

O CORPÓREO E A ERUPÇÃO DA BESTIALIDADE EM *CARNE E SOZINHO CONTRA TODOS*, DE GASPAR NOÉ

THE BODILY AND THE ERUPTION OF BESTIALITY IN MEAT AND I STAND ALONE, BY GASPAR NOÉ

Josette Alves de Souza Monzani *

Mario Sergio Righetti **

RESUMO:

Este trabalho procura apontar de que modo os procedimentos estéticos do diretor franco-argentino Gaspar Noé realizaram uma proposta de cinematografia radical que estabelece tensão no compartilhamento sensorial entre o corpo da tela, o corpo da câmera e o corpo do espectador. *Carne* (1991) e *Sozinho Contra Todos* (1998) narram a história de vida do açougueiro, um cidadão à margem da sociedade metropolitana francesa, marcada por representações afetivas que o comprimem e levam a cometer ações bestiais marcadas por “enganos” -equivocos que o prejudicarão para sempre. O corpo cinematográfico de Noé faz uso de imagem e som hápticos, trilhando um caminho batailleano - por meio da transgressão, da sensorialidade e da experimentação do abjeto-, e com eles busca induzir no espectador o que denominamos *afeto carnal* e *corporeidade imanente* como forma de pontuar as questões sociais e éticas propostas pelo diretor.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema do corpo, imagens hápticas, Gaspar Noé.

ABSTRACT:

It is tried to point out how the aesthetic procedures of the French-Argentine director Gaspar Noé end up making a proposal of radical cinematography that establishes a tension in the sensorial sharing among the body of the screen, the body of the camera and the body of the spectator. *Meat* (1991) and *I Stand Alone* (1998) chronicle the life history of *the Butcher*, a citizen on the fringes of French metropolitan society, marked by affective imprisonments that compel him to commit bestial actions marked by ‘mistakes’, mistakes that will do him harm forever. The cinematographic body of Noé makes

* Professora de cinema do Bacharelado e do Mestrado em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). josettemonzani@gmail.com

** Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). rig.mario@gmail.com

use of haptic image and sound, traversing a Bataillean path - through transgression, sensoriality and experimentation of the abject - and by them seeks to induce in the viewer what we call *carnal affection* and *immanent corporeity* as a way of punctuating the social and ethical questions proposed by the director.

KEYWORDS: Body cinema, haptic images, Gaspar Noé.

INTRODUÇÃO

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, o que é perceptível à reflexão sobre algumas vertentes contemporâneas do cinema, cujo foco é cinematografar os corpos e destacar o 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 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 simultaneamente enquanto duração e experiência, principalmente por ser desencadeadora de afetos e sensações, sendo eles apreendidos e assimilados pelo espectador de forma mais direta e primária, em comparação com o entendimento dos aspectos lógicos do enredo.

Dessa forma, a presença do corpo na imagem fílmica é dotado da capacidade de se colocar como um espaço de construção de sensações e afetos, por adotar uma concepção de corporeidade fortemente baseada na relação afetiva entre os corpos do realizador, do ator 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.¹ Tal é a força sensorial corporal pela concepção estética, que à vertente do cinema moderno que terá desdobramentos na contemporaneidade convencionou-se rotular de “cinema do corpo”.²

Gaspar Noé 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: ao interior do ser humano. Ou seja, 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.

A INTOLERÁVEL VISÃO DA CARNE

Em ambos os filmes aqui analisados, *Carne* (1991) e *Sozinho Contra Todos* (1998), questões morais e éticas são trazidas à tona, por extrapolarem os limites do que poderia ser julgado como puramente sensacional e forçarem as fronteiras do ‘assistível’ e do tolerável. Características que, ao enfatizarem a abjeção da imagem, nos envolvem esteticamente e emocionalmente com o irracional e o inaceitável, algo que exatamente conferem a essas obras a sua borda crítica. Remetendo ao pensamento de Georges Bataille, o cineasta franco-argentino Gaspar Noé obriga 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 batailliano transgressor, para chegar a um cinema com obsessão por uma visualidade explícita e intolerável, que uniria o visceral ao intelectual.

Acreditamos que 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 e colocando-o em contato íntimo com as ações e personagens, a fim de atingi-lo diretamente em sua carne, em uma situação que pede respostas ao vivenciado.

Carne (1991) é um média-metragem que conta a história de um açougueiro (chamado apenas *Açougueiro*) que se vinga do 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.

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 comercializar 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 câmara fria. Algo extremamente surpreendente por seu teor realista e bastante cruel que, da forma com que está inserido na narrativa remete a um modelo de cenas de atualidades típicas do sistema de atrações do “Primeiro Cinema”.³

É interessante constatar a forma com que Georges Bataille, no texto sobre o verbete “*abatedouro ou matadouro*” (*Abattoir*), publicado no dicionário crítico da edição de número seis 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 a própria *feiura* humana que responde a uma necessidade doentia de *asseio* e *expurgação*.

(...) 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 *feiura*, *feiura* que responde a uma necessidade doentia de limpeza, de amargura e monotonia (...) (BATAILLE, 1929, p. 329, tradução nossa).

Os abatedouros ou matadouros são tidos como 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 e o relato (para o próprio homem) do 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). Existe ainda 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* (1949), uma inspiração para Noé, conforme apontaremos a seguir.

A narrativa de *Carne* é construída episodicamente: há a utilização recorrente de inter-títulos descrevendo e contextualizando fatos da trama, como também há cartelas que trazem datas para localizar a passagem dos anos e pontuar os acontecimentos na vida

do açougueiro. Esses intertítulos possuem um sentido sólido, cru: datam, postulam, acabam com as dúvidas do espectador sobre os sentidos em proposição. Cada cartela apresentada durante o filme é acompanhada por um efeito sonoro estridente, como o de uma batida de porta ou que remete ao som do disparo de revólver, que acompanha o movimento de câmera brusco, com emulação do efeito chicote.⁵ Algo que remete à 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).

Figura 1: Cartelas com alguns intertítulos do filme *Carne*



Intertítulo 1⁶

Intertítulo 2⁷

Intertítulo 3⁸

Intertítulo 4⁹

Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Carne” (França, 1991) de Gaspar Noé.

Figura 2: Sequências indicando a passagem do tempo



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Carne” (França, 1991) de Gaspar Noé.

No filme *Carne*, outra sequência que compõe cenas de choque (um aspecto do 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 modelo do que poderíamos denominar como cenas de atualidades de um sistema de atrações.

Figura 3: O título está logo abaixo da imagem

Título: A carne ensanguentada sendo cortada O bebê que nasce ensanguentado

Fonte: Fotogramas extraídos do filme "Carne" (França, 1991) de Gaspar Noé.

Como já apontado, a narrativa é pontuada de maneira episódica e sempre pela ótica do Açougueiro. Após o parto, sua esposa o abandona e o açougueiro passa a criar sua filha, sozinho. Ele acompanha o crescimento de sua filha, aparentemente autista, chamada *Cynthia* (Blandine Lenoir) e, ao perceber que a menina está crescendo e se tornando uma adolescente, ele começa a dar indícios de seu desejo sexual por ela, através do recurso do monólogo interior. O desejo incestuoso está implícito e fica evidente nas cenas do Açougueiro dando banho, enxugando e vestindo sua filha todas as manhãs.

Um aspecto importante e que perpassa todo filme é a constante presença do cavalo, tanto pela imagem real - conhecido símbolo da virilidade masculina - quanto pelo interesse da menina pela brincadeira de cavalgar a perna do pai e os cavalinhos de madeira - símbolo do erotismo feminino.

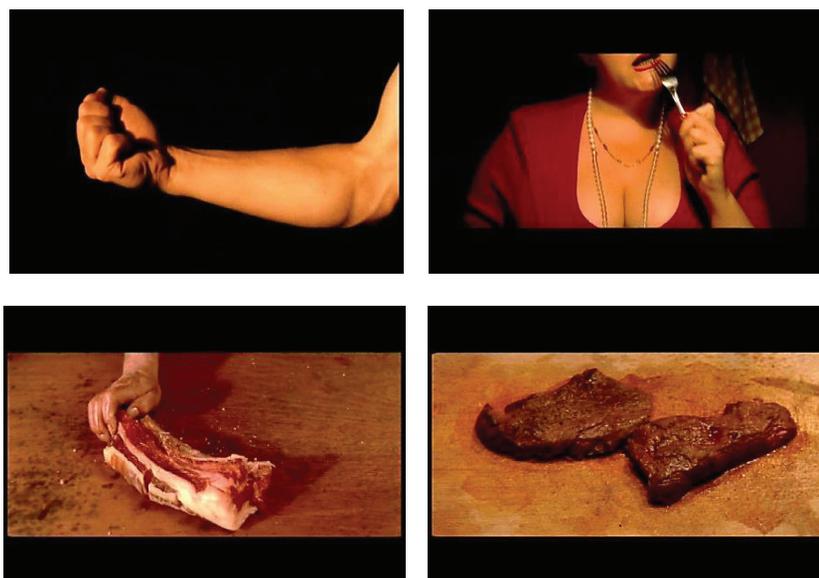
A representação do corpo no cinema de Noé se dá de uma maneira muitas vezes não usual, esteticamente inusitada e interessante para refletirmos sobre sua ênfase na dimensão corpórea. Tais marcas são reiteradas ao longo do filme por meio da exibição de partes dos corpos das personagens; muitas vezes também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

Figura 4: A *acefalia* das personagens.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme "Carne" (França, 1991) de Gaspar Noé.

Esse não enquadramento da totalidade dos rostos em Noé pode ter o intuito de eliminar as expressões faciais, característica demasiadamente humana, como um modo de não revelar as emoções expressas em cada conjunto. Ou, ainda, certo aspecto ‘acéfalo’ do ser humano, significando uma falta ou incompletude que permeia a perda absoluta de consciência de si, do indivíduo. Podemos remeter ainda à concepção deleuzeana sobre a possibilidade de existir um cinema moderno que coloque o corpo como uma instância central no processo de produção de sentidos; cinema em que o corpo se estabelece como uma zona de intensidades, como um território para a irrupção dos afetos, em que se inscrevem os signos da vida, enlaçando passado e presente e permitindo a coexistência de um aquém e um além do corpo, o que pode vir a ser uma hipótese viável para os enquadramentos corpóreos de que se vale Noé. Além disso, acreditamos que essa opção estética pode servir para enfatizar visualmente o corpo na sua dimensão carnal - ao eliminar-se ou partir-se rosto e cabeça -, tal qual peças de carne num açougue, já que estas geralmente são vistas sem a cabeça -miolos à solta apartados do todo.

Figura 5: Fotogramas que apontam as correspondências visuais geradas em *Carne* (1991).



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Carne” (França, 1991) de Gaspar Noé.

Segundo Gilles Deleuze, “(...) é pelo corpo [e não mais por intermédio do corpo] que o cinema se une com o espírito, com o *pensamento*” (1985, p.227, grifo nosso). 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 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 de l'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 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 por 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 ainda 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 Ricardo 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).

Desse modo, a arte cinematográfica então pode se tornar 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 transmuta em sensação.

Seguindo com a narrativa de *Carne*, 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 sangue menstrual, do incesto e do parto. 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).

Figura 6: o sangue menstrual da filha.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Carne” (França, 1991) de Gaspar Noé.

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 abrigo de menores.

Após cumprir sua pena, quando o Açougueiro é libertado, sua maior vontade é reencontrar a desejada filha. Ele sai da prisão e consegue emprego em um café. Ao perceber o interesse da dona do estabelecimento por ele, enxerga a oportunidade de fazer um negócio e reconstruir sua vida, já que a apaixonada 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 *Irreversível* (2002).

O diretor 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. Tanto na narrativa do filme *Carne*, como na sequência da história em *Sozinho Contra Todos*, o corpo do animal (no caso, o 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 dos animais mortos, assimilados sob a forma de alimento ou em termos de absorção dos instintos primevos dos animais.

Figura 7: Cenas finais de *Carne*.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Carne” (França, 1991) de Gaspar Noé.

Georges Bataille dedica uma longa reflexão ao cavalo no artigo intitulado *L’amitié de l’homme et de la bête*, escrito em 1947, em que argumenta que o cavalo seria um animal com bestialidade, “sendo uma carga de energia perigosa a manusear”,¹⁰ 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 (...)”¹¹ (BATAILLE, 1988, p. 169, tradução nossa).

Ironicamente, a metáfora de Noé do *mundo como matadouro*, lembra um filme devastador, o histórico *O Sangue das Bestas* (*Le Sang des Bêtes*, 1949), do cineasta francês Georges Franju, fato apontado pelo pesquisador e crítico de cinema James Quandt, em seu polêmico e influente artigo *Flesh&blood: sex and violence in recent french cinema* (2004). Escrito e dirigido por 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.

No seu filme, Franju traz a reflexão sobre o sacrifício dos animais, que são abatidos para que uma grande parte da humanidade carnívora possa saciar sua fome. Porém, as imagens terríveis de abate vistas no filme acabam por cobrar da humanidade o preço por seu gosto por carne. O filme ainda alude à violência que se oculta sob o aspecto burguês da vida e à consequente 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, seguindo aqui o pensamento de Luiz Nazário (2006).

Conforme escreve Bataille, se aplicado a Noé, a questão da animalidade do animal, estaria ligada à força, à contenção e aos impulsos reprimidos, enquanto a animalidade humana estaria ligada ao excesso, à desmesura, à fúria e à irracionalidade por vezes incontrolável, e ambas se encontram em uma estranha simetria.

Figura 8: O título está logo abaixo das imagens



Le Sang des Bêtes (1949)

Carne (1991)

Fonte: Fotogramas extraídos dos filmes "Le Sang des Bêtes" (França, 1948) de Georges Franju e "Carne" (França, 1991) de Gaspar Noé.

O filme *Carne* é considerado por 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 *panorâmicas* aceleradas dentro do plano e de uma edição rápida, algumas das características que se tornariam marcantes no seu estilo de fazer cinema.

Figura 9: em um paralelo visual rico, Noé aproxima a ação do açougueiro a 'massagear' a carne, ao mastigá-la, aos golpes de um lutador sobre outro na luta-livre (*Carne*, 1991).



Fonte: Fotogramas extraídos do filme "Carne" (França, 1991) de Gaspar Noé.

Algumas marcas do estilo autoral e das convicções do cineasta já se apresentam. Seu discurso é integrado pelo procedimento 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 (1999).

Outra obsessão estética de Noé é a imagem recorrente de túneis em seus filmes. A imagem do túnel representa, simbolicamente, a vida e, dessa maneira, cada cidadão atravessaria seu próprio túnel do início ao fim, como o lugar de ações que não permitem retorno, reversibilidade - ideia levada ao extremo em *Irreversível* (2002). Assim, o túnel constitui-se como metáfora do tempo em sua inexorabilidade e também da responsabilidade pessoal pelos atos executados, e pode-se observar sua constante presença nas obras de Noé, desde *Carne*.

Figura 10: O título está logo abaixo das imagens



Carne (1991)

Sozinho Contra Todos (1998)

Irreversível (2002)

Fonte: Fotogramas extraídos dos filmes "Carne" (França, 1991), "Seul contre tous" (França, 1998) e "Irréversible" (França, 2002), ambos de Gaspar Noé.

BESTIALIDADE E ABJEÇÃO

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).

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 *off* onisciente e onipresente do personagem. Logo no início da diegese, a trama indica que irá nos relatar "o drama de um ex-açougueiro lutando sozinho para sobreviver nas entranhas do seu país." (NOÉ, 1998).

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 habita, à procura de um significado existencial que ele nunca alcançará. 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 (voz *off*) que ocupa o lugar de um discurso de ira inflamado e violentamente abjeto de ataque aos ricos, às mulheres, aos árabes, negros, homossexuais e franceses com igual veneno.

Nosso conceito de *afeto carnal* designa 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 reação fisiológica, como resultado de estímulos audiovisuais. Seguimos na direção de Steven Shaviro (2010 apud MASSUMI, 2002), para quem os afetos atravessam ou dominam os sujeitos, enquanto as emoções são produtos deles, ou seja, a emoção seria o afeto capturado pelo sujeito, a uma amplitude que o permita comensurá-lo.¹² Segundo Massumi “O afeto é primário, não consciente, não subjetivo ou pré-subjetivo, não significativo, não qualificado e intensivo; enquanto a emoção é secundária ou derivativa, consciente, significativa e qualificada” e, assim sendo, “[ela] é o afeto apreendido por um sujeito, ou dominado e atenuado na medida em que se torna apropriado por esse sujeito” (SHAVIRO, 2010, p. 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 considerarmos a influência sobre o pensamento do espectador gerada pelo cinema de Gaspar Noé.

As reflexões hostis do Açougueiro são esteticamente construídas através do emprego da visualidade e sonoridade háptica, método criativo iniciado em *Carne*, conforme já descrito. De acordo com as teorizações a respeito do conceito de cinema háptico, o emprego da imagem e do som hápticos forçam o espectador a contemplá-los perceptivamente e, desse modo, esse regime imagético seria dotado de certo caráter erótico, no qual se construiria uma relação intersubjetiva entre espectador e imagem capaz de se completar (e *condensar*) com o uso dos outros órgãos do sentido. A percepção háptica é a combinação das funções tátil, sinestésica (mistura de sensações, combinação e/ou confusão de dois ou mais sentidos - visão, audição, tato e olfato) e proprioceptiva (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), que é nossa forma de experimentar tocar tanto em uma superfície, quanto de ‘imaginá-la’ no interior de nossos corpos. 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. A ideia do nosso corpo convertendo as respostas sensoriais do que vemos e ouvimos, enquanto assistimos a um filme, em uma sensação tátil, 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 (MARKS, 2000). Este é um movimento que vai além do afeto emocional, ou seja, o que afeta agora fisicamente o corpo do espectador estaria apelando para mudanças nos processos corporais que não podem mais ser controlados conscientemente: trata-se, portanto, do afeto carnal.

Vale observar ainda que no filme *Sozinho Contra Todos*, Gaspar Noé materializa o clima cultural e sócio-político francês do final da década de 1990, traduzido pela mentalidade de intolerância 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. O filme não traduz esse mal-estar social francês, pautado pelo descontentamento do protagonista, por 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 um 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 se analisar os ruídos/efeitos sonoros contidos em várias sequências, observa-se que são construídos como choques que, talvez tenham sido planejados como uma nova forma de atração -atualizada pela via sonora -, pois não há absolutamente nenhuma razão narrativa para tais ruídos. Eles foram inseridos no discurso fílmico para alarmar momentaneamente o espectador, para provocar um choque desagradável, para conseguir abalá-lo e afastá-lo de qualquer desejo de identificação com o protagonista da diegese e, em seguida, reinseri-lo de volta no fluxo narrativo. 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 assinaladores de preceitos morais norteadores do enredo que pontuaram todo o filme *Carne* são aqui recorrentes, acompanhados de uma trilha sonora de estética militarista. Em ambos, *Carne* e *Sozinho Contra Todos*, esses elementos formais parecem inscrever no texto fílmico a memória, ou rastros de parâmetros sociais tidos como “verdades naturais” inquestionáveis, como, por exemplo: “viver é um ato egoísta” e “sobreviver é uma lei genética”.

Esse modo criativo de Noé levou-nos a conceber também o termo *corporeidade imanente* para caracterizar o discurso fílmico desse cineasta e nos referirmos diretamente aos aspectos corpóreos a ele intrínsecos. A expressão foi inspirada na questão da *imanência da animalidade no homem*, tão aludida por Georges Bataille. Lembramos que o conceito

de corporeidade ou corporalidade, etimologicamente remete também diretamente à ideia de Laura Mulvey (2008), a respeito da personagem feminina sensualmente exposta e que existe com o intuito primário, segundo a autora, de ser observada no cinema.

Desse modo, 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 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, seriam acentuados pelo grau de subjetividade da experiência fílmica, resultando numa resposta do inconsciente, do que se refere à imanência do ser, ao consciente. Em outras palavras, à geração de uma ideia nova no espectador.

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 sobrepujado e vencido de seu protagonista 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*.

Outra característica típica das atrações está localizada em uma das cenas-chave mais polêmicas de *Sozinho Contra Todos*: a cena em que o Açougueiro está em um cinema e devaneia, através do seu recorrente monólogo interior, sobre a natureza do amor, do sexo e da morte durante a visualização de um filme pornográfico. Os planos dele assistindo ao filme de sua poltrona são intercalados com duas passagens -por seu ponto de vista, com duração de aproximadamente vinte e nove segundos e vinte e um segundos, cada uma, que incidem sobre as cenas em *close-up* de relações sexuais *hard-cores* apresentadas na tela do cinema.

As representações provocativas no filme, sobre a temática da intolerância e do incesto, juntamente com as cenas de sexo explícito que, - 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* da obra e terem sido alvo do discurso da censura, com necessidade de cortes e/ou modificações para a exibição em alguns países.

Um dos principais métodos de Noé que termina por afetar o corpo do espectador se dá através de um estilo de montagem composto por “cortes de choque”¹³, compreendendo efeitos sonoros bruscos (fornecidos pelos sons *over* amplificados de tiros de revólver), combinados com *panorâmicas* aceleradas, terminando em enquadramentos em *close-up* e pelos *skipframes* (uma aceleração dos fotogramas que dá a impressão de que estes pulam bruscamente). O diretor descreveu que o efeito desejado através desses choques era que o espectador tivesse a sensação de estar sendo “eletrificado”, ou, em outros momentos, que a sensação remetesse a algo como uma descarga elétrica no cérebro (NOÉ, 1999).

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 que torna evidente o objetivo de fazer o espectador sentir o discurso narrativo primeiro no corpo, antes de ter capacidade para a contemplação ou a consideração lógica dele -o que configura o percurso da corporeidade imanente.

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, depois desta tê-lo acusado de adultério. 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 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 um caráter de extrema abjeção. 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?” (NOÉ, 1991). Através de uma

sequência profundamente repulsiva, de tripla agressão corporal, não é de se admirar que o filme tenha provocado reações tão fortes em sua exibição. A recepção de crítica e audiência foi extremada, algo que se poderia esperar de um filme com tais termos.

Figura 11: Da esquerda para a direita, 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 nascendo, vermelho tal qual um pedaço de carne ensanguentada.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Seul contre tous” (França, 1998) de Gaspar Noé.

Tal intenção provocativa de Noé culmina no que podemos denominar como a mais inesperada e chocante atração 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 trinta segundos de duração, cujo texto adverte para que os espectadores deixem a sala de exibição. “ATENÇÃO: Você tem trinta segundos para abandonar a projeção desse filme” (NOÉ, 1998). Então é acionada a contagem regressiva da cartela de texto.

Torna-se ali 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. Os intertítulos 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 aumenta o suspense, deixando o espectador ainda mais instigado e curioso, se perguntando que tipo de cena poderá presenciar após aquele 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, 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 à *Franju*) para alertar os espectadores que eles estão prestes a ver algo extremamente inusitado.

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. Então, imediatamente após o término da contagem regressiva, visualiza-se a sequência de extrema brutalidade gráfica, acompanhada pelo efeito sonoro de uma buzina elétrica-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 recepção/sensação desafiadora.¹⁴

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 dos cortes de choque é utilizada de forma semelhante ao das outras sequências do filme. Ocorrem movimentos cambaleantes da câmera com aproximações (*zoom in*), em ambos personagens, acompanhados pelo mesmo efeito sonoro de disparo de revólver.

Figura 12: o assassinato da filha que faz lembrar o filme de *Franju*.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “*Seul contre tous*” (França, 1998) de Gaspar Noé.

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 (...) a ambivalência intratável no âmago da fenomenologia cotidiana, de visualizar as imagens que nos deixam desconfortáveis”¹⁵(GRØNSTAD, 2011, p.631, tradução nossa).

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, no caso de continuar assistindo, ele se pergunta qual seria exatamente a natureza da relação ética pela qual o espectador e o filme estariam envolvidos (GRØNSTAD, 2011).

Com relação ao assassinato-suicídio dessa sequência final, Noé levanta nas entrelinhas uma crítica social ácida, por meio do monólogo de seu desprezível protagonista: “A violência que vou aplicar será uma violência útil (...). É meu dever evitar anos de sofrimento.” (NOÉ, 1998). Parece que esse discurso “extremista” foi empregado aqui para refletir sobre o tema do impacto das políticas da extrema direita francesa em gerações futuras. E pode-se examinar que a atitude extrema tomada a seguir reflete 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 a narrativa retorna para o momento do monólogo interior dele -antes de atirar em sua filha. Ele então renuncia ao assassinato-suicídio, decidindo, em vez disso, viver uma momentânea relação incestuosa com sua filha (no mesmo quarto de hotel em que ela foi gerada).

Isso fica implícito quando ele começa a acariciar a menina enquanto ela 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. A possibilidade de integração desse interdito à sociedade se transforma em sua própria repulsa, ao ser a sequência acompanhada ironicamente pela canção *Canon in D*, do compositor barroco alemão, Johann Pachelbel, trilha geralmente utilizada em filmes para acompanhar cenas românticas de matrimônios, devido à sua melodia doce e suave.

Com essa obra, tanto a ironia dramática, quanto a agressão se realizam através de um tipo de desejo e amor -de afeto carnal e de corporeidade imanente-perpetrados dentro e fora da diegese, já que afetam o corpo da filha, o corpo do Açougueiro e também o corpo do espectador.

A CARNALIDADE HÁPTICA OUA ANIMALIDADE DOS AFETOS

Ainda com relação às questões do afeto carnal e da corporeidade imanente, 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 físico quanto do desejo, exibida de diferentes maneiras.¹⁶

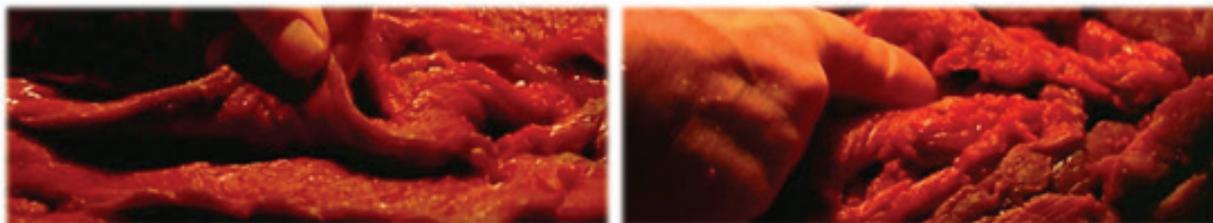
Evidentemente, não é por acaso que o cineasta continua batizando o protagonista somente como Açougueiro, reforçando o fato de ele ter dedicado a vida toda a esse *métier*, vivendo exclusivamente em função da manipulação da carne, conforme observamos a partir da trajetória do personagem iniciada no filme *Carne*.

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 desses 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 sentados. 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” da diegese a presença do tema da agressão física e tátil ao corpo. Enfatizando ainda essa proposta, está o uso de um *close-up* do salame, cuja forma refere-se à imagem da genitália masculina sendo violentamente cortada na ponta, evocando uma noção perturbadora de castração, que remete ao estado psicológico em que se encontra o protagonista naquele relacionamento e naquela casa.

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.¹⁷ 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 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.

Figura 13: a carne em uma manipulação erotizada.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme "Seul contre tous" (França, 1998) de Gaspar Noé.

Essa cena pode ser lida também como evocadora de um estado de deterioração primeira do corpo, já que este se vê reduzido à sua forma carnal, nua e crua -sem a pele que o envolve e protege. A cena é especialmente desconcertante quando relacionada à sequência que mostra um *close-up* da mão do Açougueiro por entre as coxas da sua filha, movendo-se em direção à sua genitália e ultrapassando o limite exterior do corpo dela.

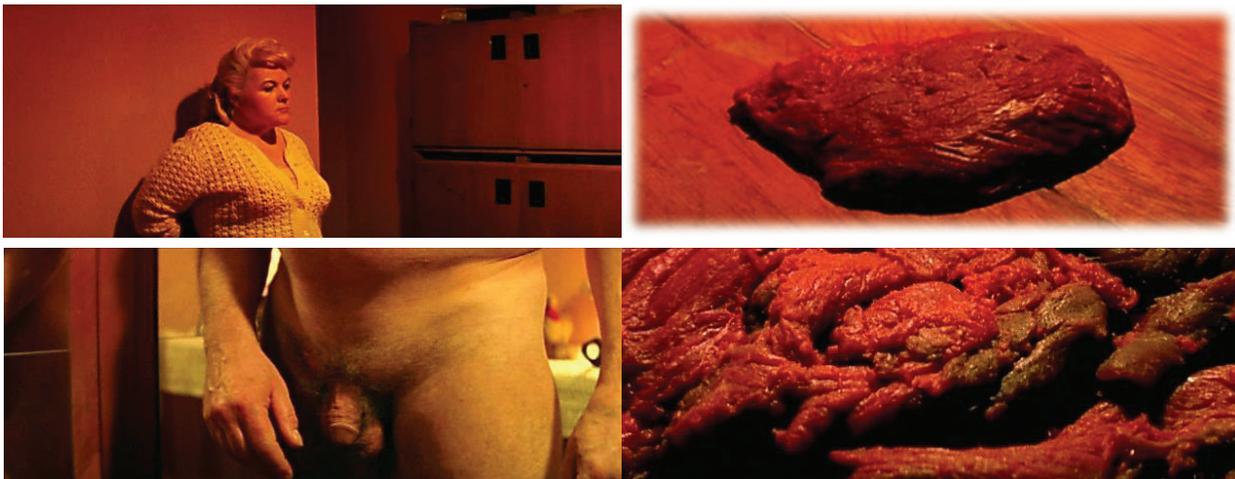
Figura 14: Açougueiro e filha no final de *Sozinho Contra Todos*.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme "Seul contre tous" (França, 1998) de Gaspar Noé.

Na trama, o trabalho do protagonista como um açougueiro representa a sua relação com o mundo. Pensamos em algumas conotações que geralmente podem estar associadas à palavra "açougueiro" e à relação que se estabelece com o sangue, o assassinato e certa crueza relacionada à carne como alimento e também à carne como corpo/matéria, ambas onipresentes ao longo do filme. Ou seja, tudo ao redor do protagonista está equiparado à figura da carne.

Figura 15: a cor encarnada de corpos, carnes e de partes do fundo em detalhe nos fotogramas.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme “Seul contre tous” (França, 1998) de Gaspar Noé.

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 do Açogueiro; segundo Bataille, “[N]Esses comportamentos [... é] que às vezes, [...]o ser humano se nivela ao animal” (BATAILLE, 1987, p. 98).

Além dessas sequências evidentemente justaporem humanos e animais em termos físicos e psíquicos, a essência das imagens hápticas vai em busca de sensações “primitivas” no espectador. Dessa forma, a visualidade e a sonoridade hápticas não necessitam de ponderações ou contemplações psicológicas, mas sim, funcionam no nível primário (inconsciente) da sensação. Nesse sentido, então, pode ser dito que essas imagens assumem uma função primordial que as define como corpóreas e até mesmo “animalescas”, no sentido de uma montagem de choque, constituindo um ingresso bastante abrupto para o espectador nas sensações despertadas pelo filme. Assim, a diegese 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, por planos mais aproximados. Em vez disso, nesse estilo próprio/singular de montagem de choque, 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 ações preestabelecidas, nunca permitindo que o espectador se localize e observe o contexto do ambiente diegético. Assim, o senso de orientação do espectador é perturbado

e o propósito central do realizador torna-se o de evocar uma reação primal no corpo daquele, já que os planos “chocam” pelo aspecto abrupto e bruto das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os procedimentos empregados por Noé, como a montagem de choque, a atração sonoro-visual e o uso de intertítulos, bem como o trabalho em uníssono com imagens de violência excessiva e de perversão sexual com o intuito de agredir os sentidos do espectador e criar os efeitos do afeto carnal, fazendo com que o sujeito se sinta fisicamente abalado e com descontrolo emocional e sensório-motor: levaria, segundo nossa leitura, à corporeidade imanente, ou seja, a uma reação de intensa paixão que pode fazer o espectador abandonar a sala de projeção¹⁸ ou, caso suporte a carga emocional, alçar o pensamento. Esse corpo, então rompido, pode dar vazão e visão (conhecimento) a uma nova faceta da sua própria carne.

A união dos efeitos sensoriais atinge a carne do espectador e dessa forma, como um modo 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, vislumbra-se em *Carne e Sozinho Contra Todos* a possibilidade do espectador realizar a plenitude porosa do verso/reverso entre sentidos e pensamento - que parece ser o caminho da redenção do humano aos olhos (não de todo pessimista) de Gaspar Noé.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. L'amitié de l'homme et de la bête. In : *Oeuvres Complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. Le Gros Orleil. *Documents*, Parisv. 1, n. 6., nov. 1929. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f399.image>>. Acesso em: 10 set. 2017.

CARNE. Direção: Gaspar Noé. Produção: Lucile Hadzihalilovic. França: LES CINÉMAS DE LA ZONE; ACTION GITANES, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Early cinema as a challenge to film history. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GRØNSTAD, Asbjørn. On the unwatchable. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. (Orgs.). **The new extremism in cinema: from France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

HICKIN, Daniel. Censorship, reception and the films of Gaspar Noé: the emergence of the new extremism in Britain. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. (Orgs.). **The new extremism in cinema: from France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

HOBBERMAN, James. Meat and greet. **The Village Voice**, Nova Iorque, 16 mar. 1999. Film. Disponível em: <<https://www.villagevoice.com/1999/03/16/meat-and-greet/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

IRREVERSÍVEL (Irréversible). Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon; Gaspar Noé. França: LES CINÉMAS DE LA ZONE; 120 FILMS; CANAL+; ESKWAD; STUDIOCANAL; WILD BUNCH; LIONS GATE FILMS; EUROPA FILMES, 2002.

MARKS, Laura U. **The skin of film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham: Ed. Duke University Press, 2000.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. Os Olhos Sem Rosto. **Mil Olhos...**, 31 dez. 2006. Disponível em: <<http://milolhos.blogspot.com.br/2006/12/os-olhos-sem-rosto.html>>. Acesso em: 4jul. 2017.

NOÉ, Gaspar. Cinema to dishonour France. **The Independent**, 14 jan. 1999. Entrevistador: Liese Spencer. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/cinema-to-dishonour-france-1046932.html>>. Acesso em: 8fev. 2017.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III: planificação e montagem**. Covilhã: LabCom, 2010.

PALMER, Tim. Style and sensation in the contemporary french cinema of the body. **Journal of Film and Video**, Champaign, v.58, n.3, set. 2006, p. 22-32. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20688527?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 18 ago. 2017.

PARODI, Ricardo. **Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal**. YOEL, Gerardo (Ed.). Pensar el Cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manancial, 2004.

QUANDT, James. *Flesh & blood: sex and violence in recent french cinema*. In: *Artforum*, Nova Iorque, v. 42, n. 6, fev. 2004. Disponível em: <<http://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema>>. Acesso em: 16 nov.2017.

SHAVIRO, Steven. *The post-cinematic affect*. Washington; Winchester: O-Books, 2010.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thought: embodiment and moving image culture*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

SOZINHO Contra Todos (Seul contre tous). Direção: Gaspar Noé. Produção: Lucile Hadzihalilovic; Gaspar Noé. França: LES CINÉMAS DE LA ZONE; CANAL+; ARTHAUS; UNIVERSAL-STUDIOCANAL, 1998.

TRAMA Diabólica (Homicidal). Direção e Produção: William Castle. Estados Unidos: COLUMBIA PICTURES; UNIVERSAL PICTURES; ALLIED ARTISTS INTERNATIONAL; SONY; MILL CREEK, 1961.

SANGUE das Bestas, O (Le Sang des bêtes). Direção: Georges Franju. Produção: Paul Legros. França: FORCES ET VOIX DE LA FRANCE; THE CRITERION COLLECTION, 1949.

NOTAS

- 1 A voz do protagonista off é destacada intermitentemente em *Sozinho Contra Todos* e exemplifica um procedimento semelhante a esse da câmera em *Carne*.
- 2 O rótulo “cinema do corpo” acaba sendo um guarda-chuva sob o qual diversos cineastas, dos mais diferentes tempos e estilos estão alojados, 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 e a duração excessiva dos planos induzidos pela câmera que a tudo registra e intensifica para enfim reverberar na corporeidade do espectador. Sob a égide do “cinema do corpo” estaria o denominado “Novo Extremismo Francês” (QUANDT,2004), um conjunto de filmes produzidos na França, a partir dos anos de 1990, do qual Gaspar Noé é apontado como um dos principais integrantes. Noé integra ainda 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, e pela predominância da representação gráfica da violência e do sexo.
- 3 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. É importante 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, compondo atrações que, por suas características agressivas e violentas como formas de choque, tiveram um destaque profundamente significativo (GAUDREULT; GUNNING, 2006).
- 4 “[...] l’abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les boucher sou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui ensont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petissebilleuse et d’ennui [...]”.
- 5 Panorâmica acelerada conhecida em inglês por whip pan. Tecnicamente, consiste num rápido movimento da câmera, onde a alteração é ritmicamente muito marcada. É utilizado em função da sua dinâmica visual que permite assinalar, de forma súbita (e às vezes abrupta), a mudança de um plano dentro de uma cena ou entre cenas diferentes, direcionando claramente a atenção do espectador (NOGUEIRA,2010).
- 6 “ATENÇÃO: Este filme contém imagens que podem impressionar os espectadores mais jovens” (tradução nossa).
- 7 “Você está a salvo de uma derrapagem?” (tradução nossa).

- 8 “Qualquer um pode perder tudo em um segundo” (tradução nossa).
- 9 “Você viu CARNE” (tradução nossa).
- 10 “Une charge d’énergie dangereuse à manier”.
- 11 “Le cheval a le privilège de maintenir au milieu des hommes une essence de l’animalité [...]”.
- 12 Embora haja uma série de formas de abordar o conceito de afeto, optamos pela explicação de Steven Shaviro, pelo viés da obra *Parables for the virtual: affect, movement, sensation*(2002) de Brian Massumi, que defende a necessidade de diferenciar afeto e emoção.
- 13 Estilo de montagem que remete à denominada “montagem hip-hop”, uma forma de montar cujo intuito é chamar a atenção do espectador para a própria montagem, composta de mudanças muito bruscas de imagens acompanhadas por sons que marcam o ritmo da ação apresentada ou dos cortes explícitos que são efetuados. O cineasta americano Darren Aronofsky foi quem batizou de hip-hop montage a esse estilo singular, presente em seus filmes *Pi* e *Requiem for a dream* (NOGUEIRA,2010). Apesar das óbvias diferenças estéticas entre esse diretor e Gaspar Noé, acreditamos que a obra de Noé também apresenta características dessa montagem, mesmo que retrabalhadas.
- 14 Noé afirma (1999, apud HOBBERMAN, 1999) que a opção pelo uso do “intervalo de susto” no final do filme foi um artifício retirado diretamente do filme *Trama Diabólica* (*Homicidal*, 1961), de William Castle.
- 15 “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”.
- 16 Da mesma forma como ocorre em *Carne* (1991), *Irreversível* (2002), *Enter the void* (2009) e *Love* (2015), de Noé.
- 17 Como já relatado anteriormente, ele reage contra essa situação espancando brutalmente sua amante, como forma de destruir a ameaça de castração instaurada e retomar sua “virilidade” ameaçada.
- 18 Grande parte do público costuma abandonar as salas de projeção ao assistir os filmes de Noé.

Artigo recebido em: 20 de março de 2018.

Artigo aceito em: 07 de agosto de 2018.