947), onde o filósofo argumenta que o cavalo seria um animal com bestialidade, “sendo uma carga de energia perigosa a manusear”⁴⁸ e um animal que poderia ir até o fim de uma perda desmesurada, pois “o cavalo tem o privilégio de manter em meio aos homens uma essência da animalidade (...)”⁴⁹ (BATAILLE, 1988, p. 169 – tradução nossa).

Cenas iniciais de *Carne*

Ironicamente, a metáfora de Noé do *mundo como matadouro*, lembra um filme devastador, o histórico *O Sangue das Bestas* (*Le Sang des Bêtes*, 1948),⁵⁰ do cineasta francês Georges Franju (QUANDT, 2004). Escrito e dirigido por Georges Franju, o documentário de curta-metragem mostra o dia-a-dia do mesmo matadouro de *Porte de la Villette*, em Paris, onde são abatidos cavalos, gado e ovelhas.

⁴⁸ ‘Une charge d’énergie dangereuse à manier’.

⁴⁹ ‘Le cheval a le privilège de maintenir au milieu des hommes une essence de l’animalité (...)’.

⁵⁰ O título desse capítulo é uma referência-homenagem a esse filme.

No filme, Franju reflete quanto ao sacrifício dos animais, que são abatidos para que uma grande parte da humanidade carnívora possa saciar sua fome. Porém, as imagens terríveis do abate vistas no filme acabam por cobrar da humanidade o preço por seu gosto pela carne. O filme ainda alude à violência que se oculta sob o aspecto burguês da vida e à conseqüente barbárie do capitalismo. Ou ainda, talvez se possa indagar que a obra [*Le sang des bêtes*] faz uma alusão ao Holocausto, ou seja, através da visão do cineasta, o filme deixa de ser um simples documentário para tornar-se um manifesto extremo na tradição do surrealismo revolucionário (NAZARIO, 2006).

Como escreve Bataille, aplicado a Noé, a questão da animalidade (do animal), estaria ligada à contenção, à força e aos impulsos reprimidos, enquanto a animalidade (da parte humana) estaria ligada ao excesso, à desmesura, em uma estranha simetria com aquela.



Le Sang des Bêtes (1948)



Carne (1991)

O filme *Carne* é considerado por James Quandt como a obra inicial que irá marcar a tendência do ‘Novo Extremismo’ na França. De acordo com o crítico, já no média-metragem Noé inclui uma série de elementos de choque, tais como efeitos de som de tiros de revólver e altos acordes marciais na trilha sonora, acompanhados de rápidos reenquadramentos dentro do plano e de uma edição rápida, algumas das características que se tornariam marcantes no seu estilo de fazer cinema.



Carne (1991) - em um paralelo visual rico, Noé aproxima a ação do açougueiro a ‘massagear’ a carne e ao mastigá-la aos golpes de um lutador sobre outro na luta-livre.

Algumas marcas do estilo autoral e das convicções do cineasta já se apresentam. Seu discurso é integrado por um estilo agressivo de cortes abruptos, *close-ups* extremos, intertítulos absurdos, sons sísmicos e música dinâmica (*‘hard-driving’*) cujo efeito Noé compararia com uma sensação de ataque epiléptico (QUANDT, 2011).

Outra obsessão estética de Noé é a imagem recorrente de túneis em seus filmes. Em diversas entrevistas do cineasta, ele remete à imagem do túnel simbolicamente representando a vida e, dessa maneira, cada pessoa atravessaria seu próprio túnel do início ao fim, como o lugar de uma ação (ou ações) que não permite retorno. Na obra de Noé, o túnel constitui-se como metáfora do tempo e da vida. Como podemos observar sua constante presença em alguns momentos de suas obras.



Carne (1991)



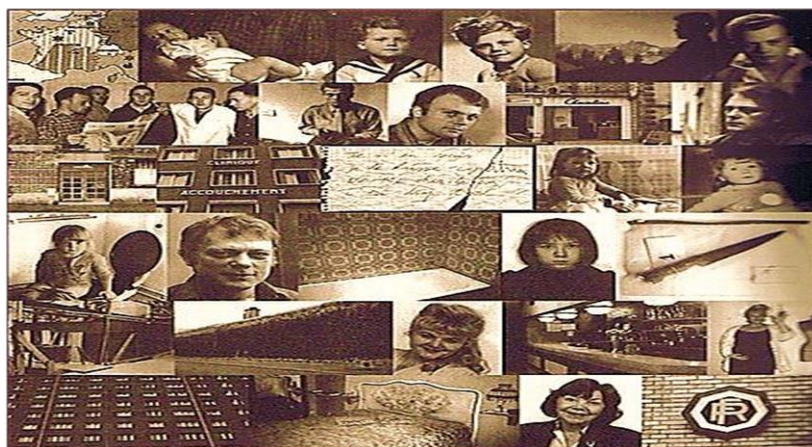
Sozinho Contra Todos (1998)



Irreversível (2002)

2.2 *Sozinho Contra Todos* (1998)

A trama do primeiro longa-metragem de Gaspar Noé, *Sozinho Contra Todos* (*Seul contre tous*, 1998) é situada nos subúrbios industriais da França em 1980, e segue as desventuras do personagem *Açougueiro* (representado novamente pelo ator Philippe Nahon), introduzidas pela primeira vez no média-metragem *Carne* (1991).



O início do filme exhibe uma retrospectiva dos fatos e dos personagens no formato de *slides*

Separado de sua amada filha, o *Açougueiro* encontra-se rondando as ruas do subúrbio, e o seu crescente sentimento de alienação é detalhado na narração onisciente e onipresente do personagem. Logo no início da narrativa Noé indica que irá nos relatar “o

drama de um ex-açougueiro lutando sozinho para sobreviver nas entranhas do seu país.”⁵¹



O Açougueiro tentando recompor sua vida

É interessante observar que o filme *Sozinho Contra Todos* é dominado pelo estudo terrivelmente íntimo de um personagem tão controverso como o *Açougueiro*, um homem ignorado e humilhado pelo mundo em que ele habita, à procura de um significado existencial que ele nunca alcançará. Poderia-se sugerir que a narrativa é dominada pelo gênero masculino, embora isso funcione mais como uma crítica mordaz à sociedade machista ocidental, onde o ‘forte’, o cavalo - representante viril, precisa sobreviver.

No filme encontra-se manifesta a imagem-afecção através de um afeto carnal, que objetiva confrontar o espectador através dos pensamentos de ódio do personagem *Açougueiro*, construídos através do monólogo interior. Como se ouvíssemos seu discurso de ira inflamada e violentamente abjeta, atacando os ricos, as mulheres, os árabes, os negros, os homossexuais e os franceses com igual veneno. Os pensamentos rancorosos e inflamados do *Açougueiro*, juntamente com a própria militância de Noé contra o cinema francês *mainstream*, são esteticamente construídos através do emprego da visualidade háptica e do som háptico.

Durante a narrativa, observa-se a recorrência de enquadramentos inusitados onde a cabeça do personagem aparece cortada pela metade, conforme empregado no média-metragem *Carne*.



Sozinho contra todos: a cabeça ‘acéfala’, rompida e sem identidade

⁵¹ “le drame d’un ex-boucher se débattant seul dans les entrailles de son pays”.

Porém, o objetivo primordial de Noé, ao realizar o filme, segundo ele próprio, era criar uma obra tão confrontativa em oposição ao cinema francês contemporâneo, um filme para ‘desonrar a França’, mas que pudesse ser universalmente provocativo ao ponto de ser desprezado. Tanto que, em uma entrevista concedida ao jornal *The Independent*, o cineasta foi perguntado se seu filme era racista, e contra a atual sociedade francesa, devido ao teor discursivo do personagem do açougueiro. A resposta de Noé foi afirmativa: “(...) sim, é um filme anti-francês”⁵² (NOÉ, n. p., 1999 – tradução nossa).

Nessa mesma reportagem, Noé deixa claro que o filme *Sozinho Contra Todos* não foi apenas pensado para fazer oposição ao cinema francês *mainstream*, mas sim à indústria do cinema francês como um todo e que, em sua opinião, é muito conservadora, incluindo aí até mesmo o cinema orientado para o Festival de Cannes, do qual ele faz parte.

Vale observar ainda que no filme *Sozinho Contra Todos*, Gaspar Noé identifica o verdadeiro clima cultural e sócio-político francês do final da década de 1990, traduzido pela mentalidade intolerável e pela visão de mundo rancorosa do personagem *Açougueiro*, e dessa forma o filme faz um diagnóstico preciso da extrema direita alienada, e consegue provocá-la de uma maneira totalmente venenosa. Porém, o filme não traduz esse mal-estar social francês, pautado pelo ‘descontentamento’ do protagonista, através da mera representação narrativa. Ao invés disso, o cineasta constrói seu questionamento crítico e o explicita de maneira extremamente agressiva, com o uso háptico do próprio som e da imagem.

Planejado para passar este teor profundamente negativo, Noé acrescenta no filme uma série de choques típicos de um ‘regime de atrações’, pois, muitas vezes estão inseridos aleatoriamente dentro da narrativa, sem uma razão inerente. Ao analisarem-se, os ruídos/efeitos sonoros contidos em várias sequências, observa-se que são construídos como choques (o que talvez, podemos indagar aqui, foram planejados como sendo uma nova forma de atração, agora atualizada sonoramente), pois não há absolutamente nenhuma razão narrativa para tais ruídos. Estes foram inseridos na obra para alarmar momentaneamente o espectador, para provocar [nestes] um choque desagradável, para conseguir abalá-los e afastá-los de qualquer desejo de identificação com o protagonista do filme e, em seguida, reinseri-los de volta no fluxo narrativo.

⁵² “(...) yes, it's an anti-French movie.”

Noé usa de forma consistente atrações fora da narrativa, para desencadear respostas primais no espectador. Analisando o filme ainda de acordo com um regime de atrações, os mesmos intertítulos pontuadores de preceitos morais norteadores do enredo que pontuaram todo o filme *Carne* são aqui recorrentes, acompanhados de uma trilha sonora de estética militarista.



Ambos, tanto no média-metragem *Carne*, como em *Sozinho*, esses elementos formais parecem inscrever no texto fílmico a ‘lembrança’ de parâmetros sociais tidos como verdades naturais inquestionáveis.

Outra característica das atrações, que podemos conferir na obra, está localizada em uma das cenas-chave mais polêmicas do filme, a cena em que o personagem *Açougueiro* está em um cinema pornô e devaneia através do seu recorrente monólogo interior, sobre a natureza do amor, do sexo e da morte durante a visualização do filme.

Os planos dele assistindo ao filme pornográfico de sua poltrona são intercalados com duas passagens a partir de seu ponto de vista, com duração de aproximadamente 29 segundos e 21 segundos, respectivamente, que incidem sobre as cenas em *close-up* de relações sexuais *hard-cores* apresentadas na tela do cinema na sua frente (figuras 1 e 2).

Apesar das representações provocativas no filme, sobre a temática da intolerância e do incesto, esses dois planos exibindo o sexo explícito em tela cheia, além de se destacarem como momentos de atração inseridos dentro da narrativa, tornaram-se ainda um dos elementos da pré-publicidade provocativa da produção, por estarem inseridos no *trailer* do filme e terem sido alvos do discurso da censura, tendo que ser cortados e/ou modificados em alguns países.

⁵³ Intertítulo 1: MORAL / Intertítulo 2: Viver é um ato egoísta. / Intertítulo 3: Sobreviver é uma lei genética. / Intertítulo 4: JUSTIÇA



figura 1: o filme na tela



figura 2: o Açougueiro assistindo-o

Um dos principais métodos de Noé para afetar o corpo do espectador se dá através do que analisamos como ‘cortes de choque’. Um exemplo são os choques fornecidos pelos sons *over* amplificados de tiros de revólver da trilha sonora, combinados com movimentos de câmera bruscos, acelerados pelos *skipframes* (uma aceleração dos fotogramas que dá a impressão de que estes pulam bruscamente) movendo o enquadramento em *close-up*.

Gaspar Noé descreveu que o efeito desejado através desses choques era o de fazer com que o espectador ficasse com a sensação de estar sendo ‘eletrificado’, ou, em outros momentos, que a sensação remetesse a algo como ‘um ataque epiléptico’ (NOÉ, 1999), ou uma descarga elétrica no cérebro.



Sequência eletrificada com uso dos cortes de choque

A intenção de Noé prefigura a ideia do afeto carnal que se realiza através de um estilo estético que tem como alvo o corpo do espectador em um nível sensorial primal - o paralelo entre o choque elétrico e o ataque epiléptico, tornando assim evidente o objetivo de Noé de fazer o espectador sentir o filme primeiro no corpo, antes de ter capacidade para a contemplação ou a compreensão lógica. Uma apreensão da imagem que sugere a sensação de perda de controle. E assim Noé é capaz de cometer tal agressão desconcertante sobre o espectador, tanto no nível visual como no auditivo.

A extravagância transgressiva operada pelos cortes de choque é ainda mais enfatizada pelo conteúdo das próprias imagens da narrativa, que segue a trajetória da

violência indicada no filme. Destacamos a sequência em que o *Açougueiro*, no auge de sua frustração, indignação e cólera, decide atacar brutalmente sua amante grávida, depois desta tê-lo acusado de adultério.



O *Açougueiro*, sua amante e a mãe desta - na referida sequência da agressão

À medida que a câmera faz sua trilha vertiginosa em direção ao rosto do *Açougueiro*, acompanhada, mais uma vez, pelo som *over* do tiro de revólver, os inúmeros socos desferidos por ele na barriga de sua amante assumem uma natureza duplamente nauseante e abjeta, já que a amante está grávida de um filho seu.



A amante de roupa vermelha com as mãos sobre a barriga – e a reinserção no filme - da cena do parto de *Carne*, com o bebê vermelho de sangue

A extrema violência dessa ação, e a forma abjeta como ela é representada, com certeza pode exemplificar explicitamente o que temos denominando de um afeto carnal no cinema de Noé.

Uma vez que, nessa sequência, três corpos estariam sendo agredidos: o do espectador, tratado com os princípios estéticos destinados a desorientá-lo psicologicamente e fisicamente causando abjeção; o corpo da amante, que está acuada, impotente, sendo espancada brutalmente pelo *Açougueiro*; e, o corpo do feto, cuja agressão é a mais torpe, absurda, preocupante e relevante, pois se trata de um corpo vivo indefeso que está sendo atacado dentro da barriga e que, provavelmente, será um natimorto.

O próprio pensamento do *Açougueiro*, antes do ataque, já traduz o seu desejo de impedir que a criança nasça. Conforme revela parte de seu monólogo interior: “Não vê

que o seu bebê não passa de um monte de carne à espera de ser picada?”. E, continuando o monólogo, ele conclui: “A violência que vou aplicar será uma violência útil (...). É meu dever evitar anos de sofrimento.”

Através dessa sequência profundamente repulsiva, de tripla agressão corporal, Noé levantaria uma questão crítica, através do monólogo de seu desprezível protagonista. Naquele contexto sócio-econômico e *cultural* alguém (no caso, a criança) quer e merece viver?

Isto pode, de fato, ser visto como uma perversa e repugnante forma de ‘golpe de misericórdia’ efetuado pelo *Açougueiro*, ao refletir que talvez seja melhor para a criança que ainda nem nasceu, nunca experimentar o colapso da sociedade (francesa) contemporânea. Sua preferência de que o filho venha a ser um natimorto, num momento em que ele não vê uma expectativa de melhorias futuras para o ser humano.

Não é de se admirar que o filme tenha evocado reações tão fortes em sua exibição. As recepções tanto da crítica como das audiências foram igualmente extremas, algo que se poderia esperar de um filme com tais termos, tanto no seu teor, na sua forma e conteúdo, intensificados por uma série sistemática de choques com seu tratamento háptico, evidenciando os sons e as imagens de forma agressiva e transgressiva.

Tal intenção provocativa de Noé culmina no que podemos denominar como a maior e mais inesperada atração chocante de todo o filme, algo como um ‘intervalo de susto’. E para intensificar tal sequência de ‘atração’, Noé insere uma cartela de intertítulo, desagradavelmente constrangedora e um tanto perturbadora, acompanhada de uma contagem regressiva de 30 segundos de duração, cujo texto ironicamente adverte para que os espectadores deixem a sala de exibição. “*ATENÇÃO: Você tem 30 segundos para abandonar a projeção desse filme*”.⁵⁴ Então é acionada a contagem regressiva da cartela de texto.

Torna-se aqui nitidamente autoconsciente o uso das cartelas e o próprio *status* do filme como uma agressão ao corpo do espectador através da multiplicidade de técnicas aqui discutidas. As cartelas funcionam para chamar a atenção do espectador e como uma extensão do propósito de construir uma instância de agressão háptica. Ou seja, a cartela com a contagem regressiva, não leva o espectador a abandonar o filme, já que a função desse dispositivo extratextual aumentaria o suspense, deixando o espectador

⁵⁴ “*ATTENTION: Vous avez 30 secondes pour abandonner la projection de ce film*”.

ainda mais instigado, se perguntando que tipo de cena poderá presenciar após este intertítulo.

Por isso, em seguida, segundos antes do início da sequência, é adicionada uma cartela de aviso com a palavra ‘*DANGER*’ (‘*PERIGO*’) com as cores vermelha e preto oscilando e, com o texto piscando ao mesmo tempo, o que representa mais um elemento háptico (aqui estruturado em torno da tradição da cintilação e tremulação da película, que remeteria ao primeiro cinema e a Franju) para alertar aos espectadores que eles estão prestes a ver algo extremamente brutal (ver figuras abaixo).

Todo esse procedimento de Noé faz com que o espectador experimente a imagem em um nível primal, a contagem regressiva demarcando uma sensação de desconforto, embora ainda não tenha havido um contexto narrativo adequado para fazer com que tal ansiedade surja, ou provoque tal inquietação. E conforme é o desejo de que este desconforto aumente dentro do corpo do espectador, da mesma forma aumentaria a experiência sensorial da sequência que está por vir.

Então, imediatamente após o término da contagem regressiva, visualiza-se a sequência de extrema brutalidade gráfica, acompanhada pelo efeito sonoro de uma buzina elétrica (Klaxon) - outro elemento háptico da trilha sonora. Mas se trata de um ‘final falso’ horrível e brutal, que precede o verdadeiro - que, no caso, se torna moralmente mais repulsivo devido ao interdito do incesto sugerido como desfecho da narrativa. No entanto, ambos finais obrigam o espectador a uma sensação/recepção desafiadora.



Intertítulos mencionados acima

Noé vai além, nas provocações, ao definir seu filme como uma ‘comédia de extremismo’ e afirmou que a opção pelo uso do ‘intervalo de susto’ no final do filme foi um artifício retirado diretamente do filme *Homicida* (1961), de William Castle.⁵⁵

Noé diz que a utilização do intertítulo com o aviso foi praticamente uma piada, pois seria difícil esperar que o espectador que assistiu a todo o filme, se levantasse e

⁵⁵ Nova referência aqui ao cinema dos anos 60.

saísse da sala de cinema naquele ponto da narrativa, antes de descobrir como o filme termina (NOÉ *apud* SMITH, 1998).

Nessa sequência do ‘falso final’, vemos o *Açougueiro* atirando na nuca de sua filha e, em seguida, se suicidando com um tiro abaixo do queixo. A estética do corte de choque é utilizada de forma semelhante ao das outras sequências do filme. Ocorrem movimentos cambaleantes da câmera com aproximações (*zoom in*), em ambos o *Açougueiro* e sua filha, acompanhados pelo mesmo efeito sonoro de disparo de revólver.



O assassinato da filha: o sangue e o revólver

Na abordagem do pesquisador norueguês Asbjørn Grønstad acerca do emprego do conceito de ‘*unwatchable*’ (impossível de se assistir ou olhar) relacionando-o ao longa-metragem *Sozinho Contra Todos* de Gaspar Noé, o pesquisador usa como modelo a cena brutal e bastante difícil de suportar dessa referida sequência final. Para o pesquisador: “(...) a inserção do intertítulo na diegese do filme capta de forma muito sucinta (...) a ambivalência intratável no âmago da fenomenologia cotidiana, de visualizar as imagens que nos deixam desconfortáveis”⁵⁶ (GRØNSTAD, 2011, p.631 - tradução nossa).



O olhar absorto do *Açougueiro*

⁵⁶ *the insertion of the text into the diegesis of the film captures quite succinctly, (...) the intractable ambivalence at the heart of the everyday phenomenology of watching images that make us uncomfortable.*

Tomando a experiência inusitada criada por Noé, Grønstad invoca algumas questões acerca desse tipo de espectadorialidade. O autor questiona se: Diante de tal situação cinematográfica, o espectador deveria permanecer ou sair da sala de exibição? E se continuar assistindo, quais seriam exatamente suas motivações? E ainda, exatamente qual seria a natureza de relação ética pela qual o espectador e o filme estão envolvidos? (GRØNSTAD, 2011).

E, conforme nossa análise anterior, a respeito da sequência de agressão à amante grávida, o tema do impacto da sociedade francesa contemporânea em gerações futuras é novamente examinado através da contemplação de um assassinato-suicídio.

Assim como a filha do *Açougueiro* sofreu através de sua incapacidade mental e social, do que se supõe ser uma espécie de autismo, a questão crítica levantada por Noé é a de que ela não deveria ter que viver, para sofrer ainda mais, em uma sociedade onde ela não consegue se inserir. Esse ato refletiria a decisão do protagonista de finalmente livrar a ambos, ele e a filha, dessa situação existencial infortuna. Uma espécie de ‘golpe de misericórdia’ perverso e repugnante.

No entanto, esse final permanece como algo que é apenas imaginado por ele. No momento do seu ato suicida, a tela escurece (*fade out*), e se volta, na narrativa, para o momento de seu monólogo interior antes dele atirar em sua filha. Então, ele renuncia ao assassinato-suicídio, decidindo, em vez disso, viver uma relação incestuosa com ela.



Pele e tecidos ou pele e revestimentos em paralelo

Isso fica implícito, quando ele começa a acariciá-la enquanto a menina está parada em pé em frente a uma janela. Nessa cena, o monólogo interior do protagonista proclama que a pureza do seu amor será sempre condenada pelo mundo e, o mais relevante, ele será novamente condenado pela sociedade, julgado injustamente por aqueles que o rodeiam, algo que ele tem sentido por toda sua vida.

Tal final pode ainda ser pensado como uma subversão ao clássico final feliz, já que seria um final romântico, mas que insere uma perversão na trama, no caso, o incesto. E a possibilidade de integração desse interdito à sociedade se transforma em sua

própria repulsa, acompanhada ironicamente pela canção ‘*Canon in D*’ do compositor alemão barroco, Johann Pachelbel, geralmente utilizada em filmes para acompanhar cenas de matrimônios, devido à sua melodia doce e suave.



Pai e filha no hotel onde ela havia sido gerada

Com essa obra, tanto a ironia dramática, quanto a agressão se realizam através de um tipo de afeto carnal - poderíamos até dizer de amor -, perpetrado tanto dentro quanto fora da diegese, já que afeta o corpo da filha, o corpo do *Açougueiro* e também o corpo do espectador. Este é afetado pelos procedimentos advindos da montagem de choque, de uma estética que reconfigura o regime de atrações e, através do uso da imagem e do som hápticos, apresentando o conteúdo violento da narrativa de uma maneira ainda mais agressiva.

Devido à sua representação provocativa do incesto e da sexualidade, com cenas de violência gráfica explícita e atividade sexual não simulada e, ainda, pela estética empregada, fica evidente no estilo cinematográfico de Noé, um desejo de transgredir e subverter os cânones do cinema francês contemporâneo.

Algo que se revela interessante no âmbito de toda a obra de Noé é o aspecto de extremidade que envolve as reações/recepções espectatoriais de seus filmes, e quanto mais pungentes elas forem, melhor, pois elas são idealizadas e construídas para provocar e alcançar o objetivo do enfrentamento com sua audiência, tal como Richard Falcon relata: “Noé alega que queria ter seu filme banido, pelo menos, em algum lugar, para provar seu poder de confronto”⁵⁷ (FALCON *apud* HICKIN, 2011, pg.417, tradução nossa).

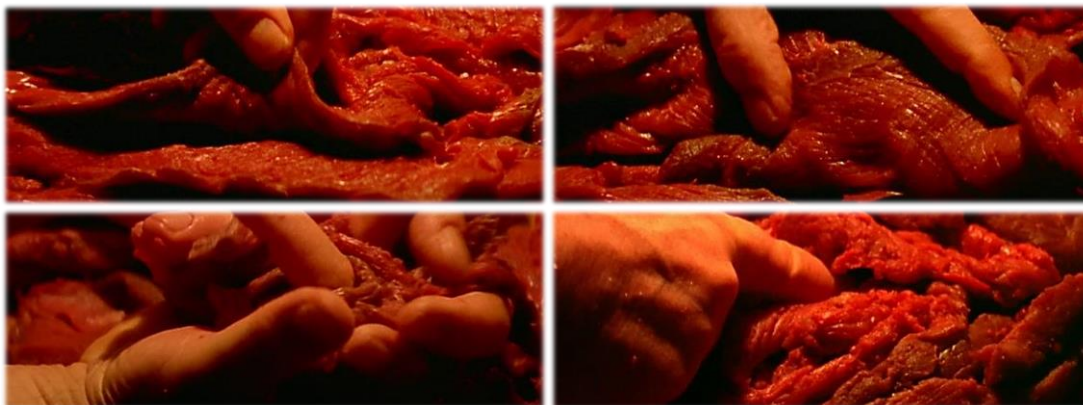
Na época do lançamento de *Sozinho Contra Todos* (1998), na já referida entrevista ao jornal *The Independent*, Noé lamentou que o filme não tivesse sido proibido na França, já que a obra recebeu um carimbo oficial de que o cineasta tinha

⁵⁷ “Noé claims to have wanted his film banned at least somewhere to prove its confrontational power”.

feito algo chocante (NOÉ, 1999).⁵⁸ Tal declaração de Noé é importante porque mostra o desejo do cineasta de ofender e provocar e, por fim, de afetar a audiência de uma forma primitiva, através de um estilo confrontativo que provou ser bastante polêmico.

Retornando para a questão do afeto carnal, outros momentos de agressão háptica vêm à tona em *Sozinho Contra Todos*, talvez de uma forma um pouco mais sutil, mas não menos eficaz na modulação do estado fisiológico e sensorial do espectador.

Um dos temas centrais do filme é o da carne, tanto como alimento quanto corporalmente (alimento do desejo) exibida de diferentes maneiras.⁵⁹



As carnes e os dedos – em uma manipulação erotizada

Evidentemente, não é por acaso que o cineasta batiza o protagonista atroz somente como *Açougueiro* – o nome do ofício do personagem – reforçando o fato de ele ter dedicado a vida toda ao *métier*, vivendo exclusivamente em função do açougue e da manipulação da carne, conforme observamos a partir da trajetória do personagem iniciada no filme *Carne*.

Começaremos ilustrando alguns desses momentos do filme onde a carne (principalmente a de cavalo) é mostrada como alimento.

Mais especificamente a um nível visual, existem no filme duas sequências distintas que estabelecem a definição de uma nova representação do corpo animal, antes mostrado apenas com o significado de alimento e, agora, remetendo-o metaforicamente à dimensão da corporeidade humana.

Um destes planos consiste em um *close-up* das mãos da mãe da amante do *Açougueiro*, cortando um salame na mesa de jantar, onde os três personagens estão

⁵⁸ Novamente podemos perceber aqui, através dos vários comentários cínicos e provocativos do cineasta, seu interesse em gerar polêmica.

⁵⁹ Da mesma forma como ocorre em *Carne*, *Irreversível*, *Enter the void* e *Love*.

sentados ao redor. Enquanto o som da faca cortando a carne não é tão fulminante, a sua manipulação grotesca [quase como uma esmagação] localiza a imagem como continuação da intenção do filme em representar o corpo, bem como em reforçar dentro do ‘corpo’ do filme a presença do tema da agressão física e tátil ao corpo.

Enfatizando ainda esta proposta está o uso de um *close-up* do salame, cuja forma de imediato, evoca a imagem da genitália masculina sendo violentamente cortada na ponta, evocando uma noção perturbadora da castração, que remete ao estado psicológico em que se encontra o protagonista naquele relacionamento.



O salame sendo cortado



A amante, sua mãe e o Açougueiro à mesa

Certamente, dado o descontentamento do *Açougueiro* por estar se sentindo numa situação de submissão perante o controle da casa e de sua vida pelas duas mulheres, Noé escolhe representar sua sensação de castração empregando a imagem da ‘carne sendo cortada’ a simbolizar a própria perda de autonomia do personagem dentro daquele núcleo doméstico. Como já relatado anteriormente, ele reage posteriormente contra essa situação espancando brutalmente sua amante, como forma de destruir o complexo de castração e retomar sua ‘virilidade’ ameaçada.

Em outra sequência inusitada do filme, Noé filma a carne animal, que antes foi apresentada apenas como alimento, assumindo mais uma vez uma dimensão corpórea humana. Novamente, a exibição da carne ganha uma conotação totalmente erótica, tornando-a uma extensão visual do corpo, na qual percebemos estar investida/inserida a essência da visualidade háptica. Trata-se de uma sequência onírica do personagem *Açougueiro*, onde vemos um *close-up* das suas mãos manipulando e examinando camadas de carne crua de cavalo. Essa cena pode ser pensada também como evocadora de um estado de deterioração do corpo, já que reduzido à sua forma carnal, nua e crua - sem a pele que a protege e transforma em corpo.



A distinção carne/corpo

Esta sequência abriga uma dualidade semelhante à observada na sequência final no filme, em que o tom é muito mais sexual. As pregas da carne, sem dúvida, remetem para a genitália feminina. Esta cena é especialmente desconcertante, quando relacionada à cena final do filme que mostra um *close-up* da mão do *Açougueiro* por entre as coxas da sua filha e movendo-se em direção à sua genitália (ultrapassando o limite exterior do corpo).

*Açougueiro e filha no final de Sozinho Contra Todos*

No filme, o trabalho do protagonista como um açougueiro acaba por representar a sua relação com o mundo. Pensamos em algumas conotações que geralmente podem estar associadas à palavra ‘açougueiro’ e a relação que se estabelece com o sangue, o assassinato e certa crueza, relacionada à carne (alimento) como também à carne (corpo/matéria), ambas onipresentes ao longo do filme. Ou seja, tudo ao redor do protagonista, com exceção de sua filha, está a seu ver equiparado à carne, cuja única finalidade seria a nutritiva ou a sexual.

Podemos argumentar que o uso dos *close-ups* da mão do protagonista, manipulando eroticamente os pedaços da carne vermelha realça o ponto de vista do personagem sobre a vida humana como essencialmente bestial ou, talvez, dado o caráter nutritivo, essencial para a vida - conforme é dito pelo próprio *Açougueiro* à sua filha - a carne traz, em subtexto, a ideia de que deve ser manipulada com destreza e cuidado.

Entre a visão dos bifos de carne de cavalo manipulados no açougue até a visão da amante como um pedaço de carne dilacerado, o diretor estabelece, via a figura do açougueiro, essa comparação para o espectador: a carne do cavalo é fatiada com esmero

enquanto a amante é triturada, amassada. Ele enxerga sua amante num sentido carnal, que só estaria interessada em seu órgão sexual com o objetivo de procriar. Através de seu monólogo percebemos que, para ele, a amante é um objeto valioso (uma carne que gesta outra), uma vez que ela se propôs a financiar o seu novo açougue. Porém, quando ela desiste do empreendimento, ele passa a vê-la apenas como um corpo gordo e maldoso e a sua mãe como um corpo que apodrece.



Metáforas visuais: corpo e carne em detalhe

Narrativamente, as referidas sequências funcionam, então, para estender não só o foco constante do filme sobre o corpo do espectador, mas também pelo corpo do filme que se torna impregnado pelas situações vividas e o comportamento em resposta do *Açougueiro*. “Esses comportamentos são aqueles em que às vezes, (...) o ser humano se nivela ao animal” (BATAILLE, 1987, p. 98).

Além dessas sequências evidentemente justapõem humanos e animais em termos físicos, a essência das imagens hápticas vai em busca de sensações ‘primitivas’ no espectador. Dessa forma, a visualidade háptica e o som háptico não necessitam de ponderações ou contemplações psicológicas, mas sim, funcionam no nível primário da sensação inconsciente.

Neste sentido, então, pode ser dito que estas imagens assumem uma função primordial que as define como sendo corpóreas e até mesmo ‘animalescas’. Animalescas no sentido de uma montagem de choque, constituindo um ingresso bastante abrupto para o espectador naquelas sensações, a cada novo corte do filme.

Assim, a narrativa do filme subverte também uma concepção de montagem mais clássica, que considera que o plano geral típico serve para ambientar uma sequência, para só depois enquadrar-se atores ou objetos de referência, através de planos mais aproximados.

Em vez disso, as sequências se iniciam com o estabelecimento de planos próximos, que põem em detalhe um objeto específico (como os planos próximos referidos, das mãos manipulando a carne), sem ambientação, contexto narrativo, ou personagens preestabelecidos (ver planos acima). Noé nunca enquadra um ambiente através de um plano geral no início de cada cena, permitindo que o espectador se localize e observe o contexto do ambiente diegético, para só então, em seguida, haver um corte para os planos mais aproximados, para revelar os detalhes que compõem cada cena da sequência.

O diretor inverte a estrutura da montagem e constrói a ambientação espacial de referência somente após ter começado uma nova sequência com um *close-up*. Desta forma, então, o senso de orientação do espectador é perturbado, e o propósito central do realizador torna-se o de evocar uma reação primal no corpo do espectador, já que os planos ‘chocam’ pelo aspecto abrupto e bruto das imagens, ao invés de construírem um contexto narrativo adequado através de um plano geral. Esta opção estética da montagem pode ser examinada através do âmbito da visualidade háptica, embora talvez não afete o corpo do espectador no mesmo grau da sobrecarga sensorial e háptica experimentada por aquele durante o filme *Irreversível*.

Tentamos avaliar as propriedades psicológicas e fisiológicas da sensação háptica como evidência da construção de uma corporeidade imanente à narrativa e ao uso do afeto carnal, a fim de aplicar esses parâmetros no estudo do cinema de Gaspar Noé e pudemos perceber que ambas as obras do cineasta (*Carne* e *Sozinho*) foram construídas propositadamente para modular os processos corporais do espectador através da visualidade háptica e do som háptico.⁶⁰

Até o momento, foram discutidas uma variedade de técnicas e estéticas empregadas por Noé, como a montagem de choque e o uso de intertítulos, bem como o trabalho em uníssono com imagens de violência excessiva e de perversão sexual com o

⁶⁰ Os efeitos da sonorização háptica são mais significativos no longa-metragem *Irreversível* e por isso serão discutidos mais detidamente na análise que faremos no próximo capítulo.

intuito de agredir os sentidos do espectador, fazendo com que este se sinta fisicamente abalado e com descontrolo emocional e sensório-motor.

Utilizando a provocação e/ou agressão sensorial, Noé deixa clara sua própria visão distópica da sociedade francesa contemporânea. Conforme é ouvido o monólogo interior do personagem *Açougueiro*, nele está embutido o mal estar sócio-econômico cultural do país. E a revolta e a instabilidade dos cidadãos das classes menos favorecidas do país seriam dessa maneira ‘fisicamente’ transferidas para o espectador, através da manipulação estética e dos ataques hápticos visuais e auditivos.

O cinema de Gaspar Noé seria então desde o filme *Carne* um dos representantes do enfoque dado à dimensão corpórea excessiva, que chegaria aos limites de uma representação extrema e carnal, algo que no cinema contemporâneo francês remete à concepção de uma ‘narrativa da carne’ (PALMER, 2006), cujo modelo não consistiria apenas em representar imagens violentas na tela, mas em estabelecer uma relação corporal mais direta e visceral entre a imagem e o espectador.

2.3 O (des)prazer de ser uma testemunha ocular

No ensaio *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure*, o pesquisador Scott Bukatman, do Programa de Estudos de Cinema e Mídia da Universidade de Stanford, aborda a questão das atrações a partir do conceito de espetáculo, explorando as afinidades entre o ensaio *The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* de Tom Gunning e o impactante ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* de Laura Mulvey.

De acordo com os apontamentos de Bukatman, ao explorar o conceito de cinema de atrações em torno do cinema pré-narrativo e experimental, Gunning contribuiu para o estudo da cultura visual, da sensação e do sensacionalismo da mesma forma que Mulvey, ao se concentrar na análise do cinema narrativo de Hollywood. Porém, Laura Mulvey ressalta a passividade e o isolamento voyeurístico do espectador, abordando o espetáculo como uma aberração dentro de um sistema narrativo, enquanto Gunning descreve espectadores participantes sofisticados e mapeia os contornos do que ele chama de um “cinema exibicionista” (BUKATMAN, 2006). Tal desdobramento desse exibicionismo no cinema contemporâneo, acreditamos ser um dos aspectos fundamentais da obra de Gaspar Noé.

Torna-se necessário aqui localizar que o embasamento teórico de Laura Mulvey está intimamente ligado à herança crítica da teoria psicanalítica do cinema ou ‘Alta Teoria’ dos anos de 1970, que confinava as ideias sobre espectralidade à descoberta da cumplicidade ideológica na construção narrativa dos filmes narrativos clássicos, majoritariamente produzidos em Hollywood, e cuja teorização se pautava pelo procedimento de assistir aos filmes como um processo marcado pelo conceito psicanalítico laciano de encanto inconsciente, que levava a estados psicológicos inerentemente regressivos e reacionários. Tal teoria é ostensivamente criticada por Steven Shaviro que propõe a teoria do Corpo Cinemático como alternativa à outra teoria.

De certo modo, aproximando-se do ponto de vista de Shaviro, porém de maneira menos radical, Tom Gunning afirma que considera serem e permanecerem válidos alguns aspectos da teoria crítica psicanalista. Contudo, ele sente que seu viés único leva a uma falta de curiosidade com relação ao escopo de práticas fílmicas através da história do cinema, tanto popular como de vanguarda, e aos diferentes tipos de atividades espectraliais que essas práticas geravam (GUNNING, 2006).

Contudo, a ênfase que a ‘Alta Teoria’ colocara na questão da espectralidade atraiu profundamente Gunning e, como ele mesmo atesta, contribuiu para a formulação de sua teoria. O pesquisador afirma que foi especialmente influenciado pelo trabalho feminista de Mulvey sobre a espectralidade relacionada ao gênero. O que chamou mais sua atenção, no clássico ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, foi a teoria de Mulvey mostrando que a própria espectralidade incluiria possibilidades de diferença, de acordo com o gênero do espectador, e dessa forma essa espectralidade não estaria determinada pela natureza do aparato cinematográfico, conforme dizia Baudry, mas moldada por sua relação com modos fílmicos, como o espetáculo e a narrativa.

Por esse ângulo, Gunning relativiza que a sua atração pelos filmes do ‘Primeiro Cinema’ se deu exatamente por essas obras se endereçarem aos espectadores de forma diferente dos filmes que criavam um forte sentido de diegese, pois, com sua falta de integração das imagens numa estrutura narrativa contínua, esses filmes centravam a retórica da exibição no espectador (aspecto profundamente presente no cinema de Noé), ao invés de criar um processo de narração e absorção (GUNNING, 2006).

Consideradas as diferenças históricas, nosso recorte aqui se concentrará na abordagem teórica de um estilo de cinema exibicionista que evidentemente é percebido como uma atualização estética realizada pelo cineasta Gaspar Noé.

No intuito de evidenciarmos esse aspecto, apontaremos algumas tensões em relação ao prazer e ao desprazer visual, algo que se torna intrínseco quando problematizamos o caráter e em que medida as ‘atrações cinemáticas’ reinstaladas no cinema de Gaspar Noé (como os ‘choques’ presentes nos filmes *Carne* e *Sozinho Contra Todos*, de forma evidente), tendem mais para uma agressão/tensão desagradável e provocadora do que para uma vertente agradável, inofensiva e divertida do puro entretenimento (inclusive o erótico).

Antes, porém, seguiremos com algumas das considerações de Bukatman a respeito das atrações e sua relação com o prazer visual. O pesquisador aponta que alguns estudos de cinema centrados na análise semiótica costumam considerar o texto fílmico como imutável, por privilegiar as unidades de significado limitado a um ato abstrato de interpelação perfeita, ao invés de pensar o texto cinematográfico como algo mais performático ou centrado no espectador e na experiência de assistir ao filme.

No ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Laura Mulvey analisa como as representações da mulher na narrativa clássica hollywoodiana interrompiam a coerência suave desse sistema ao funcionarem como objetos espetaculares do olhar masculino, se tornando um foco de fascinação que competia com o resto da narrativa. Com base na teoria psicanalítica Lacaniana, Mulvey define os aspectos em torno da representação clássica da mulher no cinema que, associada a um modo fetichista, se estabelece como o lugar de uma ausência insuportável que contrasta com sua presença na narrativa, de uma abundância plena e compensatória, algo como uma ausência que se torna um *excesso de presença*.

Na crítica desse modelo clássico, Mulvey define esse ‘prazer visual’ do espetáculo centrado na *performance* feminina como um suplemento desnecessário para a narrativa, por ele ser não narrativo. E por esse ponto de vista o espetáculo rompe ativamente com a coerência narrativa, ameaçando assim a estabilidade do sistema discursivo. O ensaio de Mulvey ainda enfatiza as maneiras pelas quais a narrativa [clássica] quase sempre localizava o espetáculo no final do filme, reafirmando o *status quo*, cuja ênfase no desfecho configurava a prioridade da narrativa sobre o espetáculo.

Por outro lado, as características apontadas por Gunning em relação ao modelo do sistema de atrações, enfatizariam os prazeres associados à experiência, ao invés do

aspecto narrativo. Obviamente, temos que levar em conta aqui que Gunning está se referindo às atrações abordadas no contexto do ‘Primeiro Cinema’, dominado por entretenimentos não narrativos dirigidos para o público em geral do começo do século XX.

Nesse contexto, a atração era caracterizada por se dirigir diretamente ao espectador, pela novidade, ou por um conjunto de códigos de apresentação, opostos à representação. Porém é interessante destacar que Gunning aponta em vários de seus escritos que esse sistema de atração/atrações constitui uma forma de espetáculo que não desapareceu depois da dominação das estruturas narrativas, mas que foi para o ‘*underground*’ de gêneros hollywoodianos como o musical e a ficção científica (podemos incluir aí também os gêneros pornográfico e horror, apesar de Gunning não citá-los), pois até certo período esses gêneros separavam o espetáculo (atração) da narrativa. O autor continua afirmando ser o aproveitamento dessa visibilidade, desse ato de mostrar e exibir, que ele sentia ser o que o ‘Primeiro Cinema’ mostrava mais intensamente (GUNNING, 2006).

Em seus ensaios, Gunning sempre faz questão de destacar a natureza ‘exibicionista’ do cinema de atrações, pois esse sistema está associado à apresentação (mostração) e, portanto, pode ser descrito de modo mais correto como um cinema exibicionista, do ‘por em cena’.

Segundo o autor, o ato de assistir a um filme só pode ser ligado ao voyeurismo quando as figuras na tela não retribuem o olhar do espectador, ou quando as estruturas invisíveis da narrativa excluem o reconhecimento da presença da câmera (BUKATMAN, 2006), caso este ausente nos filmes de Noé.

Nossa intenção ao citar o trabalho de Laura Mulvey foi refletir sobre a questão levantada por Scott Bukatman, cuja ponderação concentra-se nos pontos de vista sobre espetáculo e atração, diferenciando o aspecto mais voyeurista da atração/espetáculo conforme abordado por Mulvey, do aspecto mais *exibicionista* da atração como defendido por Gunning.

Apesar de apontarmos acima algumas diferenças entre as concepções teóricas de Laura Mulvey e Tom Gunning, vale a pena destacarmos pelo menos uma afirmação de Mulvey que está muito próxima da noção de cinema exibicionista de Gunning, quando a autora considera que identificar o espectador do cinema com o *voyeur* é, até certo ponto, um absurdo, já que o que é visto na tela é manifestadamente mostrado, algo que remete ao regime da ‘mostração’, relacionado ao ato exibicionista do sistema das atrações.

Nessa mesma chave, Mary Ann Doane argumentou em seus escritos que as estruturas emergentes do cinema narrativo existem para conter a perigosa contingência da atração cinematográfica, mas também para permiti-la⁶¹ (DOANE *apud* BUKATMAN, 2006, p.80 - tradução nossa).

Partindo das reflexões apontadas acima, acreditamos ser o cinema de Gaspar Noé mais exibicionista - mais 'mostrativo' (remetendo ao conceito do Primeiro Cinema), do que narrativo-representativo. No ensaio de Gunning, referido anteriormente, o autor quis não só mostrar a complexidade do 'Primeiro Cinema' e das suas formas de endereçamento, como também assinalar continuamente a função vital das atrações nas vanguardas cinematográficas. Basta lembrarmos que logo no parágrafo inicial do ensaio, Gunning escreve que o poder do cinema estava em criar visibilidade e (ele) cita o artista plástico Fernand Léger para quem esse poder era uma "questão de tornar imagens visíveis"⁶² (LÉGER *apud* GUNNING, 2006, p.381 - tradução nossa).

Ao construir sua teorização, Gunning precisamente sabia que a força e a energia das atrações era o aspecto fundamental que Eisenstein defendia quando escreveu o ensaio "Montagem de atrações", em 1924. Para o cineasta russo, a atração era uma *fisgadora* de atenções, e que era exatamente por isso que ela devolvia ao espectador de cinema o papel de espectador, ou melhor, o papel de testemunha ocular. E, talvez, a melhor definição para um espetáculo seja o fato dele poder ser um fenômeno impressionante, fora do comum, ou até mesmo perturbador ao ponto de, ao invés de ser olhado, precisar mais ainda ser testemunhado, visto.

Porém, ser testemunha das efemeridades e das banalidades da vida cotidiana, com suas tragédias mundanas, a espreita em quase todas as esquinas, muitas vezes pode se tornar profundamente desprazeroso. E por que e para que o espectador do cinema de arte contemporâneo estaria disposto a enfrentar todos os seus medos e angústias mais profundos, testar suas concepções éticas e morais, e colocar em cheque sua capacidade de reflexão mais intensa e profunda? Podemos questionar se o cinema extremo de Noé, através de discursos cruelmente explícitos sobre o lado mais obscuro do ser humano, intensificados pelo uso de uma estética do choque, pode ser luminoso, emancipador ou até mesmo libertador?

⁶¹Mary Ann Doane has argued that the emergent structures of narrative cinema exist to contain the dangerous contingency of the cinematic attraction but also to allow it.

⁶²(...) matter of making images seen.

Capítulo 3. *Irreversível*: Amor e restos humanos

3.1 O corpo uno do autor/espectador

Em seu texto *Metáforas da Visão*, Stan Brakhage vai explorar uma noção de modernidade do corpo, onde o que ele chama de “visão imanente” acabaria com as distinções entre o mundo fenomenal, o aparato óptico e o trabalho do cérebro, que estariam integrados em um único *continuum*. Trata-se do momento em que o conceito de um ponto de vista centrado na ideia de um “corpo visionário” torna-se central no seu cinema, algo que acaba por definir o próprio ponto de vista do cineasta atrás da câmera como o primeiro protagonista e que se manifesta no próprio tecido figurativo do filme (BRAKHAGE, 2008).

Por essa chave, conforme ressalta o pesquisador norte-americano Tim Palmer

Fundindo tecnologias digitais e de celulóide, o *design* estético de Noé invoca aplicações pioneiras da *avant-garde* de Brakhage, para criar um cinema bruto de visões perceptivas não mediadas. Às vezes, a impressão é de materiais experimentais feitos de forma livre, selvagens e errantes padrões visuais de luz e escuridão. Em todos os sentidos da frase, *Irreversível* é difícil de assistir⁶³ (PALMER, 2006, p.31 - tradução nossa e grifo nosso).

Pode-se destacar a forma como Gaspar Noé suscita incomodar o espectador quando opta pela câmera deixar uma posição objetiva tornando-se radicalmente subjetiva, como por exemplo, durante a sequência da caçada atrás do cafetão *Le Tenia*, no clube *gay Rectum*, logo no início do filme *Irreversível*. Nessa sequência, antes da câmera traduzir o estado de consciência dos personagens, percebe-se a corporificação de Noé como o autor-cúmplice-protagonista da ação que filma o ambiente com sua câmera inquieta a se movimentar aleatoriamente e que tem por objetivo inserir o espectador num espaço que é muito mais tátil que visual, já que os *close-ups* revelam apenas texturas que parecem flutuar na tela escura em movimentos cíclicos ininterruptos,

⁶³*Melding digital and celluloid technologies, Noé's aesthetic design invokes avant-garde pioneer Brakhage's efforts to create a cinema of raw and unmediated perceptual intuitions. At times the impression is of free-form experiential data, wild and wandering visual patterns of light and darkness. In every sense of the phrase, Irreversible is hard to watch.*

transformando a imagem em *potência* de algo, ao invés de apenas contribuir para o andamento ou a aceleração da ação.

É a marca do cineasta como um autor, a expressão de seu olhar sobre o mundo, através de uma forma pessoal veiculada por um estilo próprio, que torna possível conseguir níveis pessoais de indagação da realidade e, conseqüentemente, atingir sua dimensão lírica.

Essa ruptura com a narração clássica e sua pretendida objetividade, produz como resultado um trabalho de manipulação sobre a forma do filme, em busca de dimensões desconhecidas da realidade e que nos remete para algo fundamental no cinema de vanguarda ou pós-vanguarda, que é a experimentação técnica enquanto instrumento criador de uma poética.

A forma como as imagens pulsam perpetuamente com uma intensidade que distorce as capacidades sensório-motoras habituais de atenção de quem assiste ao filme. Os movimentos violentos com que a câmera explora os espectros visíveis e invisíveis dos ambientes, não deixam o espectador esquecer a presença do ponto de vista questionador do autor, mas, por outro lado, proporcionam àquele um corpo virtual que ele passa a ocupar quando está imerso no filme.

Isso nos remete a Stan Brakhage, quando este dizia que a visão seria, na verdade, uma visão “incorporada”, pressupondo um corpo antes de um sujeito. Essa imersão faz o espectador ter que se posicionar frente à diegese, como se estivesse presente nas cenas. Ainda quando Brakhage escreve sobre sua maneira de conceber o ato cinematográfico, faz referência ao conceito de propriocepção do poeta Charles Olson, quando este, em seu ensaio *Pieces of time* atribuía às sensações proprioceptivas um valor de mediação entre corpo e mundo. De acordo com o poeta, a ‘propriocepção’ seria a faculdade do corpo de perceber a si mesmo e, conseqüentemente, tornar possível perceber as sensações que percorrem esse corpo. Dessa maneira, Olson atribuía às sensações proprioceptivas um valor de mediação entre corpo e mundo, entre mente e movimento, entre fisiologia e psicologia.

Nessa mesma chave, podemos relacionar o conceito de ‘enervação’ de Walter Benjamin que, ao refletir sobre os choques produzidos pelo cinema, usou esse conceito para explicar a transmissão de energia que sai do interior do corpo do espectador em direção ao seu exterior. A historiadora de cinema Miriam Hansen fez uso do mesmo conceito de Benjamin, argumentando que a ‘enervação’ permitiria perceber a mimese cinematográfica como um processo de mão dupla, pois a recepção diante do filme

mimetiza as sensações experimentadas pelo que é visto na tela e dessa forma o corpo do espectador seria energizado e experimentaria na própria carne as sensações visualizadas, recebendo de volta essa energia da imagem que irá proporcionar uma dilatação dos seus sentidos.

Evocando a abordagem de Miriam Hansen e de Benjamin, a autora Vivian Sobchack vai falar sobre a ‘corporificação do assistir’ que, segundo ela, se origina também no corpo do espectador - que reverteria então uma experiência de apreensão frustrada - vendo e ouvindo o que o corpo do filme vê e ouve através da câmera - e dessa forma [ele] então seria afetado em seu próprio corpo, numa relação erótica com a imagem. Dessa maneira se constituiria uma experiência material de incorporação que estabelece trocas imediatas entre o corpo do espectador e o corpo do filme.

De acordo com Sobchack, na presença do filme

[o corpo] (...) sente um choque tátil. (...) [e] o choque da visão desse toque entre outros [corpos na tela] lhe mostra ‘a matéria erótica em geral e a difusão da (...) [sua] carne, e (...) não apenas [seu] (...) ‘próprio’ corpo, mas também o corpo [dos atores] (...), o que chamei (...) de ‘o corpo do filme’⁶⁴ (SOBCHACK, 2008, p.20 - tradução nossa e aspas no original).

Ainda de acordo com as teorizações de Sobchack, a autora descreve a situação na qual o aparato construído pela câmera e pela tecnologia de gravação de som vê e ouve como um corpo, de tal modo que nossos corpos e essa profunda atração que sentimos, frente às imagens que se movem, não seria apenas dos olhos, mas também da “carne”, pois todos os nossos sentidos estão sendo sinestesticamente ativados, principalmente quando a imagem que se move exhibe também outros corpos.

Em seu estudo, Linda Williams aponta a pesquisadora Anne Rutherford como outra importante proponente em torno da teorização da natureza incorporada do filme. Rutherford aborda a questão em torno de se assistir a um filme como um movimento do corpo em direção a “uma apropriação corporal ou a uma imersão no espaço, uma experiência, um momento”⁶⁵ (RUTHERFORD *apud* WILLIAMS, 2008, p.329 - tradução nossa e grifo no original).

Ou seja, de acordo com Rutherford, via Williams

⁶⁴(...) *feels a tactile shock. (...) the shock of watching this touch between others opens her “to the general erotic mattering and diffusion of (...) flesh, and (...) feel not only (...) ‘own’ body but (...) what (...) have (...) called the ‘film’s body.’*

⁶⁵*‘a corporeal appropriation of or immersion in a space, an experience, a moment’.*

(...) o corpo que o cinema apresenta é visto como ‘procurando uma conexão’ que não é um toque literal, mas um movimento ‘de nosso ser em direção a uma potência. É uma erótica da imagem, uma dilatação dos sentidos, uma excitação nervosa – um abrir de olhos, com certeza – mas mais do que isso, um abrir dos poros, uma aceleração do pulso’⁶⁶ (RUTHERFORD *apud* WILLIAMS, 2008, p.329 - tradução nossa e aspas no original. Grifo nosso).

Ainda compondo essas abordagens em torno da questão da incorporação do assistir, a teórica Laura Marks também vai abordar essa relação erótica com a imagem que faria o espectador se engajar na narrativa, mais especificamente ao tratar das potencialidades das imagens hápticas a partir do cinema de vanguarda, ao enfatizar a qualidade da superfície das imagens dos filmes que convidam o espectador a dissolver a sua subjetividade no contato próximo e corporal com uma imagem (MARKS, 2000).

Para Marks, as imagens hápticas convidam o espectador a interagir de perto com essas imagens, no sentido de que a figura e o fundo se misturam e o espectador perde o senso de separação (em um sentido próximo ao empregado por Deleuze em sua análise sobre as pinturas de Francis Bacon (DELEUZE, 2007)).

Laura Marks acrescenta ainda que existe uma diferença entre o espectador que estabelece certo distanciamento do filme e o espectador que se engaja, já que este último cria uma relação erótica (e háptica) com a imagem, estabelecendo uma passagem da distância à proximidade, o que irá superar o tipo de distância existente em uma relação puramente ótica.

Em toda a sequência da caçada no clube *gay Rectum*, observa-se a proposta de uma estética mais experimental, quando o cineasta propõe que o espectador participe da sua “visão imanente” e exercite os três níveis do sentido visual, estabelecendo o jogo entre a visão fóvica (foco centralizado), a periférica (captadora dos movimentos externos periféricos) e a visualização háptica (campo geral).

Para entender melhor essa relação da visualidade háptica com as demais, recorreremos à definição encontrada na obra *Tradução Intersemiótica* (2003), de Julio Plaza, na qual o autor diz que “(...) o sentido háptico se dá na *relação tensional entre intervalo e elementos* e também entre a semântica dos materiais e sua organização. (...)”

⁶⁶ (...) *the body that screens is viewed as “groping towards a connection” that is not literal touch but a movement “of our beings towards potency. It is an erotics of the image, a dilation of the senses, a nervous excitation - an eye-opening sure - but more than that an opening of the pores, a quickening of the pulse”.*

Mas o sentido háptico pode também ser transferido sinesteticamente para o visual” (PLAZA, 2003, p.58, grifo nosso).

O efeito sinestésico na sequência descrita acima - na qual os três níveis do sentido visual são requisitados - é reforçado pela trilha sonora, pois, acompanhando o balançar da câmera perambulando pelo clube *gay* tem-se um ruído baixo e grave, semelhante ao de uma sirene, gravado na frequência de 28 Hz. O ser humano exposto a essa frequência durante algum tempo pode ser acometido de náuseas e tontura. Como apontado pelo crítico americano Jason Shawhan

Você encontra, na sequência do *Rectum*, uma paisagem sonora que se articula com o sistema nervoso de uma maneira que ainda não havido sido feita (...). O som e a visão estão tão perfeitamente fundidos que torna-se impossível separá-los. Aqui está um caso de frequências sonoras extremas [combinadas] a desorientação visual, como um meio necessário para experimentar o filme. Por isso, há um motivo fisiológico para que os espectadores do filme fiquem realmente nauseados com as imagens violentíssimas que vão presenciar logo após o bombardeio das imagens tremendo e das luzes estroboscópicas girando⁶⁷ (SHAWHAN, 2002, p.5 – tradução nossa. Grifo nosso em *Rectum*).

Noé mostra situações que são passíveis de acontecer. E nada melhor para mostrar isso do que usar o apelo visual e sonoro que irá contribuir para provocar no público sensações tanto emocionais quanto fisiológicas. Além de despertar uma sensação de proximidade, quase como um ‘estar lá’, presente na ação.

Ao incorporar uma prática cinematográfica que se utiliza de experimentações técnico-estéticas que corroboram para novas quebras de paradigmas, subvertendo poeticamente a linguagem, Noé cria um cinema no qual as imagens mais obscuras e desconfortantes veem à tona e revelam as sensações, os delírios, a violência e o sexo, o sonho ou pesadelo, com o intuito de provocar uma experiência sensorial que aproxima o espectador da situação retratada na diegese, como forma de traduzir o insólito, o irracional, o carnal, a irreversibilidade temporal da vida e, ainda, abalar e questionar as convicções existenciais, morais e éticas do espectador.

⁶⁷“You find, in the sequence at the *Rectum*, a soundscape that meshes with the nervous system in a way that hasn't been done (...). Sound and vision are so perfectly fused that it becomes impossible to separate them. Here is a case of extreme sonic frequencies and visual disorientation as a necessary means to experiencing the film. So there's a physiological motive for the film's audience to be really sickness with the very violent images they're going to witness, after the tremble images and spinning strobing lights barrage.”

A partir do ensaio *Traces of the Modern: An Alternative History of French*, Martine Beugnet e Elizabeth Ezra evidenciam a medida que a “ênfase no corpóreo e no visceral”⁶⁸, (BEUGNET e EZRA *apud* HORECK e KENDALL, 2011, p.38 - tradução nossa e aspas no original), marcam os filmes de Gaspar Noé e ainda pontuam a capacidade desses de “[envolver]-nos emocionalmente, bem como esteticamente com o *irracional e o inaceitável*”, o que exatamente confere a essas obras *a sua borda crítica*”⁶⁹ (BEUGNET *apud* HORECK e KENDALL, 2011, p.38 - tradução nossa e aspas no original. Grifo nosso).

No filme *Irreversível*, a abordagem crítica é operada primariamente como espelho da aparência da realidade, captada a partir de um diferenciado ponto de vista narrador. Algo que se compara à reflexão de Martine Beugnet que, ao analisar o conjunto de obras sob o rótulo do ‘Novo Extremismo Francês’, observa que essa nova safra de filmes (entre elas, *Irreversível*) oferece uma opção alternativa e destacada do ponto de vista do narrador que, de uma forma extremamente perturbadora e provocadora, questiona o nosso estatuto de observadores e consumidores da realidade pró-fílmica (BEUGNET, 2007).

Da mesma forma, as pesquisadoras Tanya Horeck e Tina Kendall, ao analisarem essas obras [do ‘Novo Extremismo’], oferecem um ponto de vista análogo ao de Beugnet, pontuando que mesmo esteticamente diversificados, esses filmes têm atraído a atenção para o aspecto extremo de confrontação frente às imagens gráficas de sexo e de violência apresentadas.

Comentando sobre as polêmicas em torno da recepção de *Irreversível*, na época de seu lançamento, as pesquisadoras apontam para os relatos de desmaios, náuseas, vômitos e os abandonos em massa das salas de cinema durante a exibição do filme. De acordo com a análise dessas autoras, a brutalidade e as imagens viscerais de *Irreversível* parecem concebidas deliberadamente para chocar ou provocar o espectador. E as controvérsias que o filme engendra são indispensáveis para a tarefa crítica de repensar os termos da recepção e da espectadorialidade contemporânea (HORECK e KENDALL, 2011).

(...) Estas narrativas da carne (...) são apresentadas através de um uso radical, inovador do estilo de cinema, uma bateria engenhosamente produzida de

⁶⁸ *emphasis on the corporeal and the visceral*.

⁶⁹ *[engage] us emotionally as well as aesthetically with the irrational and unacceptable’ that gives it its critical edge.*

técnicas visuais e sonoras (...) [que nos] envolvem com força, tanto a *nível intelectual* quanto *visceral* (PALMER, 2006, p.22-23, ênfase adicionada).

Para a teórica francesa Nicole Brenez, via Beugnet, trata-se da realização de um tipo de obra que se apóia especificamente na disposição de usar o cinema para abordar as experiências limítrofes da condição humana que Bataille explorou em suas obras.

A imagem não é mais dada como reflexo, discurso ou moeda de qualquer valor em si; ela se esforça para investir imanência, usando todo tipo de sensação, pulsão e afeto. Fazer um filme significa (...) confrontar o terror absoluto da pulsão de morte, ou o terror ainda mais vasto e insondável do inconsciente, da completa obscuridade⁷⁰ (BRENEZ *apud* BEUGNET, 2007, p. 70 – tradução nossa).

Nessa linha, Vivian Sobchack parte do questionamento sobre os limites entre o corpo e o mundo e usa o conceito filosófico do mundo como ‘carne’ da pesquisadora Elena del Rio, para defender um “desejo de envolver outros sujeitos e objetos (e, muitas vezes, o próprio mundo), conhecer a sua materialidade e objetividade intimamente e, aceitar sua alteridade *como nossa* (...) [através de uma] expansão sensorial e sensível”⁷¹ (SOBCHACK, 2004, p. 288 – tradução nossa, ênfase no original).

Vivian Sobchack refere-se à descrição de Elena del Rio de ‘carne’ como aquela que designa a maneira pela qual o sujeito e o objeto habitam um ao outro ao participar de uma condição comum de um percurso corpóreo. Dessa maneira, a carne adquire a estrutura da reversibilidade através da qual todas as coisas são ao mesmo tempo ativas e passivas, sujeitos visíveis e objetos visíveis, o exterior do interior e vice-versa.

De acordo com del Rio, via Sobchack, o conceito de carne é precisamente o que permite uma noção renovada de subjetividade, que introduz a alteridade na própria definição de autoidentidade (SOBCHACK, 2004).

⁷⁰*The image is no longer given as a reflection, discourse, or the currency of whatever absolute value; it works to invest immanence, using every type of sensation, drive and affect. To make a film means (...) confronting the sheer terror of the death drive, or the still more immense and bottomless terror of the unconscious, of total opacity.*

⁷¹*‘desire to enfold other subjects and objects (and, often, the world itself), to know their materiality and objectivity intimately and, indeed, to embrace their alterity as our own’ (...) sensual and sensible expansion’.*

3.2 A irreversibilidade do/no corpo

No ano de 2002, Gaspar Noé lança no *Festival de Cannes* o longa-metragem *Irreversível*, aguardado com grande expectativa, graças às repercussões dos seus filmes anteriores, bem como à notoriedade dos atores Monica Bellucci, Vincent Cassel e Albert Dupontel compondo o elenco do filme.

Irreversível conta, de maneira cronologicamente invertida, a história de um episódio de estupro que gera um desejo de vingança. No início do filme (final da narrativa) os amigos *Marcus* (Vincent Cassel) e *Pierre* (Albert Dupontel) empreendem uma caçada desesperada pelos submundos de Paris à procura do cafetão *Le Tenia* (Jo Prestia), o homem que teria estuprado e espancado *Alex* (Monica Bellucci), atual namorada de *Marcus* e ex-namorada de *Pierre*.

Em seguida, a narrativa volta passo a passo no tempo para mostrar como *Marcus* e *Pierre* descobriram o nome do autor do crime, recuando ao próprio estupro e aos eventos que o antecederam, assim como à história pregressa dos três protagonistas.

Conforme temos analisado o processo de criação de Noé, podemos sugerir que a narrativa de *Irreversível* pode ser considerada como um desdobramento e um melhor desenvolvimento do mesmo ponto nodal do enredo de *Carne* (1991), pois ambos os filmes têm suas histórias construídas em torno de um (suposto, no caso de *Carne*) episódio de estupro envolvendo uma tentativa de vingança mal sucedida.

Pensando sobre essa estreita ligação entre os dois filmes, bem como sobre os desdobramentos éticos e morais presentes, em consequência das ações subsequentemente mostradas no filme *Sozinho Contra Todos* (1998), pode-se notar que os três filmes estão relacionados ainda pela presença do personagem do *Açougueiro*, que reaparece no epílogo do filme *Irreversível* (localizado no início da trama, pois ela é cronologicamente invertida, como apontamos).

Nessa aparição – que funciona como um desfecho (temporário) da história trágica do protagonista dos filmes *Carne* e *Sozinho Contra Todos* – o personagem do *Açougueiro* reaparece lamentando a um desconhecido sobre os acontecimentos de sua vida. E assim, podemos concluir que ele sucumbiu aos apelos da “carne”, pois ele revela

que acabou tendo relações sexuais e amorosas com a sua própria filha, sendo preso por esse ato.⁷²



O Açougueiro, corpo nu, velho e abatido

De várias maneiras, Noé torna evidente a sua preocupação com o conceito de tempo dentro da narrativa de *Irreversível*. Ou seja, bem no início da sequência acima, antes mesmo do personagem *Açougueiro* lamentar pela tragédia de sua vida, ele pronuncia a frase-chave do filme: “*Le temps détruit tout*” (“O tempo destrói tudo”).

De acordo com os pesquisadores americanos Mikita Brotzman e David Sterritt, no artigo *Irreversible*, publicado na revista *Film Quarterly* em 2004, a frase usada por Noé, foi retirada da obra *Metamorfoses*, de Ovídio (1771). Segundo os autores, a frase que inspirou Noé é “o tempo que tudo devora” (“*tempus edax rerum*”), no original em latim, e está localizada no livro XV, presente nos versos 372-373 (OVÍDIO *apud* PREDEBON, 2006, p. 711). A frase destaca o passar inexorável do tempo, independentemente dos acontecimentos humanos.

Essa questão remete também à visão do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que aborda a questão do Tempo como algo que destrói tudo de forma irreversível, diante de nós, seres humanos, que devemos aceitar nossa condição de meros passivos frente a tal circunstância. Remetendo mais especificamente ao que Schopenhauer escreveu tem-se

O Tempo e a transitoriedade de todas as coisas são apenas a forma sob a qual o desejo de viver – que, como Coisa-em-si, é imperecível – revelou ao Tempo a futilidade de seus esforços; é o agente pelo qual, a todo o momento, todas as coisas em nossas mãos tornam-se nada e, portanto, perdem todo seu verdadeiro valor (SCHOPENHAUER, 2014, p. 2 – ênfase no original).

⁷² Anteriormente, no filme *Sozinho*, Noé já inserira, de maneira explícita, o tema da irreversibilidade por meio de um dos monólogos interiores do *Açougueiro*, que diz: “- *Merda! Os atos são irreversíveis. A vida segue sempre na mesma direção, sem parar.*”

A frase em questão funcionará como uma metáfora, como motivo para reflexão e como prenúncio da tragédia que o espectador acompanhará ao longo do filme *Irreversível*, e que retornará em uma cartela de intertítulo que fecha o filme.



O próprio título do filme evoca a irreversibilidade do tempo e para que o público sinta na carne essa irreversibilidade, Noé usa o artifício da montagem invertida da diegese fílmica, algo que confunde e perturba corporalmente ainda mais o espectador, tanto que leva alguns minutos para que tenhamos consciência de que a sequência narrativa dos acontecimentos está sendo mostrada em uma ordem cronológica ao revés.⁷³

⁷³Apesar de *Irreversível* ter um enredo bastante simples (uma mulher é estuprada e seu namorado sai em busca de vingança), o filme se torna fascinante pela opção de Gaspar Noé em contar a história de forma cronologicamente inversa, ou seja, começando pela vingança e terminando pelos eventos que antecederam o estupro. Em entrevistas concedidas pelo diretor, ele declara que sua inspiração veio do recurso narrativo empregado pelo cineasta americano Christopher Nolan no filme *Amnésia* (2000). Porém, diferentemente de *Amnésia*, em *Irreversível* não há necessidade de se descobrir o mistério da história, mas apenas se observar como, *tragicamente*, se desenrolou a situação representada. Julgamos interessante transcrever aqui um trecho de uma entrevista de Noé concedida ao jornalista e crítico cinematográfico londrino, Rich Cline, em fevereiro de 2003. Na ocasião, o cineasta revela: “Meus dois filmes anteriores eram muito lineares. Então eu vi *Amnésia* e a estrutura não linear era muito mais mental. Eu estava tentando pensar em algo usando a cronologia reversa e, em seguida, lembrei-me de uma ideia de estupro que eu tinha tido antes. Então, decidimos fazer um roteiro reverso de uma vingança” (NOÉ *apud* CLINE, 2003).

[“My two previous films were very linear. Then I saw *Memento* and the nonlinear structure was much more mental. I was trying to think of something using reverse chronology, and then I remembered a rape idea I’d had before. So we decided we’d do a reverse revenge script.”]

O filme *Amnésia* conta a história do personagem *Leonard Shelby* (Guy Pearce), um homem que sofre de amnésia anterógrada, em busca de vingança pelo estupro e assassinato de sua mulher. A narrativa é estruturada em duas linhas de tempo alternadas: uma colorida e outra em preto e branco. As sequências em preto e branco são colocadas em ordem cronológica, enquanto que as sequências coloridas são mostradas em ordem reversa. As duas sequências se encontram no final do filme, revelando uma única história em comum (BATISTA, 2012). Mesmo a obra de Nolan tendo servido de inspiração para Noé, ao observarmos as estruturas narrativas de ambas as obras, um detalhe revela-se interessante. Ou seja, existe uma importante diferença formal entre os filmes, que está relacionada com o objetivo de jogar com a alteração da ordem espaciotemporal. No caso de *Amnésia*, joga-se com a forma inversa da história na montagem, mas apenas alterando-se os elementos diegéticos da narrativa. Ou seja, somente a história é mostrada como um quebra-cabeça e não o filme como um todo. Já no caso de *Irreversível*, a temporalidade da montagem é concebida como um todo indivisível, de modo que ela existe de forma inversa em todo o filme. A desconstrução é espaciotemporalmente completa, desde o início do filme com a exibição retrógrada dos créditos finais como se fossem ‘rebobinados’, inclusive com as letras exibidas invertidas e terminando com o efeito estroboscópico, que simbolizaria o início de tudo: o início da

Cada sequência foi filmada em *takes* (tomadas) longos sendo posteriormente editados subsequentemente em conjunto para dar a “ilusão” de planos-sequência, e montados usando-se como recurso transições espaciotemporais suaves de uma para outra sequência. Observamos que todo o filme opera esteticamente por uma lógica da montagem espacial, a partir de princípios de composição baseados na parataxe, ou seja, com a utilização de *inserts* de imagens, sobreposições de camadas, conjuntamente com o emprego de uma série de efeitos visuais digitais que foram incluídos na etapa da pós-produção e simulam continuidade. E essa lógica da montagem gera o efeito apontado pelo pesquisador Paulo Viveiros, ao tratar da montagem espacial

(...) a montagem espacial é uma “anti-montagem”, porque a tendência do [cinema] digital para o movimento contínuo ou para a saturação do plano só demonstra uma cultura do “hiper-imediato”. O seu desejo de criar uma dissonância visual, estilística, semântica e emocional entre diferentes elementos apenas atrai a atenção do espectador para a estrutura que os une (...) (VIVEIROS, 2009, p.85 – aspas no original).

No caso de *Irreversível*, a escolha estética se estabelece ainda pela forma fragmentada da sua narrativa que, a cada giro da câmera, já tendo o perecível como fim, vai destruindo o mundo dos personagens. A narrativa é ainda marcada pela presença de uma descontinuidade, tanto temporal – pelo modo descontínuo da operação plástica da montagem não linear -, quanto pela reveladora essência incontinua própria dos seres humanos – como nos fala Bataille: o ser humano é solitário, sem qualquer tipo de extensão. Cabe lembrar que o próprio cinema é uma arte de dar ilusão de continuidade a aquilo que é descontínuo; e ainda, pelo viés da violência do erotismo batailliano, marcado pelo êxtase, pela dor e pelo sofrimento, o princípio descontínuo do excesso está presente na estética do filme de Gaspar Noé.

E, finalmente, a experiência efêmera, falível/perecível está ligada à apresentação cinemática do corpo em *Irreversível*, em específico demarcando sua estética, não só como constituindo um cinema do corpo, mas de uma fenomenologia humana, uma vez que o filme joga particularmente com a experiência subjetiva do tempo como duração, sentido na carne pelo espectador.

projeção da película, da diegese, ou até, simbolicamente, da visão interna de um útero ou, até mesmo, do próprio vazio existencial do ser humano.

Buscaremos evidenciar dentro da análise de *Irreversível* que o principal objetivo de Noé durante o filme é o de atordoar o espectador, colocando-o de frente a uma narrativa onde [ele] é conduzido visceralmente e mantido imerso, ao mesmo tempo em que é provocado por uma crise interior que irá abalar suas concepções morais e éticas, e buscar levá-lo à reflexão sobre a falibilidade do corpo em relação aos desejos e à ação do acaso e do tempo.

Outro intuito dessa nossa leitura será apontar que o cineasta acaba por efetuar um transbordamento do cinema do corpo para construir uma “narrativa da carne”, que é também sugerida figurativa e metaforicamente por elementos que remetem ao intrínseco ao corpo, o que será traduzido, dentro da diegese, já no nome do clube *gay* – um local subterrâneo chamado *Rectum* (que em português significa ‘Reto’ ou o intestino reto, que é a parte final dos intestinos, sua saída para fora do organismo). Um espaço labiríntico, *intestinal*, cujo aspecto remete a um açougue/matadouro, devido aos corpos de homens nus presos a correntes, algo que é ainda reforçado pela predominância da tonalidade ‘*incarnat*’ ou encarnada (DIDI-HUBERMAN, 2012), ou seja, que é da cor da carne: composta pelo vermelho das artérias (do sangue); o azul-escuro/ou preto - o escuro das veias -, e o ocre-amarelo da pele. Os três tons que estarão presentes na paleta de cores de todo o filme.



Na entrada e dentro do *Rectum*

Será nas entranhas desse espaço soturno que os protagonistas *Marcus* e *Pierre* terão que se embrenhar para caçar o cafetão *Le Tenia*, (que em português significa *Tênia* ou *Solitária*)⁷⁴ o personagem que cometeu o estupro ‘anal’ na personagem *Alex*.

⁷⁴As *Tênias* (*Taenia solium* e a *Taenia saginata*) são vermes intestinais conhecidos popularmente como *Solitárias*. Estas são vermes achatados que podem medir de 1 milímetro a 15 metros e invadem humanos, animais domésticos, peixes e todos os tipos de vertebrados, além de alguns invertebrados. São *parasitas* desagradáveis, hermafroditas que se autofecundam, originando um grande número de ovos – os cisticercos – que ficam alojados no intestino delgado do hospedeiro para originar o verme, que ali se instala para crescer, amadurecer – antes que as proglótides (segmentos ou anéis que apresentam os órgãos reprodutivos masculinos e femininos, na porção final do corpo do verme adulto) desprendam-se do animal hospedeiro intermediário (no caso, boi ou porco). Ao comer carne de porco ou de boi contaminada, o ser humano ingere um ou mais cisticercos. Estes têm sua parede externa digerida pelas

Dessa forma, o diretor vai compondo uma estrutura narrativa *corpórea* fisicamente *carnal* que começa no domínio da tríade penetração anal/verme/morte para, em seguida, ter seu fechamento no domínio (em paralelo) de genital feminino/feto/vida: momento da descoberta da gravidez de *Alex*, no final/início da narrativa.

Considerado o filme mais frenético, hipercinético e desorientador do cineasta, *Irreversível* escandalizou o público durante a sua estreia no *Festival de Cannes*, em 2002, devido às suas sequências de violência extremamente gráficas.

O cineasta Gaspar Noé planejou a obra nos mínimos detalhes, criando todo o filme a partir de uma obsessão: causar o máximo possível de desconforto físico e emocional ao espectador. Começando pela narrativa inversa, que faz com que o espectador perca totalmente a referência espaciotemporal, até chegar aos limites *fisiológicos* de um cinema do corpo, que provoca as sensações mais desagradáveis, em uma espécie de agressão que atravessa a pele da película, rasga o corpo do espectador e chega irremediavelmente até sua carne.

Acreditamos que seria a força mimética, tátil e corporal, presente nessa experiência de contato, que nos permitiria encarar essa obra profundamente masoquista como tendo um caráter ‘realista’, o que contribuiria para a potencialização da atenção do espectador e, por isso, proporcionaria uma experiência direta que se constituiria como caminho para o entendimento mais puro (e cru) da realidade do acontecimento representado.

Podemos pensar assim em uma estética mais ‘realista’, identificada com o cinema do corpo, já que é evocada uma maior verossimilhança pela interpretação dos atores, pois a *performance* destes estaria muito mais centrada no fenômeno da experiência fílmica e numa relação mais física com a câmera que, por muitas vezes, é operada pela mão do autor-diretor-cinegrafista, que acompanha o deslocamento dos corpos no espaço diegético, improvisando livremente em longos planos contínuos.

Por consequência, os corpos cinematográficos que irrompem nesses filmes também respondem por essas questões. E essa estética sensorial representa tais traços

enzimas digestivas do corpo humano, liberando suas larvas. O ser humano, hospedeiro definitivo – adquire a cisticercose – quando traz o verme fixado na parede intestinal, onde este se desenvolve até se tornar verme adulto, sendo então eliminado em suas fezes. A *Tênia* não tem boca nem sistema digestivo e *absorve o alimento pela superfície do seu corpo*. O corpo da *Tênia* é formado pela cabeça, chamada escólex, a qual possui quatro ventosas e uma dupla coroa de ganchos para aderência à parede do intestino do hospedeiro. No caso do intestino humano, mais especificamente na parte final – que se chama *reto* – onde tem início o processo de eliminação das fezes. O desenvolvimento da doença – a neurocisticercose – ocorre quando a larva da *Tênia* do porco infecta o sistema nervoso humano, provocando epilepsia, hidrocefalia e outros distúrbios neurológicos. (Fonte: http://www.neurocenterbh.xpg.com.br/pacientes/pc_neurocisticercose.html)

como sendo mais ‘sinceros’ e que por isso reforçariam o caráter de verossimilhança impresso na diegese. A opção pela câmera na mão reforça a sensação de registro da cena, conferindo a tudo o que se desenrola na trama um aspecto que remete a uma estética documental. O olhar é conduzido por uma câmera que ronda o ambiente, sem se abster, mas, pelo contrário, favorecer uma relação de proximidade com o espectador.

3.3 As perambulações vertiginosas e as revelações do invisível

Ao analisarmos as sequências iniciais de *Irreversível*, primeiramente iremos nos centrar na expressividade do movimento de câmera que denominaremos aqui (devido ao caráter físico/carnal da obra) de uma ‘deambulação’ ou ‘perambulação’⁷⁵ da câmera, que faz com que pareça estarmos sobrevoando, junto aos personagens da diegese e ao próprio cineasta, os locais onde se realizam as ações da trama. A nossa opção pelo emprego do termo perambulação visa remeter ao aspecto carnal observado na obra, uma vez que, originalmente, o próprio conceito está estritamente ligado à dimensão humana.

Essa perambulação da câmera expressa uma imagem que desperta emoção como princípio de expressá-la, e reconhecê-la no filme pode levar, por sua vez, a uma resposta emocional refletida, pelo emprego das sensações hápticas, tanto pela fotografia quanto pelo som que desempenham um vasto papel na construção da corporeidade imanente ou intrínseca, tornando-se, assim, um importante método para agredir ou *atingir* visceralmente o espectador.

Dessa maneira, em *Irreversível* podemos dizer que essa perambulação da câmera⁷⁶ está esteticamente reconfigurada em dois tipos: a perambulação “técnico-estilística” - quando a câmera de Gaspar Noé sobrevoa e revela os espaços urbanos e, uma perambulação “mental/das consciências” - quando a câmera do diretor reflete as

⁷⁵ Partindo da expressão “perambulação” (XAVIER, 2001) no cinema, redefinida ou abrigada por Ismail Xavier, a partir do termo deambulação, teorizado por Jean-Claude Bernardet em textos sobre o Cinema Marginal, ao qual ele se refere ao conceito de “cinema de deambulação” que, segundo o autor, teve origem nos anos vinte com o filme *Limite* de Mario Peixoto, e que se tornou, posteriormente, um traço estilístico do cinema dos anos de 1950 até os anos de 1970, como a *Nouvelle Vague*, o cinema de Rossellini e Antonioni, o Cinema Novo e o Cinema Marginal (BERNARDET, 2001).

⁷⁶ Estaremos aqui nos aproximando da Tese de Doutorado “*Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*”, onde o pesquisador Fábio Raddi Uchôa amplia o conceito de deambulação “física e existencial”, definido por Arthur Autran acerca de uma análise do filme *A Margem* de Ozualdo Candeias (UCHÔA, 2006). Através de Uchôa pudemos pontuar de que maneira encontramos esteticamente reconfigurados na obra de Gaspar Noé os dois tipos de deambulação/perambulação definidos por ele como: “técnico-estilística” e “mental/das consciências” (UCHÔA, 2013).

experiências emocionais das personagens *Marcus* (Vincent Cassel) e *Pierre* (Albert Dupontel).

De acordo com a análise do filme *Irreversível* feita por Mikita Brottman e David Sterritt, no artigo *Irreversible*, publicado em 2004, no volume 57 da revista *Film Quarterly*, pode-se pensar acerca da estrutura narrativa montada por Gaspar Noé como sendo formada por dois blocos esteticamente opostos, sendo que a sequência do estupro, localizada na metade do filme, configura-se como o clímax e marca, na diegese, essa divisão.

Na narrativa cronologicamente invertida de *Irreversível*, a primeira metade do filme apresenta as cenas da história posteriores ao episódio do estupro. Já na segunda metade são apresentadas as cenas que antecederam o estupro, sendo que a estética desse segundo bloco marca uma profunda oposição ao primeiro bloco: na segunda tem-se pouca movimentação de câmera, planos mais estáticos e fotografia mais limpa e bem iluminada.

Concentrar-nos-emos agora na análise do primeiro bloco narrativo, onde a estética experimental das cenas, com suas constantes perambulações permeiam tanto as sensações de desespero e perturbação mental dos protagonistas, que são representados através dos tensos movimentos desordenados da câmera, quanto - através de seus giros alucinantes e inusitados -, marcam a trajetória inicial da trama que revela os lugares mais obscuros do ambiente urbano e da psique humana.



A metrópole noturna desfigurada

No filme, observamos uma forma de perambulação técnica específica da câmera, que é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, se configurando como uma variação daquela deambulação física típica do cinema moderno, centrada mais especificamente no corpo como referência para a câmera mostrar o deslocamento das personagens.

Desde os primeiros minutos da narrativa de *Irreversível* observa-se esse tipo de perambulação técnico-estilística, com a violência inerente a essa inquietação da câmera descontrolada que se movimenta aleatoriamente, perambulando pela cidade de Paris

noturna, por suas ruas, calçadas, paredes, fachadas e telhados de prédios, em excessivos movimentos circulares que chegam a inverter sua posição (chegando a ficar de ponta-cabeça) não permitindo ao espectador compreender com clareza qual o eixo vertical e qual o horizontal das imagens.

A mesma perambulação por diversas vezes utiliza a cintilação dos reflexos amarelados das luzes da rua que, através de *close-ups*, enchem a tela, contrastando fortemente com o escuro do ambiente urbano, com o objetivo de desorientar, atordoar e confundir espacialmente o espectador para assim deixá-lo apreensivo e desconfortável.



A perambulação da câmera

Uma câmera subjetiva que ronda os espaços e se coloca a espreita, como se procurasse revelar e ao mesmo tempo esconder algo, utilizando-se do afeto típico do cinema de horror para provocar a sensação de que algo obscuro, distintamente misterioso e perigoso está prestes a aparecer, dando a impressão de que virá a penetrar das bordas escuras do quadro para o interior da imagem.

Os espectadores tornam-se inquietos como se sentissem uma presença predatória, voyeurística, permeando toda essa sequência inicial. É como se uma textura de obscuridade ameaçadora impusesse sua presença na tela viajando entre as imagens e infiltrando-se nos quadros imperceptivelmente, perambulando freneticamente, explorando a visualidade háptica que absorve a imagem e atraindo o espectador para o desconhecido que ali se desenha.



Visões hápticas inusitadas – a câmera à espreita no espaço urbano

Vale ressaltar aqui que a representação desse espaço urbano contemporâneo se assemelha ao que tem pontuado a pesquisadora Andréa França, quando diz que: “A cidade acentua o sentimento de desconfiança e medo gerados pelo excesso: de escuridão, (...) de atos violentos. A noite na cidade avizinha-se do pesadelo e marca o ponto profundamente obscuro para o qual converge o espaço urbano” (FRANÇA, 2002, p. 68).

Essa perambulação frenética da câmera compõe uma representação do espaço urbano num retrato da relação ambivalente que o homem moderno desenvolveu com seu ‘Outro’: o irracional, o desconhecido, o imprevisível. E acentua o sentimento de desconfiança e medo criado por uma composição estética de excessos: o excesso de escuridão, de violência, de contraste social, de trânsito, de ruídos, de movimento.

Uma câmera nervosa que acelera e desacelera, marcada por fluxos ininterruptos de panorâmicas inusitadas que irão contribuir para provocar os mesmos afetos pretendidos pela trama: desorientar, atordoar e confundir espaciotemporalmente o espectador para assim deixá-lo numa situação desconfortável.

Refletindo sobre a sensorialidade do cinema de arte francês contemporâneo, a autora Martine Beugnet o enxerga “(...) aventurando-se como faz nos territórios dos gêneros do excesso para experimentar com o afeto sensorial extremo (...)”⁷⁷ (BEUGNET, 2007, p.33 – tradução nossa). O objetivo, nós acreditamos, seria o de tornar a *mise-en-scène* uma potência catalisadora de sensações e afetos, por isso a predominância de uma câmera subjetiva, que ronda os espaços e se posiciona de esguelha, colocando autor/narrador/espectador na mesma posição, na posição de testemunhas.

O cineasta estabelece assim um olhar desestabilizador, confuso e não usual, elemento que resulta numa imagem nauseante e labiríntica que torna o filme extremamente hipercinético. Trata-se de uma característica marcante de diversos

⁷⁷(...) venturing as it does into the territories of the genres of excess to experiment with extreme sensory affect (...).

trabalhos de Noé - compondo sua maneira provocativa, incômoda e agressiva de linguagem cinematográfica, cujo intuito é tirar o espectador de sua passividade, de sua zona de conforto e despertar nele uma posição mais *ativa* em relação às imagens e acontecimentos visualizados na tela.



Outra imagem vertiginosa

Conforme analisamos essa primeira parte de *Irreversível*, percebemos emergir uma ordem diferente de se lidar com as imagens de Paris e as possíveis percepções e sensibilidades extraídas delas, visto que a capital francesa filmada por Noé não é a Paris retratada em grande parte do cinema francês *mainstream*, ou do retrato da ‘cidade luz’ romântica, iluminada e glamourizada, com destaque para seus pontos turísticos como a *Torre Eiffel*, a *Avenida Champs-Élysées*, o *Museu do Louvre*, recorrentemente mostrados também na maioria das produções hollywoodianas.

No cinema de Noé nunca vemos uma Paris iluminada, romantizada, suas inúmeras pontes famosas, seus charmosos cafés e a exuberância luxuosa dessa capital da moda. O que vemos são sombras e escuridão, ruas pouco iluminadas filmadas debaixo das pontes e das linhas de metrô, um café-bar um tanto decadente, becos sujos onde encontramos a fauna noturna que povoa o submundo de qualquer grande cidade, como as prostitutas, os michês, as travestis, os gângsteres e demais seres marginalizados pela sociedade.



Marcus pelas ruas de Paris

Ou seja, personagens noturnos (vistos às escuras) que são como dejetos - socialmente marginalizados e expostos a situações onde a violência acaba sendo o único modo viável de expressão e defesa, uma vez que são vistos como corpos abjetos “estranhos ou ameaçadores”⁷⁸ (BEUGNET, 2004, p. 295 – tradução nossa e aspas nossas), tanto para os personagens como para o senso comum do espectador.

O aspecto abjeto pode assim ser visto como representando os diferentes modos de exclusão representados nesse retrato particular da sociedade francesa contemporânea,⁷⁹ tanto simbolicamente (racismo, xenofobia, misoginia, homofobia), como literalmente, pelas atitudes do personagem *Marcus*, em seu descontrole emocional.

As formas de abjeção manifestadas pelo protagonista, nas suas ações extremadas - marcadas pela experiência corporal imediata, descontroladas no limite da irracionalidade -, aparecem quando ele põe para fora o medo e o preconceito às ‘ameaças’ à população, vistas como devendo ser removidas da sociedade. Isso é perceptível na cena em que *Marcus* (Vincent Cassel) ameaça a prostituta transexual *Concha/Guillermo Nuñez* (Jara-Millo) para obter informações sobre o dono do documento de identidade que foi encontrado pelos gângsteres *Mourad* (Mourad Khima) e *Layde* (Hellal), no local onde ocorreu o estupro de *Alex* (Monica Bellucci).



Marcus ameaçando de morte ou mutilação a transexual *Concha*

O diálogo que compõe a cena, conforme transcrito abaixo, bem aponta a violência com a minoria, por parte de *Marcus*, e também de *Mourad*, marginal como *Concha*, dada sua visível condição de refugiado.

Marcus (agredindo *Concha*): “- *Tu connais pas Guillermo Nuñez?*” (Você não conhece Guillermo Nuñez?)

Mourad (para *Concha*): “- *Il y a eu un viol, O.K.?*” (Houve um estupro, certo?)

⁷⁸ ‘alien or threatening’.

⁷⁹ Estamos falando da sociedade francesa pelo fato de *Carne*, *Sozinho* e *Irreversível* se passarem na França, contudo, Noé pode estar se referindo a toda a sociedade ocidental nessas obras. Seu filme seguinte, *Enter the void* terá lugar na sociedade japonesa, em uma Tóquio cosmopolita.

Concha/Guillermo “- *Moi, c'est moi.*” (Sou eu). (*mostrando o pênis*) “- *Mira, mira! C'est moi.*” (Veja, veja! Sou eu). “- *Je suis Guillermo.*” (Eu sou o Guillermo)
Mourad: “*T'as trouvé un travelot, formidable!*” (É um travesti, formidável!)
Mourad: “- *Attends, attends, ça veut dire qu'il était là!*” (Espera, espera, isso significa que ele estava lá!) “- *Ça veut dire que t'as vu?*” (Isso significa que você viu?)
Marcus (para *Concha*): “- *Je vais déchirer votre oeil!*” (Vou arrancar seu olho!)
Mourad: “- *Vas-y, balafre-la!*” (Vá em frente, corte-a!)
Marcus (para *Concha*): “- *Va te faire enculer!*” (Você vai se foder!)
Mourad (para *Concha*): “- *Parler de viol est-il arrivé?*” (Fale sobre o estupro que aconteceu?)
Concha/Guillermo: “- *C'était Le Tenia. Je le connais.*” (Foi o Tênia. Eu o conheço.)
Mourad: “- *C'est qui, Le Ténia? Où est-ce qu'on peut le trouver?*” (Quem é Tênia? Onde podemos encontrá-lo?)
Marcus (para *Concha*): “- *Où?...ou je vous ferme ta gueule.*” (Onde?...ou te estrangulo.)
Concha/Guillermo: “- *Au club...Comment il s'appelle ce club?...El Rectum.* (No clube...Como é que se chama aquele clube?...o Rectum.)
Marcus: “- *Ténia dans Rectum? Est-ce que tu plaisantes?*” (Tênia no Rectum? Está brincando comigo?)

Em outro momento, na sequência da corrida de taxi, *Marcus* totalmente descontrolado perde a paciência com o chofer de táxi asiático (Fesche), pela dificuldade deste em compreender a língua francesa. O protagonista começa a agredi-lo tanto física quanto verbalmente, desferindo-lhe inúmeras ofensas.



O motorista de táxi asiático em Paris

Através das ações extremadas tanto do personagem *Marcus* como dos demais, expõe-se a crítica de Noé que poderia sinalizar o estado de uma sociedade afetada pela predominância da ideologia e da política da direita, que contribui para a atmosfera de instabilidade social. Esse nível de insatisfação leva fundamentalmente à violência (de ambas as partes: opressor e oprimido) e, finalmente, ao homicídio, a forma definitiva da exclusão - e da ‘solução’ de certos problemas.

Podemos observar ainda outras conotações da abjeção e suas implicações no retrato da sociedade contemporânea, e não só da francesa, que são enfatizadas logo no início do filme, na sequência da retirada dos personagens *Marcus* e *Pierre* do clube *Rectum*, pelos policiais.



Marcus e Pierre sendo retirados do clube Rectum

Constata-se o discurso homofóbico do gângster *Mourad*, exposto pelo teor de seu comentário sórdido, ao dizer que o *Rectum* é um ‘antro’ de homossexuais. Nos comentários ainda, o personagem *Mourad*, acompanhado de *Layde*, ironiza o ato de violência dos protagonistas e começa a fazer sobre eles um terrorismo psicológico, dizendo [que eles] estão sendo levados presos, irão ser estuprados na cadeia e, certamente, pegarão AIDS.⁸⁰

Ainda reforçando o submundo (no sentido de ‘mundo escondido’, sob o oficial) degradado que vem à tona, temos a paisagem urbana que não apenas retrata uma Paris feia, suja e sombria, através de uma estética naturalista (planos longos e iluminação natural), mas também representa a opressão de seus próprios habitantes, onde essa atmosfera rude levaria, em última instância, à violência. O potencial de ações violentas corre pelas veias e artérias desse submundo, nos diz Noé.⁸¹

⁸⁰ Os diálogos dessa sequência:

Layde: “- *Qu'est-ce qui s'est passé à l'intérieur?*” (O que aconteceu aí?)

Policia: “- *Crime de sang.*” (Crime de sangue.)

Layde: “- *Le sang?*” (De sangue?)

Mourad (para o policial): “- *Est-ce que quelqu'un a mal pensé?*” (Alguém ficou menstruado aí dentro?)

...

Mourad (para *Marcus*): “- *Tu t'es cassé le bras, mon ami?*” (Você quebrou o braço, amigo?)

“- *J'espère qu'ils ont éclaté aussi.*” (Espero que o tenham arrombado também.)

“- *T'entends, Alex.*” (Como a Alex.)

“- *J'espère que t'as saigné, j'espère que t'as mal.*” (Espero que tenha sangrado muito, que esteja mal.)

“- *Ça a dû saigner sec dans son tunnel de merde!*” (Ela deve ter sangrado muito naquele túnel de merda!)

...

Policia: “- *Sortez du chemin!*” (Saíam da frente!)

Mourad (com relação a *Marcus e Pierre*): “- *Pédés de merde!*” (Veados de merda!)

“- *Quoi? C'est une convention de pédés ici?*” (O quê? Tem uma convenção de bichas na cidade!?)

“- *C'est pas possible, il y en a partout!*” (Não é possível, eles estão em toda parte!)

Mourad (para *Pierre*): “- *File-moi mon oseille, philosophe de merde!*” (Me dê minha grana, filósofo de merda!)

...

Mourad (com relação a *Pierre*): “- *Il va se faire enculer en prison, ce pédophile!*” (Ele vai estar fodido na cadeia, esse veado!)

“- *Il va se faire sodomiser. Il n'y a que le viol en prison.*” (Ele vai ser enrabado. Só tem estupro na cadeia.)

“- *Les philosophes, c'est des pédés! C'est sûr!*” (Filósofo é tudo veado! Isso é certo!)

Mourad (para *Pierre*): “- *Il y a pas de préservatifs en prison, tu vas attraper le SIDA!*” (Não tem preservativo na prisão. Você vai pegar AIDS!)

⁸¹ Observe-se que *Mourad* chama *Pierre* de ‘filósofo veado’ (e que Noé é filósofo por formação), o que aponta um preconceito em relação aos ‘homens de pensamento’ por parte do marginal.

A violência está sempre borbulhando assustadoramente logo abaixo da superfície, até que venha à tona e se torne uma violência para com os outros. Tanto a sequência dos policiais como a do taxista estrangeiro, mencionadas acima, como também as sequências que expõem a revolta dos travestis, e a dos homens *gays* sadomasoquistas do *Rectum* (que analisaremos a seguir), teriam no filme a função de representar os grupos ‘estranhos’ que se encontram, literalmente, à margem da sociedade francesa. Fazem parte da visão crítica do cineasta ao revelar uma imagem mais abjeta do país, profundamente em desacordo com a da França romantizada, inclusiva, para a qual seres do mundo todo convergem e convivem fraternalmente em uma das cidades mais reconhecidamente cosmopolitas do mundo.

Em *Irreversível*, Noé faz questão de não esconder os elementos aberrantes que formariam uma função abjeta, mas, ao contrário, podemos sugerir que ele os amplifica para pontuar sua ameaça. Podemos indicar que o tratamento realista da paisagem urbana enfatiza seu caráter de abjeção.

O ambiente urbano das metrópoles contemporâneas é mesmo rude e Noé o usa como um meio para aumentar o mal estar do filme. Ali o que predomina é o lado obscuro, feio e sem charme da capital francesa, os lugares onde a cidade parece quase sempre vazia ou cujo espaço é somente preenchido pelo próprio vazio existencial.

Percebemos ainda que, em todas as cenas filmadas nesse espaço urbano, essa quase ausência de vida nunca é silenciosa. A única e constante presença é a do som das sirenes de polícia ou de ambulâncias, do barulho das buzinas e do tráfego de automóveis e trens do metrô. O que sugere que a paisagem urbana retratada reflete a perturbação emocional dos personagens. Traço que uma trilha sonora ruidosamente monofônica e a iluminação natural reforçam.



Lado obscuro e vazio da noite parisiense



Presença dos ruídos urbanos

Retomando os tipos de perambulação acima citados, temos a câmera subjetiva do realizador, atuando objetiva ou técnica-estilisticamente movimentando-se freneticamente e revelando os meandros desse espaço urbano aonde a narrativa vai se

localizar. Uma câmera nervosa que acelera e desacelera, marcada pelos fluxos ininterruptos de panorâmicas inusitadas, o que irá contribuir para provocar os mesmos afetos pretendidos pela história a ser contada.

Por outro lado, temos a presença da câmera que atua subjetivamente refletindo o olhar dos próprios protagonistas, marcada por uma perambulação “mental” ou “das consciências” (UCHÔA, 2013), quando a forma do relato aproxima-se e traduz as experiências vividas pelos personagens da trama.

Em *Irreversível*, os dois protagonistas *Marcus* e *Pierre*, estão totalmente atordoados e fora de si, como podemos perceber por suas condutas descontroladas do início do filme. São personagens perturbados e desesperados, cujo estado mental caótico é refletido pela olhar da câmera também caótica, representando assim o seu estado de espírito nesse turbilhão de emoções, quando o mundo deles literalmente virara de cabeça para baixo.



Perambulação subjetiva

Sendo assim, a perambulação ali é física e mental, associada à própria experiência dos personagens em crise, perdidos pelo submundo parisiense em busca de vingança. Dessa maneira, o cineasta Gaspar Noé é também hábil ao ilustrar a confusão mental de seus protagonistas, justamente através do frenesi de sua câmera. O intuito dele é colocar o espectador na mesma posição (sensação) da dupla de perseguidores que se encontra em estado de choque.



Confusão mental de *Marcus* e *Pierre*

Em toda a primeira metade do filme o espaço é construído a partir de movimentos de câmera bruscos, convulsos, mimetizando o choque dos personagens diante da intensa violência que pode ser desferida a qualquer pessoa que transita pelas ruas de uma grande cidade. E essa câmera descontrolada, acompanhando *Marcus* e *Pierre* na sua cólera em busca de fazerem justiça pelas próprias mãos vai adquirir um estatuto subjetivo, refletindo a confusão e a saturação mental desses personagens.

É assim que a câmera de Noé acha um modo de estar, exterior e interiormente, com os protagonistas e revelar o seu mundo conturbado, ambientado na tensão entre um espaço ao mesmo tempo abstrato e extremamente concreto e tátil. Essa instabilidade estaria traduzida na câmera inquieta, em constante processo de reenquadramento e *zoom* que permeia todo o filme. A partir de *travellings*⁸² giratórios, aleatórios e nervosos, as perambulações figuram tanto a perseguição dos personagens atrás do estuprador como também revelam seu estado alterado de consciência.

Dessa forma, a fluidez da câmera funciona como termômetro do estado psicológico dos personagens; como também a intensa movimentação dos quadros permite que Noé crie belas transições no tempo e no espaço: no tempo, em função do retorno cronológico da narrativa, que é muitas vezes realizado através de cortes obnubilados pela constante movimentação; e, no espaço, graças às fusões que se tornam imperceptíveis também através do movimento intenso.

Há momentos em que vislumbramos também a presença da perambulação ‘técnico-estilística’ automobilística que utiliza o *travelling* automotivo pela janela do carro, estilo originado no cinema *noir*, mas que, em *Irreversível*, é reatualizado e desdobra-se em movimentos orbitais inusitados.

Nas sequências iniciais, o filme é repleto de planos contínuos memoráveis como aquele em que a câmera, inicialmente situada no banco dianteiro do táxi, parece sair do carro em alta velocidade focalizando os passageiros *Marcus* e *Pierre* no banco traseiro, e voltando a entrar no carro pela janela dianteira logo depois.

⁸² O *Travelling*, na terminologia do cinema, é todo o movimento de câmara em que esta se desloca no espaço. Na maioria das situações, o *travelling* é obtido movimentando-se a câmara com o auxílio de um carrinho sobre trilhos, o que permite um deslocamento mais suave em qualquer tipo de terreno. Pode-se usar um carrinho com pneus, que é chamado de *dolly*, cuja vantagem é poder deslocar-se em qualquer direção e não apenas em cima dos trilhos. O termo *travelling* também pode se referir ao tipo de equipamento (carrinho + trilhos) utilizado para obter tais movimentos. Deslocamentos feitos com *câmera na mão* também são considerados *travellings*, assim como movimentos utilizando *gruas* ou estabilizadores de câmara como o *Steadicam*, desde que a câmara realmente se desloque no espaço, e não apenas gire sobre o seu eixo horizontal ou vertical, o que caracterizaria uma *panorâmica*.



A câmera movimentando-se de dentro para fora e vice-versa

Tem-se outro movimento interessante quando a câmera penetra pelo teto da viatura da polícia, mergulha no seu interior para flagrar *Pierre* algemado (preso depois do incidente do *Rectum*), e passa em seguida para a sequência onde a câmera ‘espectralmente’ adentra a ambulância que leva *Marcus* - dando a impressão/sensação de que ambas as cenas foram feitas em tomadas únicas e contínuas, graças à sua movimentação e posteriormente aos efeitos digitais empregados na pós-produção (BROTTMAN e STERRITT, 2004). Abaixo essas sequências.



Perambulação técnico-estilística – transições da imagem-fluida

Estas tomadas, finalizadas por meio da computação gráfica na etapa da pós-produção do filme, são compostas por *clusters*⁸³ em movimento que escondem suas

⁸³ Originário do vocabulário musical, o *Cluster* diz respeito ao dispositivo técnico de dispor em *layers* (janelas). É a simultaneidade de imagens ou elementos diferentes feitos através de múltiplas *layers* que resulta na densidade espacial ou fusão. É um efeito de múltiplos elementos ou camadas de imagens diferentes, e pode ser definido como um processo de sobreposição de elementos de imagens numa imagem densa, espacial, realizando sobreposições e fusões pontuais. O *cluster* foi responsável pela alteração na organização da imagem do temporal para o espacial, na medida em que a preocupação dominante com a organização temporal do cinema deu lugar a uma preocupação com a construção simultânea das imagens. (...) A densidade do *cluster* é uma forma de não linearidade da imagem. (...)

várias *layers* (janelas) cuja transição é digitalmente apagada de forma a produzir movimentos suaves e puros, dando a impressão de uma “imagem-fluida” (VIVEIROS, 2009) de uma câmera virtual, que deambula por espaços impossíveis.

(...) a imagem-fluida é uma derivação mais superficial e menos filosófica da imagem-fluxo de Buci-Gluksmann, que a define como uma imagem sem exterior. Não é uma imagem do real, mas cria o real e, por isso, é uma imagem efêmera e essa é a sua realidade virtual. Por sua vez, esta imagem-fluxo deriva da imagem-tempo de Deleuze. Na imagem-tempo estava contida a imagem-cristal, uma imagem simultaneamente virtual e atual que no cinema digital abole o corte e o contracampo, por isso não saímos mais de dentro da imagem, porque ela não tem exterior, original ao referente. É uma imagem que desliza sobre outra imagem (um maneirismo, segundo Serge Daney), paradoxalmente a superfície é dobrada sobre si mesma (VIVEIROS, 2009, p. 88).

O emprego dessa técnica de imagem por Gaspar Noé pode ter sido inspirada pela estética de alguns videoclipes contemporâneos como *Protection* (1994)⁸⁴ realizado pelo cineasta francês Michel Gondry para a banda *Massive Attack*. No clipe em questão, a câmera, num único movimento, navega aleatoriamente pela fachada de um prédio, penetra no seu interior de uma forma suave e a estranheza é gerada pela sua capacidade de penetração em espaços fisicamente inacessíveis. Forma-se assim um “olhar-fluxo” sobre-humano que parece vagar pelo espaço, sendo capaz de ver tudo o que o rodeia e quebrando quaisquer barreiras (MANOVICH *apud* VIVEIROS, 2009).⁸⁵

Como o *cluster* resulta de uma densidade espacial, por aglomeração ou concentração, devido a simultaneidade de diferentes *layers* numa única imagem, ele não se realiza enquanto série, como acontecia com o intervalo cinematográfico, mas como espacialização da imagem em movimento, em que a sucessão é vista (...) incrustada. Ou seja, não se desenvolve no tempo, porque as imagens não se sucedem umas as outras no intervalo, uma vez que estão todas concentradas numa única imagem provocando uma densidade que leva à espacialização da imagem. (...) o cinema digital tende para a eliminação das “impurezas” do *cluster*, cujo objetivo é a criação de uma imagem-bloco transparente na sua visibilidade ou uma imagem-fluxo protótipo de um cinema sem câmera, que não acentua as diferenças entre imagens, mas simultaneamente joga com um conceito de *design* asséptico. Passamos para dentro das imagens, elas perdem o seu exterior (VIVEIROS, 2009, p.77-83 – aspas e ênfases no original).

⁸⁴Videoclipe *Protection* do *Massive Attack*. Link do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Eppo8ixX6Wo>.

⁸⁵ Esse mesmo tipo de tomada que trafega pelo interior de prédios, movendo-se fluidamente de um espaço a outro, foi extensamente utilizado por Noé posteriormente no filme *Enter The Void* (*Viagem Alucinante*), de 2009.

Também em *Irreversível*, Gaspar Noé preferiu filmar quase tudo no formato Super16,⁸⁶ para poder usar um equipamento mais leve, podendo assim ter liberdade para experimentações e para filmar em locações reais, com o uso da câmera na mão, e fotografar todo o filme em tomadas longas, de forma a criar grandes sequências aparentemente sem cortes. Dessa maneira o cinema deixa de ser uma prótese da visão, que induz à visão interiorizada, para se transformar em uma prótese sensorial que permite vivenciar completamente essas sensações (JULLIEN *apud* SÁ REGO, 2002).

Na maior parte das cenas, indefinidas pelo constante movimento da câmara na mão, a iluminação deficiente e o emprego de toda técnica cinematográfica conspira contra a razão do espectador. A técnica interfere todo o tempo na narrativa, exercendo um papel de cúmplice-observador-testemunha que registra e reage de acordo com cada momento.

Esteticamente a opção por se utilizar somente planos contínuos, mesmo que estes não sejam exatamente planos-sequência, reforçam ainda o impacto e a sensação de veracidade da história e da violência que afeta as personagens. Da mesma maneira a opção pelo uso da câmera na mão cria também o ar documental necessário para a construção da verossimilhança da história.

Podemos destacar aqui a cena em que os personagens *Marcus* e *Pierre* já descontrolados e numa espécie de errância pelas ruas de Paris, são perseguidos por um grupo de prostitutas. Feita com a utilização da câmera na mão, tremida como numa verdadeira reportagem televisiva, com muito pouca iluminação e com uma fotografia mais granulada, essa cena torna-se muito mais tensa e realista, beirando uma estética documental.



Marcus e Pierre sendo perseguidos pelas prostitutas

⁸⁶Vale ressaltar que após as filmagens, o filme foi transferido da bitola de Super-16mm para o formato de vídeo HD na pós-produção para, em seguida, ser transferido para a bitola de 35mm para ser exibido nos cinemas.

Podemos remeter ao que Jean Douchet escreve sobre a *Nouvelle Vague*, para se referir ao aspecto da deambulação num estilo de cinema que é marcado por uma linguagem do corpo e cujo espaço é:

(...) entregue ao presente do acontecimento, registrado por uma câmara de actualidade, sofrido pelas personagens e observado pelo espectador, testemunha do acidente. Expõe-se a todos os perigos, aprisiona, suscita a inquietude. (...) As personagens, já não têm (...) o controle físico do seu comportamento, perderam-lhe o objectivo, entram numa espécie de errância (DOUCHET, 1999, p. 172-174).

Dessa maneira podemos identificar que na primeira metade do filme *Irreversível*, a deambulação/perambulação se torna o centro do interesse, revelando uma impressão de realidade que se dá no corpo e através dele. Para intensificar ainda mais esse aspecto na trama, Gaspar Noé tomou algumas liberdades pouco comuns, como iniciar as filmagens com um ‘roteiro aberto’, estimulando ao máximo a improvisação na atuação dos atores durante as cenas.

Tudo o que se vê na tela é uma espécie de grande improviso orquestrado por Noé, o que foi marcante para o resultado verossímil alcançado. O linguajar coloquial e a fluidez dos diálogos estimulam a plateia a encarar o filme como uma experiência informal, bem próxima da vida real, de uma reportagem de telejornalismo. E segundo Jullier e Marie, remetem ao estilo

(...) que foi convencionado chamar, desde o início dos anos 2000, de estilo *run-and-gun* (literalmente “correr e atirar”). Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lo-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habituou a interpretar como marcas de autenticidade. (...) O estilo *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de “crença” – a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra (...) (JULLIER e MARIE, 2009, p.258-259 – aspas e ênfases no original).

Dessa maneira, os vários exemplos citados acima ilustram bem tanto um estilo de perambulação mental, caracterizada pela forma do relato da narrativa que se aproxima da experiência vivida pelos personagens na diegese, quanto o estilo de perambulação estética, caracterizada pelo ponto de vista corporificado do cineasta e pela forma autoral como ele registra a ação e revela os espaços.

Essas imagens, capazes de provocar vertigens alucinadas através de seus *travellings* inusitados em lugares impossíveis e de suas rotações de 360° causam uma sensação que funciona como se o espectador estivesse a bordo de um *carrinho de montanha-russa*. Corroborando para uma espécie de estresse visual, Gaspar Noé vai compondo uma relação agressiva com o espectador, com o objetivo de causar neste o máximo desconforto físico visual, tendendo a uma agressão tátil, pois acaba por colocá-lo em sintonia com os movimentos de câmera descontrolados e com as rupturas espaciais.



Sensação vertiginosa se aproxima de um passeio de *montanha-russa*

Podemos estabelecer aqui, um paralelo entre o estilo de cinema realizado por Noé, com a estética do Cinema Experimental que, de maneira geral, também é marcada por uma relação agressiva entre filme e espectador, interferindo na fruição deste através dos movimentos bruscos da câmera, rupturas no desenvolvimento linear da ação, para causar o choque, entre outras características que somadas, às presenças dos afetos do cinema pornô e do horror, como o gosto pela sexualidade explícita e pela violência crua, suscitam, através dessas agressões, ampliar o desconforto do público.

No artigo “*O Cinema Marginal Revisitado ou o avesso dos anos 90*”, Ismail Xavier aponta que no Cinema Marginal brasileiro as narrativas são construídas com base numa ruptura radical das convenções, porém essas rupturas deixam claro o domínio técnico dos realizadores e sua consciência dos parâmetros formais, seja através da utilização da câmera na mão, dos ângulos inusitados, das rotações, pelas justaposições e experimentações dos enquadramentos, pelo uso de planos-sequência, nas diversas relações entre a imagem e o som e, por fim, na recusa de se trabalhar com um modelo de narrativa clássica (XAVIER, 2001).

No texto, Xavier destaca especialmente: “(...) a exploração da liberdade do olhar de uma câmara disjuntiva que abandona as personagens para constituir um campo autônomo de expressão (...)” (XAVIER, 2001, p. 22), algo que podemos remeter ao

traço estilístico de Noé. O autor ressalta ainda que: “A perambulação, típica do cinema moderno, atingiu em sua versão ‘marginal’ uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora ao próprio gesto dos cineastas” (Ibid.).

Esse é também o pressuposto de um ‘cinema das sensações’ (BEUGNET, 2007) que tem como ponto de partida uma realidade pró-fílmica que capta, pelo menos inicialmente, sua aparência figurativa comumente percebida, mas cuja distorção, seja ela pontual ou sistemática, permite que o filme surja em sua realidade material, como um evento em si. Ou seja, antes ou além do enredo, imagens e sons se impõem como matéria, o *tecido* do filme.

O efeito sensitivo e afetivo tende a antecipar e condicionar amplamente as dimensões discursivas e representacionais. A visão e a audição colocam em jogo os outros sentidos, movendo a organização figurativa e a perspectiva do espaço fílmico para uma realidade amorfa, baseada nos sentidos, permitindo que a relação tradicional entre sujeito e objeto seja drasticamente desestabilizada.

A estética de um cinema das sensações operado por Noé em *Irreversível* revela ainda uma afinidade com a sensibilidade barroca,⁸⁷ ou mesmo neobarroca, que pode estar associada a um certo cinema maneirista dos anos de 1970 e 1980, que consiste num fascínio pela complexa e desconcertante qualidade de composições operadas nas dobras das imagens. Ou seja, encontramos no filme uma imagem-fluxo que não só é uma imagem que desliza sobre outras imagens num movimento maneirista, como é também aquela que dobra sobre si própria produzindo tal efeito barroco.

Para o pesquisador Ricardo Parodi, tal efeito neobarroco trata-se de um infinito que não remete à afecção ou à intensidade, mas à pura forma, carregada de excessos, de

⁸⁷ A autora Martine Beugnet em *Cinema and Sensation* (2007), cita a obra *A Dobra: Leibnitz e o Barroco* (1988), de Gilles Deleuze, segundo a qual a autora entende que as: “Descrições [de Deleuze] de formas barrocas de expressão muitas vezes ressoam com a evocação do efeito da estética da sensação no trabalho do cinema das sensações” (BEUGNET, 2007, p.62 – tradução nossa). Texto original: “*Descriptions of Baroque forms of expression often resonate with the evocation of the effect of the aesthetics of sensation at work in the cinema of the senses.*”

Para reforçar esse ponto de vista, Beugnet via Souiller, afirma que: “Em *La Littérature baroque en Europe*, Didier Souiller descreve tipicamente a arte Barroca como uma arte do movimento em movimento. Ela [a arte Barroca] ‘aborda emoção e imaginação ao invés de razão e lógica’; em um ‘tempo dominado pela instabilidade’, as formas barrocas operam uma ‘passagem do certo (exemplificado pela imitação, unidade e encerramento) para o desconhecido, o múltiplo e a abertura no infinito” (SOUILLER *apud* BEUGNET, 2007, p.62 - tradução nossa e ênfase no original). Texto original: “*In La Littérature baroque en Europe, Didier Souiller typically describes Baroque art as an art of movement and in movement. It ‘addresses emotion and imagination rather than reason and logic’; in a ‘time dominated by instability’, Baroque forms operate a ‘passage from the certain (exemplified by imitation, unity and closure) to the unknown, the multiple, and the opening on the infinite’*”.

dobras sobre dobras, aonde a imagem cinematográfica vai se dobrando sobre si mesma e, ampliando até o limite, suas mutações (PARODI, 2004). Algo que podemos remeter ao que Steven Shaviro analisa como um estilo de filme que é: “(...) barroco em seu estilo visual, recheado com elaboradas manipulações de espaço, movimentos de câmera intrincados e efeitos especiais (...) [e de uma] *mise-en-scène* (...) excessivamente ‘cinemática’” (SHAVIRO, 2015, p.189 – aspas no original).

Comentando o pensamento de Deleuze, o pesquisador Paulo Viveiros aponta que: “Deleuze falava do barroco como uma ‘arquitetura da visão’ que incluía o espectador no próprio espetáculo da representação/imagem” (VIVEIROS, 2009, p.84 – aspas no original). Nessa chave, podemos alegar que durante a fruição do filme, o olhar do espectador será capturado e ainda se perderá na imersão prolífica da própria matéria fílmica corporificada. Podemos também, nesse caso, pensar numa *fisiologia* do barroco como uma condição que ultrapassa os limites do corpo, composta por dobras, eczemas, feridas, em formações que a linguagem mantém sob o signo do horror, do descontrole da carne, do descontínuo, da falibilidade da vida e da finitude com a morte.

3.4 A tatilidade (ou a sinestesia) das sensações penetrando o corpo

Se tanto *Carne e Sozinho Contra Todos* estabelecem uma conexão entre o corpo do espectador e a representação dos corpos na tela, através da edição da imagem e do som, *Irreversível* será o filme que criará uma conexão muito mais direta (física, concupiscente) com o espectador, através de um nível mais extremo da visualidade háptica e do som háptico.

Irreversível constrói de forma diversa das mostradas antes nos filmes precedentes o que tínhamos anteriormente denominado como a ‘corporeidade imanente’ de Noé, através do que estamos chamando de ‘afeto carnal’. Obviamente que as imagens da violência e sexo são uma forma de representação das dimensões corpóreas dos denominados gêneros do corpo que (como já observado), de acordo com alguns teóricos, como os apontados por Linda Williams, visa provocar sensações no corpo do espectador.

Estaremos examinando amplamente a estética e as técnicas formais empregadas por Noé em *Irreversível*, cujo objetivo é propositadamente construir a narrativa de

maneira que esta afete fisiológica ou lubrificamente o corpo do espectador, provocando reações tão desconfortáveis e desagradáveis quanto possível.

Embora seja significativo localizar as instâncias e os objetivos das tendências hápticas de Noé no filme *Irreversível*, e também investigar seus efeitos fisiológicos sobre o espectador, tal pesquisa não está condicionada às teorias da recepção, que devem necessariamente ser corroboradas com as experiências pessoais do espectador.

Mesmo que em algumas entrevistas concedidas por Noé ele exponha seu desejo de fazer com que os espectadores se sintam afetados fisicamente durante a recepção do filme, algumas questões veem à tona, apontando para o fato de se poder constatar se o próprio diretor poderia controlar totalmente os efeitos (bons ou ruins) provocados na audiência, causados por alguns dos dispositivos formais empregados no filme.

Porém, apoiamos o argumento de que *Irreversível* é, de fato, uma obra representativa de uma nova forma de cinema transgressivo que afeta fisicamente o corpo do espectador. E o mais viável para essa pesquisa seria conjecturarmos apenas supostamente como as sensações - desagradáveis - dos espectadores poderiam ser resultantes da forma com que o emprego, por Noé, das técnicas audiovisuais modulam os estados fisiológicos daqueles.

Para este fim, serão analisadas as imagens e os sons hápticos, constantemente empregados na obra em questão, apontando a maneira disruptiva com que todos os elementos formais são construídos ou desconstruídos dentro da narrativa.

Ao longo do texto, nosso objetivo precisamente será efetuar uma análise que privilegie abordar o aspecto técnico estético do filme, paralelamente com a análise da sua construção narrativa, em busca dos sentidos gerados por essa obra. Na maior parte desse capítulo, seguiremos a ordem cronológica do discurso fílmico. Em algumas passagens do texto, entretanto, onde os assuntos abordados estabelecem diálogos entre sequências espacialmente distintas na narrativa, essa ordem cronológica não será exatamente respeitada.

3.4.1 A hipnose e o efeito *flicker* nos créditos do filme

Observamos como a ruptura estética de *Irreversível* começa já a partir do início da projeção, com a exibição retrógrada dos créditos finais do filme, inclusive com diversas letras trocadas nos letreiros. Novamente, podemos explorar o filme em termos

da dimensão corporal ou sensorial, evocada apenas através da desconstrução dessa sequência de créditos. Ou seja, a modulação fisiológica espectral que Noé objetiva pode ser evidenciada diretamente desde a abertura de *Irreversível*, onde aos poucos nos damos conta de que estamos acompanhando a sequência dos créditos finais do filme, em vez do que achamos inicialmente serem créditos iniciais.

Observamos que Noé visa afetar o público em um nível submolecular, começando o filme com os créditos com as palavras grafadas inversamente, que passam a entortar circularmente no sentido horário, perturbando espacialmente o espectador, antes mesmo de a narrativa começar, mas já se estabelecendo como uma experiência sensorial transgressiva.



Parte dos créditos finais – exibidos reversamente no início do filme

A partir da contemplação desses créditos, já podemos iniciar a discussão do efeito sensorial que Noé pretende, no qual o visual e o sonoro vêm juntos para induzir o espectador a um estado próximo do que poderia ser uma forma de hipnose. Como podemos observar na declaração do próprio cineasta, concedida ao crítico de cinema e pesquisador norte americano David Sterritt, durante o Festival Internacional de Cinema de Toronto de 2002. De acordo com Noé: “Você quer hipnotizar com um filme. A hipnose o leva a algum lugar ou não. Você está em transe ou não está. (...) Se a hipnose funcionar bem, o público entrará em seu sonho”⁸⁸ (NOÉ *apud* BROTTMAN e STERRITT, 2004).

Ao longo de pouco mais de dois minutos, a sequência dos créditos funciona como um portal, como um prelúdio ou um prólogo, pelo qual podemos explicar a forma constituinte da narrativa. No caso, a sequência dos créditos visa refletir um universo

⁸⁸ ‘You want to hypnotize with a movie’, Noé says. ‘The hypnosis either takes you somewhere or it doesn’t. You’re in a trance or you’re not. (...) If the hypnosis works well, the audience will get into your dream.’

inverso e caótico para preparar o público para o filme. A música de abertura intitulada “*Tempus Edax Rerum*” (“O tempo que devora tudo”) composta originalmente por Thomas Bangalter, já incita uma espécie de sensação de angústia e de que algo trágico está por vir.

Torna-se assim explícito o objetivo de Noé, de afetar visceralmente o espectador em um nível em que a contemplação intelectual é desmantelada para uma resposta puramente emocional, através do princípio de agressão visual e auditiva. São empregados efeitos que visam demarcar a localização do filme dentro de um ‘cinema háptico’, onde o espectador estaria submetido a uma construção de técnicas estéticas que fazem com que ele ‘experimente’ ao invés de apenas ‘ler’ os créditos do filme.

Tem-se a subversão de uma típica sequência de créditos ‘iniciais’ em que o procedimento padrão de leitura para informação é substituído por um procedimento atípico de inércia mental e sobrecarga sensorial sobre o espectador, o que dá o tom do filme - uma experiência articulada em grande parte em torno de um experimento audiovisual transgressor, a fim de estabelecer uma conexão direta com a irreversibilidade do tempo, remetendo o espectador a uma dimensão espaciotemporal onírica em que se experimentam as sensações e as imagens antes do pensamento lógico.

Outra característica estética que contribui para provocar reações extremamente sensoriais no público seria a utilização da cintilação luminosa (ou flicagem) dos créditos - em contraste com o fundo escuro da tela as palavras de cores diferentes, piscam de forma ininterrupta, dificultando a leitura, afetando a visão e provocando um engajamento mais carnal do espectador.



Parte dos créditos - Título grafado de forma invertida: *Irreversível*

Podemos seguir a abordagem sobre as sensações hápticas provocadas, equiparando-as com os efeitos ‘epiléticos’ do desfecho do filme, cujo efeito da luz estroboscópica objetiva resumir de maneira explicitamente carnal todas as sensações corporais experimentadas pelo espectador, traduzidas ao longo da fruição da obra.

Da mesma forma, no desfecho do filme, temos um fenômeno estético específico e fundamental para o objetivo de Noé em arrematar o estado de perturbação emocional, que opera através das diferentes sensações provocadas e do afeto carnal. A última

sequência do filme é encerrada com um verdadeiro bombardeio estroboscópico. Vale a pena registrar que esse efeito estroboscópico pode induzir a uma variedade de reações físicas inconscientes (e, por isso mesmo, muito mais sensitivas e sensuais), apontando ainda mais para a corporeidade imanente e para a abordagem transgressiva extrema de Noé e suas implicações até para uma subversão do próprio caráter do cinema háptico.

O uso da luz estroboscópica, em meios visuais, pode remeter ao conceito de ‘epilepsia fotossensível’,⁸⁹ que é definido como um fenômeno de convulsão causado pela exposição à luz piscando intermitentemente. Dessa maneira, a opção técnico-estética que Noé faz em *Irreversível*, não apenas serve para construir sequências metaforicamente inusitadas para a abertura e o encerramento do filme, mas, antes, para sobrecarregar o espectador sensorialmente e prepará-lo para experimentar as sensações em um nível mais carnal que virão.

3.5 O afeto carnal. Um corpo vazio e mortal

Em *Irreversível*, as sensações fisiológicas desagradáveis, provocadas por Noé serão experimentadas pelos espectadores, pela segunda vez, durante a sequência do clube gay *Rectum*.

⁸⁹A epilepsia reflexa ou de indução sensorial caracteriza-se pelo aparecimento de crises epiléticas induzidas por estímulos ambientais específicos. Os estímulos podem ser visuais, auditivos, olfatórios, gustativos, somestésicos e viscerais que podem precipitar tais crises. A ‘epilepsia fotossensível’ foi descrita inicialmente pelo neurologista britânico William Richard Gowers, por volta de 1885 e, em seu conceito atual, incluem-se pacientes com crises epiléticas e fotossensibilidade geralmente registradas durante a foto-estimulação intermitente. Os gatilhos mais comuns são: luzes cintilantes ou piscantes, padrões brilhantes contrastantes, imagens estimulantes que ocupam o campo completo de visão e determinadas cores, como vermelho e azul. Alguns dos exemplos específicos das situações que podem desencadear convulsões em pessoas com epilepsia fotossensível são: boates com luzes estroboscópicas, efeitos visuais em filmes, programas de TV e jogos de videogames, monitores de computador, luzes piscando em carros de polícia e ambulâncias, lâmpadas fluorescentes com defeito, ou a luz vista através de um ventilador de teto. Embora certamente importante na avaliação da incidência de convulsões em certos acionadores visuais, tal conteúdo é muito especificamente sintonizado com os pacientes epiléticos; para os propósitos da pesquisa atual, é mais fértil examinar fenômenos que podem causar efeitos desagradáveis mais universais sobre um espectador. Mais especificamente, é desejável examinar fenômenos que são mais suscetíveis de afetar espectadores sem histórico de epilepsia. Uma dessas ocorrências fisiológicas que vale a pena destacar é a da vertigem por cintilação ou oscilação luminosa - que ocorre devido a um desequilíbrio na atividade das células cerebrais, criado por fontes de luz cintilantes (piscantes) em vez da luz constante. As reações físicas provocadas por essa oscilação intermitente é caracterizada por náuseas, vertigem e, em casos raros, convulsões. Alguns estudos médicos específicos que abordam a vertigem por cintilação, derivaram das pesquisas sobre os riscos médicos envolvendo os tripulantes de aeronaves, que podem experimentar tais efeitos de vertigem causada pelos raios de luz (solar ou de outras fontes), passando através das turbinas dos aviões ou pelas hélices de helicópteros, criando um efeito estroboscópico. Podem ocorrer ainda, em um espectro maior, sintomas de uma enfermidade conhecida como ‘síndrome da cintilação’, cujas reações físicas podem variar de sintomas leves, como: dores de cabeça, vertigem, sonolência, náuseas e vômitos, a alguns mais graves, como alteração do estado mental e até convulsão (YACUBIAN e KOCHEN, 2014).

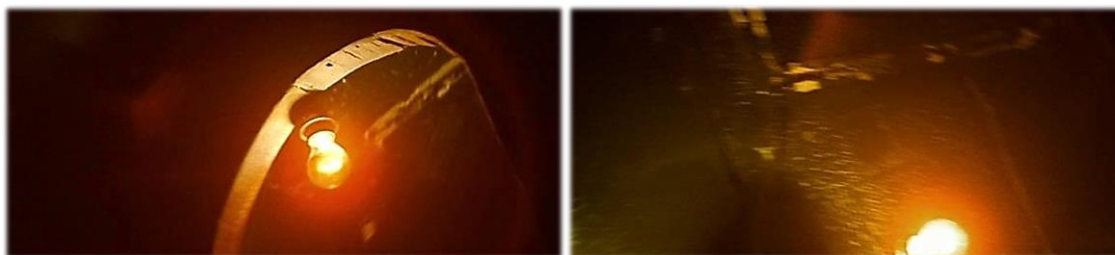
A longa sequência foi magistralmente montada como se fosse um único plano, apesar dos efeitos digitalmente escondidos na edição. Em conformidade com as demais sequências do filme, os planos daquela sequência criam a ilusão de terem sido filmados como se fosse um longo plano-sequência.

Enquanto podemos considerar que vários filmes muitas vezes utilizam um plano geral típico (no cinema denominado como *plano de ambientação ou rastreamento - tracking shot*), ou um *travelling* que permitiria ao espectador uma visão do entorno da câmera, sem a mediação dos personagens, a fim de ajudar aquele a entender melhor o ambiente, o filme *Irreversível* celebra o uso do plano de ambientação ou rastreamento num completo efeito oposto, pois quando seguimos os personagens *Marcus e Pierre* pelos corredores do tipo calabouço no *Rectum*, o plano de ambientação é usado deliberadamente para desorientar, confundir e deixar o espectador nauseado, com o objetivo de subverter a própria função que esse tipo de plano tem na cinematografia clássica.

Seu uso ali não se baseia em seguir um percurso, passeando através do ambiente, para conferir ao quadro certo grau de estabilidade que possibilitaria que o espectador pudesse ter um completo conhecimento e compreensão do mundo através da tela. Em vez disso, a câmera rotacional, gira e rodopia pelo interior claustrofóbico.



Planos dos protagonistas no interior do *Rectum*



Perambulação da câmera no ambiente do *Rectum*

De acordo com a análise do pesquisador Tim Palmer, os impressionantes movimentos da perambulação da câmera é fruto da decisão de Noé de usar uma câmera de Super16 do modelo *A-Minima*,⁹⁰ extremamente pequena, para que assim ele pudesse filmar em 360° o espaço em torno dos personagens de *Marcus e Pierre*.

O pesquisador analisa a fotografia do filme usando descrições como ‘violentamente’ e ‘chocante’, reforçando o que ele enxerga como uma tendência de Noé em ‘agredir e punir’ extremamente o espectador (PALMER, 2006). O resultado seria a completa perda de controle, não só da câmera, nem só de *Marcus e Pierre*, mas, mais significativamente, do espectador. Consequentemente, os ideais contidos no estilo da fotografia clássica são desconstruídos para espelhar a alienação e estupefação da experiência de *Marcus e Pierre* dentro de um espaço que é completamente estranho e inóspito para eles.

Ao analisarmos a movimentação de câmera, que no caso também é operada por Noé, podemos indagar que sua perambulação reflete e traduz a situação emocional retratada na diegese. Nada parece fazer sentido, nada está em foco, uma realidade fragmentada, obnubilada pelas luzes vermelhas, os corredores tortuosos, a fumaça, cujos pedaços de informação não se encaixam em um padrão cotidiano, comum.



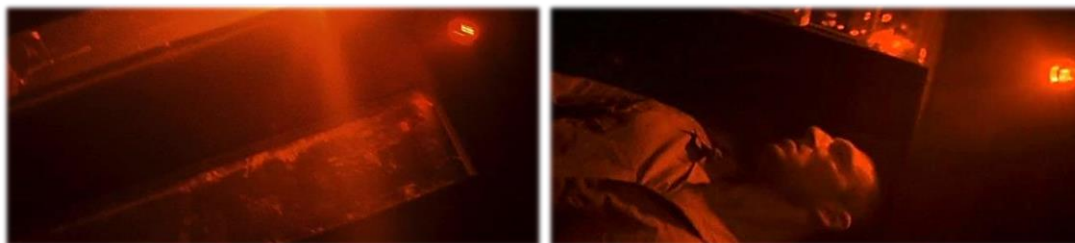
Dentro do *Rectum*

Conforme a perambulação descontrolada da câmera desorienta espaciotemporalmente o espectador, essa mesma sensação tem seu paralelo nos dois

⁹⁰A *A-Minima* é um modelo de câmera analógica de filme Super16 mm que foi comercializada pela marca *Aaton* em 1999. Na época, foi considerada a menor câmera analógica com visor reflexo, com um tamanho comparável a uma pequena câmera de vídeo digital e pesando 2 kg, incluindo filme e bateria. A *Aaton* fez uma parceria com a *Kodak* para criar um rolo de filme flexível de 200 pés (61 m) - aproximadamente 5,5 minutos a 24 quadros/s e com a faixa de som ligeiramente ruidosa de 29 dB. Por causa do *design* particular do carretel e do fato de que a câmera requer um filme A-16 milímetros, a *A-Minima* só pode usar o filme fabricado especificamente pela *Kodak*. No entanto, o tamanho pequeno, o peso e a facilidade de uso permitem uma filmagem menos incômoda do que as outras câmeras Super16 existentes na época. (Fonte: <http://www.aaton.com/content/cameras/A-Minima>)

protagonistas, que estão descontrolados e igualmente perdidos em um mundo desconhecido, sem saber que consequências esperar daquele ato.

Como dito acima, essa perambulação da câmera emocional ou ‘mental/das consciências’ é uma opção estética, que visa transmitir os mesmos sentimentos negativos dos personagens para o espectador, a fim de estabelecer uma corporeidade imanente aos dois protagonistas e também ao espectador, intrinsecamente perdidos no abismo infinito e claustrofóbico do clube *Rectum*, experimentando sensações semelhantes de deslocamento, desespero, medo e desequilíbrio emocional. Ou seja, o espectador pode sentir-se incomodado, transtornado porque acompanha a constante perambulação da câmera e dos protagonistas.



Marcus no Rectum. Note-se a posição de focalização da câmera

Notavelmente, a fotografia desempenha uma função central em extrair reações fisiológicas e psicológicas no espectador, trabalhando em conjunto com o som para induzir as sensações de náuseas, ansiedade, angústia e desorientação. Nesse ponto é evidente que toda a sequência cria um grande mal-estar no espectador; no entanto, nosso objetivo será tentar dissecar como e por que os componentes estéticos afetam o espectador fisicamente.

Gostaríamos de retomar a nossa hipótese inicial de que os filmes de Noé exploram os efeitos provocados no corpo/carne do espectador através da sensação do háptico que, no caso de *Irreversível*, será extremamente amplificada.

O objetivo de Noé é provocar efeitos desagradáveis através da utilização de infrassons e ruídos sonoros⁹¹ e da ininterrupta movimentação da câmera, com o objetivo de simular um estado fisiológico tão desagradável quanto os sintomas desencadeados por uma espécie de enfermidade conhecida como ‘Cinetose’,⁹² o que reforça e acaba por

⁹¹ Esses conceitos serão abordados ainda neste capítulo, no tópico específico sobre o som do filme.

⁹² A Cinetose ou ‘mal do movimento’ é uma enfermidade caracterizada pela intolerância ao movimento, real ou aparente, resultante de um conflito sensorial entre os sistemas vestibular, visual e proprioceptivo. Na maioria das vezes resulta de uma resposta fisiológica relacionada a estímulos de movimentos não

estabelecer mais intensamente uma conexão entre os estados emocionais e físicos percebidos pelos personagens, e aqueles experimentados pelo espectador.

Em relação à sensação e percepção humanas, podemos pensar que um dos objetivos de Noé seja causar uma série de reações fisiológicas desprazerosas no espectador. Ao analisarmos a movimentação ininterrupta reproduzida durante a sequência do clube *Rectum*, a hipótese que levantamos é a de que o cineasta tenta provocar uma reação de choque sensorial, tal qual a experimentada por pessoas que sofrem de *Cinetose* ou ‘*mal do movimento*’, através de uma simulação virtual dos fatores que a desencadeariam. Ou seja, conforme o seu diagnóstico sugere, a natureza essencial do estímulo provocador é que ele sempre envolveria uma incompatibilidade entre a informação espacial e a informação sensorial enviada ao cérebro humano.

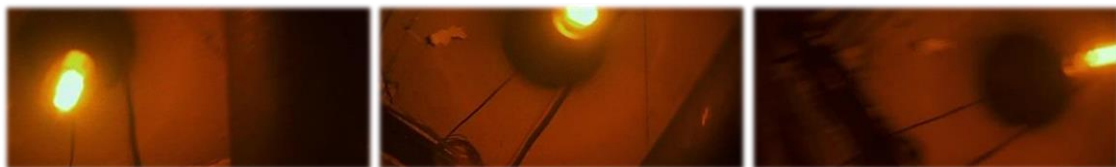
Dessa maneira, então, as situações que provocam o ‘mal do movimento’ seriam caracterizadas por uma condição em que os sinais de movimento transmitidos pelos olhos, através do cérebro, para o sistema vestibular (relacionado ao vestibulo, ao ouvido interno e ao senso de equilíbrio) que compõe o sistema sensorial que está relacionado ao equilíbrio e à orientação espacial, e os proprioceptores não vestibulares (os receptores

familiares, sendo também desencadeada ou agravada por distúrbios vestibulares periféricos ou centrais. A pessoa com Cinetose sente intenso desconforto, desequilíbrio, náusea e às vezes até vômito. Essas sensações são desencadeadas porque o ser humano tem três sistemas de equilíbrio: o visual (olhos), o vestibular (labirinto) e o proprioceptivo (receptores sensoriais das articulações e músculos). Em situações habituais estes três sistemas fornecem informações congruentes, mas em outras podem ocorrer desacordo entre estas informações, ou seja, quando acontece alguma mudança anormal em um desses três sistemas, ocorrem então, os sintomas da enfermidade, que surge frequentemente durante a locomoção passiva em veículos, tais como automóveis, navios, trens, elevadores e aviões, mas também podem acontecer em simuladores de voo, ambientes de realidade virtual. Mais especificamente, a Cinetose é desencadeada quando o corpo está parado, mas o ambiente está em movimento, como por exemplo: em uma viagem de automóvel, as informações levadas ao cérebro podem ser conflitantes, porque ele não consegue distinguir o que está parado e o que está em movimento. Ou seja, o que é visto (as informações do labirinto e sensitivas, são de movimento) é diferente do que é sentido (sensação de estar parado). O resultado pode ser uma confusão das informações que chegam ao cérebro, que pode causar vertigem, e Cinetose. Esses sintomas podem ser semelhantes aos da labirintite. Porém, a labirintite é normalmente causada por um processo inflamatório que afeta o labirinto, estrutura que está dentro do ouvido. Já a Cinetose é apenas uma perturbação do órgão de equilíbrio e é tratada através de exercícios que estimulam o equilíbrio, ou em casos mais graves, com medicamentos específicos. A enfermidade também pode ser agravada ou desencadeada por doenças do sistema vestibular periférico ou central, como a enxaqueca e a doença de Menière. De acordo com algumas estatísticas, cerca de 10% da população mundial sofre de algum tipo de tontura e, associado a essa doença, pode estar a Cinetose. A característica recorrente da tontura, o fato de ser desencadeada pelos estímulos de movimento, e a ausência de sintomas auditivos ou neurológicos associados, sugerem a Cinetose. Além da tontura, náuseas e vômitos desencadeados pela Cinetose, outros sintomas podem ocorrer: dor de cabeça, palidez, sudorese, desorientação, perda da concentração, visão borrada ou fora de foco, aumento da frequência cardíaca e fadiga. Estes sintomas dependem não só da constituição ou predisposição individual, como também do tipo, duração e intensidade do estímulo. Algumas pessoas podem sofrer de Cinetose devido a uma estimulação altamente provocativa que tende a associar-se a outros elementos como, por exemplo: a exposição ao ambiente virtual de alguns videogames que são jogados em 1ª pessoa; ao ver alguns tipos de filmes no cinema com excessivos movimentos de câmera; assistir a filmes exibidos em 3D; ou quando andam em brinquedos de parques de diversões, que têm muito movimento, como as montanhas-russas (DORIGUETO, R. et. al., 2012).

sensoriais que detectam o movimento e a orientação do próprio corpo no espaço) - estariam em desacordo uns com os outros e, portanto, desencadeariam reações físicas como: desconforto intenso, tontura, náuseas e até vômitos.

De acordo com o relato do pesquisador Ricardo Schaffeln Dorigueto, Doutor em Ciências pela UNIFESP, o fator-chave que desencadearia a *Cinetose* seria definido pela experiência subjetiva de perceber o próprio corpo parado em conflito com a sensação de movimento do ambiente no qual se está inserido (DORIGUETO, 2012).

Especificamente no caso do filme *Irreversível*, poderíamos dizer que essa sensação poderia estar sendo produzida por meio das simulações ópticas que imitam a amplitude e a frequência do balançar do corpo (pela câmera) e dá origem a uma experiência *subjetiva* de automovimento, mesmo o espectador estando parado.



Perambulação dentro do *Rectum*

Pode ser estabelecido, então, que um espectador que vê um filme como *Irreversível*, onde se produz a ilusão de movimento subjetivo, possa talvez experimentar esse mal-estar do movimento, por meio do que se dá como um choque entre um esperado grau de movimento e a simulação de movimento que é forçada sobre o seu corpo.

Isso pode explicar como em inúmeras exibições houve relatos de alguns espectadores que, ao assistirem ao filme em uma sala de cinema (por ser este um espaço que intensifica o caráter de imersão), relataram sofrer com os sintomas apontados acima durante o filme. A suposição seria de que esses espectadores poderiam sofrer de *Cinetose*, ou talvez experimentado uma sensação semelhante à de quem sofre com a enfermidade.

De todo modo, o espectador estava sentado em sua poltrona e seus ouvidos internos estavam transmitindo informações - bastante perturbadoras -, para seu corpo, que estava imóvel. Além disso, os movimentos ininterruptos, intensos e turbulentos da câmera apreendido pelos seus olhos, o induzia também a pensar que ele estava se movendo aleatoriamente. Essas mensagens conflitantes, então, associadas à tensão emocional vivida pelos protagonistas pode ter provocado o desconforto, as tonturas e as náuseas (em maior ou menor grau). Nesse caso, o grau de subjetividade foi

fundamental, pois o filme consegue colocar o espectador numa posição de testemunha objetiva a receber aquela alta carga de subjetividade.

O filme *Irreversível* se assemelha ainda a uma estética de cinema mais experimental, cujas práticas visuais possuem uma tendência em trabalhar com imagens pouco precisas e com constantes graus de instabilidade. Dessa forma, as imagens iniciais da sequência que descobre o interior do clube *Rectum* estabelecem um jogo onde mais se esboçam e são sugeridos os objetos, expressões, atos do que, de fato, eles são revelados nitidamente. Paralelamente, se teria ali uma mostra do quanto o papel do cineasta, no retrato daquele ambiente sadomasoquista e na condução dos corpos agressivamente hipersexualizados, imprime um olhar extremamente próximo daqueles mesmos corpos, para incutir no espectador a sensação de ‘estar ali presente’, como que participando da experiência *in loco*.



Visões de corpos, gestos, expressões dentro do *Rectum*

Com certo nível de radicalismo estético - como as fontes sonoras quase indecifráveis para conferir densidade sensorial; os longos planos-sequência com a luminosidade encarnada do ambiente e a perambulação da câmera descontrolada, o cineasta busca configurar um universo imersivo e traduzir o texto fílmico não como uma entidade racional, que requer uma postura unilateral do espectador em relação às imagens, mas sim como uma possibilidade de experiência de profunda imersão sensual.

Noé usa de técnicas audiovisuais que tentam ‘colocar’ o espectador dentro do filme. Uma delas é a opção de filmar por meio de um ponto de vista subjetivo, porém, no caso, uma forma de ‘subjetividade indireta’, ou seja, o espectador não testemunha a ação através do ponto-de-vista direto do personagem (pelo menos em alguns momentos

da sequência do *Rectum*, isso parece ocorrer), mas pelo ponto-de-vista de uma ‘câmera-corpo’ (operada pelo cineasta), permitindo que o espectador tenha a sensação de estar próximo o suficiente da ação, sendo capaz de experimentar as emoções dos personagens como se estivesse ali junto com eles, testemunhando os acontecimentos diegéticos.

De acordo com essa nossa interpretação, a câmera não se torna literalmente o ponto de vista de *Marcus* ou *Pierre*, mas sim assume a presença de um corpo outro qualquer (este, incorporado pelo espectador), que se encontra dentro do *Rectum*, tendo que dar conta de todas as sensações que lhe estão sendo passadas.

Voltando à concepção inicial do háptico por Laura Marks, podemos refletir como Noé apaga o poder de representação da imagem, privilegiando, em vez disso a sua presença material. A imagem não é construída para a contemplação e a interpretação do espectador, mas, em vez disso, ela revela de maneira verossímil uma determinada ‘realidade’, uma concretude. A noção daquela construção estaria assim dissolvida devido à sobreposição de uma sensação primária em um nível fisiológico, que reforça a relação corporal ou a dimensão corpórea existente entre a imagem e o espectador, conforme definida pela autora (MARKS, 2000).

Mais adiante na sequência, através da sensação háptica audiovisual empregada, aos poucos a perambulação da câmera passa de apenas ‘técnico-estilística’ para assumir uma dimensão ‘mental/das consciências’, intensificando com êxito a emulação dos estados de espírito dos personagens, através da sua movimentação descontrolada acompanhada do teor extremamente tátil fornecido pela composição fotográfica, pelos enquadramentos e pela trilha sonora perturbadoramente hipnótica.

Ao assumir esse papel, a lente da câmera se transforma em um olho humano, emulando a tensão e a insegurança com a qual vemos o mundo diegético, que não é diferente da insegurança que *Marcus e Pierre* sentem neste ambiente inóspito, claustrofóbico e estranho.



A composição dos planos dentro do *Rectum*

Observamos a presença da câmera que atua marcada por uma perambulação ‘mental’ ou ‘das consciências’ quando no decorrer da sequência finalmente os corpos dos protagonistas são mostrados no interior do clube *gay*. A partir daí a forma do relato busca traduzir as experiências emocionais vividas pelos personagens na diegese. Uma perambulação que vai figurar tanto a perseguição dos dois protagonistas ao estuprador/antagonista, como revelar o estado alterado de consciência deles.

São personagens que estão totalmente atordoados, como se percebe pelas suas ações e expressões descontroladas. Assim, o estado mental caótico [deles] é traduzido por foto, sons e movimentos também caóticos que parecem introjetar o turbilhão de emoções pelo qual eles passam quando seu mundo, literalmente, ‘vira de cabeça para baixo’, por tudo que estão tendo que enfrentar.

Sendo assim, a perambulação ali é física e mental, por estar associada à própria experiência dos protagonistas aturdidos pela descoberta desse ambiente inóspito, ambos em crise e perdidos em sua cólera por vingança.

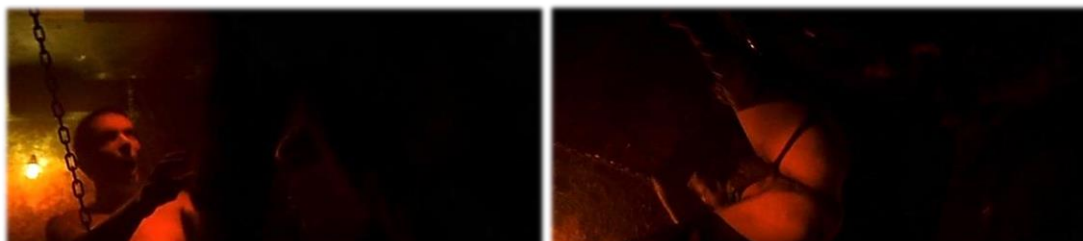
Ainda o ambiente do clube *gay*, de prática de sexo sadomasoquista ou mais especificamente de práticas *BDSM*,⁹³ teria uma conotação de profunda abjeção para os dois protagonistas, algo que é reforçado mais adiante na trama, quando nos é revelado que *Marcus e Pierre* são personagens heterossexuais e, possivelmente, talvez nunca tivessem entrado em um clube desse tipo, algo que por si só já poderia ser um tanto quanto impactante.

De acordo com a conceituação de Georges Bataille sobre o abjeto, além da análise que fizemos sobre as conotações verossímeis da situação mostrada no filme, cuja expressão se dá através da extrema vileza das situações insinuadas, podemos colocar em foco como o corpo é remetido a um pedaço de carne, o elemento que consideramos ser o mais importante na representação do abjeto humano.

⁹³*BDSM* é um acrônimo para a expressão “*Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo*” que é um grupo de padrões de comportamento sexual humano. O *BDSM* tem o intuito de trazer prazer sexual através da troca erótica de poder, que pode ou não envolver dor, submissão, tortura psicológica, cócegas e outros meios. Por padrão, a prática é aplicada por um parceiro(a) em outro(a). Muitas das práticas *BDSM* são consideradas, num contexto de neutralidade ou não sexual, não agradáveis, indesejadas, ou desvantajosas. Por exemplo, a dor, a prisão, a submissão e até mesmo as cócegas são, geralmente, infligidas nas pessoas contra sua vontade, provocando essas sensações desagradáveis. Contudo, no contexto *BDSM*, estas práticas são levadas a cabo com o consentimento mútuo entre os participantes, levando-os a desfrutarem em conjunto. O conceito fundamental sobre o qual o *BDSM* se apoia é que as práticas devem ser *SSC* (*Sãs; Seguras e, Consensuais*). Atividades de *BDSM* não envolvem necessariamente a penetração, mas, de forma geral, o *BDSM* é uma atividade erótica e as sessões geralmente são permeadas de sexo. O limite pessoal de cada um não deve ser ultrapassado, assim, para o fim de parar a sessão ou prática, é utilizada a *Safeword*, ou palavra de segurança, que é pré-estabelecida entre as partes. (Fonte: <https://senhorverdugo.com/o-que-%C3%A9-bdsm.html>)

O movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independente dela, contanto que ela se cale, contanto que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos (...) (BATAILLE, 1987, p. 69).

Duas características indissociáveis da representação do abjeto no filme estão presentes no espaço urbano retratado e na cenografia do clube *gay*, visto como uma espécie de masmorra do inferno e, ao mesmo tempo, um matadouro, em função das correntes, dos corpos mostrados dependurados, em algumas posições das práticas de *BDSM*, com tessituras de certa animalidade aberta pelas discontinuidades dos corpos que se flexionam em seus limites.



Planos dos corpos no *Rectum*

Nesse espaço interior labiríntico e ‘encarnado’ do clube predomina o negro azulado da escuridão, com o ambiente tetricamente iluminado por luzes amarelas, onde o vermelho vivo é a cor predominante evocando o sangue, o sexo e a violência latentes. O corpo fendido - a carne exposta.



As cores no *Rectum*: o negro, o vermelho e o amarelo

A interação de corpos descontínuos presos a essa atmosfera orgiaca, sombria e rubra, emerge dentro do filme para tornar mais evidente a função do abjeto. Como observa Bataille: “Da discontinuidade dos seres sexuados, procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão (...)” (BATAILLE, 1987,

p. 65). Sendo assim: “A continuidade, na orgia, é difícil de ser atingida, os seres, em última instância, estão nela perdidos, (...) num todo confuso” (Ibid., p. 85).

A brutalidade física é acentuada pelos urros de prazer e pelos gemidos agonizantes, que se confundem de forma grotesca. Em uma “Desordem dos gritos, dos gestos violentos (...) desordem, enfim, dos sentimentos, que uma agitação desmedida animava” (Ibid., p. 75).

Noé aponta aí o ser humano enquanto animal, movido por um instinto primitivo: o da violência, inclusive a sexual. São corpos entregues a si mesmos, em um vazio vertiginoso. As cópulas são animais, primais. E caminham em um crescendo brutal e gutural de dor revelado por atos de flagelação, penetração, açoite e demais excessos que permeiam os limites entre o prazer e a dor.



Figuras ‘despedaçadas’ e anônimas no *Rectum*

E, por fim, o próprio enquadramento dado a esses corpos anônimos (muitas vezes filmados com foco apenas nos genitais), reforça seu aspecto de pedaços de carne cruelmente sendo abatidas. No contexto batailleano, “Se há [um] interdito (...) de alguma violência elementar. Essa violência é dada na carne (...)” (BATAILLE, 1987, p. 61).

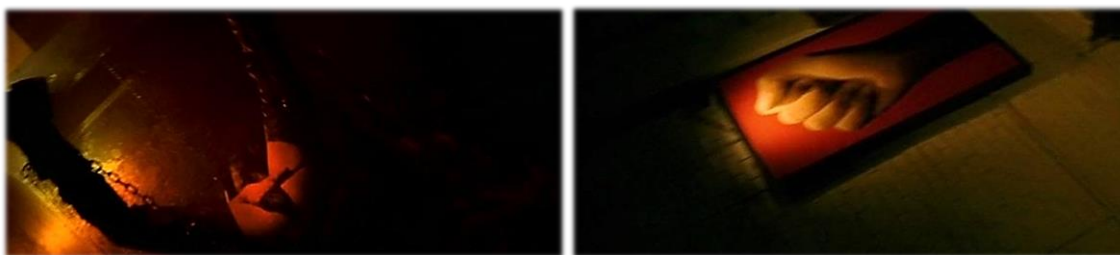


As práticas BDSM no *Rectum*

Em uma forma crua que parece enfatizar o vazio dessas carnes, em certo desespero para obter prazer e dor ao mesmo tempo, algo se destaca nos momentos em que um dos homens no clube *gay*, o personagem ‘carinhosamente’ batizado por Noé de

Fistman (Jean-Louis Costes), acaba esbarrando com *Marcus* em sua busca frenética, cada vez mais descendo no labirinto intestinal do *Rectum*.

Faz todo o sentido perceber que, conforme revelado em detalhe, logo no início do filme, o próprio logotipo do clube é a imagem de um punho cerrado – o símbolo da prática do *fist fucking*.⁹⁴



Símbolo do *Fist fucking*

O personagem *Fistman*, evidentemente entorpecido numa espécie de alucinação erótica, está muito mais interessado nos prazeres carnavais, implorando repetidamente para que *Marcus* pratique *fist fucking* nele, ao invés de responder às perguntas do protagonista sobre o paradeiro de *Le Tenia*.

Fora de si, *Marcus* interroga e ao mesmo tempo agride *Fistman*, enquanto este continua a implorar por prazer e dor, conforme observamos em alguns dos diálogos presentes ao longo dessa cena, transcritos a seguir:

Marcus: - “*Vous connaissez Le Tenia?*” (Você conhece o Tenia?)

Fistman: - “*Fiste-moi, mec! Fiste-moi... Ah!*” (Enfie o punho em mim, cara! Me fiste...Ah!)

Marcus: - “*Vous connaissez Le Tenia?*” (Você conhece o Tenia?)

Fistman: - “*Allez, fiste-moi! Fiste-moi, que je dis*” (Venha, me fiste! Enfie o punho em mim que eu digo.)

- *Tu vas te calmer un peu?!* (Você vai se acalmar um pouco?!)- “*...deux bras dans le cul! Me faire fondre!*” (...dois braços no ânus! Me faça sofrer!)

Marcus: - “*Savez-vous où Le Tenia?*” (Sabe onde está o Tenia?)- “*Je vais te faire mal.*” (Eu vou te machucar.)

Fistman: - “*Fiste-moi, ça vaut mieux!*” (Me fiste, é melhor!)

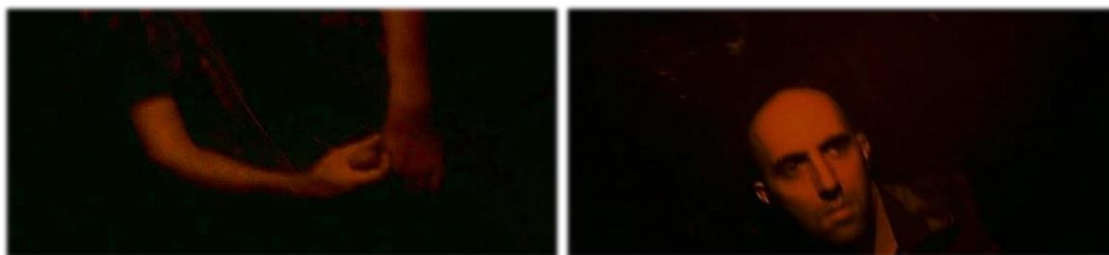
⁹⁴*Fist fucking* ou *fisting* ou *fist fuck* é uma prática sexual que envolve a inserção da mão, do punho ou do antebraço na vagina ou no ânus. Os praticantes desta atividade indicam que parte do gozo na sua realização está em aprender a apreciar as sensações que são proporcionadas pela distensão do ânus, da vagina ou de ambos. Na definição em inglês *fist* significa punho. Em relação à prática do *fist fucking*, *fister* é quem introduz a mão e *fistee* é quem a recebe. Alguns apreciadores desta prática o fazem, inclusive, com a dupla-penetração nos orifícios anal e vaginal. A prática de ‘*fistar*’ ou de ‘*ser fistado*’ (o termo abreviado) é adotada tanto entre pessoas heterossexuais como em pessoas homossexuais e pessoas bissexuais. (Fonte: <https://senhorverdugo.com/o-que-%C3%A9-bdsm.html>)



Marcus e o Fistman

Assim, parece-nos que essa situação acaba reforçando o sentimento de não haver absolutamente nada mais importante e imediato para *Fistman*, e para os outros homens ali presentes, do que a necessidade de explorar sensações carnis, num misto de prazer e dor. Nesse êxtase violento, e após sofrer várias agressões, *Fistman* enfim admite saber onde *Le Tenia* se encontra e *Marcus* o obriga a liderar o caminho.

Para reforçar e tornar evidente como esse escopo do cinema do corpo é latente para Noé, o próprio cineasta se inclui no frenesi libidinoso da carne, sendo filmado em uma cena explícita de masturbação.



Gaspar Noé no Rectum

A sequência do clube *Rectum* que vimos examinando é um exemplo da dependência de técnicas audiovisuais expressivas, na linha estética do cinema háptico, que geram uma adequação em conformidade com a situação representada. Ao conseguir traduzir uma equidade emocional, a sequência traduz significativamente o estado mental perturbado e caótico dos protagonistas e demais personagens presentes.

Se, de acordo com Tim Palmer, o objetivo do *Cinéma du corps* é representar o corpo humano como sua temática central, para Noé, esta pode apenas vir a ser concretizada necessariamente quando o espectador passa a ser também afetado fisiologicamente pela imagem. Não é suficiente simplesmente narrar as sensações de desorientação e de violência vividas pelos personagens, mas o espectador deve sentir na própria carne os efeitos, deve experienciá-los para introjetá-los como seus.

Por esse motivo, concentramo-nos sobre a perambulação da câmera, e, além disso, na sua incapacidade para cessar o movimento, movendo-se através de rotações, giros, guinadas e solavancos, e jamais desacelerando o seu movimento. A experiência caótica de estranhamento e perturbação caminha como uma espiral de violência completa, em direção à cena final da sequência, onde a explosão mais gráfica dessa violência ocorre. É quando os protagonistas, tendo adentrado ao âmago do ambiente anal do clube *gay*, irão se deparar com *Le Tenia* na ‘parede intestinal’ do final do *Rectum*.



Le Tenia, uma grande solitária

É nesse exato momento que pela primeira vez cessa a perambulação descontrolada da câmera e o enquadramento assume uma espécie de *êxtase*, ou *epifania*, o que intensificará a visualização do frenesi violento que está por vir. Ele começa inicialmente com *Marcus* sendo dominado, derrubado e tendo seu braço agarrado por trás e quebrado pelo personagem *Mick* (Mick Gondouin), o homem que ele e *Pierre* acreditam erroneamente ser *Le Tenia* (Jo Prestia).



Marcus sendo agredido

Aqui, podemos observar a ironia sádica de Noé: um destino abjeto para a figura do ‘macho-alfa’ *Marcus*, com sua preocupação onipresente em afirmar sua masculinidade, principalmente com relação a *Pierre*, ao longo da cena da festa em que ambos participavam com *Alex*. Essa postura é abjetamente desconstruída na figura

derrotada de *Marcus*, prestes a ser violentamente sodomizado por *Mick*, além de o ato ser testemunhado por todos os homens presentes no *Rectum*.



Marcus prestes a ser sodomizado

Ou seja, o que antes lhe teria concedido sua ‘autoridade masculina’, agora acaba sendo revelado como uma inutilidade - tanto de sua postura agressiva com os frequentadores da boate, como pela sua constante autoafirmação como macho. Além do fato que, em uma sociedade machista, um homem que sofre um estupro acaba se sentindo feminizado, pela posição sexual passiva.

Poderíamos sugerir, ainda, que Noé utiliza o abjeto em *Irreversível* para comentar especificamente a junção de sexo e violência na cultura contemporânea, usando-a para sinalizar a necessidade de mudanças em como pensamos sobre tal questão na sociedade contemporânea.

Se uma função central do abjeto é ‘perturbar’ a identidade, ela aqui é feita através da constelação de seus princípios (do sexo e da violência), que compõem os ‘corpos estranhos’ dos praticantes de *BDSM* e, ainda mais significativamente, a representação da violência sexual, tal como promulgada pela cena do estupro de *Alex* e do quase estupro de *Marcus*, o que também sinaliza uma ruptura completa de sua suposta superioridade masculina.

Perante a essa total derrocada abjeta, o racional e pacífico personagem *Pierre* (Albert Dupontel), além do trauma de ter sua ex-namorada estuprada, também teria que lidar com o embaraço de presenciar seu amigo prestes a ser violentado. No desencadeamento desse tipo de situação, “(...) uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso animal” (BATAILLE, 1987, p. 88).

Então, no epílogo dessa sequência, presenciamos uma das ações mais brutais e irracionais do filme. *Pierre* aparece empunhando um extintor de incêndio, sendo enquadrado atrás de *Mick*, que está se preparando para sodomizar *Marcus*, que está semiconsciente.

Em uma espécie de ataque de ira totalmente irracional, *Pierre* inicia uma série de golpes com o extintor em direção à cabeça de *Mick*, esmagando sua cabeça (que nesse momento, o espectador imagina ser a *escólex* do verdadeiro Tenia), transformando-a em uma massa disforme de carne e sangue. Ele não cessa os golpes, mesmo depois que *Mick* deixa de responder conscientemente aos ataques.



O ataque de *Pierre* a *Mick*

Vale destacar o extraordinário resultado alcançado através dos efeitos visuais digitais utilizados na pós-produção. Quando assistimos à cena descrita acima, percebemos que se mantém o foco no rosto da vítima que é gradualmente desfigurado, a ‘*escólex*’ entra em degeneração, seu cérebro se transforma em edema, enquanto está sendo massacrado pelo extintor de incêndio, sem nenhuma espécie de corte visível. O resultado visual é extraordinariamente impactante.⁹⁵

Como apontado acima, pela primeira vez, até esse momento do filme, *a câmera pára de se mover aleatoriamente e se torna fixa e quase imóvel*. Nessa parte da sequência, há somente um movimento mínimo de inclinação, para cima e para baixo, para seguir a trajetória do extintor.

⁹⁵ E foi possível devido aos efeitos digitais intensamente manipulados posteriormente por computador. Durante a cena foi utilizado um boneco de látex semelhante ao do ator Mick Gondouin e a imagem dele é reproduzida pelo computador, que analisa cada movimento, desconstruindo a expressão, para depois reconstruí-la no rosto do boneco através de um efeito da computação gráfica, chamado *Morphing*. Define-se o efeito *Morphing* (metamorfose) como um tipo de transformação de duas ou mais imagens envolvendo deformação espacial. Quando o *Morphing* se dá em tempo real e sem cortes, diante dos olhos do espectador, o efeito é realmente chocante.

E alguns segundos depois há apenas um movimento rotacional da câmera no meio da série de golpes, fazendo com que a câmera se posicione no chão ao lado de *Mick*, com o ângulo de baixo para cima (em *contra-plongée*), o que permite ao espectador não só testemunhar, mas ter a sensação de ser também agredido no rosto, como se recebesse os golpes de *Pierre*, já que a câmera capta em sua direção os golpes brutais do extintor, pois está posicionada bem ao lado da cabeça de *Mick*.



A carne de *Mick* sendo transformada numa massa disforme e sanguinolenta

Esse paradigma de posicionamento de câmera, colada ao corpo do ator, novamente reflete o engajamento de uma forma de subjetividade indireta para com o espectador e, mais importante, Noé deixa clara a preocupação com a importância da *temporalidade* na duração do ataque e sua conexão com a experiência corporal do espectador. Da mesma forma, fisicamente, o cérebro do espectador parece também se inflamar, após um inchaço vertiginoso, até que alguns sintomas como alterações de equilíbrio, tonturas e náuseas pareçam atingir bruscamente sua carne.

É um momento em que o espectador não é apenas emocionalmente, sensorialmente e fisicamente perturbado pelo próprio ato de violência, mas pelo fato de que ele [o espectador] é obrigado a suportá-lo em toda a sua duração, sem elipses, cortes, ou movimentos que servissem apenas para estetizar a violência, como é comum na estética do cinema (de ação, de horror) mais comercial.

Vivencia-se ali a passagem do tempo, a exemplo do colocado por Laura Marks a respeito do poder da imagem-afeto de “(...) transportar-nos à experiência direta do

tempo através do corpo”⁹⁶ (MARKS, 2000, p.163 – tradução nossa). É através de uma violência intrínseca e extrínseca à narrativa que Noé estabelece a corporeidade imanente entre espectador e ator (neste caso, o personagem *Mick* sendo agredido). E o conceito de duração forçando o espectador a reconhecer seu próprio conhecimento - a duração do assassinato se correlaciona com a duração que o espectador deve necessariamente suportar a sequência.

Por fim, Depois de *Pierre* ter agredido *Mick*, o homem que ele e *Marcus* pensaram ser o estuprador de *Alex*, o verdadeiro estuprador *Le Ténia* (Jo Prestia), que continua vivo é enquadrado na cena, com uma expressão que revela um sentimento sádico de satisfação, parado, incrédulo, simplesmente observando o homicídio do seu ‘companheiro’ *Mick*.



O verdadeiro *Le Ténia*, vivo

Uma espécie de ironia dramática, sádica e abjeta de Noé, já que o homem que estuprou *Alex* não só é capaz de se safar do crime, como também nós, espectadores, teremos a possibilidade de descobrir mais tarde (no decorrer da narrativa) que ele deixou que um homem inocente morresse em seu lugar. Somente com o benefício da onipresença, o espectador poderá compreender o engano trágico, algo que talvez *Marcus* e *Pierre* nunca venham, a saber. *Marcus* será levado ao hospital, e *Pierre*, preso.

Uma vez que o homicídio é concluído, a câmera continua colocando em primeiro plano a temporalidade, pela persistência no rosto e no crânio afundado de *Mick* morto, continuando a colocar o espectador numa posição de testemunha ocular da violenta situação diegética.

⁹⁶‘(...) bring us to the direct experience of time through the body’.



O rosto violentado de *Mick*

Como bem salienta o crítico norte americano Stephen Hunter: “a câmara não olha de longe os últimos segundos da atrocidade, e a biologia da morte do crânio esmagado é apresentada em detalhe”⁹⁷ (HUNTER, 2003, n. p. – tradução nossa). Podemos crer que essa preocupação ‘biológica’ resulte em uma opção formal e simbólica de Gaspar Noé na busca de evidenciar a parte mais característica da corporeidade humana – o rosto – que já fora enfaticamente suprimido em diversas sequências de seus filmes anteriores. O rosto despedaçado, agora sem ‘Eu’.

Na própria iconografia que Georges Bataille dispõe na revista *Documents*, aparece o caso do rosto e da cabeça humanas - que diferentemente daqueles do animal, pela verticalidade do homem, está em direção ao céu -, seria a parte mais *humana* do corpo humano, segundo o filósofo. E, talvez através da desfiguração desse rosto humano exibida em primeiro plano, o cineasta procure revelar um aspecto ligado ao informe batailliano, pela própria plasticidade, evocando, por sua vez, o que é abjeto: um rosto deformado pela violência do Outro, e pelo acaso.

Vale a pena notarmos que o trabalho de câmara de Benoît Debie e Gaspar Noé nessa sequência está de acordo com o uso tipicamente observado no gênero de horror. No cinema de horror, a função do movimento e da angulação de câmara é um elemento estético utilizado para evocar, em grande parte, os sentimentos de claustrofobia ou mal-estar durante uma sequência. Ou seja, no cinema, o uso de quadros mais horizontais e nivelados frequentemente retrataria um mundo estável, de acordo como este seria visto por pessoas ‘sensatas’. Ao contrário, o uso de quadros inclinados, oblíquos, sugere refletir sensações de medo, loucura, desespero ou histeria, de um ponto de vista subjetivo de uma personagem ou, um colapso ‘objetivo’ da normalidade, da sociedade ou da realidade.

⁹⁷ ‘the camera doesn't look away from the last few seconds of the atrocity, and the biology of death by crushed skull is laid out in detail’.

O interessante da descrição acima de Stephen Hunter, é que ela inerentemente traz consigo o conceito de corpóreo e abjeto em foco, quando o autor usa a expressão ‘biologia da morte’.

Algo que nos remete a proposição de Georges Bataille (1987) da morte como sentido último do erotismo - seja no caso do corpo agonizante e retorcido ou definitivamente pela visão do cadáver - a mais pura forma da abjeção. “O horror do cadáver enquanto signo da violência e ameaça de contágio da violência” (BATAILLE, 1987, p.30). Algo que para o homem é como a visão do seu destino, da violência que devido à irreversibilidade do tempo, o destruirá. De acordo com essa relação, o filósofo diz que

Um cadáver não é nada, mas esse objeto, esse cadáver é marcado desde o início pelo signo nada. (...) Em estreita relação com essa visão, *o medo*, que é o *fundamento do nojo*, não é motivado por um perigo objetivo [mas certamente pelo seu caráter abjeto] (BATAILLE, 1987, p. 38. Grifo nosso).

Vale destacar aqui ainda a observação de Bataille sobre o interdito do assassinato e a abjeção experimentada diante da visão desse tipo de violência.

(...) diante do cadáver, o horror é imediato, infalível, e é, por assim dizer, impossível de lhe resistir. A violência que a morte manifesta não induz à tentação senão num sentido, quando se trata de encarná-la em nós contra um vivo, quando se apodera de nós o desejo de matar. O interdito do assassinio é um aspecto particular do interdito global da violência (BATAILLE, 1987, p.30).

Na sequência do ataque com o extintor, o foco na cabeça do personagem *Mick* sendo massacrada e se transformando em uma massa disforme de carne, sangue e miolos, pode ser uma imagem muito clara do que salienta a concepção de Bataille, acerca do cadáver (no caso do filme, um cadáver dilacerado e ainda fresco) sendo uma das formas primordiais de abjeção.



O rosto e a cabeça disformes de Mick em destaque

A morte nos aterroriza e por isso, o morto, que está diante de nós, nos assusta. Por isso mesmo, Bataille diz que não só enterramos o morto para proteger seu cadáver, mas também para nos protegermos do horror e do desespero de seu ‘contágio’. O filósofo afirma que o horror não está somente ligado ao aniquilamento do ser, mas também à podridão que devolve a carne morta à fermentação geral da vida (BATAILLE, 1987). E na visão do filósofo francês, tanto a náusea, como a aversão, e a repugnância são as reações que fervilham diante da mesma destruição futura que cairá sobre nosso ser.

Algo que fica ainda mais explícito na observação de Julia Kristeva, que seguindo Bataille, também irá usar o exemplo ilustrativo da visão de um cadáver como máximo da abjeção.

O cadáver (...) perturba ainda mais violentamente aquele que o confronta como acaso frágil e falacioso (...) lixo e cadáveres me mostram o que eu permanentemente deixo de lado para viver. Estes fluidos corporais, esta impureza, essa merda são o que resiste da vida, duramente e com dificuldade, por parte da morte. Lá, estou na fronteira da minha condição de ser vivo (...) esses resíduos para que eu possa viver (...) se a bosta significa o outro lado da fronteira, o lugar onde não estou e que me permite ser, o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é uma fronteira que invadiu tudo. Já não sou eu mais quem expulsa, “eu” sou expulso. O cadáver (...) é o máximo de abjeção. É a morte infectando a vida (...) algo rejeitado do qual não faço parte⁹⁸ (KRISTEVA, 1982, p.3-4 – tradução nossa e aspas no original).

⁹⁸*The corpse (...) upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance (...) Refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death.*

There, I am at the border of my condition as a living being (...) Such wastes drop so that I might live (...) If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, “I” is expelled. The corpse...is the utmost of abjection. It is death infecting life (...) something rejected from which one does not part.

No entanto, é significativa nesta sequência a fusão do sexual/vida e do inanimado/morte em uma imagem composta. Ou seja, enquanto vemos enquadrado em primeiro plano o rosto desfigurado de um corpo já sem vida decretando a pura violência, ao fundo, em segundo plano, vemos uma multidão de homens em êxtase enquanto testemunham o ataque, representando certo nível de perversão sexual. Em uma espécie de “(...) evocação da morte [que] pode entrar na movimentação dos espasmos voluptuosos” (BATAILLE, 1987, p. 70). É interessante examinar então que essa cena do filme acaba sendo bizarramente abjeta, por simultaneamente exprimir uma conotação violenta e sexual tão forte.

Tal aspecto da abjeção pode ser exemplificado pela cena violenta de *Marcus* agredido e prestes a ser estuprado por *Mick* (como observada acima), enquanto alguns homens da plateia se masturbam, torcendo para que o ato de sodomia (ou estupro) aconteça. Conforme Martine Beugnet comenta, o ‘cinema de abjeção’ ligaria o abjeto diretamente ao reino do corpóreo, sendo que o sêmen e o sangue juntos seriam as matérias corporais que formariam o aspecto abjeto desse cinema. (BEUGNET, 2007)

Se as atividades *BDSM* do *Rectum* sinalizam uma mistura entre o sexual e o violento, esse ponto é completado pela principal cena do filme, onde *Alex* é cruelmente estuprada e espancada por *Tenia*. Este ato de violência sexual torna-se uma extensão dos primeiros episódios de relações ‘animais’ ou ‘primitivas’ dos homens no clube *gay*. Ou seja, as relações entre sexo e violência agora são tornadas mais explícitas.

Após a ocorrência da violência sexual, o abjeto torna-se assim encarnado através de instâncias diferentes, como uma libido sexual carregada de violência, que oferece prazer ao agressor à custa da dor da vítima e por um instinto animal puramente violento e cruel.

No entanto, enquanto essas instâncias do abjeto são evidenciadas em um nível básico do corpóreo - retomando as ideias de sangue e de sêmen como formando a matéria corpórea de que o abjeto pode consistir-se - elas denotam simultaneamente a noção igualmente significativa do abjeto como um corpo ameaçador que invade as fronteiras e a ordem que, no contexto das sequências de sexo e violência mencionados acima, funciona para promulgar sensações primitivas e viscerais.

É importante também destacarmos que normalmente a imagem abjeta está muito ligada ao cinema de horror. Podemos pensar nos argumentos da pesquisadora norte-americana Barbara Creed, ao analisar o abjeto nos filmes de horror em seu livro *Pandora's Box: Essays in Film Theory* (2004).

Evocando Bataille, Creed argumenta que a abjeção pode sim ser representada em filmes onde o abjeto é revelado, manifestado, através da imagem visual, quando esta desperta a sensação de terror e medo, já que para ela, esse tipo de imagem (principalmente a exibição da imagem do cadáver) é essencialmente uma forma de imediatez. (CREED, 2004)

Por outro lado, de acordo com Kristeva deveríamos refletir sobre onde especificamente estaria localizado o abjeto no filme de horror, uma vez que lidar com a sensação de terror e com o medo que ela evoca, não seria necessariamente, uma experiência de abjeção, pela forma que ela enxerga o conceito. Ou seja, mesmo que uma cena de filme de horror seja violentamente explícita, talvez não seja necessariamente abjeta.

Seguindo o pensamento da autora, podemos propor que a abjeção emerge em seu sentido mais pleno, quando algo que não deveria ser mostrado é apresentado ou mostrado sem pudor ou censura. Nessa chave, o abjeto pode ser perfeitamente exemplificado pela cena do estupro em *Irreversível*, porque ela talvez não devesse ser mostrada e o foi.

Noé visou agredir o espectador ao exhibir toda a crueza da situação sem nenhum tipo de pudor, com a opção estética de filmagem com seu tempo de duração que remete ao tempo real da duração do estupro. Na verdade, podemos argumentar que toda a força desta cena, deriva exatamente de seu *status* abjeto percebido com força sensorial e experienciando a passagem do tempo. O diretor ainda desafia o espectador a testemunhar integralmente a ação, numa posição de extrema passividade e sem possibilidade de interrupção ou interferência.

3.6 Uma outra pulverização do ‘Eu’

De acordo com o que foi analisado até aqui, o que marca a estética de todo o primeiro bloco diegético de *Irreversível* é, entre outros efeitos sonoro-visuais, a quase incessante movimentação da câmera e suas constantes perambulações pelos ambientes. A sequência do estupro, localizada na metade do filme, configura-se como *o divisor de águas* dos dois blocos esteticamente distintos do filme.

A partir da referida sequência, a estética do segundo bloco do filme será marcada pela pouca movimentação de câmera, por planos praticamente estáticos e por uma fotografia menos granulada, mais nítida e bem iluminada.

Conforme analisaremos agora, a sequência do estupro de *Alex* foi construída como sendo um plano-sequência com a duração de intermináveis nove minutos, onde a imobilidade da câmera é levada ao extremo. Noé faz questão de posicionar a câmera no chão de uma passarela subterrânea enquadrando *Alex e Le Tenia* de frente, em um longo plano médio, permanecendo completamente imóvel durante toda a duração do cruel estupro.



Alex sendo estuprada por Le Tenia

O ponto em comum nas diversas análises críticas e nos artigos que se referem à sequência do estupro é que frequentemente as descrições são usadas para apontar a inevitabilidade do aspecto insuportável da sequência, ambos, tanto a personagem *Alex* quanto o espectador, se sentem impotentes e indefesos. E, inerentemente quase todas as análises discutem a duração da sequência, frequentemente observando o seu significado como um longo plano-sequência estático e considerando como este foi filmado com cortes temporais imperceptíveis, preservando a instância temporal tal qual como transcorreria num acontecimento real, para provocar a mesma impressão na situação representada.

Podemos sugerir que Noé testa ao máximo tanto a duração estática do enquadramento, quanto à tolerância da audiência. A temporalidade da imagem em Noé continua a remetê-lo a uma estética de cinema de vanguarda, porém, a partir da sequência do estupro, com sua estase excessiva, a experimentação do cineasta se assemelha mais com a duração que pode remontar à tradição do cinema do corpo do início dos anos de 1960, como no abuso do plano-sequência estático do cinema de Andy Warhol, ambos objetivando estimular a consciência ontológica da imagem.

A narrativa de *Irreversível* é composta por dezessete sequências⁹⁹ construídas por planos longos e contínuos, nem todos efetivamente filmados como planos-sequência, mas cujos efeitos inseridos digitalmente na pós-produção dão a impressão de serem verdadeiros planos-sequência. Acreditamos que Noé opta pela estética do plano-sequência, visando não apenas capturar simplesmente o concreto ou uma verdade fundamental, e sim, acima de tudo, capturar uma visão particular para expressar um sentimento corporalmente mais próximo do mundo. Concepção esta que dialoga com o uso do plano-sequência por diretores como Pier Paolo Pasolini e Stanley Kubrick, referências estéticas assumidas por Noé.

Porém no filme *Irreversível*, principalmente pela opção pela narrativa cronologicamente invertida, não temos de maneira nenhuma, como ignorar a presença da montagem, uma vez que está se faz profundamente transparente. Algo que remeteria ao clássico antagonismo, desde a teorização de André Bazin, entre a montagem analítica e a *mise-en-scène* configurando um esquema lógico onde o plano-sequência seria mais bem entendido como uma seleção de momentos a serem contemplados pelo espectador. No caso de Bazin, a oposição à montagem analítica residia no entendimento de que a mesma seria um mecanismo puramente baseado na alusão, que acabaria por desintegrar a verossimilhança, o momento autêntico do que constituiria o ‘realismo’ defendido pelo teórico francês.

Em relação ao filme *Irreversível*, podemos atestar que a transparência do aparato cinematográfico e da percepção da montagem acaba por não comprometer a verossimilhança das situações retratadas, devido ao emprego da forte carga sensorial e háptica empregada na fotografia, no som e nos movimentos, o que reforça a imersão do espectador: objetivo buscado pelo diretor primordialmente.

Podemos argumentar ainda que todas as sequências do filme, mesmo as que não exibem cenas de violência, foram concebidas para ter o efeito de ‘agredir’ o espectador de maneira semelhante. Como a discussão explícita sobre sexo entre *Pierre, Marcus e Alex* no metrô, cuja natureza ‘testemunhal’ pode instintivamente causar desconforto no espectador. Embora nesta sequência o desconforto seja devido à natureza íntima do discurso - e nas sequências de violência e sexo explícito, o desconforto seja devido à natureza das imagens sonoro-visuais – ambas compartilham a propriedade do plano-sequência como forma de forçar o espectador a ‘suportar’ a duração dos planos.

⁹⁹ A numeração e a respectiva descrição das sequências de *Irreversível* podem ser consultadas no **Anexo**.

É por isso, então, que o plano-sequência estático, no estabelecimento de uma conexão direta para com o espectador, entre as propriedades temporais da imagem e aquelas experimentadas numa situação real, atua como um fator fundamental na construção da ‘corporeidade imanente’ em todo o filme.

Os espectadores são forçados a testemunhar todo tipo de agressão corporal e física e, por meio de uma subjetividade mesmo que indireta, são transpostos para os ‘corpos’ das vítimas. Essa forma de subjetividade dissipa a representação e o acompanhamento narrativo para transformá-los em uma resposta sensorial e carnal (fisiológica) pura, conseguida através da manipulação háptica da fotografia e do som – tanto na vertiginosa perambulação ‘mental e das consciências’ da câmera que traduz a confusão mental que *Marcus* e *Pierre* experimentam – quanto na estase do plano (do ataque do extintor e do estupro), a forçar o espectador a tornar-se corporalmente *Mick*, a vítima de *Pierre*, como também tornar-se *Alex*, vítima de *Le Tenia*.

A estase e a duração ininterrupta dos planos provocam no espectador um estado de ‘consciência ontológica’, isto é, o plano-sequência podendo aproximar o foco de um espectador distante do evento narrativo representado, e aguçar sua própria percepção através de uma duração próxima da temporalidade da situação real. Portanto, ao estimular as sensações hápticas a vir à tona, Noé constrói a imagem em face de uma ‘realidade’ a ser experimentada e testemunhada pelo espectador numa dimensão absolutamente mais carnal.

O artigo do pesquisador inglês Martin Barker, intitulado: *Watching Rape, Enjoying Watching Rape...: How Does a Study of Audience Cha(lle)nge Mainstream Film Studies Approaches?* (2011), discute a resposta da audiência ao assistir a violência sexual na tela, enumerando uma série de aspectos que o autor acredita que compõem os perigos do ‘estupro filmico’. Um desses aspectos parece ser a noção, segundo Barker, de que “há uma crença de que (...) mostrar, por exemplo, um estupro na tela [seria] (...) quase como encenar o estupro de verdade. A linha entre o representado e o real é percebida ser particularmente frágil, neste caso”¹⁰⁰ (BARKER, 2011, p.107 – tradução nossa).

¹⁰⁰ ‘There is a belief that to show, for instance, a rape on screen (...) almost to enact the rape for real. The line between the represented and the real is seen to be particularly fragile in this case’.

Poderíamos até alegar que nesse caso aproxima-se a confusão entre um cinema de extremo impacto e de pretensões ‘realistas’, aos *snuff movies*¹⁰¹ - o submundo criminoso dos filmes que supostamente mostrariam cenas reais (reforçadas por uma estética documental) de pessoas sendo violentadas, agredidas e mortas no final.

O crítico norte-americano e historiador de cinema, Robin Wood alude para o fato de que “poder-se-ia argumentar que o estupro não deve ser retratado completamente na tela, por causa de seu potencial para incitar o que pretende denunciar”¹⁰² (WOOD, 2003, n. p. – tradução nossa). Conforme o crítico confessa: “Pessoalmente, eu vejo a apresentação de Noé (e não a representação) do estupro como exemplar em seu rigor, [em] sua recusa (para o espectador) de qualquer fuga, ao menos sair fisicamente do cinema”¹⁰³ (Ibid.).

Em *O Corpo Cinemático*, Steven Shaviro aponta para a noção de que a experiência do fascínio visual no cinema é radicalmente passiva. Segundo diz o autor: “Eu não tenho poder sobre o que vejo (...) seria mais fácil dizer que sou incapaz de não ver” (SHAVIRO, 2015, p. 62-63), e ele ainda completa afirmando: “(...) só posso

¹⁰¹ Os *Snuff movies* são filmes pornográficos *hardcore* marginais e ilegais, onde supostamente uma pessoa seria filmada sendo despida, torturada, estuprada e depois assassinada de fato, diante da câmera. A expressão *snuff movie* foi cunhada primeiramente no livro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (1971), de Ed Sanders. O termo deriva da gíria em inglês ‘*to snuff*’ que significa, literalmente, morrer. Geralmente a ação seria confinada a um único ambiente, mal iluminado, com a câmera fixa e uma imagem granulada devido à má qualidade da filmagem. Esses filmes seriam realizados com o fim de serem comercializados de forma clandestina (e, mais recentemente, na ‘*deep web*’). Segundo esta definição, a existência de filmes *snuff* verdadeiros nunca foi comprovada. Mas esse tipo de filme ganhou popularidade a partir da década de 1970. Em 1972, o cineasta norte-americano Michael Findlay reproduziu os assassinatos de Manson num filme *trash* intitulado *Slaughter (Matança)*. O filme foi rodado na Argentina, e a filmagem precária fazia com que as mortes passassem como reais. Porém, o filme só chegou ao grande público em fevereiro de 1976, quando o produtor Allan Shackleton, numa jogada de *marketing* (sabendo dos boatos na imprensa sobre a existência de um filme *snuff* que teria sido contrabandeado da América do Sul e circularia no mercado negro dos EUA), lança o filme *Slaughter* mudando seu título para *Snuff*, acrescentando quatro minutos ao final, nos quais a suposta equipe técnica parava as filmagens e torturava uma atriz até a morte na frente das câmeras. A intenção era fazer com que o público acreditasse tratar-se de uma cena real de estupro e assassinato, e em pouco tempo mais interessados começaram a assistir ao filme. Devido ao seu aspecto precário e o tom quase documental, o filme foi denunciado para o FBI, que abriu uma investigação até que se chegou à conclusão de que as cenas eram forjadas através de efeitos especiais realistas e truques de câmera. Com isso, *Snuff* explodiu na mídia, seguido de muita polêmica. Os anos seguintes deram origem a uma ‘*snuff culture*’, com produtores obscuros realizando filmes que, com mais ou menos eficiência, tentavam imitar legítimos registros de mortes. Porém, o ‘verdadeiro’ filme *Snuff* continua sendo classificado como um subgênero pornográfico violento e ilegal (SCARPA, 2007).

¹⁰² ‘*One could argue that rape should not be depicted on screen at all, because of its potential for inciting what it pretends to be denouncing.*’

¹⁰³ ‘*Personally, I see Noé's presentation (rather than representation) of rape as exemplary in its rigour, its refusal (for the spectator) of any exit short of physically leaving the theatre.*’

resistir desistindo do filme como um todo, fechando meus olhos ou saindo da sala” (Ibid., p.63).

Por essa chave, tal borramento das fronteiras entre ‘realidade’ e representação indicado por Martin Barker, no caso de *Irreversível*, pode-se julgar consideravelmente reforçado, através de uma série de sensações. Assim como *Alex* é presa no chão por *Le Tenia*, o espectador também sente como se estivesse preso corporalmente à ‘parede intestinal’ do túnel vermelho. Acreditamos que Noé usa a cenografia do túnel para simbolizar o tempo, a vida. Este é o caminho que liga um destino a outro e aqui divide a narrativa em duas partes distintas, em um túnel ‘que se parte em dois’ (remetendo ao sonho de *Alex*).

O túnel é visualmente ‘encarnado’ já que nele predominam: o vermelho das paredes (cor de sangue); o amarelo das lâmpadas (cor da pele); contrastando com certa escuridão das reentrâncias (onde correm as veias dessa passarela subterrânea) -, simbolizando a violência da destruição aleatória da carne através do tempo.



A passagem subterrânea sendo percorrida por *Alex*

Assim como *Alex* está encurralada dentro do limite retangular do túnel, também o espectador sente os limites claustrofóbicos do enquadramento da tela. Da mesma forma que *Pierre e Marcus* penetram no *Rectum* (uma espécie de túnel intestinal) atrás de *Le Tenia*, *Alex* percorre a passagem subterrânea da cidade (uma passagem sob a terra, quase um local para os *cadáveres* da cidade-luz) e é encontrada por *Le Tenia*.

A opção estética de Noé vai de encontro ao que Steven Shaviro descreve como um novo regime da imagem em que “a visão é visceral e intensiva em vez de representacional e extensiva. Nesse novo regime, o corpo é o *locus* comum da subjetividade e da sujeição, da percepção interna e manifestação externa” (SHAVIRO, 2015, p. 164). Abole-se a distância requerida para uma contemplação estética desinteressada do filme e, assim, observar a cena torna-se um contato visceral, onde a percepção interna do espectador é levada ao extremo; afetado por choques físicos, ele é tocado pela imagem e violado carnalmente na sua privacidade.

A sequência é o ponto nodal do filme, e configura-se por seu caráter praticamente ‘*unwatchable*’ (que podemos traduzir também por ‘inassistível’ - e que se refere à dimensão da violência explícita, das cenas chocantes, enfim, do efeito de choque extremo de certo estilo de filmes) - conceito este que vem permeando nosso texto e que será aprofundado em um tópico ao final desse capítulo - e pelo profundo distúrbio que desperta para ambos os espectadores, tanto mulheres quanto homens, devido à honestidade e ousadia da escolha artística inflexível de Noé.

Diferentemente das sequências iniciais do filme, especificamente na construção dessa sequência, a ousadia do realizador foi optar pela não utilização da câmera subjetiva ou do plano em primeira pessoa – que tradicionalmente identifica o ponto de vista da câmera com o olhar voyeurístico do espectador – e que inúmeras vezes é a opção utilizada no cinema *mainstream* hollywoodiano, altamente irresponsável moralmente, ao representar cenas de estupro, o que revela certa apreensão devido ao risco de erotização do ato filmado.

Dessa forma, ao longo da sequência ninguém (nenhum personagem e tampouco o espectador) está observando subjetivamente o estupro. Algo que por si só elimina ou frustra qualquer tipo de projeção do desejo hediondo de observar voyeuristicamente um estupro sendo representado. Ao invés disso, o espectador é forçado a enfrentá-lo, como um cúmplice-testemunha totalmente passivo, pois, durante toda a cena do estupro, enquadrada frontalmente, *Alex* está inteiramente no campo de visão, com seu rosto continuamente visível. E, enquanto ela é sodomizada por *Le Tenia*, o espectador é obrigado a compartilhar cada momento de seu terror e agonia. Compartilhamos de um extremo desprazer, nos tornamos a vítima.

Até que o parasita abominável, o único a ter prazer, chega finalmente ao orgasmo e se deita em estado de êxtase após alimentar-se de *Alex*. A necessidade básica fez do homem, o verme. A bestialidade no fim do túnel anuncia o retorno do homem à sua intrínseca animalidade. “A animalidade confunde-se com a degradação” (BATAILLE, 1987, p. 96). Em estado de choque, a vítima, a ‘hospedeira’ apenas tenta respirar, tossindo, tremendo e arrastando-se pelo túnel, para tentar fugir do animal. Este, então, a captura novamente para sugar seu último sopro de vida e ultrajar o que sobrou de sua carne.



Alex sendo sodomizada e após

Como apontam Brottman e Sterritt: “Nesta longa cena de violência, o tempo parece permanecer estático enquanto Alex grita por socorro e estende sua mão em direção à câmera num gesto desesperado e inútil”¹⁰⁴ (BROTTMAN e STERRIT, 2004, p.38 – tradução nossa).



Alex pede socorro com a mão

Podemos refletir sobre a natureza extremamente crítica de Noé em colocar o público numa posição de extremado mal-estar, suscitado pela obrigação de uma visualização ininterrupta. Ou seja, como observado acima, o espectador deve permanecer sentado do princípio ao fim de um longuíssimo plano-sequência, tendo que lidar sozinho com sua sensação de angústia, medo, nojo e impotência.

Note-se o paralelo desta sequência com a do extintor em que se têm os extremos do ser humano sendo ferozmente deformados e destruídos: ânus/face de *Alex* e face/cabeça de *Mick*.¹⁰⁵

Concordamos com a reflexão do crítico americano David Edelstein de que é “difícil saber o que fazer durante esses nove minutos em que Bellucci deitada de bruços,

¹⁰⁴ *In this long scene of violence time seems to stand still, as Alex screams for help and reaches her hand toward the camera in a gesture of desperation and futility.*

¹⁰⁵ Não à toa, no linguajar chulo, a sodomia é chamada de “arrombamento”, dado o caráter invasivo e violento de rompimento ali presente. Na mesma direção, a cabeça e a face de *Mick* foram arrombadas pelo “grande pênis” representado pelo extintor de incêndio.

está gemendo e chorando. Você pode sair – embora Noé, provavelmente, considere isso uma vitória”¹⁰⁶ (EDELSTEIN, 2003, n. p. – tradução nossa).

Iremos agora analisar mais detidamente a questão desse longo plano-sequência, supostamente filmando ininterruptamente o cruel estupro anal sofrido pela personagem *Alex*. Como nota o crítico de cinema J. Hoberman

(...) a sordidez dura nove minutos, mas tem-se a sensação de que é muito mais tempo. Tendo finalmente encontrado a sua carne, a câmera de Noé deixa de *virar cambalhotas* e acalma-se para *mastigar* o espetáculo repugnante.¹⁰⁷ (HOBERMAN, 2003, n. p. – tradução e ênfase nossa)

Na relação corporal que se estabelece entre espectador e tela encontra-se um olhar voyeurista, porém o elemento normalmente privado do sexo agora é destruído, através do próprio ato de intromissão do olhar do espectador como testemunha ocular. Esta posição é enfatizada pela passividade e indiferença quando temos um vislumbre de um transeunte enquadrado ao fundo, que ameaça adentrar na passarela subterrânea pelo lado oposto, porém vira as costas e vai embora, sem oferecer qualquer tipo de ajuda para *Alex*.

Essa presença passiva, aparentemente alheia e temerosa, acaba sendo um duplê para a plateia, uma figura com a qual o espectador é obrigado a se ‘identificar’. Esse ‘corpo’ não é nada senão um puro olhar, ou seja, ele observa e sente a cena, mas não participa dela ativamente. E esse momento só existe para vencer a distância inerente do olhar e, suplementar a extrema passividade do espectador: mesmo passivo, ele está sentindo as sensações que brotam daquele desagradável espetáculo.

Entendemos que o objetivo de Noé seja o de provocar o espectador ainda mais, já que a aparição momentânea desse indivíduo ao fundo suspende brevemente as emoções a que ele está submetido, para em seguida adicionar a elas a vergonha e o asco que, juntamente com *Alex*, ele passa a sentir frente à observação desse alguém que não faz nada para suspender o ato hediondo.

A aparição desse corpo funciona como ponto de reflexão no qual o espectador se torna consciente de si mesmo como um sujeito passivo assombrado pela cena. E essa

¹⁰⁶ ‘difficult to know what to do during those nine minutes in which Bellucci lies prone, moaning and weeping (...). You can leave - although Noé would probably consider that a victory’.

¹⁰⁷ ‘(...) nastiness lasts nine minutes but feels far longer. Having found its meat at last, Noé’s camera stops turning cartwheels and settles down to masticate upon the unsavory spectacle’.

subjetividade não é produzida como um ato intencional de ver e compreender o que se vê, mas por enfatizar o fluxo de emoções produtor do afeto carnal.



O indivíduo ao fundo que observa a cena

Neste sentido voyeurístico, então, a sequência do clube *Rectum*, (com)partilhada também com a sequência do estupro, refletem ambas para uma subjetividade indireta que contribui para a corporeidade imanente de todo o filme.

Assim como nós espectadores, seguimos *Marcus e Pierre* pelas profundezas intestinais do clube, com uma ansiedade inquietante e uma sensação de confusão igual à dos personagens, em grande parte provocada por meio da estética háptica da fotografia, da câmera e do som; agora, na sequência do estupro, ficamos estáticos (e extáticos) lado a lado com *Alex* e seu estuprador *Le Tenia*.

No início da sequência do estupro, através de um plano médio, com o ponto de vista da câmera na mesma altura da cabeça da atriz e bem próxima a ela, o espectador segue atrás de *Alex*, entra com ela no túnel ‘encarnado’, enfatizando, de forma háptica, a sua identificação com a protagonista.

Podemos argumentar então que a noção de subjetividade através da percepção corpórea e carnal que se tem das personagens no contexto de *Irreversível* estaria ligada a forma como o espectador inevitavelmente se identifica corporalmente com a *performance* visceral dos atores ao longo das cenas de sexo e violência. O espectador é forçado a se ‘identificar’ com a vítima não através da mera sugestão ou apresentação do tema, mas por um afeto extremamente carnal.

Conforme sugerido anteriormente, pode-se localizar a importância técnico-estética da visualidade háptica cinematográfica dentro do âmbito do *cinéma du corps* de Tim Palmer. É evidente que Noé centra-se na violência contra o corpo humano não apenas em uma escala narrativa (o sexo sadomasoquista entre os homens do *Rectum*; as

agressões de *Marcus* em geral; o ataque com o extintor de *Pierre*; o cruel estupro de *Alex*), mas inclui o foco no corpo fílmico como forma de atingir o corpo do espectador.

A última instância da relação intrínseca entre o corpo/carne, de ambos, personagens e espectador, pauta-se pelo determinismo, questão isomorfa à da temporalidade inexorável desvelada pelos túneis - e esse é o ponto central da narrativa que catalisa o ataque homicida no clube *Rectum* acima mencionado: trata-se da cena do estupro da personagem *Alex* por *Le Tenia*.

Como forma de reforçar o aspecto carnal dessa cena, com o uso dos efeitos visuais digitais durante a etapa de pós-produção, Noé fez questão de acrescentar um pênis postiço ao corpo do ator Jo Prestia que interpreta *Le Tenia*, o que contribuiu para aumentar o grau de verossimilhança da situação de estupro.



O pênis falso de *Le Tenia*

Por outro lado, ao analisarmos profundamente essa sequência, compreendemos que as inúmeras acusações do estupro representar um ato apenas misógino, pela vítima mulher, algo que serviria apenas para reforçar sua posição como objeto do desejo sexual masculino, faz pouco sentido.

Ao construir o personagem do estuprador como um homem ostensivamente *gay*, Noé está sublinhando a ira e a violência sobre um corpo como algo crucial sobre o motivo do estupro, ao invés de descrevê-lo como resultado de impulsos sexuais. Noé faz questão de construir o ato como totalmente aleatório, deixando claro que os desejos de *Le Tenia* são dirigidos inteiramente pelo ódio e não pela atração sexual.

O realizador mostra vários vértices do perfil de *Le Tenia*, explicitando que seu interesse sexual não é por mulheres, pois durante a violação de *Alex*, ele faz referências ao prazer que ele sente fazendo sexo com homens. Em toda duração do ato fica óbvio que *Le Tenia* está impelido a relacionar-se, ou em estar com *Alex* (entenda-se, machucá-la, arrombá-la) pelo fato de ela pertencer à classe burguesa, enquanto ele é um ser marginalizado socialmente.

Na verdade, Noé poderia ter até substituído a vítima do estupro por um homem, e mesmo assim o resultado repulsivo da cena poderia ser o mesmo. Porém, ao optar pela vítima ser feminina, o realizador faz uma crítica ácida à representação do estupro fílmico implicitamente ligado à fantasia estereotipada das narrativas masculinas heterossexuais de estupro e vingança do subgênero ‘menor’ do cinema *Sexploitation*.¹⁰⁸ Além disso, supomos que Noé reforçaria seu teor crítico a esse tipo de narrativas, quando localiza o episódio de vingança num espaço exclusivamente masculino homossexual com o objetivo de elevar o grau desafiador para o espectador masculino heterossexual.

A seguir alguns dos comentários e insultos desferidos por *Le Tenia*, durante a sequência do estupro:

Le Tenia: (para Alex) “- *Petite bourgeoise de mes couilles!*” (Burguesinha de merda!)

...

Le Tenia: “- *Tu sais que t'es bonne, pour une gonzesse?*” (Sabe que você é muito gostosa por ser uma mulher? Sabe?)

...

Le Tenia: “- *Qui est-ce qui te paye des fripes pareilles?*” (Quem te compra esses vestidos?) “- *C'est ton mec qui t'habille comme ça?*” (Teu namorado a veste?)

“- *C'est un pédé, ton mec, pour te laisser sortir comme ça!*” (Teu namorado é um veado se te deixa sair assim!) “- *Espèce de petite bourgeois!*” (Um pequeno burguês!)

...

¹⁰⁸*Exploitation* (ou Exploração) é um gênero de filmes ‘apelativos’ e de ‘má reputação’, considerados por muitos de mau gosto, por abordar temas polêmicos de modo sensacionalista. As narrativas desses filmes contêm de um modo geral, temas tabus, como: nudismo e sexo (muitas vezes explícito), prostituição, atrocidades, violência gráfica, muito ‘gore’ ou sanguinolência, consumo de drogas e, em muitos casos, alguns exotismos e bizarrices. Este gênero tem as suas raízes antes mesmo do cinema, no *Théâtre du Grand Guignol* criado em Paris no século XIX e cujas produções em termos visuais eram feitas para chocar e causar repulsa, utilizando a violência como elemento central ou único do espetáculo. Um filme *exploitation* depende profundamente da propaganda sensacionalista, de excessos estéticos e uma morbidez exagerada acerca dos temas descritos. Embora diferentes dos filmes B, frequentemente são produções de baixa qualidade em todos os sentidos, embora não sempre, pois existem alguns que merecem elogios por parte da crítica e que reúnem uma grande comunidade de fãs, transformando-se em filmes ‘cult’ (de culto). Embora tais filmes existam desde os primórdios do cinema, sua popularização se deu a partir da década de 60, após uma tendência nas sociedades ocidentais em relaxar a censura e padrões morais do que é aceitável no cinema, especialmente na Europa. A temática de tais filmes é extremamente diversa e não é critério suficiente para caracterizar um filme enquanto sendo *Exploitation*, existindo uma variedade de subgêneros, entre eles, destacamos: o *Exploitation Clássico* – muito barato, de baixa qualidade técnica e que explora temas controversos, porém de forma pouco informativa e até moralista; o *Sexploitation* – um dos subgêneros mais populares em termos comerciais, em especial durante as décadas de 1960 e 1970, explorando todos os aspectos da sexualidade humana, porém de modo inocente e ingênuo, diferentemente do filme pornográfico. No Brasil, as ‘pornochanchadas’ podem ser consideradas exemplos de filmes *Sexploitation*; o *Blaxploitation* (ou *Blacksploitation*) – gênero que surgiu na década de 70 nos EUA, voltado para o público negro, apenas realizado com atores negros e com trilhas sonoras compostas de *soul* e *funk*; e o *Shockexploitation* – também conhecido como *shock films*, devido ao conteúdo chocante para a audiência, como a utilização da violência gráfica extremamente realista, demonstrações gráficas de estupro, zoofilia simulada, incesto, mortes reais de animais etc. Tais filmes focalizam tabus sociais inaceitáveis de serem mostrados, até mesmo pela própria indústria *exploitation*. O subgênero de filmes denominado de ‘*snuff* simulados’ também pertencem a esta categoria. (SCARPA, 2007)

Le Ténia: “- *Wow! Vous êtes serré!*” (Puxa! Você é apertadinha!)
 “- *Vous avez un cul les pédés! J'aime pas ça, tu vois?*” (Você tem um traseiro de veado!
 Eu gosto disso, sabe?)

...

Le Ténia: “- *Putain de bourgeoise!*” (Burguesa de merda!)
 “- *Tu te crois tout permis, hein?*” (Acha que pode tudo, hein?)

...

Le Ténia: “- *Je vais t'arranger ta gueule, moi!*” (Vou dar um jeito na sua cara!)¹⁰⁹

O estupro sendo motivado por uma vingança de classes seria mais uma forma de transgressão, cujo sentido da animalidade mostrada situa-se, segundo o pensamento de Bataille, como uma abertura para uma desordem dos sentidos. Uma incapacidade de partilhar os sentidos que retornaria pelo extremismo sem sentido. Nas palavras do filósofo: “A humanidade degradada tem o mesmo sentido que a animalidade, e a profanação o mesmo sentido que a transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 95).

A clivagem social fica explícita pelos comentários de *Le Ténia*, que podem ser interpretados como se os ‘burgueses’ quisessem mostrar que podem tudo, ao exporem seu poder aquisitivo andando pelas ruas, ao estarem pavoneados com suas roupas de grife. Comentários que soam como se o agressor estivesse justificando sua violação, o ódio que expõe nitidamente o abismo imutável existente entre os burgueses e os marginais. Em lugar da ‘sexualidade romântica’, tem-se nesse momento o puro niilismo sexual, cujo desencanto e banalidade tornam-no campo de expressão de poder e violência.

Em determinada perspectiva, poderia se argumentar que a cena do estupro teria um teor pornográfico, além de trazer a conotação extremamente misógina (de maneira recorrente atribuída a Noé pessoalmente). Porém, é interessante notar que a opção estética do cineasta de filmar a sequência como sendo um longo plano-sequência, ou seja, sem cortes e nem a fragmentação do corpo pelo enquadramento ou por planos detalhes (de acordo com os princípios estéticos da pornografia visual e narrativa), realmente destrói completamente a conotação pornográfica que poderia vir a permear essa cena.

Remetendo a argumentação de Robin Wood sobre essa sequência do filme

Certos críticos desprezaram a cena de estupro como ‘pornográfica’, e não consigo pensar em um termo mais descontroladamente inadequado. Certamente, a razão de ser da pornografia é a excitação sexual. Eu afirmo que qualquer um que é ‘excitado’ pela cena de estupro em *Irreversível* só poderia

¹⁰⁹ *Le Ténia* sodomiza Alex e depois a espanca, mutilando também sua face, como acontece com Mick no *Rectum*. Seu ‘Eu’ é completamente destruído pelo agressor.

ser um psicopata avançado¹¹⁰ (WOOD, 2003, n. p. – tradução nossa, aspas no original e grifo nosso em *Irreversible*).

Na pornografia, os planos são frequentemente compostos de tal forma que uma parte específica do corpo é muito enfatizada, podendo até mesmo preencher a totalidade da imagem. Na estética do cinema pornográfico, o corpo é fragmentado, cortado, pelo enquadramento, ou seja, a atenção do espectador nunca é aleatória, sendo direcionada para por em destaque determinados pedaços do corpo: os órgãos genitais, os seios, as nádegas, geralmente filmados em extremos *close-ups* para enfatizar a prática do sexo oral e da penetração e colocar esses pontos como ‘as’ zonas eróticas do corpo.

Ao analisar o tratamento político realista desta representação cinematográfica do estupro, algumas evidências podem oferecer uma grande visão da função geral do abjeto, em torno da personagem *Alex*. Ela não pode evitar a sua condição. Ela está impotente. Ela é uma prisioneira do acaso que determinou aquela situação. E o espectador sente na carne o sentido desse desespero latente e do absurdo que permeia a sequência mais abjetamente construída da narrativa. Conforme observa Kristeva, o abjeto é sentido quando se está muito próximo do objeto que o desencadeia e só assim ele é plenamente experimentado, da mesma forma que os acontecimentos traumáticos (KRISTEVA, 1982).

O cineasta não pretende esconder o abjeto através de uma estetização da violência, típica do gênero de horror. Sua proposta é revelar o extremo da natureza animal imanente ao humano, tornando-a propriamente abjeta. Além disso, o abjeto atua como um método através do qual Gaspar Noé questiona a natureza abjeta que está interiorizada dentro do ser humano, e também fora dele - na sociedade. Ao expor a experiência mais intimamente dolorosa da personagem *Alex*, como ela sente isso na carne, a finitude do ser humano é trazida à tona. A sequência envolve ainda a representação do espaço subterrâneo da metrópole, local ameaçador, posto que palco de conflitos sociais intensos.

O objetivo de Noé, então, talvez seja melhor descrito como descortinador da crueldade do mundo e da vida, como consequência das ações dos próprios homens sobre si e sobre o mundo. Ao refletirmos sobre esse aspecto, chegaríamos ao niilismo moral, que equivaleria à negação da existência de referenciais morais objetivos, ou seja, de valores bons ou maus em si mesmos. Como declara o amigo confidente do

¹¹⁰ “Certain critics described the rape scene as ‘pornographic’, and I can’t think of a more wildly inappropriate term. Surely the *raison d’être* of pornography is sexual arousal. I submit that anyone who is ‘turned on’ by the rape scene in *Irreversible* could only be an advanced psychopath.”

personagem *Açougueiro*, logo no início de *Irreversível* (desfecho da narrativa): “*Não existem más ações, somente ações*”. E, cruelmente, percebemos que estas são irreversíveis. Na atmosfera revelada pelo filme, o corpo, assim como a vida, vê-se na atualidade transformado em mais um objeto de consumo. A explicitação do corpo em carne torna-se o espaço de atualização dos sentidos. As relações humanas esvaziaram-se, e a violência e o sexo tornaram-se os únicos meios para se sair do anestesiamento humano. Noé, ao obrigar o espectador a observar e sentir um corpo que revela sua profundidade, isto é, sua carne, passa a mostrar a ele a possibilidade do ato de *reversibilidade* capaz de apontar [a ele mesmo] que ele é olhado enquanto olha uma imagem, conforme já apontado pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman.

Podemos refletir que, assim como Bataille demonstra a indissociabilidade própria do corpóreo, ou seja, da carne, do sangue e dos gemidos entranhados como revelação da dor e do êxtase inominável, também Noé nos revela um discurso fílmico disposto a assumir, tornar possível a inescrutável textura da carne. Durante a libertação da carne existe também sofrimento, que se apoia na afirmação de como o sexo está ligado à violência e a própria natureza animalesca do homem.

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado. (BATAILLE, 1987, p. 62)

Ao explorar uma extrema transgressão, o filme de Noé pode ser visto como um retrato da falibilidade e da crueldade da vida. Como se assumisse o paradigma batailleano para conseguir provocar o efeito de reconhecimento do mútuo pertencimento entre vida e morte no cerne do fenômeno humano. Com um gesto estético que confere extrema visibilidade àquilo que a sociedade recusa terminantemente enxergar. Um diálogo com aquilo que Bataille chamou de “exercício de crueldade” na prática artística, na qual o corpo expõe seu limite erótico diante da morte, da dor e da sua animalidade, na medida em que ele é distorcido, retorcido, aberto, desmembrado, esmagado, tornado enfim, carne.



O final da sequência do estupro

A obra de Noé dialoga com a animalidade, cumprindo o papel de colocar uma questão pertinente para a sociedade contemporânea: que tipo de imagem retorna toda a fragmentação e abjeção da figura humana? Por isso, algumas críticas ao filme podem ser vistas como tentativas da sociedade de reprimir o que é visto como ameaçador e, ainda, a sua inutilidade em fazê-lo. A arte sobrevive.

Na ocasião do lançamento do filme, Noé argumentou que a opção pela representação de um estupro anal e não vaginal, teria a função de desvirtuar a vitimização paradigmática do estupro feminino, como objeto essencialmente misógeno, transferindo essa potencialidade traumática também para o corpo masculino. Assim, o efeito pretendido era o de que ambos os espectadores, tanto masculino quanto feminino, se sentissem enojados com a situação representada. Ou seja, “(...) uma atividade sexual não foge à nossa visão, pode excitar-nos. Ela pode também inspirar a náusea” (BATAILLE, 1987, p. 100).



Le Tenia prestes a rasgar a roupa de *Alex*

Desde o início da sequência, a câmera de Noé não estabelece um olhar sexy e erótico ao acompanhar *Alex* a caminho da passarela subterrânea. Ao contrário, estabelece um clima de vulnerabilidade e perigo sobre ela.



Alex a caminho do subterrâneo

E mais ainda, a opção pela cronologia inversa da narrativa protela a resposta emocional do espectador, até quase o final do filme, o que torna significativa a proposta de não apresentar a violência sexual como uma recompensa exploradora e, desse modo, se afastar radicalmente da manipulação estandardizada e estigmatizada típica de filmes do gênero *Exploitation*, mesmo ficando evidente que as razões do estuprador estão bem além da atração sexual.

O fato de Noé escolher mostrar uma cena de estupro completamente verossímil e de maneira ininterrupta em uma narrativa que ainda assim seria completamente coerente se tal cena fosse omitida, sugere que Noé acredita ser mais ético representar todo o horror da violação, do que deixá-la (em partes) para a imaginação dos espectadores, numa forma ambígua e por isso mais perigosa.

A estética háptica é conseguida nessa sequência graças à estaticidade da câmera, agravada pela ausência de trilha sonora. Porém, a imobilidade da câmera vem acompanhada pelo horripilante som dos gritos de dor de *Alex*, abafados pela ‘ventosa’ de *Le Tenia* enganchada na boca da vítima, reforçando a polaridade ‘boca/ânus’. Além de permitir *ver* tatilmente as texturas da pele da vítima, do tecido que a veste, das paredes e do chão, das roupas, calçados e canivete que marcam o agressor.



Os gritos de Alex sendo abafados

No verbete ‘Boca’ (*Bouche*), publicado na Edição nº 5 da revista *Documents* de 1930, Bataille diz que a fisiologia do grito de dor é marcada pelo estado latente de

violência que a boca representa, sendo o “(...) orifício dos impulsos físicos profundos”. Dessa forma, para o filósofo, o grito é o horror em toda a sua força fônica. Segundo ele: “(...) a vida humana se concentra ainda bestialmente na boca, a ira faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento fazem da boca o órgão dos gritos lancinantes” (BATAILLE *apud* DE ZORZI, 2013). Ou seja, a recusa nesse ponto crucial da narrativa, de técnicas que poderiam distrair o público lembrando-o da qualidade escopofílica do cinema - eliminando sua construção pelo aparato cinematográfico -, acaba por enfatizar o trauma do espectador.

Privilegia-se aqui um novo regime de representação no cinema, cujo aspecto ‘*unwachatable*’ ou ‘impossível de assistir’ - força a ver o intolerável da imagem, remetendo à presença inescapável diante de uma representação extrema do trauma, que pode ser considerada mais ética do que apenas imaginar esse mesmo trauma extremo.

3.7 A sonoridade háptica e seu magnetismo disruptivo

Nesta etapa da análise narrativa de *Irreversível*, procederemos ao exame das técnicas de manipulação do som empregadas por Noé, assim como discorrer sobre a estética da trilha sonora, que notadamente contribui para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana, principalmente, do primeiro bloco do filme, intensificando a gama de sensações experimentadas.

Embora, Laura Marks, em sua pesquisa sobre o cinema háptico, desenvolva mais as noções sobre a visualidade háptica, a autora também define noções sobre o som háptico, de tal maneira que tentaremos aplicá-las para efetuar uma análise estética do som em *Irreversível*.

Laura Marks diz que da mesma forma que a visão pode ser háptica, assim também pode existir a ‘*haptic hearing*’, audição ou escuta háptica (MARKS, 2000), que ocorreria no momento em que diversos elementos sonoros se apresentam como não diferenciados, antes que o ouvinte possa escolher os sons que mais o afetam, em torno dos quais será organizada a sua percepção espacial. De acordo com a abordagem teórica de Marks

Nós ouvimos coisas específicas, enquanto nós ouvimos o som ambiente como um todo indiferenciado. Poder-se-ia chamar de “audição háptica” aquele momento normalmente breve, em que todos os sons se apresentam a nós indiferenciados, antes de fazermos a escolha de quais sons são mais importantes para prestar atenção. Em alguns ambientes a experiência da audição háptica pode ser sustentada por mais tempo, antes de sons específicos concentrarem a nossa atenção: ambientes silenciosos como caminhar na floresta (...), ou aqueles esmagadoramente altos como numa pista de dança de uma boate (...). Nesses ambientes os limites auditivos entre corpo e mundo tornam-se indistintos: (...) a música pujante pode habitar minha cavidade torácica e mover o meu corpo de dentro¹¹¹ (MARKS, 2000, p.183 – tradução nossa e aspas adicionadas).

Essa reflexão da autora pode servir perfeitamente para analisarmos a trilha dos efeitos sonoros empregados na sequência do clube *Rectum*, e exemplificar como no filme sentimos o som háptico ou a ‘audição háptica’, de uma dupla maneira.

Num primeiro momento, logo no início da sequência, os sons são apresentados como ‘indiferenciados’, evocativos de uma ambientação sonora do clube construída em uma cacofonia de diferentes fontes sonoras simultâneas numa situação de escuta háptica de diferentes sons: ruídos, música, diálogos e vários efeitos sonoros, que brigam entre si para capturar, mais proeminentemente, a atenção do espectador.

Através dessa construção sonora caótica, o espectador é convidado a estruturar sua experiência de escuta a partir desses múltiplos sons e ruídos, em sua maioria mecânicos, cujo caráter perturbadoramente hipnótico se faz claro para o espectador, que se esforça para tentar discernir a sua intensa presença num espaço diegético igualmente conturbado. Muitos desses ruídos sonoros não são tão facilmente identificáveis, mas, com certeza, são eles que ajudam a criar o clima de insegurança e mistério acerca do que irá suceder na referida sequência.

Similar o próprio exemplo de Marks, como transcrito acima, ‘esmagadoramente altos como numa boate’, como sendo o ambiente sonoro do *Rectum*, força-se o espectador a tentar focar em sons individuais: ora nos diálogos dos personagens; ora nos gritos e gemidos dos praticantes de sexo BDSM; ora nos gemidos dos filmes pornôs

¹¹¹*We listen for specific things, while we hear ambient sound as an undifferentiated whole. One might call “haptic hearing” that usually brief moment when all sounds present themselves to us undifferentiated, before we make the choice of which sounds are most important to attend to. In some environments the experience of haptic hearing can be sustained for longer, before specific sounds focus our attention: quiet environments like walking in the woods (...), or overwhelmingly loud ones like a nightclub dance floor (...). In these settings the aural boundaries between body and world may feel indistinct: (...) the booming music may inhabit my chest cavity and move my body from the inside.*

gays exibidos em televisores espalhados pelo recinto; ou, por exemplo, mais adiante o som dos golpes do extintor sobre a cabeça do personagem *Mick*; como também as vaias da multidão que assiste entusiasmada ao ataque; entre outros efeitos presentes no som ambiente.

Todos esses sons são, em grande parte, abafados pela trilha sonora eletrônica composta pelo músico francês Thomas Bangalter¹¹² que, em certos momentos, parece menos pautada por um ritmo musical e assume mais a característica de um constante som rudimentar de sirene, com seu volume aumentando e diminuindo, agredindo durante vários minutos os ouvidos dos espectadores.

Além disso, por esse som ser diegético, seus efeitos físicos no espectador são enfatizados quando eles são transferidos do corpo do filme, passando pelos corpos dos personagens para chegar então, nos corpos dos espectadores. Ou seja, como analisado sobre a fotografia, aqui juntamente a trilha sonora é empregada construindo o que seria o afeto carnal, como forma de representar as sensações emocionais de *Marcus e Pierre*, visivelmente desorientados, fazendo com que o espectador experimente sensações semelhantes.

Num segundo momento, através da trilha sonora composta por uma batida eletrônica de intensidade alta e irregular, a imagem é tão sobrecarregada que remetendo a Laura Marks, ‘os limites auditivos entre corpo e mundo tornam-se indistintos’, e o barulho extremo da boate funciona para perturbar fisicamente o espectador, através do volume e das pontuais mudanças tonais, da mesma forma como os personagens *Marcus e Pierre* estão cada vez mais desorientados por causa da pulsante trilha sonora da boate e pelo excesso de ruídos inóspitos do ambiente, ambos construídos para intensificar o caráter sombrio do *Rectum*, cujo interior mais se assemelha a uma masmorra vermelha.

¹¹² Thomas Bangalter (nascido em 03 de janeiro de 1975 em Paris) é um músico francês, produtor, compositor, cantor e DJ, mais conhecido por criar, ao lado do francês Guy-Manuel de Homem-Christo, o Duo de house francês, *Daft Punk*. O diferencial da dupla é que eles somente se apresentam em shows usando máscaras de robô. Antes de criar a dupla de música eletrônica no início da década de 1990, ele também gravou músicas como membro do trio *Stardust*, da dupla *Together*, e como artista solo, incluindo composições de trilhas sonoras para o cinema. O músico Thomas Bangalter produziu a trilha sonora, o *design* de som e os efeitos sonoros, do filme *Irreversível*. Um álbum do filme foi lançado em 2002, com as faixas de Bangalter, bem como as obras de Gustav Mahler, Étienne Daho e Beethoven usadas no filme. O álbum do filme inclui ainda três faixas de Bangalter que já haviam sido lançadas no álbum *Trax on da Rocks EPs* e que foram incluídas no filme: *Outrun*, *Ventura* e *Extra Dry*. Thomas Bangalter foi o diretor de efeitos sonoros do filme *Enter the Void* (2009), seu segundo trabalho com o cineasta Gaspar Noé, lançado na sequência de *Irreversível*. Inicialmente, ele havia sido convidado por Noé para compor também a trilha sonora de *Enter the Void*, mas na época Bangalter estava compondo a trilha sonora do filme *Tron: Legacy* (2010) do diretor Joseph Kosinski. (Fonte pesquisada: <http://www.daftpunk-anthology.com/dpa/daft-story/thomas-bangalter>)

O espectador também é fisicamente perturbado, sua audição sofre a agressão dos picos vertiginosos da música eletrônica, devido à rapidez com que a batida é iniciada, alcança e mantém sua intensidade e, subseqüentemente, pela forma como decai rapidamente. Essa mudança tonal irregular e sua variação de volume alto para baixo constituem assim, um acompanhamento extremamente perturbador para a série de eventos imprevisíveis que ocorrem na seqüência.

O efeito intensamente irritante criado pela trilha sonora eletrônica e pelos ruídos sonoros do ambiente pode ser cientificamente identificado com os estudos no campo de pesquisa da *psicoacústica*,¹¹³ que explicaria a relação entre a ocorrência do som

¹¹³A *psicoacústica* é essencialmente o estudo da percepção do som. Isso inclui como ouvimos nossas respostas psicológicas e o impacto fisiológico da música e do som no sistema nervoso humano. No âmbito da *psicoacústica*, os termos música, som, frequência e vibração são intercambiáveis. O estudo da *psicoacústica* dissecar a experiência auditiva. Apesar de o ouvido humano ser capaz de ouvir frequências entre 20 Hz e 20.000 Hz, a percepção do som nos humanos é um processo idiossincrático, isto é, cada indivíduo percebe e interpreta os sons de uma maneira diferente, individual. Segundo a *psicoacústica*, a música pode também ajudar a criar novos circuitos neurais no cérebro. Uma crescente escola de pensamento – com base nos ensinamentos do médico francês Alfred Tomatis – explora e analisa tanto os efeitos neurológicos quanto os psicológicos da ressonância e das frequências sobre o corpo humano. Estes estudos visam explicar como o som afeta as ondas cerebrais, a resposta motora e as células orgânicas. O médico francês Alfred Tomatis é considerado o pai da *psicoacústica*. As teorias de Tomatis atualmente têm sido testadas e confirmadas através de modernos sistemas computadorizados de medição de ondas cerebrais, batimentos cardíacos, e outros indicadores corporais. Essa capacidade de medição traz especificidade e, conseqüentemente, o emprego do som e da música pode tornar-se mais preciso. A partir disso, a música pode ser usada para aplicações específicas. Existem alguns processos neuro-físicos, que podem ser desencadeados pela música. Ou seja, a música é um processo não verbal, e por isso pode se mover através do córtex auditivo do cérebro diretamente para o centro do sistema límbico. O sistema límbico governa nossas experiências emocionais básicas e as respostas metabólicas, tais como a temperatura corporal, a pressão arterial e a frequência cardíaca. A música pode ativar o fluxo de memória armazenada e da imaginação, através do *corpus callosum* (ponte entre os hemisférios direito e esquerdo do cérebro), ajudando os dois a trabalharem em harmonia. E a música pode ativar os peptídeos do cérebro e estimular a produção de endorfinas, que são opiáceos naturais liberados pelo hipotálamo, produzindo uma sensação de euforia natural, alterando o humor e as emoções. Uma distinção importante é a diferença entre a percepção psicológica e a neurológica. Por exemplo, tons ligeiramente distorcidos podem acelerar ou desacelerar as ondas cerebrais. Além da resposta psicológica que possa ocorrer com tons distorcidos, o seu principal efeito é fisiológico, ou neurológico. No âmbito das aplicações específicas da música e do som, as trilhas projetadas psicoacusticamente giram em torno dos seguintes conceitos e técnicas: Ressonância (tom), Encadeamento (ritmo), Neurotecnologias Sônicas (processamento de som altamente especializado), Intencionalidade (aplicação focada para um benefício específico). A Ressonância pode ser definida de modo geral como “o impacto de uma vibração sobre outra”. Ressoar é repetir o som. Algum fator externo põe outra coisa em movimento, ou altera sua frequência vibratória. Isto pode ter vários efeitos diferentes, alguns sutis e outros nem tanto. Outro aspecto importante da ressonância é o processo de encadeamento. O Encadeamento, no contexto da *psicoacústica*, refere-se à alteração na relação das ondas cerebrais, na respiração, nos batimentos cardíacos, de uma velocidade a outra através da exposição de ritmos periódicos vindos de fora. O exemplo mais comum de encadeamento é a resposta motora quase involuntária, de bater os pés ao ritmo de uma música. No entanto, em alguns casos, enquanto seus pés estão batendo, seu sistema nervoso pode estar num terrível caso de crise nervosa. O encadeamento rítmico é uma poderosa ferramenta sonora também – seja para a função motora ou outros processos autonômicos, tais como ondas cerebrais, cardíacas e taxas respiratórias. Altere um pulso (como as ondas cerebrais) com música, e os outros grandes pulsos (coração e respiração) vão segui-lo. A música altera o desempenho do sistema nervoso, principalmente por causa do encadeamento. Encadeamento é a manifestação rítmica da ressonância. Com o encadeamento, um forte estímulo externo não apenas ativa um outro pulso, mas na verdade faz com que este saia de sua própria frequência de ressonância para se igualar ao primeiro.

objetivamente caracterizável pelo ouvido humano e a correspondente percepção neurológica desse som.

Especificamente adotaremos agora a noção de Vivian Sobchack de que a fenomenologia “é o estudo fundamental e a descrição (...) dos fenômenos do ‘mundo da vida’, como eles parecem serem determinados e são tomados como experiência consciente”¹¹⁴ (SOBCHACK, 2009, p.435 – tradução nossa e ênfase no original). A autora define como esta experiência pode estar associada ao cinema como, “um modo de investigação que pode descrever o perceptivo, o sensorial, o afetivo e as dimensões estéticas de significação e significado na experiência cinematográfica”¹¹⁵ (Ibid., p. 435).

Como tal, nessa pesquisa definiremos o som de um modo semelhante, como um fenômeno tomado ‘como experiência consciente’, para podermos investigar seu significado no filme de Noé, como possuidor das muitas ‘dimensões’ descritas por Sobchack, pois, enquanto muitas trilhas sonoras de filmes são analisadas pelos vários mecanismos musicais que objetivam provocar uma resposta emocional somente em conjunto com a imagem, pretendemos aqui examinar o uso da trilha sonora não como um paralelo emocional para a imagem, mas como o próprio mecanismo do som - analisado isoladamente da imagem -, poderia também provocar uma resposta fisiológica no espectador.

No caso do filme de Noé, podemos analisar que a construção da trilha sonora privilegia os sons como elementos que carregam características sensíveis, tais como altura, timbre e sonoridade. Há duas instâncias específicas do som em *Irreversível* que gostaríamos de destacar, ambas afetando o espectador fisiologicamente e que por suas características próprias poderiam ser separadas da imagem, e ainda assim induzir a sensações desagradáveis no corpo do espectador, como a sensação de náusea, mal-estar e desconforto.

A mais expressiva ocorrência disso, como estamos analisando, é percebida durante toda a sequência do clube *gay Rectum*, onde podemos examinar como funciona

Compreender os conceitos entrelaçados de ressonância e encadeamento nos permite compreender como as formas exteriores do tom e do ritmo podem ser boas ou deletérias. Através do estudo da *psicoacústica*, podem-se trabalhar muito mais profundamente as emoções e os processos neurológicos humanos desencadeados pela música. (Fonte pesquisada: <http://drumchannel.com.br/psicoacustica/>)

¹¹⁴ ‘is the foundational study and description (...) of phenomena in the “life-world” as they seem given and are taken up as conscious experience’.

¹¹⁵ ‘a mode of inquiry that might describe the perceptual, sensuous, affective, and aesthetic dimensions of signification and meaning in the film experience’.

a música eletrônica de Thomas Bangalter, composta para se tornar uma fonte de sensação desagradável para o espectador. Toda a sequência do clube é acompanhada pela música intitulada “*Rectum*”, que consiste de um tom/timbre rápido e oscilante, em cuja composição Bangalter insere o som de algo parecido com uma sirene da defesa civil, um mecanismo sonoro que, por si só, já seria utilizado para fornecer um aviso de iminente perigo.

O pesquisador Tim Palmer, ao discutir o uso que Noé faz desse tipo de som de sirene como um “opressivo uso do som (...) para perturbar (...) [no] que se torna uma agressão aos nossos sentidos”¹¹⁶ (PALMER, 2011, p.73 – tradução nossa), observa os usos de tais efeitos inseridos na trilha, por Bangalter como as batidas, zumbidos, *riffs* (frase musical curta, que é repetida muitas vezes) e tons de *slides* (parte de um instrumento musical que desliza). O pesquisador passa então, a explicar mais completamente a noção dessa trilha sonora errática e instável, sugerindo que

(...) a densidade, a mixagem e o volume da trilha sonora mudam abruptamente (...) uma barreira subterrânea do fora da tela e dos picos e diminuições de ondas sonoras, do som não diegético, um surpreendente, mas deslocado brado que interroga os eventos que vemos¹¹⁷ (PALMER, 2011, p.73 – tradução nossa).

Robin Wood argumenta que a música não pode sequer ser classificada como tal, em vez disso, refere-se a ela como uma trilha sonora de ‘*Noise*’¹¹⁸, e a rotula como “sinistra, feia, [e] ameaçadora” (WOOD, 2003, p.5 – tradução e ênfase nossa).

¹¹⁶ ‘oppressive use of sound (...) to disturb (...) what becomes an assault on our senses’.

¹¹⁷ ‘(...) density, mix, and volume of the soundtrack abruptly shift (...) a subterranean barrage of off-screen and nondiegetic sound peaks and ebbs in waves, an arresting but dislocated clamor that interrogates the events we see’.

¹¹⁸ *Noise* - traduzido literalmente do inglês como ‘barulho’ - é o nome dado a um estilo musical que utiliza majoritariamente sons considerados, em circunstâncias comuns, desconfortáveis ou irritantes. Algumas pessoas acham que é contraditório considerar o estilo como música, já que barulho é geralmente definido como um som que não é agradável, estruturado, nem proposital, ou seja, que é o contrário de música. Por outro lado, barulho pode se referir a qualquer som extremamente alto ou discordante, que frequentemente é à base do estilo. A música *Noise* não é barulho para seus ouvintes, mas certamente é ‘barulhenta’, num sentido mais geral do termo. A música *Noise* pode ser relacionada à *Música Industrial*, particularmente em seu momento inicial, compartilhando o espírito de independência, de experimentalismo, o uso de fontes ‘não musicais’ e, o fascínio pelas qualidades hipnóticas da própria estrutura do som. Na década de 1920, vários compositores, em particular Edgard Varèse e George Antheil, começaram a usar também instrumentos mecânicos simples, como a pianola e a sirene, em suas composições, referenciando o ‘barulho’ do mundo moderno urbanizado. Após a segunda guerra mundial, os compositores considerados precursores da *Música Industrial*, como: Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis e Karlheinz Stockhausen (este considerado o pai da música industrial), começaram a fazer experimentações com sintetizadores primitivos, fita magnética e rádio para produzir um tipo de música eletrônica, que

Tim Palmer sugere que o efeito geral da trilha seria uma “variação nauseante de tessituras pulsantes que intensifica o nosso mal-estar nos eventos da sequência de imagem (...) [causando] uma sobrecarga sensorial, um absoluto caos auditivo”¹¹⁹ (PALMER, 2011, pp.73-74 – tradução nossa).

Assim os efeitos fisiológicos como a tontura e as náuseas, e as sensações de ansiedade e perturbação, provocadas no espectador durante esta sequência podem ser explicadas por uma breve descrição de como uma longa exposição a ruídos, pode levar uma pessoa a sentir-se indisposta.

Alguns médicos otorrinolaringologistas frequentemente observam que ruídos altos e agudos podem danificar a audição, interferir no sono, podem causar dores de cabeça e, em muitos casos, aumentar os níveis da pressão arterial e do estresse. No entanto, talvez o ruído seja o fator menos perceptível do *design* de som da sequência do *Rectum*, porém é o fator que contribui mais fortemente e curiosamente para a sensação desagradável provocada no espectador.

Continuando sua análise do *design* de som do filme, Palmer aponta para o conceito de sons de baixa frequência, ou o que segundo ele, também pode ser denominado como *infrassons* - vibração da mesma natureza que o som, mas de frequência inferior à dos sons audíveis - que podem ser especialmente eficazes para incitar sensações de medo ou angústia e devido à má vibração dessa dimensão sonora sobre o corpo, pode ainda causar reações fisiológicas desagradáveis.

A existência desse fenômeno fisiológico é respaldada por uma variedade de fontes, amparando a observação de Palmer sobre sintomas físicos estarem associados com ruídos agudos de baixa frequência, como a alegação de que numa exposição prolongada, as pessoas podem se tornar mais suscetíveis a ter um aumento dos níveis de cortisol (o hormônio do estresse), o que por sua vez, eleva os níveis de colesterol.

O uso háptico do som, no filme de Noé, é mais uma prova de que o cineasta busca agredir o espectador diretamente em sua carne. Tal prova é reforçada por Tim

frequentemente continha sons e estruturas abstratas. Outro pioneiro da Música Eletroacústica foi o músico norte americano John Cage, pelo uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, a partir de sua série musical *Imaginary Landscape* (que continham elementos inusitados de percussão, gravações de som e rádios), sendo considerado uma das figuras chave das vanguardas artísticas do pós-guerra. (Fontes pesquisadas: <http://dicionario.sensagent.com/Noise/pt-pt/> e <http://kino-beat.blogspot.com.br/2014/04/do-ruído-noise-musica-eletronica-atual.html>)

¹¹⁹ ‘queasy range of pulsing textures that intensifies our malaise at events on the imagetrack (...) sensory overload, sheer aural chaos’.

Palmer ao apontar que, durante aproximadamente sessenta minutos do tempo total de duração de *Irreversible*, Bangalter juntamente com Noé, embutem na trilha sonora

[um] quase imperceptível, mas irritante som grave ressonante que foi gravado intencionalmente por Noé, em vinte e oito hertz, a [mesma] frequência usada pela polícia para reprimir multidões [em manifestações públicas] por induzir o mal-estar e, depois de uma prolongada exposição, à náusea física¹²⁰ (PALMER, 2011, p.73 – tradução nossa).

A importância desta análise torna evidente, então que o som em *Irreversible* deixa de agir como um mediador entre o espectador e a imagem, evocando uma emoção ou representando certa ideia, atuando somente como seu significante. Em vez disso, o som se torna um evento em si mesmo, utilizado com o principal objetivo de provocar as tais reações psicológicas e fisiológicas negativas na carne do espectador.

Dessa maneira, a obra é pontuada enfaticamente na escuta háptica que fica evidente pelas composições acústicas criativas que fogem ao convencional, conferindo mais presença simbólica a outros elementos sonoros, para além da utilização da voz e da música extra-diegética, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo que Michel Chion (CHION, 2008) acredita ser tão característico às narrativas audiovisuais.

Podemos concluir então que a sonoridade háptica de *Irreversible* certamente não é construída pensando num uso da trilha sonora para ser de alguma forma ‘antagonista’ para o espectador. Ela foi construída para ser totalmente relevante no contexto para retratar o ambiente da sequência realizada em uma boate/clube.

Mesmo com o reforço dos elementos estéticos da cenografia, tais como a pouca iluminação, e o formato labiríntico do clube *Rectum*, que tornaram o ambiente ainda mais claustrofóbico, é importante ressaltar que o som poderia atuar isoladamente com a mesma força, mesmo sem a imagem e ainda assim o espectador experimentaria as sensações negativas. No entanto, nosso objetivo não é meramente examinar como a trilha sonora do filme estimula psicologicamente e fisiologicamente o espectador, mas utilizar tal análise como mais um suporte para nossa comprovação de que Noé visa

¹²⁰*barely perceptible but aggravating bass rumble that was recorded for Noé's purposes at twenty-eight hertz, the frequency used by riot police to quell mobs by inducing unease and, after prolonged exposure, physical nausea.*

submeter seu público a uma inigualável ‘corporeidade imanente’ na relação entre os personagens e o espectador.

Para concluir nossa análise sobre o conceito da sonoridade ou da escuta háptica e, de que forma ela foi utilizada dentro do filme, que julgamos contribuir para que a questão da corporeidade imanente possa ser mais bem compreendida, tendo em vista a estrutura narrativa em relação à trilha sonora, uma vez que na maior parte do tempo ela não está fora do mundo fílmico, ou seja, a trilha não é construída massivamente por sons não-diegéticos ou extra-diegéticos – cuja finalidade é despertar uma dada emoção somente no espectador. Pelo contrário, a trilha sonora encontra o seu lugar dentro do mundo fílmico, construída em sua quase totalidade por sons diegéticos, ouvidos tanto pelos personagens quanto pelos espectadores.

Através de uma trilha sonora *Noise* barulhenta, cuja origem está diegeticamente localizada dentro do ambiente do clube, Noé atinge a desejada sensação háptica e, de maneira mais completa, estabelece uma conexão direta entre o corpo do filme, os corpos dos personagens e corpo do espectador, evocando através dessa tríade o que anteriormente denominamos como um ‘afeto carnal’. De certa forma, isso se dá exatamente porque esses sons parecem penetrar pelos poros, pela pele dos espectadores, fazendo com que seus corpos pulsem, de acordo com o ritmo, adequando-se suas taquicardias frente ao iminente confronto brutal dos personagens.

Objetivamente, a trilha foi pensada para simular ao espectador a própria desorientação e a instabilidade emocional experimentada pelos personagens *Marcus e Pierre* no interior do clube *Rectum*. Deste modo, a sonoridade ou ‘escuta’ háptica pode ser um mecanismo capaz de ampliar a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som.

3.8 A inexorabilidade do tempo que tudo destrói

Iremos nos deter agora a explorar alguns aspectos do ‘realismo traumático’ identificado pelo historiador e crítico de arte americano Hal Foster em seu livro *The return of the real* (1996) que, ao escrever sobre a arte contemporânea no final dos anos de 1990, associa a persistente mudança para o abjeto e o traumático das práticas artísticas, com o escalonamento da violência contínua e da destruição mundial que,

apesar dos precedentes estabelecidos por duas guerras mundiais, se desenrolam ao longo do final do século XX.

Segundo Foster, de maneira recorrente, algumas práticas artísticas vêm questionando a função tradicional da arte que torna o olhar inofensivo, são e salvo, que se estabelece como escudo/proteção contra um real entendido como traumático, e assim, essas práticas tem rejeitado o “antigo mandato de pacificar o olhar, de unir o imaginário e o simbólico contra o real”¹²¹ (FOSTER, 1996, p.140 – tradução nossa).

Relacionando-nos mais especificamente à arte cinematográfica, conforme conceituado por Steven Shaviro, estaríamos na presença de um corpo cinemático que acaba manifestando-se quase que fisicamente, quando sentimos na carne a movimentação da câmera ou a duração excessiva dos planos. (SHAVIRO, 2015) Algo que podemos remeter, conforme apontado acima, ao cinema corpóreo de Gaspar Noé.

Em paralelo a essa negação provocativa ao processo de funcionamento do discurso amortecedor das artes formais, Hall Foster aponta o conceito de *informe* de Bataille que, de acordo com ele, corresponderia ao paradigma ótico/háptico, ou seja, “[O informe de Bataille é] uma condição onde a forma expressiva/significativa se dissolve porque a distinção fundamental entre figura e fundo, eu e outro, é perdida”¹²² (FOSTER, 1996, p. 149 – tradução nossa).

Diante desse aspecto levantado por Foster, podemos remeter as ideias do próprio Georges Bataille, na sua defesa da contemplação do caos, da atração diante do intolerável, como a forma irredutível e mais poderosa para a construção do sujeito. Conforme a colocação do filósofo: “Como se a humanidade inteira não fosse o resultado de movimentos de horror acompanhados de atração, aos quais se ligam a sensibilidade e a inteligência” (BATAILLE, 1987, p. 171).

Ainda de acordo com Hal Foster, o real, como no caso do *punctum* de Roland Barthes, pode ser incitado ainda através das estruturas e ‘telas’ de várias práticas artísticas. No caso do nosso objeto, especificamente reforçamos esse poder de despertar, instigar e pungir, através da tela do cinema.

O *punctum* segundo o filósofo francês seria o que nos punge, nos atinge, nos fere, nos atrai e nos choca, que nos obriga a fechar os olhos, já que ele é pontiagudo e pode furar nossos olhos. Para Barthes, esse é o aspecto potencialmente traumático da

¹²¹ ‘age-old mandate to pacify the gaze, to unite the imaginary and the symbolic against the real’.

¹²² ‘[Bataille’s informe is] a condition where significant form dissolves because the fundamental distinction between figure and ground, self and other, is lost’.

imagem fotográfica, algo que nos afrontaria com “o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 1984, p. 175). Porém, para Barthes, no cinema essa potência destruidora da imagem fotográfica teria sido domesticada, na tentativa social de “temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha” (BARTHES, 1984, p. 172). Pelo ponto de vista do filósofo, o cinema encobriria o que pode haver de traumático na imagem.

Ao contrário, porém, como podemos observar na vertente extrema da produção cinematográfica contemporânea, na qual localizamos os filmes de Gaspar Noé, o que se observa é a obsessão do diretor que visa explorar e radicalizar a imagem em sua vertente profundamente traumática. Ao revés de uma intensão pacífica e encobridora, os filmes de Noé expõem as imagens que evidenciam seu *punctum*, revelando insidiosamente o que elas deveriam supostamente esconder.

Para nos aprofundarmos a respeito do conceito de ‘realismo traumático’ de Foster, lembramos que ao abordar a imagem audiovisual em *A Imagem-Tempo* (1985), Gilles Deleuze associou a mudança do pós-guerra nas práticas cinematográficas com a necessidade de responder aos efeitos posteriores da Segunda Guerra Mundial; na dificuldade de se encontrar formas adequadas de expressão para fazer sentido ou simplesmente evocar situações e espaços que suportassem a marca da devastação e da desumanização (Deleuze, 1985).

Em torno dessa discussão, poderíamos aproximar o cinema produzido por Noé da corrente de pensamento que argumenta que, devido à crise em torno do irrepresentável, seria preciso defender as vertentes artísticas que possuem a coragem moral de continuar a exibir tais imagens como forma de expandir o conhecimento sobre certos horrores e, até mesmo como uma tentativa de impedir que, novamente, acontecimentos desumanos se repitam. Podemos acrescentar ainda que essas imagens estão profundamente enraizadas na cultura ocidental pós-moderna. Episódios desse tipo sendo exibidos estariam impregnados com uma forma de abjeção que exporia as questões morais ali embutidas.

Ao tratar desse aspecto, Júlia Kristeva aponta que o abjeto fragiliza¹²³ as fronteiras do homem, problematizando tanto sua subjetivação, quanto os significados dados *a priori* pela cultura, portanto, não é estranho que os artistas sintam-se atraídos pela sua potencialidade desestabilizadora para os sujeitos e para a sociedade.

¹²³ Fragiliza, no sentido de ‘amolece’ as fronteiras do homem, tornando-as passíveis de serem moldadas novamente.

Para Hall Foster, a batalha da arte contemporânea seria travada ‘a serviço do real’, sendo que dentre as diferentes formas de aproximação do real encontra-se a arte abjeta que surge como uma tentativa de aproximação do sujeito ao real. Segundo o autor, não se trata de representar o trauma, mas de evocá-lo e de provocar, através da repulsa, uma retomada da ‘memória da carne’.

Através de uma arte abjeta, as imagens devolveriam ao homem a consciência de sua corporeidade, evitando, desta forma, o desaparecimento da angústia necessária para resistir à acomodação. Algo intrínseco à postura artística que enxergamos em relação ao cinema de Gaspar Noé, quando o cineasta propõe reelaborar os limites do espectador frente à sua obra cinematográfica.

A partir da narrativa corpórea e enfaticamente carnal, evidenciada nos filmes do cineasta franco-argentino é possível traçar um objeto que separa e ao mesmo une o homem e o animal, o moral e o imoral, a violência e o sexo, a justiça e a vingança, tal qual uma moeda de dupla face. Uma dimensão abjeta do humano que retorna justamente pela imagem intolerável, fazendo da sua representação, algo traumático, para desestabilizar o público e com isso tentar reverter o esmaecimento de seus afetos.

Além do aspecto traumático abordado no âmbito da temática de *Irreversível*, podemos ainda sugerir que o cineasta consegue a façanha de redesenhar o trauma, também pela própria estrutura formal da narrativa em *après-coup*,¹²⁴ com suas longas sequências agrupadas na ordem cronológica inversa, que estaria estruturada segundo a circularidade e a repetição, que é o próprio funcionamento da pulsão de morte, conforme aponta a psicanalista Tania Rivera, no artigo *Cinema e Pulsão: Sobre*

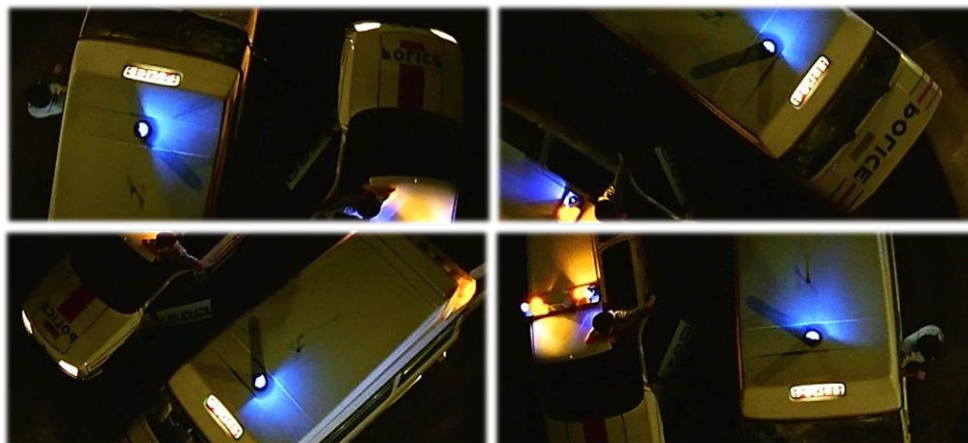
¹²⁴ Na publicação do livro *Escritos* (1953), no texto intitulado *Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise*, o psicanalista francês Jacques Lacan cunhou o termo francês *après-coup* (*a posteriori*) para a palavra alemã *nachträglich*, termo através do qual Freud (1896) indica a sua concepção própria da temporalidade e da causalidade psíquica remetendo à ideia de que a memória sofre rearranjos frequentes, recriando o passado permanentemente e adquirindo uma significação traumática para o sujeito, num momento posterior. Dessa maneira, o termo *après-coup* abarcaria em si um significado mais complexo, indo ao encontro do projeto freudiano que coloca o tempo de cabeça para baixo. A palavra francesa *coup* significa golpe, ressaltando em especial a dimensão de violência traumática, de modo que a expressão *après-coup* coloca em cena uma ação que fere e nocauteia o sujeito. Assim, pode-se compreender que, tal ação, ao mesmo tempo em que fere presta-se também para se pensar a respeito da ferida. Dessa forma, o termo *après-coup* comportaria um duplo registro: o do golpe e o da abertura ao novo, sendo uma noção em permanente tensão que sustenta de um lado a violência traumática e do outro a sutileza de uma reinscrição (ANDRÉ, Jacques *apud* MENDES, 2012).

No artigo *O ‘a posteriori’ transferencial dos traumas do início da vida* (2013), Jacques André, psicanalista e professor da Universidade Denis Diderot (França), relata que o *après-coup* seria um acontecimento traumático tardio (inscrito em um passado que já está dado e é irreversível), em busca de sentido. Um elemento primordial que tanto traumatiza como ressignifica o trauma, abarcando a lembrança *a posteriori*, que comporta um caráter traumatizante (ANDRÉ, 2013).

Irreversível, o trauma e a imagem (2006). Nesse artigo, Rivera aborda a questão do trauma sobre o viés da temporalidade da narrativa, que se concentraria no tempo do trauma, sempre em *après-coup*, ou seja, do que já aconteceu. Ela aponta ainda que faz-se necessário que o espectador siga num movimento interminável de remodelar e remontar a narrativa para que este compreenda a trama que está sendo contada.

Além disso, a pesquisadora ressalta principalmente o aspecto da circularidade tanto do enredo, quanto dos movimentos horários e anti-horários da câmera (RIVERA, 2006, p.75). Nessa chave, como aponta Rivera, o tempo que passa sem parar está simbolicamente representado através dos constantes movimentos circulares da câmera que gira exaustivamente pelos espaços urbanos (como analisado anteriormente), em analogia com a pulsão de morte a latejar.

Além disso, Noé é criativo até mesmo em pequenos detalhes, como nos interessantes movimentos da câmera circulando objetos, como o movimento no sentido horário ao redor das luzes das viaturas da polícia e da ambulância na saída do clube *Rectum*, no início do filme, ou, na sequência final, onde vemos o movimento circular da câmera no sentido anti-horário, rodeando o aspersor de água no jardim do parque onde se encontra *Alex* no final do filme, o que se torna coerente com a narrativa que está voltando no tempo.



Movimento horário

Como vimos apontando, definitivamente a questão do tempo¹²⁵ é essencial na narrativa do filme. Os fatos, sujeitos ao ‘tempo que a tudo destrói’, são apresentados de

¹²⁵ Para uma abordagem ainda a respeito da questão do tempo em *Irreversível* (2002), consultar a obra de STEWART, Garrett. *Framed Time: Toward a Post-Filmic Cinema*. Chicago: Ed. University of Chicago Press, 2007. E o artigo de CAPEL, Heloisa S. F. *Performances Visuais e Ensino: Dilemas de Orientação*

forma invertida, para reforçar que dele não há como escapar. Impossível escapar do tempo com seu caráter efêmero e transitório, que a tudo estigmatiza à perpétua mutação.

Observa-se que Gaspar Noé conta a história de trás para frente como forma de destacar ainda mais como o tempo passado (*a posteriori*) é essencial na trama. Neste sentido, a narrativa temporal invertida do filme não é apenas essencialmente estética, mas também retórica.

Noé usa a estrutura narrativa ao revés para jogar com as expectativas do espectador, com o seu desejo de ver rapidamente a explicação para os atos que está a presenciar, e para que este vá se conscientizando da existência do acaso, do azar na regência da vida. Algo que dialoga com a observação de Robin Wood de que “Se as sequências tivessem sido mostradas cronologicamente nós nunca teríamos sido forçados a afastar-nos de nossa experiência, estaríamos muito envolvidos em seguir a ação”¹²⁶ (WOOD, 2003, n. p. Tradução nossa).

Porém, a narrativa gradualmente, sequência a sequência, vai subvertendo a resposta emocional do espectador ao apresentar primeiro uma vingança violenta, em que os personagens têm seus motivos desconhecidos do público que acompanha a história, para apenas mais tarde, no decorrer dessa estrutura invertida, apresentar o ato bárbaro que levou os personagens a ter aquelas reações.

Esses atos violentos surgem desordenados, sem uma prévia ‘alegação’ que proporcione ao espectador uma explicação para a execução do ato de vingança. Não há justificativa lógica para a barbárie, assim como na vida real.

3.9 A roda da fortuna

Antes de realizarmos o exame detalhado do segundo bloco do filme, analisaremos duas sequências, mais especificamente as sequências dez e onze, que mostram os acontecimentos diegéticos que ocorreram imediatamente após o estupro, mas que, devido à montagem cronologicamente invertida, estão localizadas antes da sequência do estupro e por isso demarcam o encerramento do primeiro bloco do filme.

no *Emaranhado do Tempo*. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 8, Ano VIII, nº 3, Set/Dez de 2011.

¹²⁶ “Had the sequences been shown chronologically we would never have been forced to stand back from our experience, we would be too involved in following the action.”

Primeiramente, analisaremos a décima sequência do filme, onde observamos um *Pierre* totalmente transtornado tendo que responder a um interrogatório do detetive de polícia, sobre os fatos que antecederam o estupro.

Ainda aqui, observamos como a manipulação da visualidade háptica continua sendo a opção estética de Noé para traduzir o estado emocional dos protagonistas. Em todo o início da sequência, durante a cena do interrogatório de *Pierre*, o enquadramento é pontuado por um contínuo movimento de aproximação e afastamento, de forma bastante suave, através do *zoom* da câmera, que visa acompanhar o som ouvido na trilha sonora, da descompassada e rarefeita respiração do personagem *Pierre*, totalmente aturdido ao tomar conhecimento do estupro de *Alex*.



Pierre sendo interrogado

Tal recurso háptico empregado por Noé, como vimos pontuando ao longo desse texto, visa intensificar para aproximar as sensações experimentadas na carne tanto do personagem da diegese quanto do espectador.

Vale notar que, a partir dessa sequência que, apesar de continuar a empregar os recursos da imagem e do som hápticos, estes aos poucos vão se tornando gradualmente menos hipercinéticos, em oposição ao tom marcado pelo início do filme. Essa gradual desaceleração da movimentação da câmera e do ritmo narrativo irá marcar a transição entre os dois blocos esteticamente antagônicos do filme. Continuando, nessa mesma sequência, *Pierre* é finalmente liberado pelos policiais e caminha em direção a onde *Marcus* está. Deparamo-nos com o protagonista absolutamente atordoado após a terrível visão de *Alex* desfigurada e em estado de coma.

É nesse exato momento que *Marcus*, ainda letárgico e sob o efeito de alucinógenos e, profundamente transtornado por ter acabado de saber que sua namorada foi estuprada e espancada, é então abordado pelo gângster *Mourad*, imigrante árabe que personifica aqui a tentação demoníaca que visita o homem em momentos extremos. Retomando Bataille: “No duelo, na vendeta (...) o que está em jogo é a morte do homem. Mas a lei que proíbe matar é anterior a essa oposição onde o homem se

distinguiu dos animais (...)” (BATAILLE, 1987, p. 48). Serão os personagens dos gângsteres *Mourad* e *Layde* que possibilitarão a *vendeta* da história, incendiando em *Marcus* um desejo de ira incontrolável.

Através das incitações proferidas por *Mourad* ao dizer: “O agressor fez correr sangue e sangue pede vingança”,¹²⁷ o gângster vai persuadindo *Marcus* com a ideia de fazer vingança com as próprias mãos. Aproveitando-se da sua condição letárgica momentânea, o gângster oferece-lhe duas alternativas: submeter-se à investigação policial e à ‘proteção’ do Estado, conformando-se com a situação, ou ‘recuperar’ a honra perdida com o estupro de sua amada.



Mourad conversa com *Pierre* e *Marcus* na rua

Os argumentos do personagem *Mourad* e a sua oferta de conseguir localizar o estuprador mediante pagamento, já que ele possui informações privilegiadas, acabam por convencer *Marcus*. A escolha de *Marcus*, no entanto, acabou sendo individualista e egocêntrica, visto que ele embarcou em uma viagem autodestrutiva e definitiva em busca do estuprador e esqueceu-se do principal, talvez movido por sua má consciência, que seria ficar junto de *Alex*. Algo evidente e que é reforçado em determinado momento do filme quando *Pierre* ao desabafar acaba por acusar *Marcus*: “- Se você tivesse cuidado da *Alex*, nada disso teria acontecido”.

Dessa maneira, durante o filme não somos encorajados a nos identificar com o protagonista *Marcus*, por ele se revelar como um personagem de certa forma machista, meio bruto, irracional e preconceituoso. Mas o preço pago pela vontade do espectador de se identificar com ele acaba reforçando, de certa maneira, a sensação de desconforto, que já tinha sido criada intensamente pela estética da narrativa.

Para ser mais exato, ambos *Marcus* e *Pierre* estão se sentindo culpados pelo estupro. *Marcus* por agir de maneira infantil e inconsequente na festa e ambos por não terem acompanhado *Alex* para casa. Por isso, mesmo discordando do objetivo de

¹²⁷ *Mourad*: - “*L'agresseur a fait couler le sang; le sang appelle la vengeance.*”

Marcus, o gentil e racional *Pierre* segue junto na trajetória da *vendeta* e não abandona o amigo, mesmo nos momentos de maior descontrole de *Marcus*, quando este chega a atacá-lo pelo vidro do táxi com uma barra de ferro.



Marcus completamente fora de si

Há assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro, e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta (...) ¹²⁸ (BATAILLE, 1987, p. 208-209 – tradução nossa).

O desejo de vingança é tão forte que transpassa qualquer barreira e acaba por transformar qualquer um. Até mesmo *Pierre* irá sucumbir à barbárie, em uma espécie de ironia dramática. Durante todo o percurso, o pacífico filósofo era o único a manter o controle, tentando argumentar com o amigo descontrolado, para reprimi-lo e persuadi-lo a abandonar o plano irracional de vingança. Apontando a bestialidade das ações irresponsáveis perpetradas por *Marcus*. Em dado momento *Pierre* argumenta: - “Nem mesmo os animais se vingam”.

Não há na animalidade interdição para matar os semelhantes. Na realidade, a morte do semelhante é excepcional no comportamento animal tal como o seu instinto o determina, seja qual for a dificuldade que este apresente. Mesmo as lutas de animais da mesma espécie não levam, em princípio, à morte. (BATAILLE, 1987, p. 49).

Mas, ao inverter a ordem dos fatos, Gaspar Noé desconstrói os paradigmas de justificação da violência, mostrando a barbárie em estado bruto ao espectador. Através dessa inversão, o realizador desconstrói a moral que sustenta o conceito da vingança

¹²⁸ “Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête (...)”

“olho por olho, dente por dente”. Ou seja, o rompimento da ordem cronológica é chocante para o espectador, destruindo a tão aguardada catarse, comum a esse tipo de trama que, quando contada de maneira cronológica, acaba por incitar o espectador a torcer pela vingança ‘bem sucedida’ que geralmente acontece no final do filme.

Porém, no caso de *Irreversível*, o final catártico não acontece. Ao contrário, o espectador testemunha uma onda de violência animalizada, brutal, que soa gratuita para quem ainda não foi apresentado aos fatos e aos personagens. Assim, fica claro também na narrativa que Noé não apoia o uso da violência, já que o seu foco está na inutilidade da vingança. Uma vez que tal vingança tem a chance de ser executada pelo vingador errado, em uma pessoa errada e ainda pelos motivos errados. E através do turbilhão de sensações perturbadoras despertadas pelo filme, a barbárie da condição social e humana contemporânea ficam expostas em ‘carne-viva’ e a ideia de fazer justiça com as próprias mãos, naufraga miseravelmente. Ponto este que, na narrativa, recebe uma ênfase tão forte, maior do que talvez qualquer outro filme que tenha explorado o tema ‘estupro e vingança’.

Podemos perscrutar também que, o desencadeamento dos fatos na diegese contribui para desconstruir a ilusão de que a cultura, em uma condição civilizadora ou apaziguadora, restitui ao homem sua *humanidade*, mas, ao contrário, é em seu aspecto violento, conflituoso, que o homem evidencia sua animalidade. Esse conflito é percebido no filme quando o espectador se dá conta de que é o personagem do homem contido, pacífico e avesso à violência, o racional filósofo *Pierre*, que durante todo o filme tenta coibir *Marcus* da ideia de se vingar, que critica as atitudes irracionais do amigo, proferindo frases como: “- Chega dessa história de vingança” ou “- Que vingança de série B é essa!”, ele próprio acaba contradizendo tudo o que prega e, numa atitude completamente irracional e animalesca, pratica um dos atos de violência mais extremos do filme, se convertendo em um assassino cruel. Como aponta Bataille: “A observação mostra, aliás, que os mesmos povos, e o mais frequentemente os mesmos homens, têm sucessivamente a atitude bárbara e a civilizada” (BATAILLE, 1987, p. 122).

Seguindo com nossa análise, a décima primeira sequência do filme (localizada antes da sequência do estupro, mas que cronologicamente viria imediatamente depois do estupro), se inicia com a cena que mostra *Marcus* e *Pierre* saindo da festa. No diálogo entre os personagens, *Pierre* demonstra sua preocupação com *Alex* ter ido embora sozinha, enquanto *Marcus* aparenta estar totalmente sossegado com o fato.

A poucos passos da saída do edifício, eles percebem certo tumulto, um aglomerado de policiais que estão cercando o local e uma ambulância ali parada, para socorrer alguém ferido. Ouvimos um dos curiosos ali presentes, dizer de forma banal, que o tumulto seria ‘apenas’ porque uma prostituta foi estuprada e ferida. De repente, através de um *close up* da câmera, *Marcus* vê que a mulher ensanguentada e desfigurada sendo carregada na maca, é *Alex*.



Marcus vê *Alex* sendo levada para a ambulância, ferida e estuprada

A partir daí, temos a pulsação da câmera que, através de um contínuo e brusco balançar verticalmente tremido, acompanha o ritmo acelerado de batimentos cardíacos amplificadas pela trilha sonora – como se traduzindo de forma háptica, a pulsação disparada do coração de *Marcus* – para compartilharmos da mesma sensação. “Como nosso coração que bate um pouco mais rápido na medida da emoção, no seu ritmo de diástole que abre e de sístole que fecha, de diástole que reabre novamente e assim por diante”¹²⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 25).



Alex ensanguentada pelos ferimentos no rosto

Mais uma vez, a estética adotada é marcada pelos aspectos fisiológicos do corpo (aumento da pressão dos batimentos cardíacos), marcando o afeto carnal da sequência e sua sensação háptica, que visa aproximar mais tátil e carnalmente o espectador da

¹²⁹ “Comme notre coeur qui bat un peu plus vite à la mesure de l’émotion, dans son rythme de diastole qui ouvre et de systole qui ferme, de diastole qui referme, et ainsi de suite.”

reação do personagem. Com isso, a estética adotada busca traduzir exatamente a sensação de desespero, angústia e a profunda dor vivenciada pelo personagem, que é reforçada por uma atuação extremamente visceral do ator Vincent Cassel.

Observamos que na cena acima descrita, Gaspar Noé faz uma opção estética semelhante à adotada pelo cineasta italiano Dario Argento em *Terror na Ópera* (1987). Já que também naquele filme, as sequências em que a heroína imobilizada é obrigada a testemunhar os crimes, também são acompanhadas pelo som de batimentos cardíacos amplificados pela trilha sonora, visando traduzir a emoção da personagem. Porém, diferentemente da pulsação da câmera em compasso com o som dos batimentos na cena construída por Noé, nas cenas de *Terror na Ópera*, Argento utiliza apenas uma sonoridade háptica, para refletir a pulsação disparada do coração da heroína, o que ainda contribui para a construção da crescente tensão diante das cenas. Mas, em ambos os casos, configura-se uma situação onde as manipulações de recursos de imagem e de som hápticos corroboram para que a mesma sensação de choque, sofrimento e angústia, experimentada diegeticamente pela personagem do filme seja despertada e experimentada pelo espectador.

3.10 Do Céu ao Inferno

Como já foi amplamente ressaltado, *Irreversível* tem a narrativa cronologicamente inversa iniciada pelo seu final. Dessa maneira, analisaremos a partir de agora as sequências posteriores ao evento principal da trama – o estupro – caminhando para o que seria o início da história. Ao fazermos a arqueologia das ações que culminaram com o fatídico destino das personagens da diegese, abordaremos os atos que se sucederam antes de ‘acontecer’ o pior.

Assim revelaremos, de que forma, a inevitável presença da morte parece dizer mais sobre a vida das personagens da trama. Eles percorrem o caminho descontínuo que vai do dilaceramento de sua existência individual à vida que estaria sendo gerada pela reprodução. “No fim, a morte estará lá, convocada (...) pelo excesso da vida” (BATAILLE, 1987, p. 67).

Ao contrário do trabalho hipercinético do primeiro bloco do filme *Irreversível*, e da sobressaturação das cores na fotografia e da trilha sonora diegética ruidosamente agressiva, como analisado, a estética do segundo bloco do filme, nas sequências posteriores à cena do estupro (no túnel que ‘parte’ *Alex* e também o filme, em dois),

prevalece um tom mais brando, esteticamente mais *clean*. Apesar da mesma construção em longos planos contínuos, a maioria deles é efetivamente filmado em plano-sequência. Agora esses são praticamente estáticos, já que os movimentos de câmera se amenizam, sendo acompanhados por uma trilha sonora mais suave.

A câmera se movimenta bem lentamente, apenas para acompanhar o deslocamento dos protagonistas dentro do quadro. O trabalho de câmera mantém uma forma mais estruturada, mais enfatizada pela iluminação mais brilhante e mais difusa. Percebemos a predominância de uma fotografia menos granulada, mais nítida, já que os ambientes estariam mais claros com poucas sombras, pois estamos retrocedendo temporalmente, para um início de noite típico de um verão francês, quando o sol se põe mais tarde.

A paleta de cores utilizada continua sendo o amarelo, o ocre e o vermelho, porém os tons são mais suaves, com destaque ainda para a presença da cor branca. Essa suavidade das cores acalma e ajuda a baixar a excitação do espectador. Gradualmente o filme vai retirando aquele clima tenso do primeiro bloco e o trabalho em conjunto da montagem, da direção de fotografia e da direção de arte é diretamente responsável por isso.

A partir dessas sequências o espectador passa a conhecer um pouco mais do universo das personagens e os seus relacionamentos entre si. Porém, é justamente neste momento que Noé acaba sendo ainda mais cruel com o espectador, não pelo uso de violência explícita, mas pelo forte uso da ironia dramática. A história das personagens, recortadas e coladas inversamente, leva o espectador a um profundo sentimento de impotência e frustração. Os três protagonistas nunca se recuperarão emocionalmente de suas ações e experiências. *Alex* sofreu o estupro e talvez não sobreviva, *Pierre* foi preso por homicídio e *Marcus* está hospitalizado e nunca se perdoará pelo acontecido.

Através da perspectiva regressiva da violência na narrativa, o espectador experimenta a partir da metade do filme até o seu final (que é o início da história), a embaraçosa sensação de já saber o que veio depois ou mais precisamente ‘em seguida’, na vida de cada personagem. E por isso, a cada nova sequência cresce a indignação de já se conhecer aonde chegará àquela trágica história. De saber que basta uma atitude, um gesto, uma escolha, algo mínimo para que, de repente, tudo acabe, ou seja, destruído de modo irreversível.

Esse segundo bloco, inicia-se por volta da décima terceira sequência, onde vemos os protagonistas *Marcus* e *Pierre* em uma festa. E será um pouco mais tarde, quase no final dessa sequência, que vemos *Marcus* pela primeira vez junto com *Alex*. Porém, em grande parte da sequência acompanhamos somente *Pierre* junto a *Marcus*, já que este abandona a namorada na pista de dança, para se esbaldar no ritual festivo de diversão e êxtase.



Marcus esbaldando-se na festa

É somente a partir dessa sequência que é permitido ao espectador uma visão mais complexa do personagem *Marcus*, que parece estar num estado de pura euforia.

Marcus parece se comportar como o ‘macho-alfa’ livre e desimpedido para aproveitar a vida e seu privilégio masculino ao máximo. Uma figura atraente e que pode ser uma possível figura de identificação para os espectadores masculinos, e talvez, como um objeto de desejo tanto para as mulheres da festa como da plateia.

Como Wood observa bem o personagem: “(...) tão seguro de si mesmo, tão feliz, tão cheio da alegria, de vida, tão espontaneamente e *carnalmente* vivo (...). Podemos resistir a ele?”¹³⁰ (WOOD, 2003, n. p. – tradução nossa e ênfase nossa).



Marcus eufórico na festa

¹³⁰“(...) *so sure of himself, so happy, so full of the joy of life, so spontaneously alive in the flesh (...)* Can we resist him?”

Expressando-se com toda a presunção de seu carisma, porém com certa promiscuidade, ele faz uso de bebidas e drogas, flerta e beija outras mulheres, o tempo todo incitando o tranquilo *Pierre* a acompanhá-lo nessa busca por diversão, atirando-o em cima das mulheres da festa. Este, ao invés de se soltar, parece disposto a tomar conta de *Marcus*, pedindo para que ele não abuse tanto e pense em como *Alex* reagiria se o visse se excedendo daquela maneira. Mas *Marcus* está pouco se importando com *Alex*, o que ele quer é se extasiar durante a orgia do ritual festivo. De acordo com o pensamento de Bataille

(...) as festas asseguraram a possibilidade da infração (...). As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam somente uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. (...) Podemos imaginar a vulgaridade (...) triunfando do delírio. Mas de nada adiantaria negar a possibilidade de uma superação desse estado onde se compõem o êxtase erótico (...) e a embriaguez, comumente ligada à orgia. O movimento da festa adquire na orgia essa força transbordante que exige geralmente a negação de todo limite (BATAILLE, 1987, p. 74).

Durante a sequenciada festa, fica ainda mais claro para o espectador, a personalidade do personagem *Pierre*, como oposta a do amigo *Marcus*. O intelectual pacífico, o filósofo *Pierre* é o homem racional que não tem a espontaneidade, nem a desinibição do amigo. Porém, a cada fala do personagem vem à tona para o espectador a reflexão: o ser humano racional, tranquilo e avesso à violência, mas que perdeu o controle de si mesmo e foi capaz de esmagar a cabeça de outro ser humano até transformá-la numa massa disforme (por amor a *Alex* e para salvar o amigo).

Podemos dizer que em certo sentido, *Alex* é a figura central do filme, pois tudo se articula em torno do seu estupro, porém ela aparece essencialmente como um centro passivo. Embora aqui o contexto seja diferente, poderíamos remeter ao pensamento de Laura Mulvey em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, quando a autora argumenta que a figura feminina no cinema clássico serviria apenas como um pretexto para as ações dos homens, em vez de ser protagonista das ações em razão própria, dentro da narrativa.

Então, no meio da relação triangular está a personagem *Alex*, equilibrada entre dois homens tão diferentes. Conforme Robin Wood aponta notavelmente

Alex, atraída por ambos os homens, representa o equilíbrio perfeito de inteligência/sentimento, intelecto/emoção, liberdade/controlado, com a capacidade de pensar e sentir simultaneamente, sem conflito. É até permitida certa qualidade intuitiva, o velho clichê, talvez, sobre a “intuição feminina”, a

contragosto, concedida às mulheres como compensação por sua notória falta de racionalidade, reivindicada pelo sexo masculino como sua prerrogativa, mas tendo certo valor positivo em um filme em que “O tempo destrói tudo”¹³¹ (WOOD, 2003, n. p. – tradução nossa e aspas no original).



Pierre, Alex e Marcus a caminho da festa

Ou seja, Alex é bastante sensível a esses dois homens e, de maneira diferente, nutre sentimentos de amor e a ‘nostalgia da continuidade’ por eles. Mas, por certo ângulo, estes não foram tão sensíveis e recíprocos ao sentimento dela, já que ambos abandonaram-na à própria sorte.



Os três na festa

Por essa via, é interessante retomarmos o pensamento de Geoges Bataille, sobre o sentimento de continuidade dos seres humanos e a violência da descontinuidade, apresentado no prefácio de *O Erotismo* (1987). Segundo o filósofo, os homens são seres descontínuos que teriam a nostalgia de uma continuidade que já estaria perdida, por eles não aceitarem a sua individualidade perecível. O fato é que: os seres nascem sós e morrem sós. E nas palavras de Bataille: “Entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 22).

E essa nostalgia que está sempre em questão, seria uma tentativa de substituir a solidão do ser por um sentimento de continuidade.

¹³¹ *Alex, attracted to both men, represents the perfect balance of intellect/emotion, freedom/control, with the capacity to think and feel simultaneously, without conflict. She is even allowed a certain intuitive quality, the old cliché, perhaps, about ‘female intuition’, grudgingly granted to women as compensation for their notorious lack of rationality, claimed by the male sex as its prerogative, yet having a certain positive value in a film in which ‘Time destroys everything’.*

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade do acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo em que temos o desejo angustiado da duração deste perecível, temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 1987, p. 25-26).

De acordo com o filósofo, a passagem do descontínuo ao contínuo só se dá através da violência, o que cria um paradoxo nesse processo que constitui os movimentos do erotismo, uma vez que, sem uma violação do constituído, que se constitui na descontinuidade, não se pode imaginar a passagem de um estado a outro. Uma ‘aventura ininteligível’ que, como explica Bataille: “É a crise do ser: o ser tem a experiência interior do ser na crise que o põe à prova, é a atuação do ser numa passagem que vai da continuidade à descontinuidade, ou da descontinuidade à continuidade” (BATAILLE, 1987, p. 67).

No erotismo o que está em jogo é o caráter mortífero da paixão, sendo que o sentimento de continuidade é visto como possível somente através da posse do ser amado. Podemos localizar como sentimentos semelhantes estariam por trás da causa da irritação da personagem *Alex*. Nessa chave, a experiência amorosa, apesar de carregar em si uma promessa de felicidade, estaria marcada por um profundo processo de desordem e angústia, visto que, frente à visão da ideia da fusão, se reatualiza o sentimento de violação da individualidade descontínua.

Na chave da análise que Maurice Blanchot faz a respeito da moral de Sade

(...) a natureza nos faz nascer sozinhos, não há nenhuma espécie de relações entre um homem e outro. A única regra de comportamento é, pois, que eu prefiro tudo o que me deixa feliz e pouco estou ligando para o que pode resultar de ruim para o outro. A maior dor dos outros conta sempre menos que o meu prazer (BLANCHOT *apud* BATAILLE, 1987, 110).

Marcus se afastou da namorada na festa para se drogar e festejar sozinho, pouco se importando com seus sentimentos, apesar de amá-la, o que, conforme estamos discutindo, revela explicitamente sua ‘individualidade descontínua’.

Quando *Marcus* finalmente retorna para sua ‘ilusão de continuidade’, vai atrás de *Alex* que ficou dançando com algumas amigas. Porém, na sua incontrolável busca

por satisfação, o macho-alfa sedutoramente se insinua para as moças, na frente da namorada.



Alex, Marcus e as amigas dela

Então, *Alex* sutilmente o deixa de lado e vai para o andar de cima da festa, conversar com uma amiga grávida. Nesse momento, observamos a sensibilidade com que *Alex* observa a moça afagar a barriga e a sutileza com que ela diz para a amiga, que está vivendo um momento especial em sua vida. A cena funciona como uma pista sobre sua gravidez, mas esse detalhe importante o espectador virá, a saber, apenas posteriormente.



Alex e a amiga grávida

Então, *Marcus* avistando *Alex* conversando com a amiga, vai ao seu encontro. Mas, fica evidente que os dois estão em sintonias opostas e, talvez por isso ela se irrita tanto com ele. Tem início uma discussão entre os dois, já que o plano de *Alex* de comemorar o momento importante do casal junto com *Pierre*, melhor amigo de ambos, não acontece como esperado.

Algo que fica subentendido é que, possivelmente, esta seria a ocasião em que ela estava planejando contar ao namorado que estava grávida. Porém, ela se desentende com *Marcus*, por este tê-la ignorado durante a festa, além de estar visivelmente alterado e flertando com quase todas as mulheres do recinto. Por fim, *Alex*, bastante irritada e frustrada com o namorado, resolve ir embora da festa.



Alex, descontente, resolve ir embora da festa

É interessante notar que no momento que ela decide ir embora, após a discussão com *Marcus*, ele abre os braços, como se a deixasse escapar, sem reação até mesmo para tomar a atitude de ir embora junto com ela.



Você vai; eu fico - dizem os braços dele

Antes de partir, *Alex* se despede de *Pierre*, que reluta em deixar que ela vá embora da festa sozinha e, de uma forma um pouco frouxa ele se oferece para acompanhá-la, mas é facilmente dissuadido por ela. Então, de maneira um tanto inoportuna e, inconvenientemente, quase bloqueando a passagem de *Alex* pela porta, o filósofo começa a se declarar para a moça, dizendo que continua apaixonado e que não consegue esquecê-la, que foi a festa apenas para poder estar momentaneamente perto dela novamente. Percebemos que *Alex* fica desconfortável com as revelações de *Pierre* e, se sentindo acuada, parte apressadamente da festa.



Pierre declara-se apaixonado por Alex ainda

Para o espectador é lamentável acompanhar tal atitude masculina, uma vez que já se sabe o desfecho das atitudes irresponsáveis de *Marcus*. A celebração de *Marcus* que

acabou significando, negligenciar e ignorar a namorada, futura mãe de seu filho, em troca da excitação efêmera e de uma diversão travestida de certa liberdade machista e individualista.

Noé nos mostra uma festa burguesa em um ambiente de classe média alta, aparentemente frequentada por pessoas na maioria heterossexuais, todas bonitas e bem vestidas, e que também se drogam e promovem orgias, ou seja, que se encontram para compartilhar uma mesma experiência através de sexo, drogas e diversão. “No mundo pelo avesso da festa, a orgia é o momento em que a verdade do avesso revela sua força subversiva” (BATAILLE, 1987, p. 77).

É provável, que a maioria dos espectadores faça uma comparação das diferenças e semelhanças entre o ambiente da festa (no alto de um edifício) e o ambiente do clube gay (num subterrâneo cujo aceso é pela porta na rua), mostrado anteriormente. Vale notar ainda, que (talvez ironicamente) o ambiente da festa é predominantemente feminino, enquanto o ambiente do *Rectum* era totalmente, exacerbadamente, masculino.



Os dois ambientes

Em ambos os ambientes, o prazer está associado à violação das regras, ao erotismo, à transgressão, ao excesso, fatores de desordem e, por isso, interditados, proibidos, tornados tabus. Os movimentos agudos de uma festa celebrada pela natureza do desperdício ou ‘dispêndio’, que age contra o desejo de durar e de permanência dos seres.

O erotismo orgiaco é em sua essência excesso perigoso (...) sua eficácia revela-se do lado nefasto, reclama o delírio, a vertigem e a perda de consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizar cego para a perda (...), liberando o fluxo do excesso (...) à fusão ilimitada dos seres na orgia (BATAILLE, 1987, p. 75).

O erotismo batailleano é uma forma de viver o extremo do possível no homem, no mesmo sentido descrito acima, como em uma situação de êxtase, delírio, de encantamento não religioso, a verdadeira viagem que leva os seres para além dos limites

lógicos, racionais. Por mais que os espaços sejam esteticamente antagônicos, o *Rectum* também constitui um ambiente onde pessoas com um determinado perfil, se encontram com a intenção de compartilhar uma mesma experiência ritualística em busca de êxtase, através de drogas e sexo. Porém, o tipo de experiência presenciada no clube *gay*, se contrapõe a práticas sociais tidas como ‘aceitas’. Ou seja, os resquícios de sacralização contidos na sociedade contemporânea asséptica, acabam por tornar interditas as práticas sexuais *BDSM*.

Percebemos que o intuito do realizador é o de comparar os dois espaços ritualísticos mostrados no filme e problematizar o motivo pelo qual, numa dada sociedade, em certo momento histórico, um deles é aceito e o outro não. Nesse sentido, poderíamos interpretar que Noé não faz juízo de valor, mas sim provoca o espectador a refletir sobre seus próprios julgamentos. Será que o retrato feito por Noé, do *Rectum* por esse se assemelhar a um inferno e a festa ser um ambiente mais *clean*, poderia ter a intenção crítica de fazer os espectadores se questionarem: por que condenar um lugar de imediato enquanto tende-se a aceitar o outro?

*

Como observaremos na décima quarta sequência, que vem a seguir no discurso fílmico, acompanhamos os protagonistas *Alex*, *Marcus* e *Pierre* a caminho da festa. Dentro de um elevador descendo a caminho da estação do metrô, *Alex* diz aos dois homens que está lendo um livro onde o autor afirma que ‘o futuro já está escrito’ e que por essa razão, não podemos fazer nada a respeito. Ela diz ainda que o livro aponta como exemplo disso os ‘sonhos premonitórios’ que revelariam parte desse futuro. A fala da personagem é uma clara alusão à própria história contada pelo filme.

O livro a que *Alex* se refere é *An Experiment with Time* (1927) do autor e filósofo irlandês John William Dunne. Em sua obra, Dunne aborda suas teorias sobre a natureza do tempo. A base de sua argumentação está vinculada à teoria da relatividade de Einstein e à física quântica da primeira metade do século XX. A sugestão para a construção da sua teoria vem da relação entre observador e tempo e da possibilidade de visão (ou antevisão) do futuro. O que lhe interessa provar através dessa teoria, é que o tempo não seria uma realidade unitária e sim uma coleção de séries temporais, onde o observador e o observado se encontram em diferentes sistemas ou realidades temporais.

Para Dunne, a aparente infinitude que a consciência humana possui parece esconder um centelha especial, que seria o ‘observador universal’ – um elemento caracterizado pela visão sinóptica comparável à visão de um filme – pois nela é possível ver todas as impressões sensoriais e todos os estados do cérebro (CURADO, 2000).

Sobre essa característica cinemática do observador universal, Noé a experimenta de modo bastante criativo em *Irreversível*, ao utilizar uma narrativa cronologicamente invertida, como forma de intensificar a posição desse espectador/observador. Porém, a essa experimentação, Noé acrescenta algo que vai de encontro ao que diz Bataille: “Se observamos a vida humana em sua totalidade, vemos que ela aspira (...) ‘até a angústia, até ao limite onde a angústia não é mais tolerável’” (BATAILLE, 1987, p. 40, aspas no original).

Voltando ao ponto de vista de Dunne, este diz que não existe uma fronteira intransponível entre as diferentes realidades, pois, o observador universal possui todas as propriedades dos observadores que estariam numa ordem inferior e poderia acompanhar a vida humana do nascimento à morte. Dessa maneira, na teoria física de Dunne, para um observador que se encontraria num plano temporal superior, cada indivíduo humano que se vê é apenas uma secção efémera de um indivíduo que se alonga no tempo segundo o conceito relativista da linha do tempo ou do mundo.

O livro *An Experiment with Time* de Dunne, sem dúvida, serve de inspiração para a narrativa de Noé, já que desde a escolha do título, da temática e do uso da cronologia inversa, fica evidente que *Irreversível* é um filme cuja experimentação com o tempo é fundamental e primordial, uma vez que, concomitantemente, o discurso fílmico reúne em uma mesma linha temporal, o futuro, o presente e o passado.

Dessa forma, *Irreversível* não é, de fato, simplesmente uma história contada ao contrário, do final para o seu começo, mas um estudo complexo da natureza do tempo e, talvez por isso Noé recorra à filosofia de Dunne. E, por esse diálogo com o filósofo, percebe-se como o diretor está mais interessado na forma do tempo em si, do que apenas na relação entre causa e efeito, que é subvertida.

A estrutura não linear e disjuntiva do tempo narrativo do filme, traduzida numa espécie de linha do tempo alternativa e catastrófica, valoriza um conjunto de situações que associam, remetendo-se a Steven Shaviro, a um estado de permanente vigilância não somente ao contexto imediato da violência, da vingança, mas a toda uma sociedade marcada por uma onipresente atmosfera niilista, violenta, distópica, revelando a

premissa de que a única possibilidade que resta é a de atravessar essa sociedade até o seu extremo. (SHAVIRO, 2015)

Outro ponto importante abordado no filme, e que tem seu paralelo direto com o livro, é a questão do sonho premonitório que revela partes do futuro da personagem *Alex*. Conforme analisaremos logo mais, acerca da décima quinta sequência do filme, *Alex* revela para *Marcus* que sonhou estar em um túnel vermelho que se divide em dois.

Em sua obra, J. W. Dunne toma os sonhos premonitórios como uma estratégia para alargar a teoria do tempo existente e para introduzir na experiência humana do tempo as descobertas da teoria da relatividade de Einstein. Porém, o filósofo chega a afirmar ostensivamente no livro que a sua teoria do tempo independe da existência real de sonhos sobre acontecimentos futuros.

Segundo o argumento de Dunne, a propriedade mais interessante dos sonhos premonitórios é a ‘*temporal aberration*’ (aberração temporal) ou ‘*chronological aberration*’ (aberração cronológica), que se baseia na característica de que nos sonhos existe uma mistura de elementos de passado e de futuro, cuja separação acontece por mediação de uma consciência do presente ou do agora (DUNNE *apud* CURADO, 2000, p.141).

A sua tese é a de que durante os sonhos, a mente poderia percorrer sequências temporais diferentes do passado e apreender partes do futuro. Ou seja, a estrutura do sonho premonitório possui, segundo a explicação do filósofo, uma sequência da experiência humana normal – a atividade onírica – que revela indícios de eventos acontecidos, posteriormente a essa experiência. Porém, os problemas teóricos que o sonho premonitório coloca são vastos, como a sequência temporal da experiência, a relação da mente com a realidade, a semântica dos termos temporais (presente, passado, futuro), a estrutura temporal da realidade e a representação do futuro como uma realidade pré-existente, entre outras (CURADO, 2000).

J. W. Dunne sofreu críticas constantes por parte dos filósofos, uma vez que estes não perdoaram sua proposta de uma teoria do tempo¹³² que se apresentou como superior aos velhos paradoxos filosóficos do tempo. Mas, acredita-se que a eventual fragilidade

¹³² A teoria do tempo de John William Dunne (1875-1949) é muito conhecida pela sua influência dentro de uma longa história sobre essa questão, no mundo literário e filosófico, influenciando escritores como Jorge Luis Borges. Como o tempo é um dos temas que atravessam a obra do escritor, é possível discernir a influência de Dunne. Frequentemente, Borges aborda o trabalho do filósofo irlandês em seus textos, como por exemplo, em: *El tiempo y J. W. Dunne*, presente em *Otras Inquisiciones* (1952), parte integrante de *Obras Completas, Vol. II, 1952-1972*; *J. W. Dunne y la eternidade*, em *Textos Cautivos* (1986) e *J. W. Dunne, un experimento con el tiempo*, em *Biblioteca Personal, além de Prólogos* (1988), ambos presentes em *Obras Completas, Vol. IV, 1975-1988*.

dos argumentos de Dunne derive, prioritariamente, das fragilidades da racionalidade humana da sua época.

Continuando a analisar a décima quarta sequência do filme, acompanhamos os protagonistas *Alex*, *Marcus* e *Pierre* em uma estação do metrô a caminho da festa. Conforme temos apontado, vale a pena notar que, ao longo desse segundo bloco as situações pregressas são cada vez menos emocionalmente carregadas ou descontroladas, como as que pontuaram o primeiro bloco do filme, uma vez que os momentos anteriores ao estupro, nada têm em comum com o caos que os personagens posteriormente irão experimentar.



A caminho do metrô

O foco de atenção passa a estar nos diálogos entre os protagonistas. O que predomina na narrativa, a partir de agora, é o teor intimista desses diálogos acompanhado daquela ironia implacável que Noé faz questão de incorporar aos mesmos, como forma de reforçar a crueldade do filme, tal como observado na conversa dos três protagonistas na cena do metrô.

No âmbito dessa cena, ainda fica mais evidente a relação inerente entre os três protagonistas. *Pierre* é o ex-amante de *Alex*, e no momento um dos melhores amigos de *Marcus*. Percebe-se que a ligação entre os três ainda é muito forte.



Os três conversando no metrô

O diálogo do metrô é centrado na vida sexual dos protagonistas, exposta explicitamente. Mais especificamente, o que fica explícito é uma das realidades mais

básicas da fisicalidade ou do aspecto carnal, num outro nível de violência intrínseca à relação humana contemporânea, traduzida pelo fato de que *Marcus* consegue provocar orgasmos em *Alex*, enquanto que *Pierre* não conseguia, por mais que tentasse.

Aparentemente, Noé trata de maneira extremamente crua e violenta o ideal romântico da sexualidade burguesa. Como a cena da festa revela mais claramente *Marcus*, é essa cena do metrô que revela mais o personagem de *Pierre*, como representante do outro lado da masculinidade – o homem do intelecto e da razão – de que o corolário é a falta do que *Marcus* tem em abundância – a espontaneidade e a paixão.

Sobre os perfis opostos desses personagens, Robin Wood aponta que

Pierre, de fato, aparece como o epítome do famoso diagnóstico de DH Lawrence do homem moderno, ‘Sexo na cabeça’, o oposto do que ele chamou de ‘plenitude espontâneo-criativa do ser’. (...) Temos então, a incapacidade de *Pierre* de ‘se deixar levar’, contrastando com a incapacidade de *Marcus* de não se deixar levar¹³³ (WOOD, 2003, n. p. – tradução nossa, aspas no original).

Pierre se aflige por não entender porque não conseguia dar prazer a *Alex*. A relação entre eles havia se tornado antinatural por conta da sua ânsia em proporcionar a todo custo o orgasmo de sua parceira, quando o segredo do orgasmo, segundo explica *Alex*, estaria na simplicidade da demonstração de carinho do parceiro, em relaxar durante o sexo e não se preocupar com o desempenho sexual.

Diante da insistência do filósofo em pedir que a ex-namorada lhe explique o que *Marcus* faz de tão diferente durante o sexo, para que ela obtenha mais prazer, ela ainda ressalta que ele é muito racional e acha que tudo tem que ter uma explicação. Porém, em relação a sexo, a moça ressalta que não há o que explicar, os corpos falam por si, que o importante é ser menos racional já que se trata de uma necessidade básica.

Alex conclui dizendo para *Pierre* que, para ela o importante é saber que está dando prazer ao homem numa relação sexual. Nesse momento, torna-se impossível não se incomodar com a ironia cruel embutida no diálogo da personagem. Obviamente que se interpretando a fala de *Alex*, automaticamente suas palavras nos remetem à violência

¹³³ *Pierre*, in fact comes across as the epitome of D. H. Lawrence’s famous diagnosis of modern man, ‘Sex in the head’, the opposite of what he called ‘spontaneous-creative fulness of being’. (...) We have *Pierre*’s inability to ‘let himself go’, then, contrasted with *Marcus*’s inability to not let himself go.

sexual do estupro que testemunhamos ela sofrer e que, claramente, ela sentiu profundamente em sua carne, a dor física e psicológica.

Porém, o que fica explícito ao longo de todo o filme é a obsessão do realizador em dar uma dimensão carnal à obra, seja através da visualidade excessiva e intolerável da carne, seja por meio de um questionamento até certo ponto pueril sobre o prazer e o desprazer dessa mesma carne, como forma de evocar uma crise nas concepções do espectador. Seguindo as evidências apontadas, defendemos que a narrativa desse segundo bloco, tem um caráter altamente reflexivo, mesmo que construído de forma subliminar e aparentemente leviana.

*

Passamos para a análise da décima quinta sequência, a mais longa do filme com cerca de quatorze minutos de duração. Ela se inicia de maneira esteticamente experimental e onírica, justamente para simbolizar o sonho que *Alex* disse posteriormente ter tido.

Existe uma junção entre o final da sequência anterior, que termina numa espécie de mergulho da câmera adentrando o túnel do metrô e vagando por ele até que ocorre uma transição para uma imagem bipartida do túnel vermelho ‘encarnado’, filmado com a câmera tremida, virando o quadro de cabeça para baixo.



O túnel que se parte em dois no sonho de *Alex*

Este é o único momento desse segundo bloco, em que observamos resquícios daquela estética experimental e onírica do primeiro bloco, talvez por ser a melhor forma de representar como foi o sonho de *Alex*.

Ainda nesta mesma sequência há uma transição da cena do sonho para o apartamento de *Alex* e *Marcus*. Observamos o casal dormindo abraçado na cama. O telefone tocando, desperta *Alex* que sonolenta conta seu sonho (que percebemos ser premonitório) para *Marcus*, que acorda com o braço direito dormente (o mesmo braço

que será quebrado na briga do *Rectum*), ironicamente marcando também outra premonição.

Outro ponto curioso que perpassa essa ironia cruel é o detalhe de *Marcus* tapar a boca de *Alex*, não deixando que ela fale e interrompa seu sono, remetendo à cena do estupro quando *Tenia* tapa a boca da moça para que ela não grite.



Marcus e Alex na cama

Aparentemente perturbada, *Alex* diz que no sonho que acabara de ter, ela estava entrando em um túnel todo vermelho e ao atravessá-lo ele se partiu em dois. Mesmo que, simbolicamente, esse sonho revele partes do futuro da personagem, no entanto, ela não se dá conta, ou não confia no próprio aviso premonitório. Ainda sobre esse tipo de sonhos, J. W. Dunne escreveu que seria impossível encontrar sonhos que se relacionem completamente com um acontecimento futuro e que existe uma separação clara entre as imagens oníricas e as interpretações que se podem fazer delas, imediatamente depois do despertar.

Na continuação dessa longa sequência, o clima parece ser bastante espontâneo, convidando o espectador a experimentar a intimidade do casal *Alex* e *Marcus*, que estão enamorados trocando carícias na cama, antes de se prepararem para ir à festa. Tal intimidade e espontaneidade, sentida na cena deve muito aos atores Vincent Cassel e Monica Bellucci que, na época das filmagens, eram casados na vida real. Fato que, segundo algumas declarações de Gaspar Noé, foi fundamental para a escolha dos atores, por contribuir para alcançar a verossimilhança desejada.¹³⁴

¹³⁴ Em algumas entrevistas, Gaspar Noé confessou ter se inspirado no filme *De Olhos Bem Fechados* (1999), do cineasta Stanley Kubrick, que escolheu para atuar como o casal em crise da história do filme, os atores Tom Cruise e Nicole Kidman, que na época das filmagens eram casados na vida real. Porém, ao convidar os atores Vincent Cassel e Monica Bellucci para participarem do filme, Noé expõe sua vontade de ir mais além do que Kubrick foi ao realizar seu filme, propondo ao casal filmá-los em cenas de nudez e de sexo explícito. Na ocasião, o casal Bellucci e Cassel se recusa a ser filmado em cenas de nudez não simulado, porém, por insistência de Noé, acaba aceitando fazer as cenas íntimas e de nudez.

Sobre o assunto em questão, julgamos interessante transcrever aqui, o trecho de uma entrevista do ator Vincent Cassel concedida em fevereiro de 2003, para o jornalista e crítico cinematográfico londrino, Rich Cline. Na ocasião, o ator francês revela o seguinte: “Gaspar perguntou se Monica [Bellucci] e eu



Marcus e Alex em momentos românticos

Ao mesmo tempo, a visão que o espectador tem do personagem *Marcus*, ao contrário do que foi presenciado antes, reforça muito o seu lado positivo. Já que agora fica evidente sua ternura e toda sinceridade de seu amor por *Alex*, principalmente pelo seu deleite quando a amada revela que suspeita estar grávida. Por outro lado, examinado alguns aspectos subliminares presentes mais adiante nesta sequência, é fácil sentir o tratamento de Noé e a forte conotação sexual que envolve toda cena, em grande parte retratada como sendo romântica e apaixonada, porém mesmo assim trazendo um aspecto inerentemente violento.

A forma como *Marcus* age e diz que vai pegar *Alex* por traz e, praticar sexo anal com ela ou quando ele cospe no rosto da amada, situações essas que, automaticamente remetem o espectador para o episódio do estupro anal e introduzem na atmosfera a noção de que sexo e violência podem ser considerados dois lados da mesma moeda em relação ao abjeto.



Marcus 'forçando' Alex

E, portanto, sinalizando sua dupla natureza em retratar formas de transgredir a ênfase no sexo enquanto tendo apenas a função de procriação. O sexual e o violento,

queríamos fazer o filme que Tom e Nicole deveriam ter feito, quando eles fizeram *De Olhos Bem Fechados*...um filme pornográfico! Eu sabia que nunca faria um filme pornográfico, com ou sem Monica. Mas, nós começamos a conversar e a negociar dublês de corpo para as cenas explícitas. E tudo ficou muito complicado. Então, começamos a conversar sobre algo diferente” (CASSEL *apud* CLINE, 2003). [“*Gaspar asked if Monica and I wanted to make the movie Tom and Nicole should have made when they did 'Eyes Wide Shut'...a porno movie! I knew I'd never make a porno movie with or without Monica. But we started talking and negotiating for body doubles in the explicit scenes. And it all got too complicated. Then we started talking about something different.*”]

novamente, se confundem no momento em que *Marcus* ironicamente imita um grunhido primitivo, como se fosse um animal. Podemos dizer que Noé trata de desvelar algo que a crítica de Bataille apontara ser a recorrente tentativa de manter velado na sociedade, ou seja, “(...) trata-se sempre de opor à desordem animal o princípio da humanidade (...) [fingindo] crer que a carne e a animalidade não existem” (BATAILLE, 1987, p.142).

Observando atentamente as brincadeiras entre *Marcus* e *Alex*, na cena acima descrita, está incutido, na reflexividade inevitável de *Irreversível*, que o ato sexual é análogo ao ato de violação. E a fisicalidade que permite um momento de arrebatamento, amor e êxtase pode ser o mesmo movimento que abate a carne inexoravelmente. Retomando as palavras de Bataille: “O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne.” E ainda: “A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência” (BATAILLE, 1987, p. 61).

O sentimento latente no espectador é o de que, quanto mais o filme se desvanece em feliz normalidade, mais a cena do estupro pesa. Aquela atmosfera caótica que o espectador acompanhou, aos poucos foi se dissipando, mas a sensação incômoda não cessa. Pois, quanto mais as situações vão se amenizando, mais abalados emocionalmente os espectadores se encontram, ao sentir um gosto amargo de desesperança - que em parte vem pelas ações que sabemos, serão praticadas por *Marcus*.

O corpo do espectador foi atravessado por forças físicas e submetido a estresses cada vez mais intoleráveis. No fim, ele já está com a carne tão dilacerada que tudo se torna um fardo muito pesado a ser carregado. E esse peso emocional, por si só, resume a sobrecarga sensorial e corpórea, resultante do sobreinvestimento dos músculos e dos nervos, traduzida em uma sensibilidade e uma vulnerabilidade muito grande para ser suportada, mas que, no entanto, precisa ser suportada.

E, como forma de enfatizar essa vulnerabilidade do espectador, devido à terrível irreversibilidade da trama, Noé decide não economizar nas cenas belas, poéticas e singelas, que se contrapõem drasticamente ao tom do início da narrativa. O cineasta parece traduzir em imagens o pensamento batailliano que afirma que a vida humana comporta um movimento de vaivém da imundície ao ideal.

Quase como se Noé revisitasse a visão de Dante Alighieri na *Divina Comédia* (1307-1321), do corpo torturado no Inferno e pleno de gozos no Paraíso, para que o espectador não se esqueça da vida e da morte, das dores e dos sofrimentos humanos e, da tão propalada, finitude e solidão da matéria.



Marcus e Alex no apartamento dela

Agora a câmera envolve suavemente os corpos dos atores, partilhando da intimidade do casal que, como *Adão e Eva* estão nus no Paraíso – mordendo a maçã – a fruta proibida. Abraçados, o casal começa a dançar ao som da canção *Mon Manège a Moi*, numa versão do cantor francês Étienne Daho, cuja letra diz

“Você faz minha cabeça girar
meu carrossel é você
vivo em constante festa
quando me toma em seus braços”.

(...)

“Darei a volta ao mundo
não daria tantas voltas assim
a terra não é lá tão redonda
para me deixar tonto como você”.¹³⁵

É interessante perceber que a escolha da música usada na trilha sonora nesse momento romântico da narrativa, se torna desconfortável e cruel para o espectador, por despertar sentimentos ambíguos. *Alex* e *Marcus* não conhecem o destino que os aguarda, mas o espectador – ‘observador e testemunha universal’ – infelizmente tem conhecimento de tudo o que já aconteceu.

Ao mesmo tempo em que o espectador está embalado pela atmosfera suave e lúdica construída pela *mise-en-scène* (antagônica ao clima caótico do início do filme), não lhe é permitido assistir à cena impunemente, pois, ironicamente, a própria letra da canção evoca a imagem do descontrole emocional que *Marcus* experimentou.

Inevitavelmente, ao analisarmos essa sequência, temos a noção clara de que Noé fez questão de recheá-la com um requinte de detalhes ironicamente cruéis. Como no momento em que *Alex* está no chuveiro tomando banho e *Marcus* a beija através da cortina de plástico, evocando a descontinuidade desses seres, sua separação devido ao

¹³⁵ “Tu me fais tourner la tête / mon manège a moi, c'est toi / je suis toujours à la fête / quand tu me tiens dans tes bras.” (...) “Je ferais le tour du monde/ ça ne tournerait pas plus que ça/ la terre n'est pas assez ronde/ pour m'etourdir autant que toi.” (trecho da música ‘Mon Manège a Moi’).

destino fatídico e até, simbolicamente, a imagem da protagonista envolta em um saco plástico cadavérico. Uma imagem que seria apenas romântica, mas que, nesse contexto adquire uma conotação terrível e perversa.



O beijo através da cortina de plástico

Por fim e de maneira impiedosa, o realizador se torna implacável com o espectador, ao mostrar *Alex* fazendo o teste de gravidez, que tem o resultado positivo. A câmera acompanha a personagem revelando seu choque. Atônita, ela se senta, coloca a mão na boca e sorri. Depois, olhando para o nada ela suspira e, pensativa, acaricia sua barriga. Sua expressão é um misto de alegria e preocupação, já que se dá conta da grande mudança que o fato acarretará em sua vida.



Alex fica sabendo que está grávida

Porém, nesse momento, o choque experimentado pelo espectador, sem dúvida é ainda mais indigesto. Na carne e na alma ele está dilacerado. A câmera faz uma panorâmica vertical em direção ao teto e numa transição suave passamos para a penúltima sequência do filme.

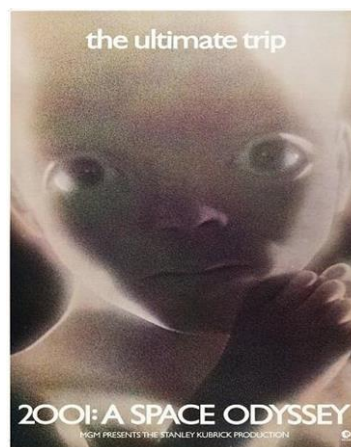
Essa décima sexta sequência é bastante breve. A câmera acompanha a transição final da sequência anterior e segue numa panorâmica vertical de cima para baixo, dando uma considerável ênfase no pôster do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) do diretor Stanley Kubrick, mais especificamente na versão do cartaz que traz a imagem da ‘*starchild*’ (criança estelar), com a frase ‘*the ultimate trip*’ (a última viagem). O cartaz

está posicionado acima da cama onde a personagem *Alex* está cochilando, com uma das mãos simbolicamente repousada sobre a barriga e a outra entre as coxas.



Alex tomando consciência da gravidez

Vale lembrar, em mais uma das ironias desferidas por Noé, que odisséia significa ‘uma viagem cheia de aventuras extraordinárias’. E, a imagem da criança-bebê do cartaz dialoga com o latente feto no ventre da personagem, que como o espectador já testemunhou, será brutalmente destruído, o que conota de uma maneira ironicamente bizarra, que o feto fará uma ‘viagem sem volta’ culminando com sua morte antes de nascer ou sua ‘última viagem’ muito em breve.



O pôster do filme de Kubrick remete ainda à viagem no tempo em que embarcamos durante a fruição da narrativa, cujas elipses filmadas sempre em círculo ou espiral por Noé trazem um pouco do ilusionismo, dos mistérios do universo e da temática temporal típica da ficção científica.

A sequência então ganha uma carga máxima trazida pela orquestração do “*Allegretto*” da 7ª Sinfonia de Beethoven, um tema dotado de amplo uso de polifonia com uma escala dramática extensa, que insurge na trilha sonora, intensificando a

emoção do espectador que foi forçado a experimentar na carne, durante a fruição da obra, sensações tão insuportáveis.

Obrigado a testemunhar toda a barbárie de que o ser humano é capaz, desencadeada pelas ações humanas pautadas por fortes emoções. Ou, ao ter de se deparar com questões profundamente familiares, tais como: a efemeridade da vida, a inescusabilidade das ações humanas, a falibilidade do corpo e a irreversibilidade do tempo.

O movimento ascendente e trágico do “*Allegretto*” da 7ª Sinfonia continua enquanto numa panorâmica vertical a câmera volta para cima, percorrendo o pôster do filme *2001* novamente até fixar o teto do quarto e, assim, estabelecer uma transição para a derradeira sequência.

Essa última sequência se inicia com um *travelling* circular da câmera saindo do quarto através da janela e mostrando o céu azul, que representa a imagem oposta ao inferno retratado no início do filme.



O céu

Num corte imperceptível, o *travelling* mostra as nuvens até que, num movimento circular a câmera vai se entortando e se fixa num enquadramento de cabeça para baixo, exibindo um plano próximo de *Alex* deitada no gramado de um parque tomando sol, tranquilamente lendo um livro (o citado livro *An Experiment with Time*, de J. W. Dunne).



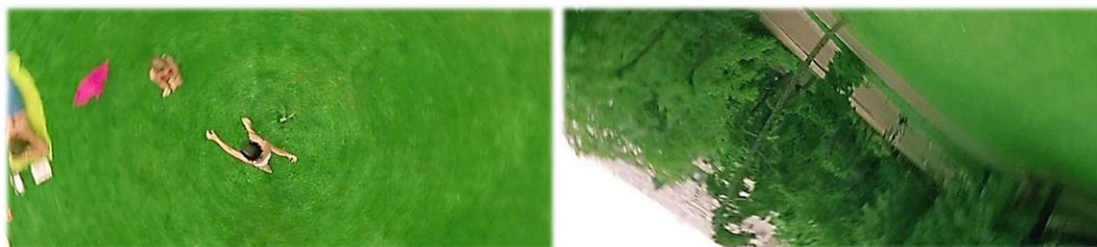
Alex lendo no parque

Então, a câmera vai se afastando lentamente de *Alex* e, num plano conjunto (ainda invertido) profundamente colorido e idílico, novamente a ironia dramática é implacável, e o filme parece que vai se encerrar com essa imagem belíssima da personagem num parque repleto de vida. Tem início então um *travelling* giratório, que no sentido anti-horário (totalmente coerente com a narrativa que está voltando no tempo), circula um aspersor de água que rega o gramado, mostrando várias crianças brincando e correndo ao redor, e que são observadas por *Alex*. A visão de um futuro que, perversamente, ela (e seu bebê) não chegará a ter.



Alex no parque ensolarado e as crianças brincando

Somos então nocauteados por toda a beleza que somente nós, espectadores, sabemos que não irá durar muito tempo. E não dura mesmo, já que a velocidade do *travelling* giratório começa a aumentar vertiginosamente até que a câmera sai de seu eixo e bruscamente o quadro todo começa a girar, confundindo espacialmente o espectador, algo que é reforçado ainda pela trilha sonora que começa a misturar o “*Allegretto*”, da 7ª Sinfonia de Beethoven, com a sonoridade háptica da música “*The End*” de Thomas Bangalter, que parece ter em sua composição um som que remete ao do barulho do aspersor de água, que vai aumentando e se intensificando até que parece explodir e expirar a imagem que cessa numa profunda e vazia tela branca.



O parque e a tela expirando-se no Tempo

Aos poucos a imagem da tela branca começa a ter um efeito agressivo de flicagem (alternância de *frames* em preto-e-branco que vão aumentando a frequência de

intensidade, se desdobrando num efeito estroboscópico), que visa atingir visceralmente o público ao provocar um estresse visual. Com certeza, a sequência foi inspirada pelo curta-metragem *The Flicker* (1965) de Tony Conrad, uma influência assumida por Noé, conforme apontamos no primeiro capítulo desse trabalho.

Mais uma vez, o corpo cinemático é atravessado por um incontável número de intensidades e fluxos afetivos irrompidos pela imagem fílmica. Os afetos atravessam os corpos e ainda os dominam. E, especificamente por isso, o corpo cinematográfico de *Irreversível* seria figurado por um incontável número de intensidades que afetam diretamente a carne do espectador. A impressão que se tem é de que Noé quer perturbar mais um pouco o espectador. É como se, através dessa opção estética, ele conseguisse trazer de volta, para ser mais uma vez lembrado e revivido, todo aquele pesadelo assistido, para jamais ser esquecido.

Poderíamos também supor que esse encerramento pode ser visto ou como a visão simbólica de um útero, invocando o momento da concepção - e talvez o começo da vida em si, começo que pode ser um mergulho no próprio vazio da existência - algo que seguirá sendo tematicamente explorado no filme *Enter the Void* (2009), produção seguinte de Noé. Porém, julgamos que essa interpretação cabe a cada espectador decidir livre e individualmente.



Visão simbólica de um útero

O mundo dá voltas e o filme encerra sua narrativa cíclica retomando a fatídica mensagem: “*Le temps détruits tout*” (“O tempo destrói tudo”). O que sobra para o espectador é a certeza de que, “existe na humanidade um excesso irresistível que a impele a destruir e a coloca em acordo com a ruína incessante e inevitável de tudo o que nasce, cresce e se esforça para durar” (BATAILLE, 1987, p. 121).



O tempo destrói tudo

Acreditamos que a obra não deveria ser encarada como apelativa, pois não há violência gratuita. O que há é uma experiência desafiadora da forma, uma individualidade de estilo e uma atmosfera marcante, construída através da visualidade háptica, num trabalho primoroso com a imagem e com o som. Noé não filma para agradar ao espectador. Seu intuito é chegar ao extremo, para virar e revirar o espectador.

Por isso, um choque perceptível acontece com o público, que sente na própria carne uma gama de sensações, cujo objetivo é o de subverter sua posição enquanto espectador de cinema. Numa espécie de curto-circuito emocional, durante a fruição da obra, todos seus afetos foram profundamente desestabilizados, na medida em que ativamente – o espectador teve que reconstruir a narrativa espaciotemporal invertida, enquanto que, passivamente – esse mesmo espectador foi obrigado a testemunhar a crueldade de uma tragédia humana.

De qualquer forma, não houve escapatória e talvez este seja o trunfo do filme: fazer com que o espectador saia profundamente modificado dessa experiência dolorosa, uma vez que, irremediavelmente, como poderia sugerir Bataille: “Ele [o espectador] olha sua ‘alma’, sua descontinuidade, como sua verdade profunda, iludido por uma sobrevivência do ser corporal (...)” (BATAILLE, 1987, p. 64).

3.11 O aspecto ‘*unwatchable*’ de *Irreversível*

É na chave do que seria insuportável na introjeção dessa obra que o pesquisador norueguês da Universidade de Bergen, Asbjørn Grønstad elabora o conceito de ‘*unwatchable*’ que poderíamos traduzir aqui com a expressão ‘impossível de assistir a’ ou de ‘impossível observação’, ‘impraticável visualização’.

No seu ensaio *On the Unwatchable* (2011), Grønstad explica que o termo ‘*unwatchable*’ foi codificado e registrado pela primeira vez em 1886, por Merriam-Webster, com uma conotação de complexidade conceitual e filosófica que sugeria o significado: “não apropriado ou adequado para assistir” ou como uma “tendência a

desencorajar a visualização”¹³⁶ (GRØNSTAD, 2011, p.630 - tradução nossa e aspas no original).

Grønstad revela, contudo, que sua maior inspiração para o emprego do termo ‘*unwatchable*’ como um conceito teórico para o cinema, foi emprestada do romance *Pornocratie* (2001), da cineasta Catherine Breillat, cujo uso do termo faz parte do léxico sexual e alude a uma representação visual tornada explícita.

De acordo com Grønstad, na adaptação do romance para o cinema, no longa-metragem *Anatomy of Hell* (2004), Breillat constrói uma cena em que sua heroína “paga um homem *gay* para examinar suas partes íntimas, pedindo-lhe para vê-la onde ela é *unwatchable*: ‘não há necessidade de me tocar. Apenas me diga o que você vê’”¹³⁷ (Ibid.).

Fazendo um paralelo com o que discutimos anteriormente sobre a questão do prazer visual e o conceito de atração cinematográfica, abordaremos aqui a reflexão de Grønstad comparando uma história do cinema majoritariamente centrada na produção do prazer estético em suas diversas e múltiplas formas, e uma tradição paralela e menor dentro dessa história, que remonta pelo menos aos primeiros movimentos de vanguarda, cujo projeto crucial, o pesquisador aponta, tem sido principalmente problematizar, impedir e muitas vezes perturbar o princípio do prazer cinematográfico.¹³⁸

Ao longo do seu ensaio que, por sua vez, era baseado na sua pesquisa em curso, *Cinema and the Unwatchable: Film and the Negation of Pleasure*, Asbjørn Grønstad traça alguns exemplos de situações cinematográficas de confronto empregadas por uma tradição cinematográfica que através de objetivos questionadores por vezes destróem a sensação de prazer visual ou, por vezes, desafiam a integridade moral e violam a consciência emocional do espectador, colocando em risco sua subjetividade.

Seus tabus se estabelecem na ruptura dos conceitos morais e na redefinição dos limites do que pode ser visualmente imaginado e colocado em exposição pelos atos de provocação perpetrados pelas imagens ‘impossíveis de assistir’, na tradição de um cinema extremo desde Buñuel e Pasolini até Gaspar Noé que, metaforicamente, Grønstad denomina de “gestos do cortar com a navalha, do corte emocional, psíquico e

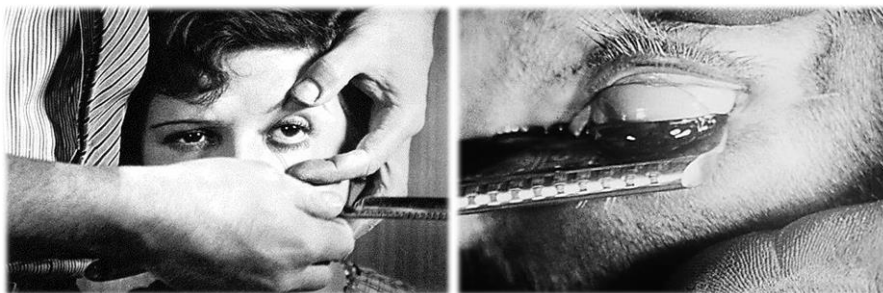
¹³⁶ ‘*not suitable or fit for watching*’ or ‘*tending to discourage watching*’.

¹³⁷ ‘*pays a gay man to scrutinise her intimate parts, requesting him to watch her where she is unwatchable: ‘no need to touch me. Just tell me what you see.’*’

¹³⁸ Serão ainda o prazer visual e os aspectos da ‘impossível visualização’ [pelo outro e por si mesmo] colocados pela fotografia, pela pintura, pela escultura, pela literatura etc, regidos pelos mesmos princípios?

ético sobre os olhos abertos do espectador”¹³⁹ (GRØNSTAD, 2011, p.671 - tradução nossa).

A metáfora empregada por Grønstad vem da cena antológica do globo ocular sendo cortado por uma navalha no filme *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, França, 1929) de Luís Buñuel e Salvador Dalí, que ele considera uma imagem emblemática dessa tradição de um cinema confrontativo.



Um cão andaluz

O pesquisador ressalta que, apesar da sequência do ato de dilaceração do globo ocular ter produzido uma série de interpretações, se somente analisarmos sua dimensão literal, a destruição do órgão visual na cena implica diretamente o dano fisiológico que seria totalmente prejudicial para a faculdade da visão e, como tal, a ação da navalha significaria, desse ponto de vista, um ataque ao ato de visualização. Algo insuportavelmente doloroso de assistir a ponto de, o espectador ao visualizá-la, provavelmente, imaginar a sensação (ou senti-la) de ter seu próprio olho sendo cortado.

Continuando no esforço de traçar um panorama histórico de uma vertente cinematográfica provocadora, o pesquisador cita uma declaração do cineasta e teórico de cinema Siegfried Kracauer dizendo que “nada poderia ser mais legítimo do que [o cinema] não necessitar de proibições em espetáculos gráficos que perturbem a mente”¹⁴⁰ (KRACAUER *apud* GRØNSTAD, 2011, p.631 - tradução nossa e aspas no original).

Dessa maneira, Grønstad aponta que ao elogiar a própria capacidade inerente ao meio cinematográfico para a produção de cenas que agridam a audiência; a citação de Kracauer poderia ser interpretada como mais uma evidência intelectual da confirmação de uma marca agressiva do cinema e seus evidentes vínculos com o conceito de ‘cine-

¹³⁹(...) *razorblade gestures, the emotional, psychic and ethical slicing open of the gaze of the spectator.*

¹⁴⁰(...) *“nothing could be more legitimate than [the cinema’s] lack of inhibitions in picturing spectacles that upset the mind”(...).*

punho’ de Eisenstein e, numa outra chave, embora bastante coerente, com o ‘Teatro da Crueldade’, de Antonin Artaud¹⁴¹.

Na sequência dessas duas perspectivas apontadas por Kracauer, e remetendo às características de uma arte violenta e feroz, Grønstad alude à captura dos sentimentos despertados pelos filmes do cineasta Gaspar Noé. Ambos os cineastas, podem ser classificados como intransigentes e antivoyeurísticos e, apesar de possuírem estilos bastante diferenciados, ambos realizam obras incrivelmente violentas, cuja característica comum é a de que (elas) agridem as suas audiências obrigando-as a desviar o olhar. Dessa forma, esses diretores promulgam uma inversão da relação cinema/espectador que, historicamente, definiu a situação cinematográfica, pois eles negam aos espectadores, em certa medida, algo intrínseco ao cinema como forma de arte, o prazer escopofílico (GRØNSTAD, 2011).

Grønstad acredita que ao se tratar do tema da visualidade transgressiva, bem como da visualização de imagens dolorosas no cinema, seria melhor abrir foco em conceituações mais especificamente em torno das estéticas da visualização e da relação entre o espectador e a imagem, pois, para o pesquisador, os estudos sobre a espectadorialidade viriam a se beneficiar mais ao levar em consideração o que os próprios textos fílmicos revelam sobre o comportamento escópico, já que esses textos são produzidos para e, até estão intimamente ligados, à questão da visualização/exibição, introduzindo, por si só, ideias sobre a atividade de ver imagens, e dessa maneira, construindo novos modos de espectadorialidade produzidos, por vezes, pelas potencialidades em torno do afetar e chocar que esses filmes imprimem em suas audiências. Fica óbvia aqui a proximidade do ponto de vista ideológico de Grønstad, com a abordagem teórica do americano Steven Shaviro.

Grønstad aponta ainda que ao longo da história do cinema tem havido numerosas tentativas de infligir violência sobre o espectador, mas ele problematiza que

¹⁴¹ Talvez o cinema de Gaspar Noé se aproxime mais da noção de crueldade do “Teatro da Crueldade” teorizado pelo escritor, dramaturgo e cineasta francês Antonin Artaud, até mesmo por sua concepção de que, tanto no teatro quanto no cinema deveria haver a verdadeira e necessária liberação de todas as forças sombrias do pensamento. Algo como um choque que deveria ser infligido aos olhos, tirado da própria substância do olhar, agindo diretamente no cérebro sem intermédio do discurso e nem proveniente de circunstâncias psicológicas. Algo que Artaud chamava de ‘cinema visual’, mais do que apenas textual, no sentido de exhibir os nossos atos em sua barbárie original e profunda, cujo intento seria explicitar o que há no amor, na loucura, na violência, no cotidiano e nos crimes atroz, na barbárie e nos afetos sobre-humanos, de uma forma que as imagens pudessem tornar todos estes sentimentos e situações mais vivos e terríficos do que eles próprios seriam (ARTAUD, 2006). No âmbito restrito de nossa pesquisa, por mais estimulante que seja a concepção da crueldade de Antonin Artaud, infelizmente, por ora, não nos aprofundaremos em seus conceitos.

a extensa pesquisa sobre a violência na mídia, geralmente realizada por estudiosos com formação em sociologia, têm incessantemente se preocupado mais com os efeitos da violência do cinema *mainstream* hollywoodiano, ou seja, com a violência que ocorre intradiegeticamente, movida pelo mecanismo da catarse, de uma forma que é projetada para agradar ao invés de desagradar, e que com frequência é demasiado estereotipada e insípida para causar algum tipo de mal-estar na plateia.

No entanto, quase nunca ou raramente, esse tipo de estudo tem reconhecido e se debruçado sobre a existência de uma vertente mais subterrânea do cinema, cujos realizadores estão comprometidos em criar formas de deixar os espectadores desconfortáveis ou de problematizar o processo de visualização, onde o objetivo é fazer com que *o espectador*, ao invés dos personagens da narrativa, *seja o alvo da violência* perpetrada na tela.

Quando reflete especificamente acerca da atual tendência extrema europeia, recorrente em mais de duas décadas de produções de filmes de arte que tem obrigado os recentes estudos de cinema a repensar as noções de espectadorialidade, Grønstad explora o conceito de *unwatchable*, utilizando como um de seus objetos de estudo a obra *Irreversível* (2002) de Gaspar Noé, notabilizada por suas prolongadas e excessivas cenas de violência gráfica e sexual, e, segundo esse pesquisador, pela tentativa deliberada de Noé para infligir dor sobre o espectador.

Para indagar sobre a relação ostensivamente masoquista do espectador de Gaspar Noé, através da visualização de uma série de imagens incapazes ou impossíveis de serem assistidas (*unwatchable*), Grønstad questiona a atitude daquele e também do autor, para entender o sentido de uma poética que acentua tais excessos.

Para o pesquisador essa relação pode ser metaforizada, quase como uma forma mais recente de ‘*Técnica Ludovico*’ - o tratamento de terapia de aversão a que o personagem *Alex* (Malcolm McDowell) é submetido em *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, EUA, 1971) de Stanley Kubrick. Em determinada sequência do filme, *Alex* é amarrado a uma poltrona de cinema e forçado a assistir imagens gráficas e perturbadoras de violência física e sexual, por vários dias (GRØNSTAD 2011). Segundo Grønstad, essa pode ser uma imagem ficcional pertinente para retratar a relação ‘não muito afável’ entre a tela e o espectador, durante a recepção do filme *Irreversível*.



Laranja mecânica

Por esse viés, Grønstad ainda irá delinear algo como uma característica psicológica ‘escópica’ que ele considera subjacente à noção paradoxal de um cinema ‘*unwatchable*’, ou o que ele questiona ser um conjunto de características formais recorrentes e que poderiam compor, para ele, uma estética do ‘*unwatchable*’ no cinema.

Assim, ele segue argumentando que ‘*unwatchable*’ é um conceito teórico e filosófico fundamental para refletir sobre a imposição de tal brutalidade sobre o espectador, conjugada com a noção do que ele define como uma “fantasia de visualização autodestrutiva”¹⁴² (GRØNSTAD *apud* HORECK e KENDALL, 2011, p.69 - tradução nossa e aspas no original), mas com o resultado edificante que deve ser reconhecido, já que essas obras acabam construindo espaços de reflexão que podem ser até mais vitais do que o próprio filme, gerando assim novas teorias de espectadorialidade que nos obrigam a repensar a ética e a fenomenologia de ver tais imagens.

Dessa maneira Grønstad conclui questionando se algumas imagens são realmente *unwatchable* - impossíveis de assistir - e quando e em quais circunstâncias, elas o são, ressaltando que o desejo de provocar e perturbar o espectador não pode ser facilmente debelado e é algo crucial para se conjecturar, através de termos éticos, a relação entre o espectador e a tela, nessa tendência do novo extremismo no cinema de arte contemporâneo, principalmente no caso da agressão visceral desferida pelo cinema de Noé.

Mediante as questões elaboradas por Grønstad, julgamos interessante fazer aqui um paralelo com algumas indagações do filósofo Jacques Rancière a respeito da ‘imagem intolerável’. Em seu livro *O Espectador Emancipado* (2014) o autor questiona

O que torna uma imagem intolerável? A pergunta parece de início indagar apenas que características nos tornam incapazes de olhar uma imagem sem sentir dor ou indignação. Mas uma segunda pergunta logo se mostra

¹⁴²(...) ‘*fantasy of self-destructive viewing*’ (...).

implicada na primeira: será tolerável criar tais imagens ou propô-las à visão alheia? (RANCIÈRE, 2014, p.83)

Nessa obra, o filósofo reflete sobre o caráter do espetáculo, tanto na sua forma teatral, televisiva, cinematográfica como em outras, elencando o que consistiria hoje o regime do intolerável, em relação ao fluxo de exibição na contemporaneidade, de imagens com aspecto cada vez mais realístico, como também questionando se não seria a denúncia acerca dessa exibição, mascarada de verdade, uma forma ainda mais intolerável - sob a máscara da indignação, que ofereceria ao olhar dos observadores/espectadores, a realidade mais abjeta e que por eles é por vezes tão procurada e desejada, apesar de sua problemática visibilidade.

Rancière indaga que diante desse regime, “a reação comum a tais imagens é fechar os olhos ou desviar o olhar” (RANCIÈRE, 2014, p.85). Assim como Grønstad reflete em seu artigo sobre as imagens ‘*unwatchable*’, talvez até mesmo, quem sabe, pautado pelas ideias de Rancière, que questiona ainda se o espectador deva sentir-se culpado pela sua posição de passividade, quando está a olhar imagens de dor e morte, em vez de assumir uma posição ativa e talvez até lutar contra situações parecidas na vida real. Para o filósofo, em suma, o observador/espectador deveria “sentir-se já culpado de olhar a imagem que deve provocar [nele] o seu sentimento de culpa” (Ibid.).

Voltando ao enfoque de Grønstad, este cita trechos de uma análise de *Irreversível* (2002), escrita pelo crítico de cinema Roger Ebert, que iniciaria essa sua crítica observando que o segundo longa-metragem de Gaspar Noé é “tão violento e cruel que a maioria das pessoas vai achar que é impossível assisti-lo” e que o diretor [Noé] “não só faz um filme sobre a violência como faz um filme para infligir violência sobre [os espectadores], talvez como uma experiência salutar.” E continuando, segundo Ebert, “(...) [essas] imagens são um garfo no olho. Sua crueldade é implacável. Seu desespero é profundo” (EBERT *apud* GRØNSTAD, 2011, p.653).

O pesquisador norueguês, porém adverte que existe uma linha tênue entre as representações da miséria humana e a angústia projetada para agitar a consciência social e gerar a empatia dos espectadores, e as imagens que parecem deliberadamente compostas para torná-los desconfortáveis. O cinema de Gaspar Noé, para ele, não seria um caso excepcional de agressividade fílmica, mas pode ser compreendido como um exemplo, principalmente as obras exploradas em nosso trabalho, dos mais devastadores

e que mais obrigam, tanto estudiosos quanto espectadores, a repensar as noções de espectadorialidade, de moral e de ética.

Asbjørn Grønstad relata que, de acordo com Martin Harries, nesse estilo de cinema, existiria uma fantasia de visualização autodestrutiva e que o estudioso observa que desde os séculos passados já “(...) [existia] um determinado investimento numa lógica formal que colocou o espectador em um ponto onde (...) [ele] teve que contemplar sua própria destruição” (HARRIES *apud* GRØNSTAD, 2011, p.654). E Harries, via Grønstad, argumenta que existe um antecedente mítico para sua teoria, que seria a figura bíblica da esposa de Ló, transformada em uma estátua de sal como punição por desobedecer à ordem dos anjos de não olhar para trás, durante a destruição de *Sodoma e Gomorra*.

Nessa linha de raciocínio, Grønstad alega que essa teoria da espectadorialidade destrutiva de Martin Harries poderia se tornar mais profícua se alinhada com o tipo de olhar masoquista identificado por Steven Shaviro e, conseqüentemente, por Gaylyn Studlar, em cuja obra *O Império do Prazer* alega que “o prazer cinematográfico está mais próximo do prazer *masoquista* do que o sadismo colocado como fundamental para a experiência de visualização, pelos teóricos do cinema da década de 1970”¹⁴³ (STUDLAR *apud* GRØNSTAD, 2011, p.655 - tradução nossa e grifo nosso).

Então, argumenta Grønstad que o filme *Irreversível* seria muito mais uma antítese dessa concepção do meio cinematográfico, já que, segundo o pesquisador, o universo de Gaspar Noé compõe uma unidade de desconforto, incômodo e transgressão, integrando um poder do olhar autodestrutivo para desvendar a mente do espectador, que estaria também codificado intradiegeticamente no nível da forma do filme, em uma espécie de crueldade extrema desenvolvida por Noé. Leitura que corrobora a hipótese que vimos desenhando.

¹⁴³“*cinematic pleasure is closer to masochistic pleasure than to the sadism posited as fundamental to the viewing experience by the film theorists of the 1970s*”.

4. Considerações Finais

Esta pesquisa mobilizou um largo aparato teórico por contemplar teóricos e pesquisadores comprometidos com as temáticas pertinentes à nossa pesquisa específica e para dar conta das questões que víamos implicadas na obra pregressa do cineasta Gaspar Noé, ou seja, seus dois filmes iniciais, os quais estabelecem relações triangulares com nosso objeto de estudo, o filme *Irreversível*, conforme já demonstrado ao longo do trabalho.

De acordo com a nossa análise, as relações entre os três filmes (*Carne; Sozinho Contra Todos e Irreversível*) repetem elementos temáticos e estéticos: o personagem do açougueiro onipresente, a violência extremada coordenada pelo sistema límbico e a intenção de Gaspar Noé de revelar a interioridade, a subjetividade dos protagonistas por meios diversos (mudando o procedimento a cada filme, mas tendo um sentido similar) – afinidades estas que a pesquisa foi apontando para nós.

Inicialmente em *Carne* - devido aos choques gerados por uma atualização do regime de atrações, em uma espécie de ‘violenta mostração’ o espectador é levado a presenciar toda a violência intrínseca ao sexo, que acaba por desencadear no homem as atitudes mais irracionais, desvelando ainda a bestialidade que está ligada ao ato da vingança e, como consequência deste, observam-se seus drásticos desdobramentos.

Depois em *Sozinho* - através dos ‘ataques’ visuais e auditivos sobre o espectador, ouve-se uma voz da consciência e sua acentuada perturbação emocional, trazendo à tona a animalidade do homem, num transbordamento da violência que está por trás do mal-estar sócio-econômico, revelando a abjeção extrema nas relações com o Outro (o estrangeiro, o diferente). Toda a rudeza e brutalidade do protagonista (um cidadão perdido nas entranhas da sociedade) são ‘fisicamente transferidas’ para o espectador e, com isso, os temas do filme são duplamente inscritos através do contexto narrativo e da manipulação estética.

Em ambos, *Carne* e *Sozinho*, a imagem-afeto é enfatizada através do uso de metáforas em torno da ‘carne’ animal e humana, tanto como alimento quanto como corporeamente erotizada. Algo que, de alguma forma, remete à questão da imanência da animalidade aludida por Bataille, ao se referir à situação do homem/animal que come e é comido.

E, por fim, em *Irreversível* - através de uma manipulação transgressiva da visualidade e da escuta hápticas, o filme é construído propositalmente para afetar fisicamente o corpo do espectador, particularmente ao desempenhar a função central de induzir reações fisiológicas e psicológicas naquele, para provocar sensações absolutamente desconfortáveis com o intuito de criar um excessivo mal-estar.

Pela agressão visceral aos sentidos do espectador, localizamos em *Irreversível* o ápice da construção, por Noé, do que chamamos de ‘corporeidade imanente’ e ‘afeto carnal’. Na fruição da obra, o espectador se torna cúmplice-testemunha das situações diegéticas e sente na pele/na carne, tal e qual os personagens, um profundo estresse emocional e também visual ao passo em que experimenta toda perda de si, ao se deparar com a descontinuidade narrativa, com as explosões de violência explícitas e gráficas, com a passividade frente ao intolerável da imagem e ao ter que lidar com as questões morais e éticas despertadas. Além de, forçosamente, ter de se engajar nas reflexões a respeito da efemeridade da vida, da irreversibilidade do tempo e da falibilidade do ser.

Como forma de evidenciarmos tais empregos estéticos e temáticos, procedemos a uma análise aprofundada do filme *Irreversível*, dividindo sua narrativa em duas partes, seguindo-se a sua estrutura formal, o que nos permitiu perceber a sua articulação rítmica, temporal. Analisamos os efeitos do regime háptico sonoro-visual, bem como da corporeidade imanente e do afeto carnal - conceitos que criamos para dar conta dos efeitos das ‘forças’ irruptoras da violência e de como essas se ‘organizam’ para fazer brotar o acaso, para fazer sentir a roda da fortuna na vida das personagens.

Gaspar Noé em *Carne*, *Sozinho Contra Todos* e *Irreversível* nos mostra o homem enquanto indivíduo frágil, sujeito à inexorabilidade do Tempo, à ação do acaso e à inescusabilidade de suas ações violentas.

A História não é criada apenas pela memória. Ela é realizada também pelas leis do determinismo universal, além da determinação constituída pela fortuna ou azar na vida de um indivíduo, conforme ocorre nas histórias dos protagonistas de Noé. Não vemos a questão das forças sociais levando a mudanças político-econômicas benéficas em Noé. O diretor *quase* mina (ou apaga) em seus filmes as possibilidades do determinismo universal ocorrer.

Os protagonistas mostram-se enquanto seres humanos sem continuidade (Bataille) que podem, ocasionalmente, preencherem-se na relação com o Outro: um ser humano, objetos, espaços. Preencherem-se eventualmente, circunstancialmente – nunca constantemente, para sempre. Porém, o trabalho de Noé sugere um desejo de retornar ao

cinema como uma arte da sensação e, sinestesticamente, explorar a capacidade do meio para entrelaçar o sensitivo e o conceitual: a extrema corporeidade, desde os corpos expostos ao corpo materializado do filme – perturbando-se as fronteiras entre sujeito e objeto, figura e fundo – onde a carne (e suas mazelas) é revelada e pode ser a chave para se atingir de maneira efetiva (sensual e mentalmente) os espectadores.

Ao trazer à tona a materialidade da imagem cinematográfica e estabelecer uma experiência multissensorial, o ‘cinema das sensações’ de Noé tenta aproximar aquilo que parece distante e consegue fazer ‘encarnar’, subjetivamente, em nosso próprio corpo aquele outro, estranho, abjeto, tornando-o mais próximo do que gostaríamos. Para tornar essa experiência concreta, faz parte do processo de criação do realizador explicitar a violência gráfica e o sexo, da mesma forma que o prazer e o desprazer sensoriais. Consequentemente, pareceu-nos importante trazer à tona questões relevantes ao prazer escópico e à espectralidade diante de uma obra tão *sui generis*. Pois, ao se abordar o cinema de Gaspar Noé, observa-se o caráter problemático da visualização.

Dessa maneira acreditamos ter sido fundamental apontar como se configura a complexa posição (até certo ponto assumidamente masoquista) do espectador-testemunha na tensão que se dá entre o posicionamento transgressor do cineasta – ao representar sem filtros, o sofrimento humano na tela – que, por essa via, passa a ser ‘encarnado’ pelo espectador, quando [ele] sofre na carne (igualmente aos personagens) as situações intoleráveis mostradas na diegese.

Cabe lembrar que, devido a esses aspectos presentes em Noé, fomos levados a nortear nosso trabalho por um caminho batailliano, já que em seus textos o filósofo se concentra, entre outras questões, no pensamento sobre interditos em torno do sexo e da violência, da transgressão e da atração pelo intolerável, do abjeto e do vazio do ser.

Julgamos que o mais importante para Noé seria o filme ser experimentado como um evento em si, interessando aqui a questão da experiência corporal, física de assistir a um filme criado para transmitir sensações, porém sem abdicar da reflexão para a compreensão das questões existenciais intrinsecamente abordadas.

Através da forma háptica e da perturbação da visão óptica, seu cinema joga com as qualidades materiais para construir um espaço que estimule uma relação de intimidade e proximidade com o objeto do olhar, privilegiando a identificação primária com o acontecimento diegético, a possibilidade de um contato sensorial onde o espectador afetivamente acaba por ser absorvido pela experiência fílmica. Porém, sem que esse se esqueça da ambiguidade por trás deste envolvimento corpóreo, que se

estabelece entre o prazer e o desprazer da comunhão sensorial, o que explicaria as respostas polarizadas que o cinema de Noé, especialmente *Irreversível*, gera na audiência e na crítica de cinema.

Destacamos ao longo do texto como o aspecto da sensorialidade pode se dar como uma nova forma de conhecimento, algo que foi apontado por nós, primeiramente, através do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, seguido e reforçado pela conceituação do corpo cinematográfico de Steven Shaviro. Em seguida, em reforço a essas ideias, trouxemos a questão da corporificação do ato espectadorial ligada às fundações carnavais da inteligibilidade, conforme erigido por Vivian Sobchack e discutido por Linda Williams. E por fim, nos aprofundamos no argumento de Laura Marks sobre o surgimento de novas subjetividades que se dão através da produção de novos regimes (caso do cinema háptico) para a organização da percepção sensorial e do conhecimento.

A união dos efeitos sensoriais atinge a carne do espectador e, como uma forma de conhecimento é nele introjetada e pede uma resposta que constitui em si – para além da sensibilização do ser – um pensamento ou uma reflexão acerca de suas crenças e convicções. Enfim, a possibilidade de ver e ser visto pelo Outro para romper (mesmo que efemeramente) a não continuidade/descontinuidade que caracteriza o humano e, simultaneamente, realizar a plenitude porosa do verso/reverso entre sentidos e pensamento que parece ser o caminho da redenção da humanidade aos olhos (não de todo pessimistas) de Gaspar Noé.

Através de repetições, volutas, desdobramentos, dobras metonímicas do tema, dos protagonistas e das imagens sonorovisuais em ação, Noé vai buscando construir sua grande metáfora: evolucionar o pensamento. Acionar a reflexão por meio de imagens estranhas, abjetas, que a Arte pode constituir e, através da criação pelo choque, criar o afeto carnal necessitado pelo ser humano: *Cogito ergo sum*, ou seja, “penso, portanto sou”.

*eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim.*

(*Cogito*. Torquato Neto)

5. Referências Bibliográficas

ANDRÉ, Jacques. O a posteriori transferencial dos traumas do início da vida. In: **Revista Ágora**, UFRJ, Vol. XVI número especial, Rio de Janeiro, Abril 2013. Disponível em: <http://teopsic.psicologia.ufrj.br/revista-agora/volumes/revista-agora-volume-xvi--ed-especial/>. Acesso em: 12 Abr. 2017.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

AUMONT, Jacques (org.). **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

BARKER, Jennifer. **The tactile eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley/Los Angeles/ London: Ed. University of California Press, 2009.

BARKER, Martin. Watching Rape, Enjoying Watching Rape...: How Does a Study of Audience Cha(lle)nge Mainstream Film Studies Approaches?. In: HORECK, T.; KENDALL, T. **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edinburgh: Ed. Edinburgh University Press, 2011.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.

_____. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1989.

_____. **OEuvres Complètes I**. Paris: Ed. Gallimard, 1989.

_____. **OEuvres complètes XI**. Paris: Ed. Gallimard, 1988.

_____. **Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939**. Trad. Allan Stoekl. Minneapolis: Ed. University of Minnesota Press, 1986.

BATISTA, Lucas R. M. **Mágica, Sonho e Lembrança: O Cinema de Christopher Nolan**. 2012. 134f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

BAZIN, André. **O Cinema da Crueldade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

_____. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.): **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.12-15.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2007.

_____. French Cinema of the Margins. In: EZRA, Elizabeth (Org.). **European Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. The Wounded Screen. In: HORECK, T.; KENDALL, T. (orgs.). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

BOWIE, José Antonio Pérez. Notas Sobre Cine Lírico. Um Intento de Tipologia. In: MACCIUCI, Raquel (Org.). **Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergências**, V. III. Universidade de Salamanca, 2011. Disponível em: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar>. Acesso em: 10 Out. 2015.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

BROTTMAN, Mikita; STERRITT, David. **Irreversible**. In: **Film Quarterly**, V. 57. Estados Unidos: University of California Press, 2004. Disponível em: <http://archive.today/7qEaJ>. Acesso em: 20 Jun. 2015.

BUKATMAN, Scott. Spectacle, Attractions and Visual Pleasure. In: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

CANCIAN, André. **O Vazio da Máquina: Niilismo e outros abismos**. São Paulo: Ed. André Dísore Cancian, 2009.

CAPEL, Heloisa S. F. Performances Visuais e Ensino: Dilemas de Orientação no Emaranhado do Tempo. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Set./Out./Nov./Dez. 2011 Vol. 8, Ano VIII nº 3. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 16 Jun. 2015.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

CHION, M. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto&Grafia, 2008.

CLINE, Rich. Standing up to Censorship. In: **Interview with Gaspar Noé, Monica Bellucci & Vincent Cassel**. (Publicado em Fevereiro de 2003). Disponível em: <http://shadows.wall.net/features/qx-gnoe1.htm>. Acesso em: 15 Mar. 2017.

COLAK, Metin. **The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism**. Disponível em: <http://zip.net/bjpkc4>. Acesso em: 20 Abr. 2015.

COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.

COURTINE, J.J. **História do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CREED, Barbara. **Pandora's Box: Essays in Film Theory**. Melbourne: Ed. Melbourne University Press, 2004.

CURADO, J. M. **A realidade do futuro em J. W. Dunne**. (Repositório da Universidade do Minho). Braga, 2000. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3323/1/Dunne%20realidade%20futuro.pdf>. Acesso em: 14 Dez. 2016.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Cinema 2. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DE ZORZI, Maria V. G. **O "Dicionário" de Documents (1929-1930) e a Antropologia de Georges Bataille**. 2013. 166f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH-USP. São Paulo, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **L'image ouverte**. Paris: Ed. Gallimard, 2007.

_____. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Ed. Escuta, 2012.

DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2008.

DORIGUETO, R. et. al. Cinetose. In: **Revista RECES**, Vol.4, N.1, p. 51-58, 2012. Disponível em: <http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/recs/article/view/60/0>. Acesso em: 20 Mar. 2017.

DOUCHET, Jean. O corpo. In: OLIVERIA, Luis Miguel (Org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca portuguesa/ Museu do cinema, 1999.

DUNNE, John William. **An Experiment with Time**. London: Ed. A. & C. Black, 1927.

EBERT, Roger. Irreversible. In: **Chicago Sun-Times**. (publicado em 14 Mar.2003). IN: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030314/REVIEWS/303140303>. Acesso em: 31 Mai. 2016.

EDELSTEIN, David. Irreversible Errors: Gaspar Noé's cinematic rape. In: **Slate 7** (Publicado em Mar. 2003). Disponível em: http://www.slate.com/articles/arts/movies/2003/03/irreversible_errors.html. Acesso em: 20 Mai. 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História Mundial do Cinema**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.

FRANÇA, Andréa. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. In: **Revista Alceu**, V. 2, n.º. 4, pp. 61-75 - Jan/Jun, 2002.

FOSTER, Hall. **The return of the real: Art and theory at the end of the century**. London: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e escritos**, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 23ª ed, Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

FREUD, S. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **Obras psicológicas completas**. Vol. XVIII, p. 13-85. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Early Cinema as a Challenge to Film History. In: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GRØNSTAD, Asbjørn. On the Unwatchable. In: HORECK, T.; KENDALL, T. (orgs.). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

GUNNING, Tom. Attractions: How They Came into the World. In: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

_____. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

HICKIN, Daniel. *Censorship, Reception and the Films of Gaspar Noé: The Emergence of the New Extremism in Britain*. In: HORECK, T.; KENDALL, T. (orgs.). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edinburgh University Press, 2011.

HOBBERMAN, J. *Formal Attire*. In: **The Village Voice**, (Publicado em 04 de Março de 2003). Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2003/03/04/formal-attire/>. Acesso em: 20 Jun. 2016.

HORECK, Tanya; KENDALL, Tina (orgs.). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edimburgo: Ed. Edinburgh University Press, 2011.

HOUAISS, A.; Villar, M. S.; Franco, F. M. M. **Dicionário Houaiss de Sinônimos e Antônimos**. São Paulo: Ed. Publifolha, 2008.

HUNTER, Stephen. *Irreversible: Move Over, Dante*. In: **The Washington Post**, (Publicado em 11 Abr. 2003). Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2003/04/11/AR2005033116939.html>. Acesso em: 20 Jun. 2016.

JAUSS, H. R. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luis Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

KENDALL, Tina. *Reframing Bataille: On Tacky Spectatorship in the New European Extremism*. In: HORECK, T.; KENDALL, T. (orgs.). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edinburgh University Press, 2011.

KRISTEVA, Júlia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAMARE, V. *O corpo no cinema de John Cassavetes*. In: **Revista Trivium**, v. 1, n. 1, 2009/2. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2009. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/9-o-corpo-no-cinema-de-johncassavetes.pdf> >. Acesso em: 07 Abr. 2017.

LEONE, E.; MOURÃO, M. D. G. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.

MANOVICH, Lev. *Novas Mídias como tecnologias e ideia: dez definições*. In: LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: SENAC, 2005.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In: AUMONT, Jacques (org). **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

MARKS, Laura U. **The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham: Ed. Duke University Press, 2000.

MASCARELLO, F. A *screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. In: **Revista Novos Olhares**, ECA-USP, Ano 4, Nº 8, p.13-28, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51357/55424>. Acesso em: 20 Mai. 2016.

MENDES, Larissa da Costa. **Por uma metapsicologia do tempo**. 2012. 98f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC, Rio de Janeiro, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.): **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2008.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

MUSSER, Charles. Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Ed. Amsterdam University Press, 2006.

NAUMANN, Sandra. A imagem expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. In: **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas (TECCOGS)**, n. 6, 307 p., Jan/Jun, 2012. Disponível em: http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/5-imagem_expandida-sobre_musicalizacao_das_artes_visuais_no_seculo_vinte-sandra_naumann.pdf. Acesso em: 14 Dez. 2016.

NAZARIO, Luiz. Os Olhos Sem Rosto. In: **Mil Olhos...** Disponível em: <http://milolhos.blogspot.com.br/2006/12/os-olhos-sem-rosto.html>. Acesso em: 04 Jul. 2016.

NESTROVSKI, A.; SELIGMAN-SILVA, M. (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Ed. Escuta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Vontade de Poder**. Trad. Marcos S. P. Fernandes e Francisco J. D. de Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2008.

NOÉ, Gaspar. I'm Happy Some People Walk Out. In: **The Guardian**. (Entrevista publicada em 12 Mar. 1999). Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/1999/mar/12/features3>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

_____. Cinema to dishonour France. In: **The Independent**. (Entrevista publicada em 14 Jan. 1999, por Liese Spencer). Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/cinema-to-dishonour-france-1046932.html>. Acesso em: 08 Fev. 2015.

_____. In: **A.V. Club. The Onion Inc.** (Entrevista em 24 Set. 2010). Disponível em: <https://film.avclub.com/gaspar-noe-1798221764>. Acesso em: 13 Fev. 2015.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2013.

PALMER, Tim. **Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema**. Middletown, CT: Ed. Wesleyan University Press, 2011.

_____. Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. In: **Journal of Film and Video**, Vol.58, No.3, Set/2006, p. 22-32. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20688527?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 18 Ago. 2015.

PARODI, Ricardo. **Cuerpo y Cine: Reporte Fragmentario sobre Extrañas Intensidades y Mutaciones Del Orden Corporal**. Gerardo Yoel (Ed.). **Pensar el Cine 2**. Buenos Aires: Ed. Manancial, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. **O Cinema de Poesia: A Língua Escrita da realidade**. In: **Empirismo Hereje**. Trad. Pereira, Miguel Serras. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLIZINE, Frédéric. Gaspar Noe's World. In: **Ciné Carnet**, N°02, 2000. Trad. Nicolas Rapp. Disponível em: <http://www.letempsdetruittout.net/pages/Biography-4560799.html>. Acesso em: 16 Abr. 2015.

PREDEBON, Aristóteles A. **Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídeo Traduzidas por Francisco José Freire**. 2006. 850f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

QUANDT, James. **Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema**. In: **Artforum International Magazine**, 2004. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema>. Acesso em: 16 Out. 2014.

_____. **Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema**. In: HORECK, T.; KENDALL, T. (org). **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

RIVERA, Tania. Cinema e Pulsão: Sobre IRREVERSÍVEL, o trauma e a imagem. In: **Revista do Departamento de Psicologia**, UFF, v. 18 - n. 1 p. 71-76, Jan./Jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v18n1/a06v18n1.pdf>. Acesso em: 12 Ago. 2015.

RUTHERFORD, Anne. Cinema and Embodied Affect. In: **Senses of Cinema**, nº 25, 2003. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/. Acesso em: 28 Nov. 2016.

SÁ REGO, Alita. V. B. **A imagem além da forma: o cinema de sensações**. Dissertação de Mestrado. 2002. 165f. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Narrativas sensoriais no cinema do século XXI: filmes de ação de Hong Kong e Hollywood**. 2006. 211f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, B. M.; ARTERO, A. O. Efeitos Especiais em Computação Gráfica – *Morphing*. In: **Revista Colloquium Exactarum**, Vol.3, No.2, p.85-92, 2011. IN: <http://revistas.unoeste.br/revistas/ojs/index.php/ce/article/viewArticle/713>. Acesso em: 27 Jun. 2016.

SCARPA, P. C. A. **Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no Cinema**. 2007. 212f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

SCHMERKIN, Nicolas. **Interview: Gaspar Noé**. Disponível em: <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>. Acesso em: 14 Abr. 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. O espetáculo e a demanda do real. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. O vazio da Existência. In: **Três Ensaios de Arthur Schopenhauer**. Trad. André D. Cancian, eBook, 2014. Disponível em: http://www.academia.edu/5528929/Arthur_Schopenhauer. Acesso em: 08 Abr. 2016.

SERRES, M. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHAWHAN, Jason. It's beginning, To and Back Again: The Sense-Deranging Sound + Vision of Gaspar Noé's Irreversible. In: **The Film Journal**, 2002. Disponível em: <http://www.thefilmjournal.com/issue4/irreversible.html>. Acesso em: 20 Jul. 2015.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Ed. Paulus, 2015.

_____. The cinematic body REDUX. In: **Parallax**, v. 14, n. 1, p. 48-54, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640701781370>. Acesso em: 10 Nov. 2016.

_____. **The post-cinematic affect**. Washington e Winchester: O-Books, 2010.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O fenômeno urbano**. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2001.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thought: Embodiment and Moving Image Culture**. Los Angeles: Ed. University of California Press, 2004.

_____. **Phenomenology: The Routledge Companion to Philosophy and Film**. London and New York: Ed. Routledge, 2009.

STRAUVEN, Wanda. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Ed. Amsterdam University Press, 2006.

_____. From “Primitive Cinema” to “Marvelous”. In: **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Ed. Amsterdam University Press, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. 2013. 166f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2013.

_____. A deambulação em *O Candinho*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006 (Estudos de cinema – Socine, VII) p.183-189.

VERNET; Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques (org.). **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

VIVEIROS, Paulo. Espaços densos: configurações do cinema digital. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do digital: Cinema e Tecnologia**. Covilhã, Portugal: Livros LabCom, 2007.

_____. Espaços Densos: configurações da imagem digital no cinema. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea – cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...Vol.1**. São Paulo: ECidade, 2009.

WEIBEL, Peter. Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: SENAC, 2005.

WILLIAMS, Linda. **Hardcore: Power, Pleasure and the ‘Frenzy of the Visible’**. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds). **Film Theory and criticism**. London: Oxford University Press, 2004.

_____. **Screening Sex**. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

WOOD, Robin. Against and For Irreversible. In: **Film International**, vol. 1, no. 5, 2003. Disponível em: <http://filmint.nu/?p=1475>. Acesso em: 20 Ago. 2015.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2005.

_____. **A Experiência do Cinema**. (Antologia). 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal Revisitado ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p. 21-23.

YACUBIAN, Elza M. T.; KOCHEN, Silvia. **Crises epilépticas**. São Paulo: Ed. Casa Leitura Médica, 2014.

Sites consultados sobre a obra do cineasta Gaspar Noé

<http://www.egs.edu/faculty/gaspar-noe>

<http://www.letempsdetruittout.net>

<http://www.irreversiblethemovie.com>

6. Filmografia

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (*2001: A Space Odyssey*, EUA, 1968) Dir: Stanley Kubrick

7 DIAS EM HAVANA (*7 días en La Habana*, França/Espanha, 2011) Vários Diretores- inclui o curta-metragem *O Ritual* (*Viernes: Ritual*, 2011) Dir: Gaspar Noé

AMNÉSIA (*Memento*, EUA, 2000) Dir: Christopher Nolan

ANATOMIA DO INFERNO (*Anatomie de l'enfer*, França, 2004) Dir: Catherine Breillat

ANGST (*Schizophrenia*, Austria, 1983) Dir: Gerald Kargl

ASSASSINOS (*Assassin(s)*, França, 1996) Dir: Matthieu Kassovitz

ATO DE VER COM OS PRÓPRIOS OLHOS, O (*The act of seeing with one's own eyes*, EUA, 1971) Dir: Stan Brakhage

CÃO ANDALUZ, UM (*Un Chien Andalou*, França, 1929) Dir: Luís Buñuel e Salvador Dalí

CHINESA, A (*La Chinoise*, França, 1967) Dir: Jean-Luc Godard

DESEJO DE MATAR (*Death Wish*, EUA, 1974) Dir: Michael Winner

DESTRICATED (*Destricted*, Reino Unido, 2008) Vários Diretores - inclui o curta-metragem *We Fuck Alone* (2008) Dir: Gaspar Noé

ENTER THE VOID (*Enter The Void*, França/Japão, 2009) Dir: Gaspar Noé

ERASERHEAD (*Eraserhead*, EUA, 1977) Dir: David Lynch

FLICKER, THE (*The Flicker*, EUA, 1965) Dir: Tony Conrad

HOMICIDA (*Homicidal*, EUA, 1961) Dir: William Castle

LARANJA MECÂNICA (*A Clockwork Orange*, EUA, 1971) Dir: Stanley Kubrick

LOVE (*Love 3D*, França, 2015) Dir: Gaspar Noé

MASCULINO FEMININO (*Masculin féminin*, França, 1966) Dir: Jean-Luc Godard

OITO/8 (*Eight/8*, França, 2008) Vários Diretores - inclui o curta-metragem *SIDA* (2008) Dir: Gaspar Noé

OLHOS BEM FECHADOS, DE (*Eyes Wide Shut*, EUA, 1999) Dir: Stanley Kubrick

PEDRO O LOUCO (*Pierrot le fou*, França, 1965) Dir: Jean-Luc Godard

PREMIÈRE MORT DE NONO, LA (*La première mort de Nono*, França, 1987) Dir: Lucile Hadzihalilovic

PULPE AMÈRE (*Pulpe Amère*, França, 1987) Dir: Gaspar Noé

SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Itália, 1975) Dir: Pier Paolo Pasolini

SANGUE DAS BESTAS, O (*Le Sang des Bêtes*, França, 1948) Dir: Georges Franju
SCORPIO RISING (*Scorpio Rising*, EUA, 1964) Dir: Kenneth Anger
SOB O DOMÍNIO DO MEDO (*Straw Dogs*, EUA, 1971) Dir: Sam Peckinpah
SODOMITAS (*Sodomites*, França, 1998) Dir: Gaspar Noé
SUL, O (*Sur*, Argentina/França, 1988) Dir: Fernando Solanas
TANGOS, O EXÍLIO DE GARDEL (*El exilio de Gardel: Tangos*, Argentina/França, 1985) Dir: Fernando Solanas
TAXI DRIVER (*Taxi Driver*, EUA, 1975) Dir: Martin Scorsese
TERROR NA ÓPERA (*Opera*, Itália, 1987) Dir: Dario Argento
TINTARELLA DI LUNA (*Tintarella di Luna*, França, 1985) Dir: Gaspar Noé
TRON: O LEGADO (*Tron: Legacy*, EUA, 2010) Dir: Joseph Kosinski
VIAGENS ALUCINANTES (*Altered States*, EUA, 1980) Dir: Ken Russell

7. Fichas Técnicas

CARNE

Titulo original: *Carne*

País: França

Ano: 1991

Idioma: francês

Duração: 40 min. Cor.

Direção: Gaspar Noé

Roteiro: Gaspar Noé

Fotografia: Dominique Colin

Edição: Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé

Produção: Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé

Produtores Associados: Les Cinémas de la Zone

Distribuição: Action Gitanes

Elenco: Philippe Nahon, Blandine Lenoir, Frankie Pain, Marie Berto, Hélène Testud, Roland Guéridon, Pierre Jamin, Lucile Hadzihalilovic.

Premiação: Vencedor do prêmio de curta/média-metragem no Festival de Cannes em 1991. Vencedor do prêmio “Georges Sadoul” de 1991

SOZINHO CONTRA TODOS

Titulo original: *Seul Contre Tous*

País: França

Ano: 1998

Idioma: francês

Duração: 93 min. Cor.

Direção: Gaspar Noé

Roteiro: Gaspar Noé

Fotografia: Dominique Colin

Edição: Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé

Produção: Lucile Hadzihalilovic, Gaspar Noé

Produtores Associados: Studio Canal+ / Les Cinémas de la Zone/ Love Streams Productions

Distribuição: Momentum Pictures

Elenco: Philippe Nahon, Blandine Lenoir, Frankie Pain, Martine Audrain, Jean-François Rauger, Guillaume Nicloux, Olivier Doran, Aïssa Djibir, Serge Faurie, Paule Abecassis, Stéphanie Sec, Arlette Balkis, Frédéric Pfohl.

Premiação: Vencedor do Prêmio Mercedes-Benz para Gaspar Noé no Festival de Cannes de 1998.

IRREVERSÍVEL

Titulo original: *Irréversible*

País: França

Ano: 2002

Idioma: francês

Duração: 97 minutos. Cor.

Direção: Gaspar Noé

Roteiro: Gaspar Noé

Fotografia: Benoit Debie e Gaspar Noé

Edição: Gaspar Noé

Produção: Christophe Rossignon

Design de Produção: Alain Juteau

Música: Thomas Bangalter

Figurino: Laure Culkovic

Produtores Associados: Studio Canal+ / 120 Films / Grandpierre / Eskwad / Rossignon / Les Cinémas de la Zone / Nord-Ouest Productions

Distribuição: Lion's Gate Films

Elenco: Monica Bellucci, Vicent Cassel, Albert Dupontel, Jo Prestia, Phillippe Nahon, Stéphane Drouot, Mourad Khima, Jean-Louis Costes.

Premiação: Vencedor do *Cavalo de Bronze* no Festival de Estocolmo em 2002.

Concorreu à *Palma de Ouro* no Festival de Cannes 2002.

8. Anexo

Numeração e Descrição das sequências do filme *Irreversível* (2002)

Créditos Finais.

SEQ. 01: Perambulação externa da câmera.

SEQ. 02: Apartamento do *Açougueiro* – Saída do *Rectum*.

SEQ. 03: *Pierre* algemado no interior da viatura de polícia.

SEQ. 04: *Marcus* ferido no interior da ambulância.

SEQ. 05: Caçada a *Le Tenia* no clube *Rectum*.

SEQ. 06: *Pierre* aturdido perambulando pela rua.

SEQ. 07: *Marcus* descontrolado procurando pelo *Rectum*, após roubar o táxi.

SEQ. 08: *Marcus* e *Pierre* no táxi.

SEQ. 09: *Marcus* e *Pierre* com os gangstêres *Mourad* e *Layde*, na rua das travestis.

SEQ. 10: Depoimento de *Pierre* à polícia – Abordagem dos gângteres a *Marcus*.

SEQ. 11: Visão de *Alex* ferida na maca, após ser estuprada.

SEQ. 12: Estupro de *Alex*.

SEQ. 13: A festa burguesa.

SEQ. 14: *Alex*, *Marcus* e *Pierre* no metrô a caminho da festa.

SEQ. 15: O sonho de *Alex*– O casal *Alex* e *Marcus* no apartamento.

SEQ. 16: *Alex* descansando em seu apartamento.

SEQ. 17: *Alex* no parque – Bombardeio estroboscópico.

Intertítulo: “O tempo destrói tudo”