

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO – FAAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

VITÓRIA GARCIA GALHARDO

CORPO, INTIMIDADE E TRANSGRESSÃO NO CINEMA SENSUAL
CONTEMPORÂNEO

BAURU

2020

VITÓRIA GARCIA GALHARDO

CORPO, INTIMIDADE E TRANSGRESSÃO NO CINEMA SENSUAL
CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação (FAAC) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação Midiática. Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Pesquisa financiada pelo Programa de Demanda Social (DS/CAPES), anexo à portaria n. 76, de 14/04/2010.

BAURU

2020

G155c Galhardo, Vitória Garcia
Corpo, intimidade e transgressão no cinema sensual contemporâneo / Vitória Garcia Galhardo. -- Bauru, 2020
113 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru
Orientador: Arlindo Rebechi Junior

1. Cinema Contemporâneo. 2. Corpo. 3. Estética cinematográfica. 4. Intimidade. 5. Transgressão. I. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de VITÓRIA GARCIA GALHARDO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 26 dias do mês de novembro do ano de 2020, às 14:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de VITÓRIA GARCIA GALHARDO, intitulada **Corpo, intimidade e transgressão no cinema sensual contemporâneo**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professora Assistente Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista, Professor Doutor ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e territorialidades / Universidade Federal do Espírito Santo. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: **aprovado** . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e irmã, que sempre me apoiaram e me deram força durante toda jornada. Mãe, todo seu carinho foi imensurável.

Às minhas eternas amigas, Liene, Caroline e Gabriela, que me apoiaram com alento durante as conversas, trocas e companheirismo. Liene, você plantou essa semente e me incentivou nessa nova fase, serei eternamente grata.

Aos cineastas e grandes estudiosos da afetividade no cinema. É através de suas poéticas e estudos que a sétima arte e a história do cinema proporcionam conexões mediante a vivências e realidades tão distintas das nossas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior, por toda a sensibilidade em me guiar através desse projeto. Todos os olhares e opiniões me permitiram conhecer, aprender e aprimorar este trabalho. Foi uma experiência maravilhosa trabalhar com você.

À Prof^a. Dr^a. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, por me apresentar tantos caminhos e proporcionar trocas na sala de aula que contribuíram para este trabalho, apresentando também a importância dos estudos do corpo nas audiovisualidades. Carregarei seus ensinamentos durante todo meu percurso.

Ao Prof. Dr. Erly Vieira Jr, por apresentar caminhos tão oportunos nos estudos de cinema e afetividade em nosso país e despertar reflexões para a forma final desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Laan Mendes de Barros, por todas as contribuições durante o processo de qualificação desse trabalho, ao apresentar novas perspectivas e contribuições para pesquisas futuras.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que ofereceu o financiamento da pesquisa e a possibilidade de concluir esse trabalho.

Ao querido amigo Marcelo, que em tão pouco tempo me proporcionou trocas maravilhosas e realizou as traduções desse trabalho. Gratidão.

Ao Victor, que compartilhou seus olhares durante o processo de finalização desse trabalho. Gratidão.

Aos amigos William, Pâmela e Karin, por serem companheiros de constantes trocas que me fortalecem e faz com que eu acredite que a arte e o cinema unem pessoas.

Aos amigos de turma Ana Carolina e Ester, que compartilharam o processo durante essa jornada. Agradeço o carinho e ajuda de vocês.

Sua pele era uma canção. Seu conselho foi: veja
(Unica Zürn, 2015)

GALHARDO, Vitória Garcia. Corpo, intimidade e transgressão no cinema sensual contemporâneo [dissertação]. Bauru: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2020.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe explorar e refletir sobre a figura do corpo nas visualidades do cinema contemporâneo, assim como investigar como a estética do cinema sensual proporciona novas configurações do corpo na cultura visual. A exploração expõe nuances teóricas dos estudos epistemológicos do corpo no âmbito do cinema e manifesta as correntes estéticas que promovem uma dimensão do *córpus* como potencialidade sensível na experiência fílmica. Primeiramente, discutimos as principais noções dos estudos do cinema sensual e das correntes similares que expressam o corpo como conteúdo principal do filme. Dessa forma, apresentamos as principais noções do corpo como potência da sensação através da estética cinematográfica e de sua apresentação em situações transgressoras. Através das principais características da imagem corpórea, pensamos a linguagem cinematográfica em intersecção com os estudos filosóficos da transgressão e da expressão autônoma, e, de acordo com a exposição inicial, propomos a exploração de elementos estéticos que são responsáveis por configurar o corpo em sua expressão íntima e transgressiva. A partir da exploração teórica dos conceitos de *close-up* do corpo, da voz do personagem e a encenação transgressora apresentamos nossa investigação por meio de dois longas-metragens. Elencamos os filmes *Não me Toque* (2018), de Adina Pintilie, e *Um vazio em meu coração* (2004), de Lukas Moodysson, para discutir as questões estéticas e discursivas do corpo através de três sequências destacadas como meio de expor as configurações corpóreas. Esses filmes empregam as imagens do corpo como elemento principal do contexto narrativo e expõe realidades subjetivas, íntimas e explícitas da vida humana. Durante a análise investigamos como os elementos visuais e sonoro criam uma intersecção com as imagens do corpo proporcionando uma força material, onde o corpo passa ser o principal elemento dos filmes. Para isso, elencamos um método alternativo entre as teorias de Martine Beugnet (2007) e Laura Marks (2000), fruindo alguns dos elementos abordados em seus estudos para expor os filmes do nosso *córpus* que constituem uma estética heterogênea e mescla elementos de gênero entre o cinema dramático, documental e experimental. Através dos elementos estéticos temos a possibilidade de expor os aspectos figurativos e discursivos do corpo dentro da lógica de nossa exploração. Em entendimento com os elementos estéticos e a abordagem discursiva do corpo podemos comprovar e refletir a respeito da possibilidade de um cinema afetivo e autônomo que usa do corpo como um elemento primordial para proporcionar as mais variadas sensações no espectador. Assim como apresentar corpos íntimos e transgressores em uma configuração plural e expressar o cinema contemporâneo como um espaço de novas experimentações onde as tensões éticas, íntimas e políticas, transpassam às imagens corpóreas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema contemporâneo; corpo; estética cinematográfica; intimidade; transgressão.

GALHARDO, Vitória Garcia. Body, intimacy and transgression in contemporary sensual cinema [dissertation]. Bauru: Architecture, Art and Communication College, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, 2020.

ABSTRACT

This research proposes to explore and reflect the figure of the body in contemporary cinema visualities, as well as to investigate how the aesthetics of sensual cinema provides new configurations of the body in visual culture. The exploration exposes theoretical nuances of the epistemological studies of the body in the context of cinema and manifests the aesthetic currents that promote a dimension of the corpus as a sensitive potentiality in the film experience. First, we discuss the main notions of the studies of sensual cinema and similar currents that express the body as the main content of the film. Thus, we present the main notions of the body as a power of sensation through cinematic aesthetics and its presentation in transgressive and abject situations. Through the main characteristics of the corporeal image, we think the cinematographic language in intersection with the philosophical studies of transgression and autonomous expression, and according to the initial exhibition we propose the exploration of aesthetic elements that are responsible for configuring the body in its intimate and transgressor. From the theoretical exploration of the concepts of close-up of the body, the character's voice and the transgressive staging we present our investigation through two feature films. We list the films *Touch me not* (2018) by Adina Pintilie and *A Hole in my heart* (2004) by Lukas Moodysson to discuss the aesthetic and discursive issues of the body through three sequences highlighted as a means of exposing the bodily configurations. These films use images of the body as the main element of the narrative context and expose subjective, intimate and explicit realities of human life. During the analysis we investigated how the visual and sound elements create an intersection with the images of the body providing a material force, where the body becomes the main element of the films. For this, we list an alternative method between the theories of Martine Beugnet (2007) and Laura Marks (2000), listing some of the elements approached in their studies to expose the films of our corpus that constitute a heterogeneous aesthetic and mix elements of cinematographic genres between dramatic, documentary and experimental cinema. Through the aesthetic elements we have a possibility to expose the figurative and discursive aspects of the body within the logic of our exploration. In agreement with the aesthetic elements and the discursive approach of the body, we can verify and reflect on the possibility of an affective and autonomous cinema that uses the body as a primary element to provide the most varied spectator experience. As well as presenting intimate and transgressive bodies in a plural configuration and expressing contemporary cinema as a space for new experiments where ethical, intimate and political tensions, which permeate bodily images.

KEYWORDS: Contemporary cinema; body; cinematic aesthetics; intimacy; transgression.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Apresentações do corpo em <i>Não me toque</i> (2018)	66
Figura 2 - Nudez, mão e pele em <i>close-up</i>	67
Figura 3 - Pele em primeiríssimo plano.....	69
Figura 4 – Transição dos corpos após o fade e <i>close-up</i> da pele.....	70
Figura 5 - Laura observa o trabalhador sexual	73
Figura 6 - Laura Benson conversa com Adina Pintilie.....	74
Figura 7 - Pintilie discute a intimidade corpórea dos personagens	75
Figura 8 - Percurso íntimo de Laura até o diálogo com Pintilie.....	76
Figura 9- Apresentação dos corpos durante o sexo, submissão e bondage	78
Figura 10 - Contaminação visual: baixa luminância e flashes	79
Figura 11 - Visão subjetiva de Tomás	80
Figura 12 - Apresentações do corpo em <i>Um vazio em meu coração</i> (2004).....	88
Figura 13 - Perspectiva do sexo.....	89
Figura 14 - Deformação ótica do rosto	91
Figura 15 - Enquadramentos alterno da face de Tess.....	93
Figura 16 - Personagens dialogam em direção à câmera.....	95
Figura 17 - Elementos experimentais que contaminam a encenação	95
Figura 18 - Quebra temporal durante o jantar	98
Figura 19 - Geko introduz comida na boca de Tess	99
Figura 20 - Tess no chão após a ação abjeta	100
Figura 21 - Geko vomita na boca de Tess	100

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. TRANSGRESSÃO E EFEITO: O CINEMA AUTÔNOMO E AS POTÊNCIAS DO CORPO NO CINEMA SENSUAL.....	18
2.1 O CINEMA AUTÔNOMO E SENSUAL	19
2.2 O CORPO COMO POTÊNCIA DA SENSÇÃO.....	25
2.3 CORPO, TRANSGRESSÃO E LINGUAGEM	31
3. MATÉRIA AFETIVA: O CORPO EM <i>CLOSE-UP</i>, A VOZ E A CORPOREIDADE TRANSGRESSORA.....	39
3.1 O CORPO EM <i>CLOSE-UP</i>	40
3.2 A VOZ COMO POTÊNCIA DO CORPO.....	45
3.3 CORPO E TRANSGRESSÃO CONTAMINADOS PELO POLÍTICO	50
3.4 PERCURSOS DA ANÁLISE	57
4. <i>NÃO ME TOQUE</i> (2018): INTIMIDADE E AS PLURALIDADES DO CORPO.....	60
4.1 CINEMA E CORPO COMO PESQUISA	62
4.2 APRESENTAÇÕES CORPÓREAS	65
4.2.1 <i>Até a superfície da pele</i>	66
4.2.2 <i>Me conte sobre a sua intimidade!</i>	71
4.2.3 <i>Visita à casa dos prazeres</i>	77
5. <i>UM VAZIO EM MEU CORAÇÃO</i> (2004): CRÍTICA SOCIAL, TRANSGRESSÃO E O CORPO NO LIMITE DO SEXO.....	82
5.1 LUKAS MOODYSSON E A CRÍTICA SOCIAL	84
5.2 CRÍTICA E LINGUAGENS DO CORPO.....	88
5.2.1 <i>O primeiro take do nosso vídeo</i>	89
5.2.2 <i>Nosso corpo é político</i>	93
5.2.3 <i>Sexo, abjeção e fast-food</i>	97
6. CONCLUSÕES ÀS POTENCIALIDADES DO CORPO: AFETIVIDADE, ESTÉTICA, DISCURSO E EXPRESSÃO AUTÔNOMA	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

1. INTRODUÇÃO

No fim do ano de 1947 Antonin Artaud, após um período conturbado de sua vida, transmitiu pela rádio francesa uma criação chamada *Para acabar com o juízo de deus*. Nesta comunicação, expressou novas perspectivas do manifesto da crueldade publicado cerca de nove anos antes (escritos que desenvolvia uma perspectiva de autonomia e transgressão no teatro). Um dos conceitos atribuídos na sua discussão foi o “corpo sem órgãos”, que suscitou uma força para uma série de estudos contemporâneos em pensar as relações transgressoras do teatro expressas em outras correntes artísticas.

O conceito que se refere a autonomia do corpo do sujeito se tornou objeto base para investigações no campo do cinema, principalmente ao que se refere aos estudos de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1996). A perspectiva dos estudiosos de cinema culminou na possibilidade de entender as transformações do cinema como um espaço de subversão e mudança, e assim tencionou a possibilidade de os estudos contemporâneos pensarem o corpo como objeto essencial para o entendimento das narrativas cinematográficas.

O corpo passou a ser abordado como um significante da imagem e elemento de afeto através da experiência fílmica nas narrativas contemporâneas do cinema. Nessa perspectiva, os estudos da imagem em movimento começaram a explorar as potencialidades do corpo exposto nas imagens como uma possibilidade de significação. Além da relação afetiva com o espectador, o corpo também tece significâncias através da sua relação com os elementos estéticos que compõem a matéria visual.

As correntes analíticas do cinema corpóreo passaram a proporcionar um entendimento da figura humana além das possibilidades representativas de atuação dos personagens. Aqui as nuances do corpo passam a ser vistas em extremo contágio com as visualidades do filme e expressam perspectivas epistemológicas para entender as significâncias do corpo, onde a imagem corpórea passa a ser compreendida como um elemento principal nas audiovisualidades.

O escopo teórico de nossa pesquisa é observado através dos trabalhos das estudiosas do cinema contemporâneo – Laura U. Marks (2000), Vivian Sobchack (2004), Helena del Río (2008) e Martine Beugnet (2007) –, que agregaram novos pensamentos às correntes exploradas anteriormente por Maurice Merleau-Ponty (1983-2003), e por outras teóricas do cinema, como Laura Mulvey (1989) e Linda Williams (1983-2008).

A força das teorias cinematográficas trabalhadas pelas estudiosas manifesta uma compreensão das delicadezas e das subversões do corpo como um elemento primordial para

ocasionar as relações sensíveis do espectador. E assim, ao considerar o corpo um elemento chave dos filmes que expressa a figura humana como elemento principal da narrativa e tece relações a níveis estéticos e discursivos das imagens do cinema.

Dentro dessa corrente de estudos, podemos notar a configuração do cinema das sensações, elaborado pela autora francesa Martine Beugnet (2007). A perspectiva de sua abordagem configura uma discussão a respeito de filmes franceses que acabaram por expressar o corpo e os elementos visuais e sonoros dentro de uma configuração subversiva e transgressora. Guiada pela desaprovação das constantes críticas cinematográficas que contrariavam as estéticas empregadas pelos diretores franceses, Beugnet (2007) cria uma teoria que proporciona um pensamento crítico sobre as novas visualidades no cinema contemporâneo.

O cinema das sensações reconfigura as considerações de Artaud (1938-1947) como um terceiro caminho do cinema, em que a estética cinematográfica e as nuances do corpo na imagem são expressões autônomas. Nessa configuração, o corpo passa a ser um dos elementos constituintes das significações do contexto imagético e contaminado pelos recursos visuais e sonoros, passa a ser uma nova potencialidade para as sensações na experiência do espectador (BEUGNET, 2007).

Assim, a estética da sensação propõe elementos que proporcionam a experiência sensual, visto por Beugnet (2007) como a relação sensível do espectador com a imagem do filme. Em sua abordagem, o espectador passa a ser movido por noções afetivas e de choque através das imagens do corpo e os elementos estéticos de fluxo, assim fazendo que a experiência seja a principal dimensão desses filmes, visto que a sensação antecipa os níveis do discurso (*ibidem*, 2007).

As características engendradas na imagem passam a ser vistas como elementos que potencializam a apresentação do corpo nos filmes, assim fazendo com que a matéria visual e sonora transforme o filme como uma entidade material. O som, assim como os enquadramentos da câmera, a iluminação e os aspectos da *mise-en-scène* passam a criar uma dimensão puramente sensorial que evidenciam o corpo e proporcionam uma contaminação entre a matéria visual e a imagem do corpo, assim os filmes tencionam as noções afetivas do observador:

A questão da identidade e do outro se torna então parte da maquiagem e “da carne” do corpo fílmico em si. Desestabilizando a posição espetacular e desafiando radicalmente normas familiares de “interno” e “externo”, e então oferece uma intuição de como devemos nos libertar das amarras criadas pelos modos de pensar já estabelecidos e binários [...] Para as práticas cinematográficas se reinventarem, e para o cinema permanecer como uma das formas nas quais a cultura se corresponde e pensar através das consequências da historicidade. Como uma prática cinematográfica, o cinema das sensações atinge uma significância particular, porque especificamente se endossa nos privilégios mais desvalorizados, mas possivelmente

mais essenciais: a habilidade de alcançar a mente de um espectador através da inteligência afetiva (BEUGNET, 2007, p. 178, tradução nossa)¹.

Nosso corpus se compõe estimulado pelo contato com a teoria dessa autora francesa. Observamos em suas exposições a possibilidade de pensar os filmes sensuais em óticas do cinema ocidental (BEUGNET; MULVEY, 2015), e assim selecionamos dois longas-metragens para a constituição da investigação. A escolha de *Não me que* (2018), de Adina Pintilie, e *Um vazio em meu coração* (2004), de Lukas Moodysson, partiram de um levantamento inicial de filmes que se enquadram esteticamente às nuances narrativas descritas por Beugnet (2007) e aos preceitos das imagens corpóreas empregado por Marks (2000).

Além dos princípios estéticos dos dois filmes pensamos na forma em que os diretores retrabalham as nuances corpóreas e as visualidades na narrativa. A configuração dos filmes em nossa exploração segue dois aspectos principais, sendo, primeiramente, a forma em que os filmes se caracterizam como obras híbridas, devido ao trabalho com recursos de gêneros cinematográficos em características ficcionais, documentais e experimentais. E posteriormente, a forma em que esses filmes inserem os corpos na imagem em perspectivas explícitas, íntimas e transgressoras, a modo de tencionar a afetividade do espectador através da materialidade visual e dos discursos que as transpassam.

Do mesmo modo que o corpo nos filmes sensuais sobressaem em relação a sua estética, consideramos também, um olhar dos diretores ao entenderem o cinema como espaço para discutir questões críticas e éticas através da imagem. Pintilie (2019)² vê os temas corpóreos abordados em *Não me toque* como uma perspectiva de apresentar novas realidades e vivências humanas através das imagens do cinema. As questões éticas que o corpo passa a evidenciar no filme são potencialidades para proporcionar ao espectador possibilidades de afrontar as intimidades dos personagens como um espaço de remodelação ideológica e sensível, onde as questões de família, sociedade e educação podem ser repensadas através dos contextos

¹ Texto original: “The questioning of identity and otherness thus becomes imprinted in the make-up and ‘in the flesh’ of the filmic body itself. Destabilising spectatorial position and radically challenging familiar notions of ‘inside’ and ‘outside’, it then offers an intuition of how we can break free from some of the deadlocks generated by established – binary – modes of thinking [...] For cinematic practices to reinvent themselves, and for cinema to remain one of the ways by which a culture addresses and thinks through the consequences of its historicity. As a filmmaking practice, the cinema of sensation acquires a particular significance here because it specifically re-endorses film’s often undervalued yet most essential of privileges: the ability to reach a spectator’s mind through the intelligence of the affective”.

² FILM FESTIVALS. *Interview with Director Adina Pintilie for TOUCH ME NOT* (2018). 2019. Disponível em: https://www.filmfestivals.com/blog/berlin/interview_with_director_adina_pintilie_for_touch_me_not_2018. Acesso em: 01 out. 2020.

corpóreos (PINTILIE, 2019). Assim como Modysson (2005)³ elabora a estética de *Um vazio em meu coração* para apresentar as problemáticas da cultura ocidental. Como o cineasta elucida, o filme possui um viés crítico a respeito de como a sexualização se encontra em diversas camadas da sociedade, seja no ambiente privado ou coletivo, onde a pornografia passa a ser um elemento presente na vida de todos na sociedade contemporânea. Através dessa abordagem é possível discutir através dos discursos do corpo nas noções da cultura capitalista e a invisibilidade dos trabalhadores da indústria pornográfica (MOODYSSON, 2005).

Assim, a pesquisa visa entender a complexidade das visualidades dos filmes como um novo espaço para retrabalhar as imagens corpóreas no cinema contemporâneo. Ao contrário de conceder visões fechadas a um único resultado, propomos refletir e manifestar as nuances do corpo e da abjeção como capacidades afetivas e discursivas nas imagens cinematográficas. Pensamos assim como Beugnet (2007) em não tratar o corpo em um sentido puramente representacional (BEUGNET, 2007), e assim, como será notado na exploração, tratar o corpo como uma **apresentação corpórea** (termo utilizado nessa pesquisa para discutir os aspectos da imagem e encenação do corpo), visto que a experiência fílmica também é responsável por estabelecer significâncias a essas corporeidades expressas na imagem.

O grande efeito dos filmes sensuais está em afetar o espectador através de suas sensações, mas expressamos aqui como a estética desses filmes também abordam assuntos em constante normatização na sociedade e por esse motivo manifestamos alguns levantamentos a tons discursivos, principalmente por entender que alguns aspectos da imagem inferem a sentidos que retrabalham questões de interesse social e cultural. Com efeito, o corpo passa principalmente a ser expresso nas narrativas elencadas como um objeto de extremo contágio entre as visualidades dos filmes (BEUGNET, 2007), e nos efeitos que eles podem gerar como peças transgressoras e íntimas que proporcionam discursos e proximidades às camadas profundas da cultura ocidental (HALLAM, 2012).

A estrutura e mapeamento de nossa exploração se atenta aos preceitos teóricos, análise dos filmes (subdivididos em três sequências de cada narrativa) e um último capítulo conclusivo que expõe as reflexões e efeitos dos filmes como produções sensuais e corpóreas. Ao considerar os percursos das apresentações explícitas e transgressivas do corpo, realizamos, em um primeiro momento, a exposição das abordagens teóricas da estética transgressiva e do cinema sensual.

³ THE GUARDIAN. *Dirty business*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/jan/04/2>. Acesso em: 01 out. 2020.

Para tanto, no segundo capítulo, apresentamos os estudos dos pensadores da estética do cinema, corpo e transgressão como, Martine Beugnet (2007; 2015), Laura Marks (2000; 2009), Elena del Río (2005; 2008), Gilles Deleuze (2005) e Gabriel Cid de García (2016). Estudos que abordam as principais particularidades da estética e o papel do corpo nos filmes, assim como discutem as nuances da linguagem transgressiva e informe na narrativa cinematográfica.

Posteriormente, no capítulo terceiro capítulo, buscamos discutir teoricamente os três elementos responsáveis por delinear nossas análises: o **close-up** (visual e sonoro); a **voz dos personagens** (diálogos e monólogos) e as **apresentações transgressivas do corpo**.

O primeiro elemento estético, o **primeiríssimo plano**, é explorado como uma potência para apresentar os corpos nos filmes. Como visto em Jacques Aumont (2008), o *close-up* mobilizou olhares essenciais ao espectador, devido à fragmentação do corpo e nas novas características na diegese dos filmes (AUMONT, 2008). Assim, no cinema corpóreo o recurso é visto como um dos elementos estéticos primordiais, assim como toda a matéria visual e sonora, para que o espectador se relacione intimamente com as imagens do corpo. Na perspectiva de Beugnet (2007) e Marks (2000) temos que o primeiríssimo plano expõe as nuances e fragmentos do corpo, fazem com que o espectador se relacione de forma ativa, através de uma dimensão fenomenológica, experiencie a imagem em suas capacidades táteis (MARKS, 2000).

O segundo elemento visa compreender a intersecção das imagens do corpo às questões da **voz dos personagens**, como meio de externalizar e potencializar o corpo e as interioridades dos personagens através das visualidades da imagem (SORANZ, 2018). Bem como são abordados em nosso corpus, o monólogo e o diálogo são características iminentes das narrativas, onde os corpos sempre estão contaminados pelas nuances íntimas da voz.

Assim como, o último tópico elenca estudos que entendem a **transgressão do corpo** no cinema como um espaço de mudança e sua intersecção aos recursos estéticos da imagem, considerações abordadas principalmente em Lindsay Anne Hallam (2012), Elena del Río (2008) e Gabriel Cid de García (2016). O corpo em suas apresentações transgressoras e abjetas proporciona uma visão sobre novas realidades humanas, fazendo com que o espectador possa se relacionar com novos discursos da cultural e da sociedade. Além dos aspectos discursivos dessa configuração corpórea, podemos entender sua intersecção com a própria materialidade fílmica, e assim entender como a montagem, o ritmo e o enquadramento apresentam as realidades transgressoras do corpo no cinema (HALLAM, 2012).

Através das abordagens teóricas, num segundo momento, as análises vêm a complementar e expressar as perspectivas estéticas e o preceito discursivo da transgressão nas

imagens dos filmes. As sequências elencadas para essa exploração foram selecionadas de modo que figurem como um fragmento expositivo dos elementos encontrados durante todo o percurso narrativo dos filmes de Pintilie e Moodysson. Dessa forma, abordamos no quarto e quinto capítulo as questões estéticas trabalhadas pelos cineastas, através da investigação de três sequências de cada filme, exploramos as apresentações corpóreas dentro dos filmes. E assim, expressamos entre a **escrita científica** e **poética**, a perspectiva do corpo, da intimidade e transgressão nos filmes. Tendo em vista que essa abordagem de análise vem sendo utilizada nos estudos epistemológicos do cinema, nas explorações sobre a experiência do sujeito e nos estudos do corpo, como podemos observar nas mediações de Paul Zumthor (2007).

Transversalmente, retrabalhamos os elementos previamente abordados teoricamente (o *close-up*, a voz e a apresentação transgressora do corpo) e refletimos através das imagens do *cópus*, sobre como as visualidades corpóreas conseguem criar relações complexas com o observador e como, através delas, podemos pensar em novas configurações do corpo nos filmes corpóreos e sensuais.

Assim, através dos resultados obtidos podemos apresentar as principais características que configuram os corpos na imagem dos filmes elencados. E desse modo, propor reflexões através dos tons que essas visualidades trabalham como potencialidade afetiva, discursiva e autônoma, ao apresentar as corporeidades em seus aspectos abjetos, íntimos, explícitos e transgressores no cinema contemporâneo.

2. TRANSGRESSÃO E EFEITO: O CINEMA AUTÔNOMO E AS POTÊNCIAS DO CORPO NO CINEMA SENSUAL

A transgressão no cinema é um elemento discutido como uma necessidade antinormativa e afetiva desde o manifesto do *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud (1948; 2006). Nesse sentido essa abordagem expõe a encenação como uma potência para gerar sensações e levar o espectador a uma posição ativa através das transgressões corpóreas e das possibilidades da estética transgressiva no teatro.

O aspecto da estética da crueldade, proposto por Artaud (2006) possibilitou pensar o cinema com um espaço para a dissolução do corpo e da transgressão. Assim como, os tornou elementos notáveis nos estudos contemporâneos sobre o cinema e a experiência do espectador, nos aspectos: das potências do corpo nas imagens dos filmes, nas transformações das visualidades cinematográficas e no poder afetivo das imagens do cinema.

Através desse pensamento é possível considerar que as teorias de Maurice Merleau-Ponty (1983), Laura U. Marks (2000; 2009), Elena del Río (2005) e Martine Beugnet (2007), contribuem para pensar as correntes do cinema com ênfase na imagem corpórea⁴, ainda mais quando se diz respeito às transgressões discursivas do corpo e das estéticas em constante transformação no cinema contemporâneo.

Não apenas quanto às materialidades discursivas, alguns estudos, como os de Gilles Deleuze (1996; 2005) e Jacques Aumont (2008) contribuem para pensar que o corpo no cinema como um fragmento da imagem, que opera como significante junto aos elementos visuais e sonoros do filme. Assim como, na importância do espectador em sua experiência e no cinema como um espaço para apresentar corpos e novas realidades da figura humana (BEUGNET, 2007).

O presente capítulo visa discutir os diferentes autores que consideram o corpo um elemento constituinte da estética do filme. Com efeito, propõe-se explorar as potencialidades que o corpo ocasiona na própria linguagem cinematográfica e na experiência do espectador, entendido, este, como sujeito ativo em relação às imagens do cinema: o corpo no filme faz com

⁴ Assim como as considerações a respeito da transgressão, informe, linguagem transgressiva e o próprio cinema em: Adriani Ferreira de Araujo e Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (2017); Gabriel Cid de García (2016); Georges Bataille (2013); Gregory Flaxman (2017); Félix Guattari (1996); Laura Mulvey (1989) e Renata Lopes Pedro (2007).

que a experiência fílmica tenha cadência afetiva, ética e crítica, assim como proporciona novas visualidades no cinema contemporâneo.

2.1 O cinema autônomo e sensual

O texto *O Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud (2006)⁵, teceu uma nova perspectiva em compreender a transgressão nas linguagens artísticas e nos estudos de arte. Embora as considerações desse autor vieram a discutir a relevância e a potência da transgressão no âmbito do teatro, muitos autores foram aos seus escritos, seus manifestos e suas críticas para discutir a corporeidade e estética da transgressão no cinema. E assim, a teoria proporcionou um pensamento a respeito da autonomia do corpo do artista e tomou um espaço de reflexão juntamente as possibilidades de envolver o espectador através das noções transgressivas.

O primeiro manifesto do teatro da crueldade proposto por Artaud (2006), escrito na década de 1920 e publicado originalmente no ano de 1938, pensou em uma encenação de efeito nos palcos. As linguagens da cena eram constituídas por elementos que causavam efeitos e sensações no espectador, visto que o intuito do autor era transformar o espectador passivo em um sujeito ativo durante a encenação. A materialidade desses elementos era composta pelo corpo dos atores, mas não somente isso, a iluminação, o som, o cenário e cada elemento constituinte da cena e do espaço de encenação clamavam as sensações do espectador. Assim, os efeitos de luz e som pregavam elementos amorfos, do mesmo modo que o cenário, os objetos e a interpretação dos atores (em ações transgressivas e abjetas) desestabilizam a posição passiva que o espectador tinha em relação à encenação dos atores no teatro (ARTAUD, 2006).

Antonin Artaud (2006) demonstrou no texto, que o teatro da crueldade possui em sua essência uma potência “violenta” em afetar o espectador de forma imediata e que o teatro existe apenas se houver crueldade na encenação (*ibidem*, 2006). O cinema então, poderia possuir esse efeito apenas se a estética visasse novos elementos, visto que a potência afetiva está relacionada com a materialidade violenta da linguagem (FLAXMAN, 2017).

⁵ Artaud (2006), texto original publicado no ano de 1938 apontou tentativas de atrelar a teoria do teatro ao cinema, poucos escritos são encontrados em *Escritos de Antonin Artaud* (1986). Após ser expulso do movimento surrealista francês, o autor foi internado em uma clínica psiquiátrica, mas através de uma exibição radiofônica intitulada, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948) propôs um diálogo que foi explorado por diversos estudiosos do cinema, como Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) e Martine Beugnet (2007).

Martine Beugnet (2007) e Gregory Flaxman (2017) exploram nos escritos de Artaud (1938) uma forma de pensar e materializar um cinema que envolva o espectador através das representações transgressivas, sejam elas corpóreas ou estéticas. O pensamento acerca da imagem em movimento, o poder de afetar o espectador, os recursos visuais e sonoros do cinema, surgem da possibilidade da autonomia e subversão de criação: as apresentações corpóreas, os elementos fílmicos (som e imagem) e a experimentação imagética, podem contaminar o filme e determinar a estética “violenta” no cinema (FLAXMAN, 2017).

Gregory Flaxman (2017), no texto “This Is Your Brain on Cinema: Antonin Artaud”, esclarece o que seria um cinema de materialidade transgressiva na perspectiva de Antonin Artaud. O futuro da linguagem do cinema seria de concretude violenta apenas quando os filmes mediassem uma transgressão estética com elementos imagéticos subversivos. Esse cinema seria constituído por elementos especificamente visuais, “cujo drama viria de um choque projetado para os olhos, um choque causado, por assim dizer, pela própria substância de nossa visão” (ARTAUD apud FLAXMAN, 2017, p. 68, tradução nossa).

O pensamento de Artaud a respeito do cinema, projetava um olhar que ia além da materialidade da imagem cinematográfica da época:

Artaud expressa um *insight* completamente spinozista: a lógica impassível das imagens em movimento (“uma colisão de objeto e gestos” concretizada como uma “sequência de eventos”) e a lógica passiva de uma série correspondente de ideias (“estados de espírito derivados de um outro”). Quando assistimos a um filme, sugere Artaud, cedemos nossa percepção a uma “outra” percepção, a um *déroulement* de imagens em movimento cujas durações, ritmos e sensações nos dominam. O filme veicula seu espectador (FLAXMAN, 2017, p. 82, tradução nossa)⁶.

As imagens de choque projetadas através dos filmes eram vistas pelo teórico como um poder tangível de afetividade que estava em processo de construção. Assim, as imagens em movimento, através dos choques e oscilações da matéria fílmica, possuiriam um potencial sensível, um poder de afetar o pensamento do espectador além da representação imagética do filme (FLAXMAN, 2017). Com efeito, a linguagem cinematográfica conseguiria escapar dos níveis de representação e estabelecer um efeito afetivo à imagem, o que ocasionaria em reflexões a respeito da estética, corpo e seus discursos. Sendo assim, o cinema autônomo estaria

⁶Texto original: “Artaud expresses a thoroughly Spinozistic insight: the impassive logic of moving images (“a collision of object and gestures” concretized as a “sequence of events”) and the passive logic of a corresponding series of ideas (“states of mind which are derived from one another”). When we watch a film, Artaud suggests, we cede our perception to an “other” perception, to a *déroulement* of moving images whose durations, rhythms, and sensations take hold of us.⁸² Film vehicularizes its viewer”.

disposto dentro do pensamento das imagens como uma potência sensível e o eixo do corpo no filme também possuiria seu sentido na lógica visceral e sensível (BEUGNET, 2007).

Assim como os escritos de Antonin Artaud (2006), estudos focalizados no cinema consideram a experiência fílmica importante para a significância da imagem, como podemos observar nas discussões apresentadas por Maurice Merleau-Ponty (1983) no texto “O cinema e a nova psicologia”. A visão do autor está relacionada às imagens do cinema na lógica da experiência do espectador, em que a significância da imagem está conectada aos sentidos que o espectador tece com a materialidade do filme (MERLEAU-PONTY, 1983).

O sentido das imagens cinematográficas, na perspectiva do autor, está em entender como a sucessão dos elementos empregados na narrativa equivalem como uma nova realidade afetiva ao observador. Visto que a materialidade da imagem não funciona apenas como forma representativa e interpretativa, através dela também é possível estabelecer um espaço de troca, em que o olhar objetivo e as sensações são essenciais para as significâncias do filme (*ibidem*, 1983).

A noção de realidade do espectador na ótica de Merleau-Ponty (1983) é tencionada, também, pela linguagem cinematográfica empregada pelos diretores, que equivalem como mediadora as sensações e a nova realidade afetiva do espectador:

Eis por que a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

A estética do filme proporciona um potencial expressivo para a experiência fílmica e a reformulação da significativa das imagens para com o espectador. Em razão de que o cinema acontece através do ritmo e da imagem em movimento, em paráfrase, “a ideia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro” (*ibidem*, 1983, p. 115)

As escritas de Merleau-Ponty (1983), assim o manifesto de Artaud (2006), tencionam um olhar a um cinema movido pela sensibilidade e suas visualidades que expressam o papel afetivo do espectador e a possibilidade de cinema autônomo. Do qual tem seus efeitos conclusos somente se considerado o papel efetivo do espectador nas significâncias da imagem em movimento.

Embora os primeiros escritos de Merleau-Ponty (1983) sobre a percepção tencionam olhares a respeito do sujeito e sua consciência individual, alguns desdobramentos em escritos posteriores agregam um valor do indivíduo como "infinito", que se dizem respeito a experiência do espectador e aos recursos audiovisuais empregados no cinema. Helena del Río (2005) explica que o olhar ao sujeito e sua experiência sensível com o cinema, também deve ser vista no âmbito de uma experiência transcendental (que transborda a experiência do subjetivo a um coletivo) - o encontro entre o interno e o externo descrito pelo autor francês (DEL RÍO, 2005).

Na ótica do cinema de Jean-Luc Godard (1981; 1982; 1989), del Río demonstra que o cinema tem potência afetiva com grandes possibilidades de tensões entre o espectador e a imagem cinematográfica. E assim, proporciona novos desdobramentos ideológicos e sensíveis. Nessa perspectiva, os recursos cinematográficos, como o enquadramento, o som, e a encenação, expõem a possibilidade performativa e sensível das imagens. Dado o exemplo a respeito da montagem cinematográfica:

Ao separar imagens de uma organização narrativa que o reprime, e por criar justaposições com outras imagens com base no princípio da desassociação ao invés da particularidade, a montagem desmonta a organização afetiva do cinema clássico e monta um potencial afetivo que diz respeito à memória do próprio meio e sua capacidade auto-afetiva (DEL RÍO, 2005, p. 76, tradução nossa)⁷.

Os filmes que através das imagens estabelecem uma ênfase no corpo, como del Río (2008) explora em outro estudo, possuem um potencial sensível que infere a afetividade do sujeito, assim como, possui poder sensível que o excede:

Uma das principais funções do cinema é trazer para a consciência o poder afetivo do corpo. Tal tarefa não começa nem termina em uma sala de cinema, mas a experiência afetiva do corpo dentro, durante e através dos filmes pode ser um potente tradutor, condutor e transdutor de pensamentos, sensações e afetos que continuam a criar linhas de voo através da indivisível linha de transformação, e através de pontuais momentos de origens e fechamentos (DEL RÍO, 2008, p. 212, tradução nossa)⁸.

⁷ Texto original: "By separating images from the narrative organization that constrains them, and by juxtaposing them with other images through principles of dissociation rather than resemblance, montage deactualizes the organized affections of classical cinema and actualizes potential affections that concern cinema's memory of itself, its potential for auto-affection".

⁸ Texto original: "One of the foremost functions of the cinema is to bring to consciousness the body's powers of affection. Such an activity neither begins nor ends at the movie theatre, but the body's affective experience in, with, and through the movies may act as a potent translator, conductor, and transducer of thoughts, sensations, and affects that continue to draw lines of flight along an indivisible line of transformation, and beyond punctual moments of either origins or closures".

A autora complementa a respeito da montagem e da reprodução de sentido através do fazer audiovisual. Em paráfrase, "esta é uma atividade performativa e não representacional, na medida em que a obra produz uma realidade que excede seu objeto" (DEL RÍO, 2005, p. 76, tradução nossa).

Nessa perspectiva, através das considerações de Artaud (2006; 1948) e um olhar a sensibilidade de Merleau-Ponty (1983), Martine Beugnet (2007) desenvolve a teoria dos filmes das sensações que possuem o poder afetivo e autônomo dentro da lógica do cinema.

A visão de Beugnet, assim como a perspectiva de del Río (2005), estabelece uma perspectiva aos recursos fílmicos e uma atenção em como eles podem determinar a relação de proximidade do espectador às imagens de choque (o que ela chama de experiência sensual). Os elementos relacionados aos discursos e temas transgressivos estão sempre em conexão aos recursos imagéticos subversivos, assim eles passam a funcionar como uma expressividade em afetar o sensorial do espectador (BEUGNET, 2007).

Beugnet (2007) considera que o cinema das sensações⁹, através dos recursos de imagem e som, possuem a potência de choque apresentada por Artaud. O cinema autônomo do qual o autor se refere acontece como um “terceiro caminho” através da sétima arte. Visto que o poder de choque das imagens e a expressividade dos sentidos atribuídos na experiência cinematográfica agregam novas significações e formas à matéria fílmica. Posto isso, o cinema sensual postula a potência dos filmes e sua relação às narrativas transgressivas, pelo motivo que “somente se os espectadores estivessem imersos no mundo criado pelo próprio filme, seus sentidos e mente seriam desafiados” (*ibidem*, 2007, p. 22, tradução nossa).

Os discursos transgressivos não devem ser separados ao contexto da imagem, visto que a presença do corpo e seus figurativos, estão atrelados a ótica dos recursos visuais e sonoros presentes na forma do filme:

Sinestesia e as correspondências cinemáticas - a evocação, através de imagens, sons, ou outros efeitos sensoriais assim como conceitos - os *close-ups*, assim como uma vasta gama de técnicas que tomam frente ao corpo cinematográfico através das alterações visuais e sonoras, trabalham conjuntas para criar formas hápticas. Por exemplo, de forma intrigante, o recente cinema francês oferece uma ilustração vívida particular de como tais técnicas tem o potencial de renovar radicalmente nossas

⁹ Embora a autora analise filmes do cinema francês, o olhar dos recursos citados por ela potencializa as representações transgressivas no cinema de arte. Assim, os filmes de materialidade transgressiva, seja na estética ou discurso possuem uma expressividade quando os recursos elencados pela autora são trabalhados na concretude do filme. É possível destacar que um de seus estudos foi observado no livro *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, organizado por Tanya Horeck e Tina Kendall (2013), que discutem exatamente a estética transgressiva do cinema francês que afetaram as visualidades cinematográficas de outros países da Europa.

experiências em ver, sentir e pensar através dos filmes (BEUGNET, 2007, p. 63, tradução nossa)¹⁰¹¹.

Como podemos observar também através de um diálogo entre Beugnet e Laura Mulvey (2015):

Frequentemente, a relação entre sujeito para com os outros e do seu ambiente é uma de disjunção profunda, e o encontro com a natureza e o mundo inanimado é infundado com medo, atirando em alívio a vulnerabilidade do corpo humano e de sua comunidade-sujeito. Mas focar apenas nos filmes mais distópicos é, penso eu, não enxergar a imagem maior e suas implicações em termos de significância histórica e estética (BEUGNET; MULVEY, 2015, p. 189, tradução nossa)¹².

Posto isso, o cinema autônomo deve considerar as apresentações encenadas do corpo (íntimas, explícitas, transgressivas e abjetas) através dos figurativos que expressam a corporeidade em seu contexto narrativo. E assim, os filmes sensuais se tornam reconhecidos por meio dos níveis dinâmicos que as apresentações do corpo estabelecem junto aos elementos de som e imagem, tornando o corpo um elemento sempre relacionado a estética sensual do filme (*ibidem*, 2007).

As nuances discursivas e sensuais são apresentadas na narrativa junto dos recursos visuais e sonoros que subvertem a estética cinematográfica, onde os filmes passam a apresentar temas sobre a intimidade e as relações transgressoras da sociedade ocidental. Beugnet (2007) alude, que as encenações e enunciados dos filmes sensuais apresentam um excesso das vivências humanas, além de noções que mesclam o real e o sigiloso (transgressivo) de modo que, os recursos fílmicos passam a potencializar a experiência íntima ou de choque do espectador junto às imagens:

Em suas aspirações formais e imagéticas, alguns filmes buscam sondar as formas degradadas criadas pelos canais reducionistas e exploradora do desejo caótico humano nos planos mais abrangentes assim como privados. Desse modo, o cinema das sensações consegue de fato reconectar as práticas fílmicas com a possibilidade do

¹⁰ Na perspectiva da autora, o cinema toma um tom tátil de sentir a imagem e isso acontece através dos recursos de imagem e som. Os recursos audiovisuais dos filmes sensuais proporcionam ao espectador uma fusão entre o corpo representado e a materialidade fílmica, assim os torna uma única unidade (uma contaminação mútua entre a figura humana e a matéria audiovisual).

¹¹ Texto original: “Cinematic synaesthesia and correspondences – the evocation, through images and sounds, of other sensual affects as well as concepts – the close-up, as well as an array of techniques that foreground cinematic corporeity through visual and sound alterations, all work to generate haptic forms of visualities. In effect, intriguingly, recent French cinema offers particularly vivid illustrations of how such techniques have the potential of radically renewing our experience of watching, sensing and thinking through film”.

¹² Texto original: “Frequently, the relation of the subject to others and to his/her environment is one of profound disjunction, and the encounter with nature and the inanimate world is infused with fear, throwing into relief the vulnerability of the human body and of human subject-hood. But to focus solely on the more dystopian of the films is, I think, to miss out on the larger picture and its implications in terms of historical and aesthetic significance”.

caminho alternativo idealizado por Artaud (BEUGNET, 2007, p. 58, tradução nossa)¹³.

Assim, o efeito violento e obsceno do corpo não acontece sem a contingência e contaminação visceral da estética do filme. Em cumprimento à visão de Artaud (2006), que muito discutiu o corpo autônomo em suas apresentações violentas, cruéis ou autônomas da linguagem cinematográfica, as imagens estabelecem um determinismo e tencionam os figurativos, afetos e desafetos causados ao espectador através da estética e da encenação corpórea (ARTAUD, 1938). Os elementos presentes na estética da sensação permitem a compreensão de obras com elementos transgressivos e cria desdobramentos do uso da imagem do corpo, da mesma forma que a heterogeneidade dos filmes sensuais é um apontamento da dimensão de efeito que evoca a expressão autônoma da imagem no cinema¹⁴ (BEUGNET, 2007).

O caminho do cinema sensual acontece através de duas noções notáveis: o corpo e a materialidade da imagem cinematográfica (recursos visuais e sonoros empregados pelos diretores). A estética determina as dimensões heterogêneas da narrativa que retrabalham e subvertem os estereótipos de gêneros cinematográficos, além de explorar a diversidade de recursos visuais e sonoros. Através das audiovisualidades empregadas na imagem e do corpo apresentado na narrativa, o filme passa a operar como uma potencialidade aos discursos transgressores e tece, também, uma relação que desestabiliza o espectador e o insere em uma experiência fílmica de efeito.

2.2 O corpo como potência da sensação

Embora se tenha discutido o corpo em um chaveamento perceptivo e sensível nos estudos da experiência, a corporeidade também pode ser entendida como um fragmento do

¹³ Texto original: “In their formal aspiration as well as their imagery, some films seek to probe into the degraded forms created by the reductive and exploitative channelling of the chaotic force of human desire on the widest collective plane as well as the private level. In that sense, the cinema of sensation does indeed reconnect film practices with the possibility of the kind of alternative path called for by Artaud”.

¹⁴ É importante destacar que embora exploremos a dimensão sensual da imagem, consideramos a estética empregada um importante mediador dos sentidos do filme. Olhamos as imagens e ao cinema sensual como um potencial sensível que também carrega s sentidos às imagens em uma abordagem comunicacional, informacional e discursiva.

pensamento a respeito da imagem cinematográfica, ou seja, um significante do contexto imagético empregado pelos diretores na estética do filme (AUMONT, 2008)¹⁵.

O corpo é uma potência da imagem em movimento, como podemos observar nos escritos de Gilles Deleuze (2005), visto que através dele temos a possibilidade de pensar a respeito dos figurativos que das imagens no contexto do filme, assim como, sobre a nossa própria realidade. Para entender o corpo como parte constituinte da encenação, é necessário compreender através de quais recursos ele é apresentado no filme. Cada componente da imagem¹⁶, seja pelo tempo da encenação ou de outras noções que condizem a estética do filme, como o espaço, o enquadramento, a luz, a montagem e som do filme, torna possível o papel do corpo como um elemento significante da imagem (DELEUZE, 2005).

Nessa ótica de pensamento, o corpo toma uma capacidade comunicativa e torna-se um elemento que possibilita entender uma espécie de contaminação entre sua apresentação na imagem e a materialidade cinematográfica. Os filmes que enfatizam a corporeidade proporcionam a possibilidade de olhar através das configurações do corpo como um elemento principal da imagem em movimento, um espaço de reafirmação do sentido da própria matéria cinematográfica (BEUGNET, 2007).

Em consideração que cada filme emprega uma estética particular, cada investigação do corpo sempre estará ligada a uma lógica heterogênea de exploração, visto que, mesmo que alguns elementos estilísticos das apresentações do corpo na imagem sejam aplicados em similaridade em alguns filmes, eles induzem um contexto imagético que opera como significante através da sua estética em particular. Com efeito, cada elemento explorado pelos diretores expõem uma materialidade e apresentação do corpo heterogênea, o que ressignifica e infere novos sentidos intrínsecos a imagem e a estética de cada filme (AUMONT, 2008).

Assim, o corpo e os experimentos estéticos funcionam como um único elemento significante nas imagens do cinema sensual, visto que ambos os recursos elevam as visualidades do corpo como um espaço de contágio e significação. A corporeidade nos filmes sensuais possibilita entender um cinema onde novos discursos e elementos estéticos subversivos são

¹⁵ Embora Aumont (2008) entenda o corpo em um chaveamento estético, com um certo afastamento dos estudos fenomenológicos do corpo no cinema, temos que suas considerações sobre o corpo como peça constituinte da estética proporciona um pensamento material sobre a imagem e as novas transformações das visualidades no cinema. Sendo assim, um dos encaminhamentos do cinema sensual de Martine Beugnet (2007).

¹⁶ Deleuze (2005) enuncia através de filmes da *Nouvelle vague* francesa, por exemplo, como o corpo emprega sentido no pensar a imagem do filme. O autor descreve as cenas corpóreas de *Paixão* (1982), de Jean-Luc Godard, como um exemplo de potência do corpo nas imagens cinematográficas.

empregados, o que ocasiona em novas possibilidades de entender as pluralidades do corpo, tanto quanto evidenciar a matéria imagética do cinema contemporâneo (BEUGNET, 2007).

Considerando a estética do cinema sensual, é notável que a corporeidade se torna um dos elementos fundamentais dos filmes com temáticas transgressivas, devido à imagem corpórea permear uma das funções principais desses filmes: as encenações do corpo em suas imagens explícitas, íntimas e transgressoras, além da experimentação estética no âmbito cinematográfico.

A noção de excesso e limite do corpo no cinema configura e contamina a materialidade fílmica por meio da forma da apresentação corpórea na imagem, o que potencializa os elementos estéticos-transgressivos do filme (montagem, som e enquadramento). Desse modo, o corpo e a experimentação das visualidades atuam como uma potência para as relações sensíveis do espectador, visto que é através da figura humana e dos elementos estéticos do filme que o observador estabelece uma relação com a imagem (BEUGNET, 2007).

O corpo pode ser configurado de heterogêneas no cinema sensual, mas suas apresentações íntimas, explícitas e transgressoras, atuam como uma capacidade sensível que envolve o espectador em uma relação intimista com a imagem, visto que elas funcionam como, em paráfrase, "uma intuição de como podemos nos libertar de alguns dos impasses gerados por modos de pensamento estabelecidos - binários" (*ibidem*, 2007, p. 178, tradução nossa). Assim, as imagens do corpo contaminam a forma do filme e dinamicamente passa a obter sentido através dos elementos estéticos presentes no filme: as imagens realistas, as expressões poéticas, e tensões causadas através do som e enquadramento provocam uma relação sensorial que aproxima o espectador ao conteúdo imagético (*ibidem*, 2007).

As audiovisuais exploradas no filme estabelecem uma conexão com a estética subversiva e as representações corpóreas, que são a essência da estética sensual:

Então, o cinema dos sentidos sempre irá pairar entre as beiras do prazer e da degradação - entre o apelo da percepção sensual e exploração da realidade retratada, e o encontro com o abjeto, que é, a imersão na ansiedade do próprio quando a individualidade dissolve entre o indiferenciável e o amorfo. Ao evidenciar o último aspecto, aceitamos a tentação do processo expediente de categorização e negamos a existência de um fluxo ou *continuum* que contabiliza nossa contraditória e ambígua compreensão do ser (BEUGNET, 2007, p. 32, tradução nossa)¹⁷.

¹⁷ Texto original: "Indeed, a cinema of the senses always hovers at the edge of pleasure and abjection – between the appeal of a sensuous perception and exploration of the reality portrayed, and the close encounter with the abject, that is, the immersion in the anxiety of the self when individuality dissolves into the undifferentiated and formless. To single out the latter aspect is to give in to a tempting but expedient process of categorisation and deny the existence of a flow or *continuum* that accounts for our contradictory, fluctuating comprehension of the real".

Com isso, o discurso do filme é definido por meio da corporeidade intrínseca aos elementos cinematográficos e ao corpo, que estabelecem o tom da narrativa:

Filme é, por definição, o *medium* do ser como mudança. De uma imagem para a outra, espaço e figura, composição e textura, volume, cores e luz irão variar, e como sabemos pelos modos *mainstream* de produção cinematográfica, reescrever essas alterações para uma pré-estabelecida lógica espacial e de narração e, por extensão, em um regime discursivo específico (no qual, por sua vez, a visão do espectador será subjetiva) é estabelecer um enorme leque de truques, regras e prescrições - um sistema contínuo - que assegura um senso de estabilidade linear como produto final (BEUGNET, 2007, p. 129, tradução nossa)¹⁸.

Pensando em um cinema corpóreo, Laura U. Marks (2000), no estudo *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*, expõe, que o corpo em uma estética audiovisual funciona como uma potência da experiência cinematográfica. A apresentação sexual, íntima, explícita e transgressora, dos corpos inferem efeito à narrativa e pode ser observada através da materialidade da imagem, visto que alguns dos recursos potencializam o poder figurativo que o corpo tece no filme (recursos que exploraremos no próximo capítulo). Com efeito, a estética postula a apresentação da intimidade e da transgressão corpórea e impulsiona um teor crítico e sensorial do espectador, visto que o corpo está envolto a uma normatização artística, cultural e social (MARKS, 2000).

O cinema corpóreo possui uma vertente formal e política através das imagens do corpo e passa a apresentar discursos e vivências normatizadas como tema narrativo. E assim, trabalham elementos discursivos diversificados de importância intercultural acerca das discussões sobre o corpo, visto que as apresentações corpóreas subalternas estão em processo de síntese cultural. Com efeito, o corpo em destaque no filme passa a operar como uma potencialidade que envolve o espectador sensorialmente, assim como apresenta novos discursos em relação às realidades corpóreas:

Mesmo que reproduzíveis, as artes mediáticas não podem ser criadas separadamente dos observadores que lhe dão sentido. Traços de outras audiências e públicos se aderirão à “pele” desses trabalhos. Eu estou contestando que reprodução mecânica não necessariamente transformará um trabalho em um simulacro, aberto infinitamente

¹⁸ Texto original: “Film is, by definition, the medium of being as change. From one image to the next, space and figure, composition and texture, volume, colours and light will vary, and as we know from the mainstream models of film production, to reinscribe these alterations into a pre-existing spatial and narrative logic and, by extension, into a specific discursive regime (to which, in turn, the viewer’s perception will be subjected) is to set out a whole array of tricks, rules and prescriptions – a continuity system – that ensures a sense of linear stability to the end result”.

para a reinterpretação - ao menos não trabalhos como esses, cujos quais produção e distribuição estão atreladas à comunidade (MARKS, 2000, p. 20, tradução nossa)¹⁹.

A dimensão crítica e cultural que o corpo estabelece no cinema, tem seu efeito em reconhecer a apresentação do corpo junto às imagens e escolhas estéticas empregadas pelos cineastas na materialidade fílmica. A potência política do corpo nos filmes sensuais e corpóreos está relacionada às formas explícitas e aos recursos empregados pelos diretores, visto que ambos são responsáveis por elevar a capacidade de efeito do corpo na imagem (BEUGNET, 2007).

Os discursos que transpassam a encenação do corpo nos filmes sensuais inserem, assim como os elementos cinematográficos, uma responsabilidade nas leituras da corporeidade no cinema contemporâneo. Em razão do corpo estar enquadrado através de apresentações imagéticas íntimas, explícitas, e transgressoras nos filmes, muitas vezes em primeiríssimo plano, a realidade pró-fílmica é responsável por configurar o corpo perante a estética cinematográfica abordada no filme. A dimensão que define os corpos e a imagem estão devidamente enquadradas no espaço cinematográfico – ou seja, estamos em um diálogo sobre o corpo, mas estamos falando principalmente da materialidade dos filmes sensuais e do próprio âmbito cinematográfico, assim como, estamos discutindo as normatizações do corpo no cinema contemporâneo e suas configurações subversivas (*ibidem*, 2007).

A exploração dos corpos nos filmes sensuais e corpóreos promove um olhar menos objetivado em relação às performances e configurações estéticas do corpo no cinema. Assim, a encenação e os elementos fílmicos tendem a desestabilizar o espectador e inferir à uma relação de proximidade com o filme (em termos afetivos e sensíveis):

Evidenciar a materialidade do meio cinematográfico é perturbar a fronteira entre sujeito e objeto, figura e chão - a base da nossa concepção e representação do próprio como uma identidade separada. “Hapticidade” e a negação de perspectiva perturba a hierarquia visual que tende a designar à figura humana como uma entidade autônoma e auto-suficiente no centro da representação (BEUGNET, 2007, p. 63, tradução nossa)²⁰.

¹⁹ Texto original: “Reproducible though they are, the media arts cannot be conceived of separately from the sets of viewers that give them meaning. Traces of other vie wings, of differently seeing audiences, adhere to the skin of these works. I am arguing that mechanical reproduction does not necessarily turn a work into a simulacrum, endlessly available for reinterpretation - at least not works like these, whose production and distribution is community bound”.

²⁰ Texto original: “To foreground the materiality of the film medium is to unsettle the frontier between subject and object, figure and ground – the basis of our conception and representation of the self as a separate entity. ‘Hapticity’ and the denial of perspective perturb the visual hierarchy that tends to designate the human figure as a self-standing, autonomous entity at the centre of the representation”.

A experiência sensível e a sensação de choque que são ocasionadas pelas imagens do corpo nas narrativas sensuais e corpóreas e também inferem uma ótica discursiva sobre o contexto da história e o tema do filme. Desse modo, infere ao espectador um novo modo de encarar a imagem, visto que o corpo e os recursos estéticos empregados pelos diretores funcionam, também, como um posicionamento engendrado aos figurativos éticos, íntimos e políticos das imagens corpóreas (MARKS, 2000).

Essa dimensão do corpo no filme acontece porque as imagens, além do poder afetivo que, funciona como um processo de informação de novos discursos e realidades. Os temas e contextos retratados nos filmes também condizem a um processo de comunicação com o observador e postula a ideia que o corpo na narrativa também cumpre a função de mediar as vivências que o transpassa por meio do tema abordado, da abordagem narrativa, através da performance (encenação) e da matéria visual e sonora (MARKS, 2009).

Marks (2009) alude que a informação intrínseca ao enredo narrativo dos filmes sensuais também faz parte da relação que o espectador estabelece com o filme. A experiência fílmica e o contexto comunicacional do filme tencionam os discursos corpóreos que sempre inferem sentido de forma dinâmica, já que a imagem do corpo também objetiva a memória do espectador²¹:

As virtualidades atravessam o plano da imanência em um movimento ativo e criativo, revelando e trazendo algo novo para o mundo. Ao mesmo tempo que, forças estabelecidas e reais “puxam” de dentro deste plano, privilegiando estes aspectos que confirmar o *status quo* (MARKS, 2009, p. 92, tradução nossa)²².

Assim, temos que a estética empregada por intermédio dos diretores é um dado importante para entender a materialidade sensual e corpórea do filme:

²¹ Assim como observamos em Aumont (2008), a autora demonstra uma preocupação em não observar os filmes sensuais como obras de mero efeito na experiência fílmica. Com exemplos de filmes que inserem contextos sociais e informacionais em suas narrativas - *The Lives of Others* (2007) de Florian Henckel von Donnersmarck e *Secrecy* (2008) de Rob Moss e Peter Galison. Marks (2009) expressa a importância de entender o conteúdo informacional que são trabalhados pelos diretores de acordo com os elementos estéticos e suas visualidades. Olhar para o filme sensual é considerar então três fatores: o contexto comunicacional e informacional da imagem, a estética que contamina o filme, o corpo e proporcionam as afetividades na experiência fílmica como resultante dos dois primeiros fatores.

²² Texto original: “Virtualities push through the plane of immanence in an active and creative movement, unfolding, bringing something new into the world. At the same time, established, actual forces ‘pull’ at the plane of immanence, privileging those things to unfold that confirm an already existing state of things”.

Os cineastas possuem muitas estratégias estéticas para desdobrar e redobrar, seja contra ou a favor da informação, e acessar o fluxo afetivo que os acompanha. O poder de uma obra ficcional é enfatizar a emoção e afeto que respondem às estas revelações, através da música, gestos e das imagens-afeto (MARKS, 2009, p. 93, tradução nossa)²³.

As apresentações do corpo não devem ser reduzidas a um único pensamento, visto que a informação e contexto do corpo no filme tecem uma relação com os recursos utilizados no filme que inferem a novos desdobramentos do sentido através da experiência fílmica. A “forma do filme” torna-se ainda mais essencial junto às apresentações do corpo, quando os elementos narrativos são aplicados com uma visão inovadora (AUMONT, 2008). Cada elemento estético que contamina o corpo, transforma as imagens corpóreas em uma potência do filme: os planos em grande proximidade, a encenação transgressora, o ritmo, as noções temporais, de montagem e toda a audiovisualidade explorada no percurso narrativo do filme (BEUGNET, 2007).

2.3 Corpo, transgressão e linguagem

Os filmes sensuais enquadram o corpo em uma lógica específica que transpassa a sua imagem explícita e expõem um valor crítico através da transgressão corpórea e estética. O corpo em sua apresentação transgressiva pode comunicar a materialidade dos excessos morais da sociedade, o que potencializa sua apresentação no filme, além de atribuir novos valores através dos recursos visuais e sonoros que também corporificam a estética transgressiva que está diretamente relacionada à linguagem cinematográfica.

Em *O erotismo*, Georges Bataille (2013) entende a transgressão²⁴ como imprescindível para suas discussões acerca do erotismo. A transgressão é um processo de ruptura entre o estado equilibrado e o estado animalesco, uma evocação do ser erótico (BATAILLE, 2013). Já o interdito (eixo complementar discutido pelo autor) seria um estado de ordem e disciplina (GALANTIN, 2010).

²³ Texto original: “Filmmakers have many aesthetic strategies of unfolding and enfolding, either with or against the grain of information, and of tapping the affective flow that accompanies these. A fiction film’s power is to emphasize the emotion and affect that respond to these revelations, through music, gestures, affection-images”.

²⁴ É importante destacar que a transgressão está em um processo de evolução dinâmico entre a cultura e a sociedade. Dentro da lógica de Bataille (2013) a transgressão apresenta perspectivas gerais e relacionadas a época de publicação. É importante entender que a transgressão em nossa atualidade sofreu diversas transformações durante os anos.

O ato de transgredir não está relacionado somente a uma esfera da disciplina, sendo uma transcendência interna intrínseca ao sujeito quanto ao mundo. Bataille (2013) entende que a transgressão se trata de uma experiência interior, que acontece de acordo com relações também externas, nas quais o sujeito consome as informações e as objetiva de forma particular e transgressora. Embora cada processo de construção do ato de transgredir possa ser particular, flertando com outras questões próprias, para haver transgressão, o ato deve ser interdito (o proibido) - visto que interdito e transgressão dinamizam movimentos contrários. Nas palavras de Bataille, “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 2013, p. 92).

Esse antagonismo é dado também pelo fato de o interdito poder exercer um papel límpido, sendo que ele tanto pode nos movimentar em direção à “violência”, quanto nos distanciar dela. No caso da transgressão, o ato sempre será desmedido. Deste modo, Bataille assimila que o ápice da atividade transgressora não é pecaminosa, e sim trata-se de uma superação da consciência objetiva do indivíduo, rompendo as estruturas que o limitam (*ibidem*, 2013).

O cinema sensual e corpóreo atua através da noção de excesso que se encontra relacionada a sua presença. O ato transgressivo caminha através do excesso da experiência (conduta humana), um processo de superar os limites do proibido, ou seja, transgredir a razão estabelecida individualmente, socialmente e culturalmente. Em paráfrase, “no domínio de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão²⁵” (*ibidem*, 2013, p. 64).

A transgressão tem caráter objetivo no indivíduo e em sua experiência interior, mas também está relacionado ao modo que a linguagem tem capacidade de materializar as potências da transgressão. Renata Lopes Pedro (2007) alude, através das escritas de Roland Barthes (1971), que existe formas de linguagem que proporcionam uma transgressão técnica (estética) das formas. Podemos entender que a forma em que os objetos são elencados em sua construção podem retrabalhar a uma metáfora discursiva do corpo e do sexo quando relacionado às apresentações transgressoras (PEDRO, 2007).

A forma (estética) está relacionada em como a linguagem que pode materializar a transgressão em sua configuração linguística:

²⁵ O texto original foi publicado no ano de 1957. A edição utilizada na presente pesquisa é a traduzida para o português no ano de 2013.

Não é possível imaginar uma sociedade sem linguagem. Sem ela a cópula entre um homem e uma mulher não tem nenhuma perversão. É somente com a junção progressiva de algumas palavras "*que le crime va prendre peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression.*" Portanto, é a linguagem que permite a transgressão (BARTHES apud PEDRO, 2007, p. 53).

Os excessos da sociedade são apresentados nos filmes sensuais através das imagens e corpos que se projetam por uma linguagem transgressora e excessiva, que criam uma dimensão crítica ao conteúdo visual e agregam novos olhares às normas e as organizações da estética cinematográfica e do corpo na sociedade. Nessa perspectiva, as imagens transgressivas nos filmes sensuais e corpóreos podem relacionar-se a uma materialidade transgressiva, através da estética cinematográfica (imagem e som) e em como o corpo é reproduzido transgressivamente na imagem. Assim, a matéria sensual dos filmes não refere-se somente a uma lógica social, cultural e crítica do corpo, existe uma contaminação entre o corpo e estética (visual e sonora) que cria possibilidades de empenhar sentido e efeito às imagens cinematográficas (BEUGNET, 2007).

A importância das representações transgressivas no cinema se encontra na ótica das novas configurações estéticas que quebram os padrões morais e narrativos do cinema normativo, o que proporciona novas reflexões a respeito das representações corpóreas:

A brutalidade da visão apresentada em tais trabalhos não “melhorada” através de explicações e justificativas; mesmo que ofereça contexto, evocando as raízes de uma certa violência, é um horror que nega um tipo de uso da moral-funcional que normalmente recai sobre narrativas *mainstream* (BEUGNET, 2007, p. 46, tradução nossa)²⁶.

Beugnet (2007) considera, principalmente, o conceito de informe, também proposto por Bataille (2018), para expor a forma de contaminação entre a matéria cinematográfica e o corpo humano, em suas nuances transgressivas no cinema²⁷:

Borrando ou sobrecarregando a precisão fotográfica, *closes* extremos, superimposições, baixa-exposição ou alta-exposição, variações nos tons sonoros ou

²⁶ Texto original: “The brutality of the vision presented by these works is not made ‘better’ with explanations and justifications; even if it offers a context, evokes the roots of a certain violence, it is a horror that denies the kind of functional-moral use that customarily befalls it in mainstream narratives”.

²⁷ Em entrevista a autora Laura Mulvey (2015), Beugnet expressa um olhar ao cinema sensual também a partir do conceito de cinema transgressivo. Em passagem, para considerar o potencial desses filmes como efeito e sensibilidade no espectador, ela expressa o termo cinema transgressivo para intersecção a outros estudos de autores que discutem o cinema corpóreo, como Laura U. Marks (2000) e Vivian Sobchack (2004).

intensidades: quando o cinema começa à se tornar o cinema dos sentidos ele começa a gerar mundos de sons e imagens mutáveis que muitas vezes “vão e voltam” entre figurativo e abstrato, e onde a forma humana, pelo menos como entidade unificada, facilmente perde suas funções como principal ponto de referência. De um jeito ou de outro, o cinema das sensações é sempre atraído para o “amorfo” (*l'informe*): onde fundo e frente se mesclam e o corpo subjetivo parece derreter na matéria (BEUGNET, 2007, p. 65, tradução nossa)²⁸.

O conceito de informe proposto por Bataille (2018) é discutido por Gabriel Cid de García (2016) em um chaveamento importantíssimo para compreender a forma e as apresentações transgressivas do corpo no cinema, e também, pensar a respeito da potência afetiva perante a forma ou informidade das imagens transgressoras.

O informe descrito nos longos verbetes encontrados na revista *Documents* (1929-1930)²⁹, segundo Garcia (2016), indica uma lógica antirracional de entender o universo e as coisas. Em síntese, o informe seria responsável por uma inversão lógica das formas em que não existe uma significação intrínseca ao real. A sensação se torna o ponto primordial da experiência e a forma se desloca, e assim, estabelece uma relação inversa de sentido, onde o sensível se torna responsável pela lógica da imagem observada (GARCIA, 2016).

O informe infere efeito às formas artísticas como o cinema, assim como a outras artes. Visto que existe uma intersecção entre arte e transgressão, torna-se possível enxergar a intensificação da experiência através da imagem subversiva reproduzida pelo meio cinematográfico, já que as considerações do informe em Bataille (2018) estavam sempre relacionadas às imagens artísticas – principalmente a fotografia (*ibidem*, 2016).

Adriani Ferreira de Araujo e Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (2017), nessa mesma perspectiva, observam o informe através dos sentidos na experiência como uma possibilidade de transformação mediada pelo olhar do sujeito. A base da significância do conceito de informe é descrita como uma possibilidade de questionar a forma e não negar sua configuração, visto que a linguagem transgride e supera algo que é possível se entender como uma única unidade existente (ARAÚJO; CUNHA, 2017).

²⁸ Texto original: “Blurring or overload of photographic precision, extreme close-ups, superimpositions, under-exposure or over-exposure, variations in sound pitch and intensities: when cinema becomes a cinema of the senses it starts to generate worlds of mutating sounds and images that often ebb and flow between the figurative and the abstract, and where the human form, at least as a unified entity, easily loses its function as the main point of reference. One way or another, the cinema of sensation is always drawn towards the formless (*l'informe*): where background and foreground merge and the subjective body appears to melt into matter”.

²⁹ A revista de arte contribuiu para uma série de textos surrealistas escritos por diversos autores, além de Bataille, como André Masson e Michel Leiris. Nos estudos contemporâneos se tornou expoente para os estudos de linguagem e as investigações sobre a intersecção entre a arte e a filosofia.

A importância do informe está em questionar a forma da imagem e torna-se possível através do olhar, assim como o sensível e o afetivo, ambos funcionam como um espaço, um fenômeno, que rege a significância a partir da experiência com o conteúdo imagético (*ibidem*, 2017).

Araújo e Cunha (2017), em resgate de uma das passagens dos romances de Bataille (1928) nas escritas de *História do Olho*, exploram que a alegoria a respeito do olho³⁰ do título e da narrativa funcionava como um figurativo da potência da experiência interior do observador, discutida posteriormente nos escritos filosóficos do autor. O olhar seria o mediador da experiência com a forma (estética), entre o prazer estético³¹ e o questionamento do informe:

O “olho” em questão não vê, não por carência ou cegueira, que é um atributo do que pode ver, mas sim por que é “destronado” da função de ver, desalojado de seu habitat e de seu lugar privilegiado na hierarquia sensorial, passando a estar associado a objetos e funções vinculados de forma habitual a condutas humanas “baixas”. Assim, o olho de um pároco é introduzido no ânus e na vagina da personagem central, quando não é o ânus propriamente dito. Para Bataille, este olho é que não vê e, portanto, não sabe e, não sabendo, faz, usufrui, tem prazer. É, portanto, o olho que transgride e que flui o excesso, tomado como liberto e não preso (ARAÚJO; CUNHA, 2017, p. 5).

Assim, a informidade tem uma função sensorial intrínseca ao olhar e corresponde em sua forma de subverter a experiência em sensações de efeito e enfrentamento da imagem (GARCIA, 2016). Desse modo, podemos observar que a materialidade dos filmes sensuais é estabelecida por um único plano, o que Beugnet (2007) chama de entidade unificada, isso porque o corpo estabelece uma forma intrínseca a imagem que o conduz e o apresenta na narrativa cinematográfica. Visto que a estética sensual e o corpo funcionam como uma única força, onde as duas unidades corporificam e dão forma a transgressão estética e corpórea no filme: ou seja, operam como uma unidade material (BEUGNET, 2007).

Nessa concepção, o informe pode subverter a ordem do corpo quando contaminado pelos recursos visuais e sonoros. Como Araújo e Cunha (2017) elucidam, o intuito de Bataille na concepção do conceito é sua potência crítica e subversiva das convenções visuais:

Neste diapasão, as concepções de Bataille combatem o ideal da razão, da ordem e do sadio, tão identificados na nossa cultura visual como a luz que ilumina e vence a

³⁰ No romance, Bataille (2019) cria um olhar a um jovem que se vê diante de Simone, uma mulher que o introduz a vida sexual e o apresenta os limites da experiência erótica. Entre as passagens, o autor infere valores a excitação sexual junto a morte (suicídio e assassinato). Com efeito, o valor da linguagem da história é atribuído a uma metáfora do próprio olho do pai do jovem, em uma esfera do poder da experiência quanto ao ato de olhar-observar.

³¹ Embora elencamos essa abordagem em torno do trabalho do autor, é importante relacionar a ideia ótica da imagem, que funciona como mediadora para a experiência tátil da imagem junto ao sujeito.

escuridão e as trevas do não-conhecido, via razão. E ele o faz por meio do que é destrutivo e violento nesse processo de eliminação, mas também abjeto e putrefato, e que são corriqueiramente aproximados do não-humano, bestial e animal, como as práticas sexual abjetas, os fluidos corporais (urina, fezes, catarro, sêmen), e seus meios de emissão, em especial o ânus. Em tais termos, o autor nos recorda que essas ações e essas “coisas” não são animais, tampouco irracionais, mas partes, normalmente negligenciadas e propositalmente esquecidas, da situação humana. Ainda mais: que a verdadeira condição humana está nessas práticas e nesses elementos (ARAÚJO; CUNHA, 2017, p. 6).

Um olhar presente também, na corrente estética do cinema sensual:

A emergência de um projeto estético alternativo certamente é uma resposta à necessidade em explorar um novo potencial afetivo de uma forma de arte muitas vezes recuperado e limitado pelo discurso da ilustração mainstream. Por extensão, usar o poder afetivo-transgressivo do cinema como cinema sensorial, alguns cineastas lutam para oferecer um questionamento crítico e, possivelmente, o início de uma resposta ao processo de normalização e reciclagem imagética funcional em nossa sociedade do espetáculo ocidental (BEUGNET, 2007, p. 57, tradução nossa)³².

Vislumbrar o informe no cinema seria entender a sua ligação com a forma, com a transgressão e o excesso, relacionados ao conceito de devir. Beugnet (2007) e Garcia (2016) relacionam o conceito de Bataille (2018) às considerações da imagem devir no cinema propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2005).

O devir corresponde a uma responsabilidade apontada como a força de pensar o corpo autônomo³³ perante o cinema. A forma ou o informe na materialidade cinematográfica, objetivam a transgressão imagética e corpórea, que acontece através do pensamento da entidade cinematográfica (o devir) como um espaço de transformação: a subversão e a autonomia da estética e do corpo se transformam em uma única unidade, uma força material que transgride e transcende a forma (BEUGNET, 2007).

O corpo e a estética cinematográfica, como o informe, podem exceder as categorias humanas, as leis institucionais, morais e a própria identificação com o ser humano. O devir acontece através de relações de força que evocam um valor diante ou destrás das formas visuais,

³² Texto original: “The emergence of alternative aesthetic projects certainly responds to the need to explore anew the affective potential of an art form too often recuperated and limited to the illustration of mainstream discourses. By extension, using the affective-transgressive power of the cinema as cinema of sensation, some filmmakers strive to offer a critical questioning and, possibly, the beginnings of a response to the process of normalisation and image recycling at work in our Western society of the spectacle”.

³³ Como discutimos posteriormente, o corpo autônomo corresponde as considerações de Antonin Artaud (1948). O autor em *Para acabar de vez com o julgamento de Deus*, pouco antes do falecimento, uma transmissão radiofônica, expressa sucintamente o temo ‘corpo sem órgãos’. No resgate para a formação de conceito de devir, Deleuze e Guattari (1994) retribalam as possibilidades da expressão ser entendida como um corpo autônomo, livre em suas sensações.

transgredindo e as deformando. Com efeito, ocasiona em novas entidades (formas) que criam diversas identidades imagéticas e temporais no cinema (GARCIA, 2016). Assim, o devir corresponde a uma característica intrínseca à linguagem que conduz deslocamentos na narrativa e através de seus movimentos de força pré-linguísticos, evoca as diferenças, informidades, transgressões e o caos na matéria da imagem cinematográfica (BEUGNET, 2007).

A potencialidade do devir funciona como uma força autônoma que prevalece sobre a forma e infere novos tons a respeito da configuração imagética, nessa perspectiva, as informidades não representam somente o que é passível de uma falta de forma. Na ótica do devir, o informe reforça a autonomia de apresentação e estabelece novas camadas tecidas no real ao evocar a pluralidade das formas. Desse modo, o devir e a natureza amorfa do informe se encontram em comum na noção de excesso: o corpo, a forma, os recursos audiovisuais, as visualidades demonstradas através do seu limite de representação no cinema (GARCIA, 2016).

Visto isso, como aponta Garcia (2016), a imanência da imagem no cinema toma potência quando está relacionada a materialidade transgressiva (informe e devir), em ênfase quando se trata do corpo humano como ‘objeto’ transgressor no filme:

Este processo de desnaturalização da forma, referindo-a a aspectos ilusórios e a um desejo de criar forma onde há o informe, encontra desdobramentos na cena contemporânea ligada às artes plásticas, ao cinema e à literatura. Tributária do movimento das forças que as constitui, a forma –sobretudo a humana, ao mesmo tempo idealizada e circunscrita aos limites do corpo– é problematizada de forma mais intensa quando apresentada em seu momento de fragilidade ou destruição (GARCIA, 2016, p. 118).

Como exemplo, Garcia (2016) explora duas visualidades informes que inferem a vasta possibilidade de entender o corpo na ótica transgressora na arte e no cinema: os trabalhos de Sigalit Landau (2000) em *Barbed Hula* e Berlinde de Bruyckere (2008) em *Marthe*. Enquanto no primeiro exemplo, observamos um videoarte que apresenta o corpo de uma mulher na praia dançando com um bambolê de arames enfarados, o segundo trata-se de uma escultura de forma inumana. Ambos projetam uma visão aos limites da forma, seja no trabalho de Landau (2000) que eleva o corpo em sua forma humana aos limites do prazer abjeto e sexual do corpo. Quanto no trabalho de Bruyckere (2008), que mescla em sua escultura uma imagem humana reconfigurada, desfigurada e, em suas fissuras e tentáculos, trabalha uma estética fora da realidade humana (*ibidem*, 2016).

Essas duas peças visuais expressam as dualidades de entender o corpo informe como transgressor da ‘forma’, assim como observaremos em nossa exploração, os recursos de imagem empregados pelos diretores demonstram inúmeras possibilidades de contaminação do

corpo. Através dos recursos narrativos, o corpo na imagem pode ser preservado, deformado, frágil e aniquilado. Assim como pode ser utópico, distópico, extremo, cotidiano – o que vai definir a forma é como os recursos e as nuances narrativas.

Sendo assim, o corpo informe nos filmes sensuais estabelece uma relação com a quebra de padrões normativos da forma, das visualidades do corpo e da estética comumente vista no cinema clássico. O corpo como o foco da apresentação transgressiva, excessiva e informe, reflete no filme um aspecto que desestabiliza o espectador em relação ao teor da imagem e aos recursos estéticos que contaminam a apresentação corpórea (BEUGNET, 2007). Com efeito, o cinema das sensações se apresenta e se formula na teoria de Beugnet (2007) a partir da desestabilização das convenções visuais do corpo, que obtém sua forma através de uma importante concepção da teoria contra a normatização do corpo no cinema de Laura Mulvey (1989)³⁴:

Uma negação ou inversão de códigos e convenções dominantes pode se fossilizar em uma oposição dualística ou pode fornecer um trampolim, um meio de testar os termos de um dialeto, uma linguagem não formada que pode então se desenvolver em seu próprio espaço significante (MULVEY, 1989, p. 168, tradução nossa)³⁵.

Nessa ótica é importante destacar que o cinema sensual possui materialidade transgressiva que contamina os recursos visuais, sonoro e o corpo os transformando em uma única entidade. O devir é responsável por impulsionar novos recursos visuais que se materializam na estética do filme através da sua força material, seja pelo corpo, seja pelos elementos visuais.

Assim, o informe, o excesso e a matéria visual transgressora, funcionam no filme como uma única organização, o corpo sempre se mescla aos recursos visuais e tenciona as sensações do espectador através de novas formas e visualidades: o corpo e a estética tem materialidade íntima, excessiva e transgressiva. E assim, a estética heterogênea dos filmes contribui para novas visualidades do corpo, assim como às transformações e novas virtualidades, envolta da matéria cinematográfica contemporânea.

³⁴ No estudo, a autora discorre a respeito do corpo como espaço de inversão de valores na ótica da teoria feminista. Mulvey (1989) propõe pensar novas formas de inserir o corpo no contexto narrativo de modo a proporcionar na experiência uma relação intimista e novas potências que rompem os ideais normativos do corpo da mulher no cinema.

³⁵ Texto original: “A negation or inversion of dominant codes and conventions can fossilise into a dualistic opposition or it can provide a spring-board, a means of testing out the terms of a dialect, an unformed language that can then develop in its own signifying space”.

3. MATÉRIA AFETIVA: O CORPO EM *CLOSE-UP*, A VOZ E A CORPOREIDADE TRANSGRESSORA

Nos estudos do cinema sensual de Beugnet (2007) temos que a transgressão corpórea é um pilar para as encenações e apresentações viscerais. A dissolução dos discursos³⁶ nesses filmes materializam o ato de transgredir, a partir das apresentações do corpo e dos recursos audiovisuais intensos e subversivos empregados nas narrativas (BEUGNET, 2007).

Os filmes de narrativa transgressiva começaram a ser discutidos principalmente por incluírem discursos dramáticos e realistas e em uma heterogeneidade de visualidades que proporcionaram um impacto político e moral. Através delas são visíveis a estética cinematográfica subversiva e os temas delicados e extremos do corpo (BEUGNET, 2007).

A transgressão rege os filmes de acordo com um efeito de *continuum*, pois o fenômeno está no grau da visão e afeto que o espectador experiencia nas audiovisualidades dos filmes. Assim, a atmosfera transgressora das narrativas possibilita entender, além dos elementos do filme, a expressão explícita e subversiva do corpo no âmbito cinematográfico (*ibidem*, 2007). Dessa forma, a transgressão estética rege o cinema sensual através das abordagens dos cineastas e de suas complexas tradições artísticas, podendo ser chocantes, eróticas ou viscerais (HORECK; KENDALL, 2011).

Nessa perspectiva, o corpo se encontra em uma intersecção com os elementos estéticos no filme sensual e corpóreo. Da mesma maneira que a corporeidade está na esfera da nudez, da transgressão e em uma apresentação intimista que subverte a lógica normativa do cinema de arte contemporâneo.

Assim, em nossa abordagem é possível explorar a estética dos filmes a partir de três elementos que contaminam e expõem o corpo na narrativa: o *close-up* visual e sonoro, a voz dos personagens através dos monólogos e diálogo, e também os temas transgressivos que empreitam as vivências dos personagens na narrativa. Ambos os elementos estéticos potencializam a experiência fílmica e relacionam-se com a capacidade sensível, afetiva e crítica do espectador, possibilitando que a experiência fílmica, mediada pelas audiovisualidades, seja um espaço de pensar os corpos na narrativa através de sua sensorialidade e noção de realidade.

³⁶ Entendemos a definição de discurso a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin (1992). Discurso para Bakhtin está dentro da noção da linguagem e das atividades humanas, o processo de interação e a forma que os enunciados são constituídos, gerando as particularidades de sua composição e seu estilo.

3.1 O corpo em *close-up*

O recurso da imagem em *close-up* manifesta uma força quando está relacionado ao corpo, visto que o recurso passa a mediar uma das nuances em que o espectador observa o corpo humano no filme, desse modo com grande proximidade, e assim tenciona também seus entendimentos ao contexto narrativo. Como expressa Aumont (2008), os estudos do corpo no cinema conquistaram importância quando a corporeidade começou a ser apresentada através do primeiríssimo plano, visto que o recurso suscitou reações vigorosas ao apresentar o ‘retalhamento’ da figura humana (AUMONT, 2008).

O primeiríssimo plano passa a ser um elemento importante para pensar as potências do corpo nas visualidades cinematográficas, mas a experiência sensual que a imagem estabelece com o espectador é mediada por todas variantes da matéria visual e sonora: os elementos que compõem a banda sonora, o ritmo da montagem, os enquadramentos, as composições visuais e as potencialidades hápticas da matéria visual, ambas são responsáveis por transportar o espectador a uma relação íntima com a imagem.

Pensando na potência afetiva que o recurso do primeiríssimo plano causa e no espaço subjetivo que o espectador estabelece com as imagens do corpo, José Carlos Suci Júnior (2016), no estudo *Gestos em close-up: por um desenho aproximativo*, também explora a relação de proximidade ocasionada pelo recurso do *close-up*. Em sua perspectiva, o recurso estético impulsiona o olhar a um espaço subjetivo através de duas noções: a quebra espaço-temporal e os primeiríssimos planos na cotidianidade que aproximam o espectador das intimidades dos personagens no filme.

O recurso visual subverte as noções do ambiente da encenação de modo que as imagens em primeiríssimo plano evocam a participação efetiva do espectador pela visão privilegiada da imagem (SUCI JÚNIOR, 2016). Ao subverter o espaço da encenação em que o corpo é apresentado, o personagem fica mais próximo dos olhos do observador, e isso ocasiona uma relação intimista com o sujeito:

Esse modo de filmar as cenas contribui para a tensão gerada pela situação destrutiva, na medida em que se fecha em poucos elementos e através de uma câmera subjetiva – o que a personagem vê, encara e com a qual se relaciona, nós, espectadores, igualmente vemos, encaramos e nos relacionamos (SUCI JÚNIOR, 2016, p. 33).

A imagem em *close-up* é intensificada quando está relacionada ao corpo, visto que o corpo em sua encenação pode materializar uma noção cotidiana do real, ou seja, quando a

narrativa expõe noções naturais da existência humana. À vista disso, o efeito do recurso estético ocasiona no espectador uma memória entre sujeito-corpo e faz com que o gesto e a corporeidade tenham uma grande potência de afetividade. A função do plano detalhe sobrepõe uma ênfase a ação dramática durante e corresponde também, à montagem cinematográfica e a construção visual que carrega possíveis significações em seu contexto estético do filme (*ibidem*, 2016).

É possível observar nas considerações de Suci Júnior (2016), que embora o recurso do *close-up* possua potência sensível, passa a funcionar como um fragmento da construção poética e é, também, segmentado pelas noções estéticas do diretor. Assim, o enquadramento que apresenta o corpo e o gesto em primeiríssimo plano possui um contexto específico. Nessa perspectiva, o primeiríssimo plano gera, também, significâncias através do fazer audiovisual, visto que a construção fílmica é fundamental para constituir os efeitos e significâncias do corpo na configuração das imagens do filme (*ibidem*, 2016).

Como exploram Amorim e Speglich (2018), seguindo o pensamento de Martine Beugnet (2007), as imagens do corpo em primeiríssimo plano são uma potência que ocasiona rupturas espaciais, figurativas, temporais e perceptivas, como discutimos anteriormente. E por esse motivo, os deslocamentos na narrativa proporcionados pelo recurso tem um objetivo principal, que concerne em causar a relação entre a imagem e o espectador (AMORIM; SPEGLICH, 2018). A proximidade do corpo na ação dramática intensifica os discursos e potenciais sensíveis nas imagens do filme:

O *close-up* desloca o objeto do olhar, fragmenta-o e esculpe-o fora de seu meio [...] o *close-up* leva a uma parada no fluxo da narrativa, gerando uma imagem quase estática [...] combinado com o efeito de isolamento e abstração do impacto da escala na tela do cinema, o *close-up* é dotado de uma força de interpelação, ele insiste, chama e direciona a atenção do espectador (BEUGNET *apud* AMORIM; SPEGLICH, 2018, p. 67).

Assim, a materialidade do primeiríssimo plano objetiva o olhar do espectador, assim como toda a composição visual e sonora que também são empregadas ao filme, e possibilita novos desdobramentos comunicativos³⁷ (subjetivos). Com efeito, o *close-up* funciona como uma das possibilidades do espectador estabelecer visões heterogêneas e sensoriais que proporcionam novas formas de pensar o sentido das apresentações imagéticas e ressignificar as imagens do corpo no filme (*ibidem*, 2018).

³⁷ A autora discorre através do conceito de Gilles Deleuze (2010) na possibilidade de explorar os efeitos que as imagens do corpo em primeiríssimo plano afetam o espectador em termos comunicativos e sensoriais.

Como expressa Mary Ann Doane (2003), no texto “The close-up: scale and detail in the cinema”, o primeiríssimo plano tem um efeito de transformar o observador através de sua relação com o filme, pois o recurso objetiva e também subjetiva a presença da figura humana (DOANE, 2003). O plano detalhe passa a criar desdobramentos da percepção do espectador quanto às imagens, devido a intensidade representativa ocasionada pela visão privilegiada:

O *close-up* transforma o que quer que seja filmado em algo quase tangível, produzindo uma intensa experiência fenomenológica da presença e, no entanto, simultaneamente, essa entidade profundamente experimentada se torna um sinal, um texto, uma superfície que exige ser lida. Isto é, dentro ou fora do cinema (DOANE, 2003, p. 94, tradução própria)³⁸.

O *close-up* é um elemento estético inerente às evoluções cinematográficas e tem extrema importância para pensar o modo em que o cinema afeta o observador aos níveis culturais da sociedade. A proximidade do corpo ocasionada pelo recurso, oferece ao espectador uma relação iminente e encarna uma visão realista do corpo apresentado no filme. E assim, tece significâncias nas camadas culturais da sociedade, visto que o olhar espectral se associa a sua própria intimidade através das visualidades do corpo (*ibidem*, 2003).

A corporeidade e as expressões humanas através do *close-up* causam no espectador uma relação intimista e sensorial que ultrapassam o meio cinematográfico sendo uma das visualidades determinantes que dão um valor sensível às imagens corpóreas. Como Beugnet (2007) alude, o espectador pode estabelecer uma relação crítica e íntima com as imagens do corpo e se apropriar das representações imagéticas as transpondo em relação à sua própria realidade. O primeiríssimo plano permite um olhar privilegiado sobre o corpo de modo que o espectador possa se relacionar intimamente com a imagem e, assim, ele terá a “capacidade de recorrer às mais poderosas pulsões: escopofilia [prazer estético], curiosidade, o desejo infinito de ver e conhecer” (BEUGNET, 2007, p. 91, tradução própria).

O efeito afetivo e de choque do *close-up* o transforma um elemento intrínseco à estética sensual e ele pode ser apresentado na narrativa de outra forma: além do primeiríssimo plano da imagem, o *close-up* também pode ser sonoro.

O *close-up* sonoro é um elemento que intensifica a experiência e os figurativos das imagens do corpo, visto que eles evidenciam o corpo na tela - através da imagem em

³⁸ Texto original: “The *close-up* transforms whatever it films into a quasi-tangible thing, producing an intense phenomenological experience of presence, and yet, simultaneously, that deeply experienced entity becomes a sign, a text, a surface that demands to be read. This is, inside or outside of the cinema”.

primeiríssimo plano e do som que sobressai durante a cena (ruídos, trilha não-diegética e outros efeitos sonoros subversivos). E assim, trabalha como um significante da imagem:

O *close* de áudio atrai o espectador e o envolve com uma sensação sensual ou misteriosa de intimidade ou dá todo o poder aos sentimentos de repulsa provocados pelo contato excessivamente próximo com o abjeto (e, onde a imagem não aparece, a presença sinestésica do som alimenta a imaginação do espectador e dá materialidade ao invisível) (BEUGNET, 2007, p. 91, tradução nossa)³⁹.

O uso do *close-up* expressa o caráter sensual da cena, onde a sonoridade potencializa o efeito causado pela imagem do corpo, isso porque o som aplica novos efeitos e sentidos a matéria do filme.

No estudo, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, de Laura Marks (2000), podemos observar que as imagens corpóreas produzem significância intrínseca às imagens, mas também tenciona o espectador através do seu efeito afetivo e faz com que o espectador experiencie e pense a respeito das nuances do corpo do personagem. Essa consideração tátil da imagem expressa que algumas imagens do corpo são tão íntimas que fazem com que o espectador possa experienciar o filme através das suas sensações. É como se o observador pudesse tocar a imagem com seus olhos e sentir, através das imagens corpóreas, sensações em seu próprio corpo material: em outras palavras, sentir através de seu corpo as realidades corpóreas representadas na imagem (MARKS, 2000).

Marks (2000) nos encaminha através de elementos que contribuem com esse fenômeno. A capacidade háptica da imagem (através das noções táteis, de cheiro e paladar) são determinadas através das próprias características do espectador, em sua forma de ver o mundo e observar as imagens corpóreas. A nuance principal, que proporciona a possibilidade do espectador em ‘sentir’ as imagens, está em sua memória, porque é através dela que ele cria conexões com a imagem que observa. Suas memórias reais sobre cheiros, gostos e toque são tencionadas quando está de frente com a matéria visual, e isso acontece através dos afetos relacionados à experiência com a imagem (*ibidem*, 2000).

É o que podemos observar na exploração da autora sobre a identificação do espectador com a imagem e a diferença da imagem ótica (experiência da imagem apenas em termos da visão e olhar ao objeto imagético em uma perspectiva ilusória). A imagem ótica e háptica

³⁹ Texto original: “The audio close-up pulls the viewer in and envelops him or her with a sensuous or uncanny sense of intimacy or gives full power to the feelings of repulsion brought forth by excessively close contact with the abject (and, where the image does not show, the sound’s synaesthetic presence feeds into the viewer’s imagination and gives materiality to the invisible)”.

caminham em constante relação, mas é a imagem tátil que torna-se responsável por transportar o espectador a relações diretas e íntimas com o filme, onde suas sensações também se relacionam à sua forma de experienciar o filme:

Enquanto a percepção óptica privilegia o poder de representação da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem. Com base em outras formas de experiência sensorial, principalmente tato e cinestésica, a visualidade háptica envolve mais o corpo do que a visualidade óptica. O toque é um sentido localizado na superfície do corpo: pensar no cinema como tátil é apenas um passo para considerar as maneiras como o cinema atrai o corpo como um todo (MARKS, 2000, p. 163, tradução própria)⁴⁰.

Podemos dizer que a hapticidade da imagem do corpo também está relacionada ao *close-up*, criando novas nuances de efeito da imagem durante a experiência do espectador (*ibidem*, 2000). Com efeito, a estética estabelece uma conexão ao uso das imagens e infere o efeito sensorial e figurativo. Além de estabelecer as significâncias do corpo como potencial da experiência e das expressões discursivas apresentadas na narrativa:

A dramatização e a organização narrativa, as relações entre tiro/contra tiro e causa e efeito, todas trabalharam para suprir as lacunas abertas pelo *close-up*, restabelecendo a impressão ilusória de corpos e identidades unificados, promovendo a identificação do personagem ao espectador como observador onisciente (BEUGNET, 2007, p. 92, tradução própria)⁴¹.

Assim, os recursos imagéticos e sonoros em *close-up* no cinema sensual e corpóreo se relacionam às imagens íntimas e transgressoras dos corpos. Visto que elas permeiam a percepção do espectador e os impulsiona a confrontar a realidade intensa e violenta retratada na narrativa. Podemos considerar que as encenações transgressoras do corpo através do recurso do *close-up* nas imagens, trabalham junto aos elementos estéticos que figuram o corpo na narrativa (BEUGNET, 2007).

Beugnet (2007), Marks (2000), Deleuze e Guattari (1996) expõe que o corpo através de sua apresentação fragmentada aproxima o espectador ao contexto da narrativa. Entre os

⁴⁰ Texto original: “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 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: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole”.

⁴¹ Texto original: “Dramatisation and narrative organisation, shot/counter-shot and cause-and-effect links, all worked towards suturing the gaps opened by the *close-up*, re-establishing the illusory impression of unified bodies and identities, promoting character identification and the spectator as omniscient observer”.

exemplos dos fragmentos significantes do corpo estão a mão, o rosto e a própria pele do personagem (MARKS, 2000), que fazem com que o espectador pense e, dentro de uma dimensão fenomenológica, experiencie afetivamente às imagens do corpo (discussão que aprofundaremos durante os dois capítulos seguintes de análises).

Assim, as imagens do corpo em primeiríssimo plano apresentadas na narrativa encarnam a potência do corpo através da imagem, do som e de toda visualidade da estética do filme. A encenação com foco no corpo proporciona ao espectador uma relação de proximidade sensível e significativa, visto que o corpo e os elementos estéticos (*close-up* e som) afetam o espectador e potencializam as apresentações da figura humana.

3.2 A voz como potência do corpo

Como observamos em Beugnet (2007) e Marks (2009), os recursos estéticos no filme inferem o efeito comunicacional através de sua materialidade – o som, a imagem, os temas e os discursos configurados na narrativa possibilitam desdobramentos na experiência fílmica de acordo com a heterogeneidade da estética cinematográfica (MARKS, 2009).

Nessa perspectiva, como observaremos nos filmes de Adina Pintilie (2018) e Lukas Moodysson (2004), a ênfase no corpo acontece por meio de uma série de elementos estéticos, como o uso do *close-up* (visual e sonoro) e o corpo em sua realidade transgressiva, ambos relacionados a perspectiva poética e íntima dos personagens. A ênfase na voz do personagem como espaço de significação, através dos diálogos e monólogos, potencializa os discursos que transpassam as apresentações e visualidades do corpo: a palavra expressa uma relação íntima entre o espectador, o corpo do personagem e o mundo material apresentado no filme.

Ismail Xavier (1983) alude, a respeito da potência da voz relacionada a encenação. O monólogo interior⁴² é um objeto que aproxima o sujeito das interioridades do personagem, logo dos discursos que transpassa a narrativa. Assim, o filme pode manifestar os sentimentos ocultos durante dos personagens durante a encenação, em paráfrase, “o monólogo interior, representado

⁴² O conceito de monólogo interior, criado nos escritos a respeito da montagem cinematográfica de Sergei M. Eisenstein (1983) é um apontamento que expressa a voz como elemento importante da encenação. Isso porque, na perspectiva do teórico, quando as imagens e a encenação não são capazes de expressar os sentimentos e verdades do personagem, o diálogo e a voz trazem potência em manifestar as significações ocultas e interiores do personagem na narrativa cinematográfica (EISENSTEIN, 1983).

em imagem e som como estratégia para a apresentação simultânea de conflitos interiores e do contexto exterior à personagem” (XAVIER, 1983, p. 177).

Mary Ann Doane (1983), no texto “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”⁴³, reforça que a voz, na ótica do cinema narrativo clássico, também pode ser vista em uma intersecção com o corpo, através das formas audíveis trabalhadas no filme. As nuances da voz que transpassam as imagens do corpo criam significações heterogêneas por meio da estética adotada pelo diretor em cada filme (DOANE, 1983). E assim, a autora explora dois recursos da voz comumente vistos na construção de um cinema narrativo, a voz off e a voz over⁴⁴.

Os recursos, com efeito, funcionam como elementos que aprofundam o espectador a uma relação direta com o contexto do filme, através da intersecção da linguagem visual e sonora que cria um elo significativo ao corpo do personagem. As lacunas na imagem e por meio dela, se tornam completas com a voz, que também induzem significação à encenação e as verdades dos personagens (*ibidem*, 1983).

A configuração entre imagem e voz é importante para o filme e seu contexto, como podemos pensar, na possibilidade do audível como uma potência do corpo:

O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do espectador - espaços os quais são frequentemente hierarquizados ou mascarados um pelo outro a serviço de uma ilusão representacional. Entretanto, qualquer que seja o arranjo ou interpenetração dos vários espaços, eles constituem um lugar onde a significação se intromete. As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este "lugar" assume (DOANE, 1983, p. 475).

Gustavo Soranz (2018) expressa, no texto “A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas”, que a voz nos filmes experimentais e nas narrativas híbridas tem uma relação à níveis políticos e sensíveis. Como podemos observar nos filmes experimentais da diretora vietnamita, Trinh T. Minh-ha⁴⁵.

⁴³ É importante destacar que a exploração de Doane (1983) é vista em uma perspectiva da estética do filme e dos estudos psicanalíticos do cinema. Embora nosso chaveamento está presente nas epistemologias do corpo no cinema, Marks (2000) considera as contribuições de Doane (1983) sobre a voz, como umas das formas de construção de sentido das imagens sensuais (imagens táteis).

⁴⁴ Segundo Doane (1983) a voz off é um conceito que se refere as vozes do personagem quando não estão enquadrados na imagem e consiste em subverter os limites do quadro. No caso da voz over, o recurso é responsável por definir a voz que está fora da diegese do filme, elemento comumente visto como comentários a respeito do contexto da imagem em filmes de gênero documental

⁴⁵ Soranz (2018) analisa as seguintes obras da diretora vietnamita: *Reassemblage* (1982) e *Naked Spaces* (1985).

Soranz (2018) expõe que a lógica descrita no estudo de DOANE (1983) muda quando os filmes têm estética experimental trabalha o uso de recursos visuais e sonoros como a quebra da narrativa. A sobreposição de elementos audíveis faz com que o espectador assuma a posição ativa quanto as visualidades do filme. Isso acontece devido à desestabilização provocada pelas imagens experimentais, a oscilação da voz e dos recursos sonoros. Ambos elementos, sobrepostos aos enquadramentos da imagem, proporcionam a quebra da diegese no filme e evidenciam a heterogeneidade da estética cinematográfica, o que proporciona a participação afetiva do espectador aos contextos do filme (SORANZ, 2018).

Os recursos sonoros e a voz têm uma função lógica às interioridades do corpo do personagem, porque possibilitam novas experimentações nas audiovisualidades experimentais. Nesse caso, a voz audível agrega, em paráfrase, “a manutenção de oposições ideológicas entre o inteligível e o sensível, o intelecto e a emoção, o fato e o valor, a razão e a intuição” (SORANZ, 2018, p. 23).

Assim como, as imagens acompanhadas pela falta de som também possuem poder afetivo e significativo. A falta de som durante as imagens do corpo atua como um espaço que condiz a estética do filme e as sensações do espectador. Embora o corpo esteja exposto apenas pela imagem, também introduz o espectador aos contextos da narrativa:

Enquanto o som é introduzido, em parte, para apoiar essa ideologia, ele também arrisca uma crise ideológica em potencial. O risco reside na exposição da contradição implícita na polarização ideológica de conhecimento. Devido ao fato de som e imagem serem usados como fiadores de dois modos de conhecimento radicalmente diferentes (emoção e intelecto), sua combinação acarreta a possibilidade de expor uma fissura ideológica – uma fissura que aponta para a irreconciliabilidade de duas verdades da ideologia burguesa. As práticas de edição de som e mixagem são projetadas para mascarar essa contradição através da especificação de relações permitidas entre som e imagem (DOANE apud SORANZ, 2018, p. 18).

A voz do personagem em seus diálogos e monólogos, na ótica de Marks (2000), é vista como uma potencialidade da experiência fílmica e das imagens hápticas do corpo. Através da voz o espectador também acompanha os contextos do filme com uma força de alteridade, ela infere na subjetividade do sujeito que está relacionada diretamente ao afeto (perverso ou apaixonado) e ao seu domínio cultural (MARKS, 2000). A voz também proporciona expressividade ao corpo e tenciona o valor simbólico da imagem, a razão e a intuição do espectador. Essas sensações transportam o observador a uma relação de proximidade com as correntes discursivas expressas pelo diretor através de seus personagens (SORANZ, 2018).

Jean-François Lyotard (1977) reconhece a voz em intersecção com a encenação do corpo. Como podemos observar através dos escritos de Doane (1983):

...A *mise-en-scène* torna significantes escritos em fala, canção e movimentos executados por corpos capazes de se mover, cantar, falar; e esta transcrição é intencionada a outros corpos vivos - os espectadores - capazes de serem afetados por estas canções, movimentos, palavras. É esta transcrição feita nos corpos e para os corpos, considerados como potencialidades multissensoriais, que constitui o trabalho característico da *mise-en-scène*. Sua unidade elementar é poliestética, como o corpo humano: capacidade de ver, ouvir, tocar, mover... A ideia de performance... mesmo permanecendo vaga, parece ligada à ideia de inscrição no corpo (LYOTARD apud DOANE, 1983, p. 472).

A consideração de Lyotard (1977) expõe que a performance do corpo e sua relação com a voz é um potente indicativo para a apresentação do corpo no filme (DOANE, 1983). Sendo assim, a indagação de Doane (1983), Marks (2000) e Soranz (2018), fazem ponte para os estudos do corpo na encenação, que embora não esteja exatamente no campo do cinema, reconhecem a voz como uma expressão que aplica autonomia ao corpo. Sendo um elemento responsável por intensificar a relação do observador com o corpo do artista (personagem) e expor em maior complexidade os discursos que contaminam a corporeidade durante a encenação.

O estudo *Performance, recepção, leitura* de Paul Zumthor (2007) opera como um indicativo que a linguagem da voz pode ser vista como uma extensão que agrega significância aos gestos do corpo (ZUMTHOR, 2007). As imagens corpóreas tratadas no cinema sensual e corpóreo, se observadas na ótica dos discursos que transpassam os diálogos e monólogos dos personagens, funcionam como uma noção expressiva do corpo.

Na mesma ótica da experiência afetiva junto às imagens do corpo, exploradas pelos estudiosos do cinema, Paul Zumthor (2007) afirma que a voz é uma potência durante a performance do corpo e que tal emprego tende a tencionar expressivamente à alteridade do observador (ZUMTHOR, 2007).

A voz e a palavra fazem parte da dissolução da apresentação corpórea e potencializam o corpo como um espaço comunicacional nas artes e nas visualidades performáticas. Visto que a encenação do corpo possibilita que o espectador estabeleça uma relação junto às ações e visualidades, porque é através dos gestos e da fala que o corpo produz significações (*ibidem*, 2007).

Além dos gestos, todas as nuances da voz que contemplam o corpo durante a encenação, porque é através das significâncias produzidas pelo corpo que torna-se possível estabelecer uma relação de identificação com o discurso exposto na voz do encenador (diálogos e monólogos):

O espaço em que se inserem uma e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor. A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Com efeito, o corpo no cinema é um espaço de contaminação entre a própria voz durante a encenação, se seguirmos o contexto ideológico de Zumthor (2007), que expressa o corpo em sua potencialidade poética:

A linguagem humana se liga, com efeito, à voz. O inverso não é verdadeiro. A voz, que temos em comum com os animais mamíferos e os pássaros, se dá como anterior às diferenciações filogenéticas. Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem (ZUMTHOR, 2007, p. 85).

Assim dizendo, a voz, a palavra, e o monólogo, nos liga diretamente ao corpo apresentado e ao mundo discutido no filme. Os sons vocalizados pelos personagens também possuem uma essencialidade poética, como poderemos observar nos elementos estéticos de nosso *cópus*, características que inferem à voz uma forma heterogênea de entendimento (MARKS, 2000). A voz poética é expressiva para a relação de proximidade com o corpóreo e os 'mundos' que contaminam o corpo na encenação:

Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz [...] A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

As considerações tecidas por Zumthor (2007) possibilitam entender como os estudos contemporâneos do corpo entendem as noções comunicativas através dos gestos e da fala. E assim, as considerações de Doane (1986), Marks (2000) e Soranz (2018) agregam o valor material da imagem cinematográfica e sua conexão com a voz, que demarcam a voz como uma potência para a experimentação estética do som no cinema.

A partir desses estudos do som e da voz é possível entender que o corpo do personagem situa o espectador à cultura através do gesto e da fala. E por esse motivo o espectador assume em sua interpretação uma conduta que se funde a cultura, em perspectivas críticas, formas comunicativas, em valores morais e sua historicidade. A performance do corpo e a voz são

responsáveis por evocar um pensamento à uma existência real do corpo durante a encenação. E através dos gestos, da voz, do tempo, da forma e do espaço, a encenação tece uma relação afetiva com o espectador (ZUMTHOR, 2007).

Assim, a voz e os recursos sonoros possuem um poder expressivo às imagens do corpo, que atuam como uma potencialidade para os desdobramentos sensíveis e comunicacionais do cinema contemporâneo.

3.3 Corpo e transgressão contaminados pelo político

O cinema é um espaço para novas apresentações e transformações visuais, quando relacionado ao corpo pode-se pensar em suas potencialidades perante à própria matéria cinematográfica. Mas não somente isso, a experiência com a imagem pode ser observada através da presença do corpo do personagem, que possibilita o espectador a pensar os limites corpóreos no cinema. Assim como, refletir sobre o real na narrativa e sua própria realidade junto às imagens do filme.

O corpo no cinema tenciona o pensamento acerca dos discursos e realidades relacionadas a história, onde a matéria visual e sonora são expressivas para simular o real: através do contexto e do discurso do filme, o espectador se relaciona afetivamente e de forma racional ao contexto que observa, como atribui um valor moral às corporeidades apresentadas no filme (GARCIA, 2016).

Nos filmes corpóreos e transgressivos, assim como observamos no cinema das sensações, o corpo é um elemento primordial que apresenta um contexto social, político e cultural através da encenação e da representatividade (MULVEY, 1989). Noção que pode ser observada também, nas considerações de Garcia (2016) a respeito da apresentação do corpo transgressor nas visualidades do cinema:

A atração pelo horror se relaciona com a atração pelo informe: ela diz respeito à possibilidade de destruição da unidade da forma, de percebê-la como contingente, assim como a solidez do sujeito e sua autoridade. Logo, é também uma aposta na vida, um elogio ao sensível não separado do pensamento: um acesso à dimensão impessoal –parte silenciosa em cada um de nós–, lá onde a sensação não se encontra recoberta e contida pelos ditames do inteligível; terra onde a vida borbulha sem as “sobrecasacas matemáticas” da racionalidade (GARCIA, 2016, p. 126).

O corpo no cinema com estética transgressiva tem características particulares que proporcionam o espectador a pensar através dos gestos e da matéria visual. Com efeito, novas

formas de enxergar a realidade são atribuídas pelas imagens cinematográficas, possibilitando o espectador compreender novas formas de pensar o corpo no âmbito cinematográfico (GARCIA, 2016).

Nessa perspectiva, é importante em entender os filmes ocidentais e suas apresentações transgressivas do corpo no cinema, reflexões que são apresentados por Tanya Horeck e Tina Kendall (2011) - ponto que concebe uma intersecção com as obras exploradas no presente *corpus*, constituintes de um cinema sensual-transgressivo-autônomo⁴⁶.

O cinema sensual e corpóreo engloba temas e apresentações do corpo de maneira visceral e transgressiva. As encenações apresentam o corpo, também contaminadas pelos recursos visuais e sonoros, através de discursos e narrativas pouco vistas no cinema de arte (BEUGNET, 2015). Nessa perspectiva, a nudez e as vivências antinormativas são expostas em contextos narrativos do cotidiano transgressivo dos personagens, ou outras vezes, em apresentações corpóreas metamorfoseadas, desfiguradas ou relacionadas às transgressões sociais, culturais e sexuais (HORECK; KENDAL, 2011).

Horeck e Kendall (2011) elucidam, que o cinema transgressivo francês, assim como os reflexos no cinema ocidental e europeu, demonstra contextos políticos engendrados em seus percursos narrativos. Muitas vezes os corpos são apresentados como uma forma de resistência e contracultura, como reflexo cultural e ideológico, que criam um movimento à subversão e liberdade do corpo. Embora exista um reflexo generalista nos filmes transgressivos, a natureza subversiva e o poder afetivo são sempre subjetivos, tendo em vista que cada espectador projeta sua própria visão a respeito do conteúdo imagético, assim como, cada diretor configura de forma heterogênea a imagem e o corpo em seus filmes (*ibidem*, 2011).

O modo do espectador experienciar as imagens do corpo, embora de forma subjetiva, entende e reconhece a narrativa em sua relação com novos discursos e a intensa relação com o conteúdo da imagem. É a partir dessas três noções que o espectador expressa e se relaciona criticamente ao conteúdo imagético, o que torna o filme um espaço político:

A obscura dimensão histórica e política dos filmes do *new extremism* precisa ser lida de uma maneira radicalmente nova - como uma forma de diálogo corporificado que

⁴⁶ Nesse mesmo estudo, Martine Beugnet (2011) participa com o texto *The Wounded Screen*, a respeito da crescente onda de filmes com teor violento e abjeto no cinema francês após o ano de 1990. Assim como observamos na entrevista com Mulvey (2015), Beugnet demonstra o cinema sensual como um espaço aberto a possíveis intersecções com o cinema ocidental, não apenas francês, visto que a materialidade sensual em alguns filmes também evoca a estética e o corpo como entidade material em esferas similares.

ocorre entre filme, espectador e o contexto, e que deve ser sentido antes que possa ser entendido (BEUGNET apud HORECK; KENDAL, 2011, p. 7, tradução nossa)⁴⁷⁴⁸.

Um exemplo que reitera as apresentações transgressoras do corpo, está em torno do modo que muitos desses filmes trabalham o ato sexual explicitamente. Rodrigo Gerace (2015) explica que diferentemente do cinema pornográfico, o cinema extremo, como o autor trata a estética transgressiva na materialidade cinematográfica, lida com a encenação da prática sexual de forma intensa. Enquanto a pornografia *mainstream* possui uma linguagem muito específica, com o tempo de imagem e edição ‘cifrado’, o cinema transgressor foca o sexo a partir da ação dramática – não objetiva o sexo, e sim trabalha uma intersecção aos sons e outros recursos visuais (GERACE, 2015).

O sexo explícito e a naturalidade transgressora do corpo no cinema de arte impõem questões culturais, mas não aplicam elementos fílmicos comumente conhecidos na pornografia. O sexo no cinema de arte é um ‘sexo explícito cinematográfico’ e as nuances realistas inferem ao real para o espectador, devido a materialidade transgressora e a subjetividade cultural expressa sexualmente pelos personagens (WILLIAMS; FELDMAN apud GERACE, 2015). Nesta relação, envolta da heterogeneidade do cinema, é considerável que diversas esferas são afetadas, como a censura, a pragmática, as questões sociais e as políticas que configuram o corpo no filme (WILLIAMS, 2008).

Nessa ótica, fica evidente que a materialidade transgressora sempre transpassa o corpo e tenciona o espectador à uma visão crítica dos corpos. O corpo é historicamente depredado pelos ideais conservadores, visto que a sua forma explícita é reconhecida como subversiva e transgressora (*ibidem*, 2015).

No estudo *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film*, Lindsay Anne Hallam (2012) realiza uma análise impetuosa do corpo e da transgressão no cinema, transpostos aos escritos de Marquês de Sade (1783-1813) – influência evidente nas escritas de Georges Bataille (2013) a respeito da transgressão.

O corpo transgressor no cinema é um caminho para subverter e transgredir as normatividades, os tabus corpóreos, padrões sociais e culturais. Assim, apresentando novas

⁴⁷ O conceito de *new extremism* foi muito utilizado entre o ano de 2000-2010 devido ao apontamento crítico de James Quandt (2011) a respeito do que ele chamou de “nova onda francesa”, onde apontou uma série de filmes com violência excessiva e sexo explícito no cinema de arte. Neste volume de Horeck e Kendal (2011) o texto publicado pelo crítico de cinema se encontra na íntegra.

⁴⁸ Texto original: “The obscure historical and political dimension of the films of the new extremism needs to be read in a radically new way – as a form of embodied dialogue that takes place between film, spectator and context, and which has to be sensed before it can be understood.”

formas de enxergar as naturalidades humanas e as transformações da sociedade, sejam elas religiosas, políticas ou culturais:

À medida que o meio cinematográfico começou a assumir seu lugar como a forma mais popular de entretenimento de massa, as atitudes em relação às ideias predominantes do sujeito humano começaram a mudar [...] Havia um desejo de ver o corpo como uma força transgressora, que ultrapassa os limites e explora novas possibilidades. Isso é comprovado pelo fato de que os corpos em exibição no cinema são mais frequentemente apresentados em estados de angústia, desejo ou transformação: esses corpos vão contra a norma na tentativa de atingir patamares ainda maiores de poder ou prazer. Pois na maioria das narrativas de filmes o objetivo não é atingir a norma, mas transcendê-la, ir além dela para algo mais espetacular (HALLAM, 2012, p. 188, tradução nossa)⁴⁹.

A imagem do filme torna-se um espaço de apresentação de corpos marginalizados e reprimidos na cultura ocidental. Os filmes que trabalham as noções viscerais do corpo possibilitam implementar discursos que configuram a subversão das formas dominantes. E assim, diversos assuntos de dimensão política com necessidade de discussão podem ser trabalhados nas narrativas, como as diversidades sexuais, assim como outras questões não-transgressivas que são invisibilizadas socialmente, como a liberdade do corpo feminino, questões de raça, sexualidade e identidade de gênero (HALLAM, 2012).

A perspectiva transgressiva e sádica do corpo no cinema, efetiva a necessidade de refletir a respeito das normas relacionadas à corporeidade e à sexualidade na sociedade e na cultura. Uma vez que o cinema contemporâneo tem se demonstrado interessado, através de alguns cineastas, em retrabalhar novas configurações radicais do corpo e subverter ideologias normativas (*ibidem*, 2012).

A apresentação do corpo transgressor-abjeto no cinema estabelece uma proporção em torno das pluralidades corpóreas, tendo em vista que o real na perspectiva política e cultural é subjetivo, mas possui uma ligação intercultural. Como observamos nos filmes analisados por Marks (2000), o corpo é normatizado nas artes e meios comunicacionais em variadas culturas, sendo assim os filmes com ênfase no corpóreo possuem uma potência de discussão intercultural (MARKS, 2000).

⁴⁹ Texto original: “As the medium of cinema began to assume its place as the most popular form of mass entertainment, attitudes toward prevailing ideas of the human subject began to change [...] There was a desire to see the body as a transgressive force, which pushes boundaries and explores new possibilities. This is proven by the fact that the bodies on display in cinema are most often presented in states of distress, desire or transformation: these bodies go against the norm in an attempt to attain even greater heights of power or pleasure. For in most film narratives the goal is not to achieve the norm but to transcend it, to go beyond it to something more spectacular”.

O corpo transgressor no cinema é um elemento expoente para discutir as políticas do corpo e em como as realidades sociais inferem sentido às vivências humanas. Visto que através de sua apresentação subversiva existe uma nova forma de experienciar as visualidades corpóreas na arte cinematográfica:

Apesar da análise textual das representações do corpo transgressivo no cinema, essas representações [...] são exigidas de carregar com elas sentidos sociais significativos. Ao investigar esses sentidos, o corpo transgressivo no cinema pode nos ajudar a entender quem nós somos como sujeitos humanos, pois, essas representações não são construídas como aberrações antinaturais, mas como humanos que estão sujeitos aos mesmos sentimentos e vontades que nós sendo a única diferença como tais vontades são expressas. Ao tentar entender estes sujeitos, nós aprendemos algo em nós mesmos e a nossa fascinação pela transgressão (HALLAM, 2012, p. 188, tradução nossa)⁵⁰.

Os exemplos explorados por Hallam (2012) também são oportunos para entender esse corpo transgressor no cinema contemporâneo. Hallam (2012) trabalha com a análise de dois filmes significativos para compreender a transgressão nos filmes corpóreos. A autora elenca os filmes *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Ōshima, e *Secretária* (2002), de Steven Shainberg, a fim de discutir a perspectiva do sexo transgressivo e o sadomasoquismo.

Através das análises dos filmes que o corpo e o sexo transgressor são expressivo e não se refere apenas à forma erótica de apresentação do corpo. Em *O Império dos Sentidos* a relação sexual em sequências variadas também apresenta elementos da encenação, como o ambiente e a luz. O sexo contaminado por esses elementos não deve ser visto somente na ótica dos corpos dos personagens, mas também, através do contexto estético do filme. O sentido do corpo do personagem não se concretiza somente através dos discursos subversivos, o contexto visual (luz, ambiente, enquadramento, som) é essencial para entender as nuances transgressoras no filme (*ibidem*, 2012).

No filme *Secretária* o corpo também figura através da montagem. As cenas que expõe a relação entre os personagens Lee (Maggie Gyllenhaal) e Mr. Grey (James Spader) possuem um *continuum* de tensão sexual apresentador pelas visualidades, isso acontece a cada novo encontro sensual dos personagens, as atividades masoquistas e sádicas elevam o conteúdo da

⁵⁰ Texto original: “Through the textual analysis of representations of the transgressive body in cinema, these representations [...] are found to carry with them significant social meanings. By investigating these meanings, the transgressive body in cinema can help us better understand who we are as human subjects, as these representations are not constructed as unnatural aberrations but as humans who are subject to the same feelings and urges as us all-with the only difference being how these urges are expressed. By seeking to understand these subjects, we learn something about ourselves and our own fascination with transgression”.

encenação, onde o enquadramento e a escolha de planos expõem os corpos, criando uma crescente que evidencia o tempo, o ritmo e a diegese da narrativa (*ibidem*, 2012).

Nesse mesmo ponto de vista, Elena del Río (2008), no estudo *Deleuze and the Cinemas of Performance Powers of Affection*, expõem a potência da performance (encenação) nos filmes corpóreos através da corporeidade transgressiva. Segundo a autora, o corpo consegue afetar e contaminar o espectador através de seus gestos e efeitos performativos (DEL RÍO, 2008).

Esse fenômeno corresponde em uma forma de considerar o afeto, a emoção e a performance do corpo como expoentes que implicam efeitos no âmbito do real. O corpo corresponde a um condutor, através das imagens cinematográficas, de transformações no espectador em pensar e experienciar às imagens do cinema através de seus limites e verdades cotidianas (*ibidem*, 2008).

As considerações de del Río (2008) se refere a potência subversiva corpórea, a performatividade⁵¹ das imagens que são expressivas ao nível político. E assim, o corpo é responsável por desestabilizar o espectador através de um fenômeno afetivo, retrabalhando o ideológico e a perspectiva do real (*ibidem*, 2008).

O corpo evoca três noções complementares que correspondem a experiência cinematográfica: o afeto, a emoção e a performance. O afeto e a emoção correspondem, respectivamente, a forças ocasionadas ao espectador em sua relação com as imagens do corpo. Enquanto o afeto é um fenômeno que corresponde ao espectador evocar sentimentos em relação à imagem, a emoção acontece através das noções e nuances da narrativa, tanto ao que se diz às emoções do personagem e também a própria experiência autônoma do espectador - codificada pelo âmbito cultural, social, político e individual (*ibidem*, 2008).

Através das relações afetivas durante a experiência fílmica o espectador se vê em uma relação emocional com o contexto no filme. Essas tensões relacionadas a afetividade funcionam em dinâmica ao olhar e pensamento do sujeito a respeito do contexto imagético. Mesmo sendo de condição psicológica, a relação com a imagem faz com que o corpo apresentado no filme seja um espaço de perceber o mundo intrínseco à própria forma de perceber a realidade, mas também, em suas novas possibilidades de enxergar o mundo através do filme (*ibidem*, 2008)

⁵¹ A terminologia é vista pela autora a partir dos escritos de devir de Deleuze (2005). Onde o corpo é um espaço de subjetividade e suas tensões causadas pela imagem, sejam a respeito de gênero ou perspectiva feminista, é direcionada somente ao afeto e como as transformações performativas do corpo tencionam o espectador através do afeto, emoção e performance.

O corpo em sua potência mais cerne e autônoma torna-se importante para pensar o corpo e sua materialização na imagem cinematográfica, em uma intersecção política na perspectiva do sujeito e do mundo exterior. Os filmes corpóreos possuem um teor político em sua narrativa, o que torna o corpo, em seu contexto transgressor, responsável por transportar o espectador a novos conhecimentos, por meio da história e da estética visual e sonora do filme:

Vinculado ao poder em mais de um disfarce - ele não apenas exhibe o poder da pujança (a capacidade criativa ou potencial de existência que lhe permite multiplicar conexões com outros corpos), mas através desse mesmo potencial, ele pode, por vezes, impactar relações de poder (*pouvoir*) de dimensão mais social ou institucional, mesmo que esse impacto se restrinja ao filme e/ou à (des)organização perceptual e afetiva do espectador (DEL RÍO, 2008, p. 17, tradução nossa)⁵².

É possível notar que as teorias exploradas proporcionam a reflexão a respeito do corpo como espaço político por intermédio da apresentação do corpo na imagem e da configuração estética e transgressiva dos filmes.

Os filmes citados por Hallam (2012) expressam a ótica dos trabalhos do presente *cópus*, como, mais adiante, será possível observar através das análises. Diferente das formas animais e irreais do corpo que alguns filmes sensuais-transgressivos apresentam em suas narrativas, os filmes de Adina Pintilie e Lukas Moodysson, respectivamente, optam por apresentar os corpos cotidianos e realistas.

O corpo nesses filmes está inserido na ótica de nossa sociedade, mas possuem ênfase na sexualidade, na transgressão sexual e na quebra da intimidade humana como algo resguardado e abscôndito. A matéria transgressiva desses filmes percorre as noções do real onde os espectadores passam a experienciar os corpos, de modo que a perspectiva moral e política fica mais evidente.

As significações do corpo em sua transgressão social, sexual e íntima, estará sempre suscetível às significações e redobramentos diante a experiência do espectador. Expostos, muitas vezes, pelos diretores como uma forma de mudança, que através do corpo expõe figurativos das pluralidades e diferenças das vivências humanas.

⁵² Texto original: “thus linked with power in more than one guise – it not only displays the power of puissance (the creative capacity or potential for existence that allows it to multiply connections with other bodies), but through this very potential, it can sometimes impact relations of power (*pouvoir*) of a more social or institutional dimension, even if that impact is confined to the film and/or the viewer’s perceptual and affective (dis)organization”.

3.4 Percursos da análise

A matéria de um cinema que transcende seu espaço de representação, como o cinema das sensações, é estabelecida através de dois elementos: o corpo e a matéria fílmica subversiva. De acordo com esses elementos, os filmes sensuais possibilitam o entendimento da imagem como um potencial afetivo e sensível, que está relacionado ao corpo e às novas experimentações estéticas no cinema. Os dois elementos em conjunção são responsáveis por proporcionar a experiência afetiva e violenta do espectador junto às imagens corpóreas.

A estética experimental de *Não me toque* (2018), de Adina Pintilie, e *Um vazio em meu coração* (2004), de Lukas Moodysson, filmes que constituem nosso cópulo, possuem características estéticas particulares de apresentação do corpo, que são constituídos por elementos estéticos que evocam a estética do cinema sensual e corpóreo. E assim, expressar como as apresentações do corpo na imagem em temas relacionados às intimidades dos personagens em uma esfera cotidiana e transgressora.

As imagens corpóreas nos dois filmes apresentam o corpo através de recursos imagéticos em sua estética híbrida⁵³, o que infere novas possibilidades de efeito às apresentações corpóreas no cinema. Diferentemente dos filmes franceses discutidos por Martine Beugnet (2007), em *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, aqui os filmes propõem uma estética heterogênea que promove a experimentação imagética quanto às imagens do corpo.

A potência das obras analisadas está em quebrar a estética ilusória do cinema e proporcionar a participação afetiva do espectador, através do choque do olhar discutido por Artaud (2006), e também, da unidade material dos filmes sensuais apresentadas por Beugnet (2007).

De acordo com a fortuna crítica explorada, é nosso propósito observar como as questões corpóreas estão atreladas a um cunho crítico e político perante os olhares de Adina Pintilie e Lukas Moodysson. Assim, visamos considerar o corpo como uma potência sensível, e assim buscar compreender como a estética híbrida do cinema pode evocar uma visão ética e política que transfere os discursos através dos recursos visuais e sonoros que estão presentes na estética dos filmes.

⁵³ Entendemos como estética híbrida as considerações de Marks (2000), através de filmes que elencam recursos visuais de diferentes gêneros cinematográficos. Nos filmes explorados, por exemplo, temos uma intersecção do cinema experimental e documental com o gênero dramático. Os recursos visuais, como imagens em *inserts* piscam na tela, conversas com a diretora durante a encenação, quebra da quarta parede são alguns dos exemplos que serão observados em maior completude nos capítulos seguintes.

O método de análise visa considerar as correntes teóricas do cinema corpóreo que comunicam uma noção em similaridade: a forma em que o corpo é um elemento expoente para a estética do filme e para o espectador experienciar o filme.

O percurso da análise considera os três elementos estéticos, explorados nesse capítulo, que inferem efeito às imagens do corpo: o *close-up* (visual e sonoro); a voz (monólogo e diálogo) dos personagens; e as apresentações íntimas e transgressivas do corpo.

Assim, a análise é obtida através de três recortes de sequências de cada filme⁵⁴, que funcionam como um fragmento figurativo dos elementos encontrados durante toda narrativa. Entretanto, a discussão acerca dos elementos não se limita apenas a sua configuração dentro da cena destacada, e sim em como os elementos se relacionam com o contexto do filme e agrega novas formas de entender o corpo como potência crítica, política e sensível. Desse modo, observamos a corporeidade através das visualidades (som, iluminação, montagem, *mise-en-scène* e os outros recursos abordados em particularidade em cada narrativa) de seus figurativos e tons discursivos.

Primeiramente, uma breve descrição sobre as noções gerais dos filmes é explorada no início de cada capítulo (4.; 5.). Exposição que visa discutir os elementos estéticos utilizados pelos diretores durante a narrativa, como enquadramento, luz, montagem, e principalmente, o trabalho com o contexto geral dos filmes.

Uma investigação a respeito das competências políticas e artísticas dos diretores estão presentes no tópico seguinte, de modo a entender as responsabilidades de apresentar corpos transgressores no cinema (4.1; 5.1).

Antes da análise das sequências dos filmes, um tópico (4.2; 5.2) tem o intuito de expressar as noções gerais e as perspectivas individuais de cada filme nas sequências analisadas. Posteriormente, são expostas as sequências analisadas na perspectiva das audiovisualidades discutidas no escopo teórico⁵⁵ (4.2.1; 4.2.2; 4.2.3; 5.2.1; 5.2.2; 5.2.3).

A discussão acerca do corpo na imagem em *close-up* é explorada na perspectiva dos elementos corpóreos em evidência, como, por exemplo, o rosto, a pele e as mãos. Cada

⁵⁴ As sequências analisadas possuem entre três e oito minutos de duração. Os títulos das sequências são nomeados dentro das perspectivas analíticas das principais autoras abordadas em nosso corpus.

⁵⁵ Como exposto, as três noções gerais, exploradas teoricamente no presente capítulo, da investigação são: o *close-up* visual e sonoro; as encenações do corpo transgressor-abjeto; e a voz como potência dos monólogos e diálogos dos personagens em sua intersecção com o corpo.

elemento e a ênfase do corpo no primeiríssimo plano expressa como os figurativos que as imagens podem inferir ao corpo no contexto do filme⁵⁶.

Através da intersecção da voz com o corpo dos personagens, propomos entender o corpo nos filmes que expressam a intimidade, interioridade dos personagens e a relação com a estética sensual, ou seja, através dos diálogos e monólogos. As encenações transgressoras do corpo e os discursos tencionados pela voz, como o interior do personagem, inferem novos efeitos quanto a apresentação do corpo e a própria estética cinematográfica⁵⁷.

O corpo transgressor e apresentação íntima e explícita do corpo são compreendidas através da encenação e apresentação nas sequências, de modo a entender como os discursos transgressivos e corpóreos são explorados pelos diretores durante o filme.

A corporeidade nos filmes de Adina Pintilie e Lukas Moodysson podem ser observadas como potencial subversivo do cinema de arte, através do corpo e das características estéticas que ocasionam um experienciar (dentro de uma lógica fenomenológica) a narrativa, em uma perspectiva sensível, ética e crítica. A exploração visa entender como o corpo é configurado nos filmes nos elencados. E assim, apresentar as configurações do corpo e os filmes como espaço de novas experimentações e racionalidades em relação às apresentações íntimas e transgressoras no cinema contemporâneo.

⁵⁶ Exploramos, principalmente, os figurativos da imagem em primeiríssimo plano através das considerações de Beugnet (2007), Marks (2000), Deleuze e Guattari (1996).

⁵⁷ Considerações exploradas em Doane (1983), Marks (2000) e Zumthor (2007).

4. *NÃO ME TOQUE* (2018): INTIMIDADE E AS PLURALIDADES DO CORPO

"Quando você começa a explorar o mundo real, a realidade se revela em toda a sua complexidade e diversidade, muito diferente das nossas ficções normativas"⁵⁸.
(PINTILIE, 2019)

Após os créditos iniciais, o *fade-in* sustenta a vista à superfície da pele do personagem. Em primeiríssimo plano, o observador estabelece o olhar sob cada fissura, pelo, pinta e manchas do corpo. Num leve movimento a câmera e percorre este corpo ao subir pela coxa e em seguida revelar o órgão genital. A vista do pênis e as texturas do corpo são dispostas em uma luz clara e difusa que exhibe a estrutura corpórea do homem e atua de forma sensível, como uma espécie de toque na pele do personagem. O *close-up* do corpo revela uma das mãos e as dobras da pele dos dedos e a unha a crescer. Em seguida, próximo à mão que descansa sob o peito, o espectador tem vista ao mamilo do homem. O cântico com leves notas que confiam sons de gemidos e exercícios de respiração sobressaem no plano-sequência.

A imagem é cortada e assim observamos uma superfície preta em um espaço branco: um eixo de um tripé. Dois cinegrafistas montam uma grande filmadora que fica disposta em direção ao espectador. Pintilie propõe seu jogo de alteridade logo após a instalação de um teleprompter em frente à câmera. A face e a voz da diretora são as primeiras a serem apresentadas no filme, o rosto estático reflete no visor do aparato; um monólogo não-diegético é sobreposto à imagem e atua como uma série de perguntas ao espectador:

Porque nunca me perguntou do que se trata esse filme? E por que nunca lhe contei, afinal? Você não teve curiosidade? Ou eu também me sentia aliviada por você não perguntar? Foi o nosso acordo silencioso e confortável em não falar sobre isso? (*NÃO ME TOQUE*, 2018)

O corpo figura como um elemento de efeito nos primeiros minutos do filme através do *close-up*. A corporeidade dos personagens é apresentada por meio das imagens de nudez, assim como nos primeiros minutos, mas também, no corpo em suas experiências de violação (prazer, transgressão e sadomasoquismo). O corpo atua como o plano central e concebe equilíbrio junto

⁵⁸ FILM FESTIVALS. *Interview with Director Adina Pintilie for TOUCH ME NOT (2018)*. 2019. Disponível em: https://www.filmfestivals.com/blog/berlin/interview_with_director_adina_pintilie_for_touch_me_not_2018. Acesso em: 12 jun. 2020.

às intimidades dos personagens discutidas por Pintilie. E assim, o filme apresenta uma perspectiva crítica sobre como o corpo é inserido nas obras artísticas, de modo que pode afetar o espectador e tecer novas nuances de sentido.

O filme manifesta o corpo através de elementos heterogêneos de gênero (cinematográfico) e configura uma estética particular que transpassa diferentes formatos narrativos para apresentar as imagens corpóreas, o que torna a matéria audiovisual híbrida⁵⁹. O hibridismo do filme expande as possibilidades da experiência sensual através da quebra da dimensão ilusória do cinema, visto que são recursos combinam elementos imagéticos experimentais e documentais⁶⁰.

Não me toque (2018) retrata a vida sexual de três personagens: Laura (Laura Benson), Christian (Christian Bayerlein) e Tomás (Tómas Lemarquis). O roteiro de Pintilie explora o resgate interno de Laura durante a tentativa de superar o adoecimento do pai. Exposições apresentadas durante as conversas com a diretora dentro de quadro e expressas durante a encenação no percurso da narrativa: a personagem feminina demonstra sua instabilidade emocional e vulnerabilidade sexual durante os encontros com trabalhadores sexuais afim de observar seus corpos. Enquanto a personagem feminina instiga o espectador a pensar sobre a intimidade e os traumas ligados ao corpo, é possível acompanhar as narrativas dos outros personagens⁶¹.

Pintilie se propõe a apresentar a diversidade dos corpos e de suas ações, um grande figurativo que retrata dois extremos das apresentações corpóreas. A relação entre Tomás e Christian é um desses casos: enquanto um estabelece uma visão a estrutura antropomórfica do homem caucasiano, a outra apresenta o corpo do paciente que sofre de uma doença degenerativa.

⁵⁹ Em variadas entrevistas a diretora diz que seu filme não deve ser considerado como uma peça de um gênero específico como drama, experimental ou documentário. Ela mesma chama seu filme como “processo de estudo” ou obra híbrida.

⁶⁰ Os nomes dos personagens apontam uma dualidade entre ficção e realidade que permeiam o formato do filme de Pintilie. Tendo que os nomes dos protagonistas são os nomes reais dos artistas. Esse é um dos elementos manifestam o filme como um processo de conhecimento, visto que as escolhas realizadas dentro da obra elevam o espectador a questões da matéria fílmica com a metalinguagem cinematográfica.

⁶¹ Christian demonstra a sexualidade de um homem que sofre de atrofia muscular espinhal, enquanto o espectador acompanha as perturbações de Tomás ao descobrir as nuances de sua doença (alopecia e transtornos psicológicos) enquanto persegue uma mulher misteriosa pelas ruas da cidade – revelada posteriormente como Mona (Irmena Chichikova).

A imagem da diretora se repete diversas vezes durante o percurso do filme e estabelece diálogos com os personagens sobre o processo de criação do filme durante as sequências que terminaram de ser encenadas.

Os planos para elucidar as imagens são pensados a partir da noção espaço-temporal, através do *close-up* ou das cenas com distância entre a câmera e os personagens. Os corpos são explorados em ângulos favoráveis como potencialidade para a experiência sensual. Como exemplo, em momentos do filme em que Laura observa os trabalhadores sexuais, a diretora propõe uma visão *voyeur* e sensual ao espectador, são planos em que a perspectiva da imagem é direcionada por detrás da personagem enquanto observa os corpos em cena. Em outros momentos, a diretora apresenta imagens que indicam o filme dentro do próprio filme: planos onde a encenação é exposta através do quadro do monitor de referência do *set* de filmagens, estética similar das produções de um vídeo *making of* (imagens documentais do processo de gravação).

Os recursos imagéticos contaminam as apresentações corpóreas e proporcionam possibilidades de reflexão crítica ao corpo. As imagens do filme manifestam através da narrativa a intenção de Pintilie de afetar o observador quanto às apresentações do corpo, por meio dos recursos visuais, sonoros e das múltiplas presenças corpóreas durante a nudez e a transgressão sexual. Com efeito, o roteiro demonstra a perspectiva feminina ao redescobrir seu próprio corpo e expõe um discurso crítico sobre liberdade, intimidade e sexualidade. Este é um apontamento do olhar da diretora acerca da alteridade das imagens, devido às apresentações corpóreas instigarem o espectador a pensar a respeito dos discursos que transpassam as pluralidades corpóreas.

4.1 Cinema e corpo como pesquisa

No artigo “Adina Pintilie and the End of Romanian New Wave” (2018), Wang Yao expressa a relevância do filme *Não me toque* (2018) como exponencial das obras provenientes do cinema romeno. Yao (2018) aborda a visão da diretora ao se referir ao filme como “um processo do fazer audiovisual”, além da narrativa híbrida, entre documentário e ficção. Embora existam definições diferentes em variados *websites* da internet que rotulam o filme como um gênero cinematográfico específico. Pintilie quando questionada a respeito, sempre referenciou o filme como uma narrativa híbrida e como sendo um estudo durante a captação e construção das imagens (YAO, 2018).

Os diferentes recursos utilizados por Pintilie criam uma dimensão heterogênea de apresentação do corpo, devido à diversidade de elementos reais e ficcionais na mesma narrativa. Em um diálogo com Christopher Reed (2018) editor do portal *Hammer to Nail*⁶², a cineasta comenta a respeito da pesquisa audiovisual e da idealização do filme. Adina expressa que o filme representa um hibridismo cinematográfico e não existe a possibilidade rotular como um gênero específico. A narrativa é uma combinação de elementos, porque é permeada entre a realidade e a ficção (PINTILIE, 2018).

Pintilie expressa, quando questionada sobre as possibilidades de interpretação e interação com o filme, que a obra surgiu de uma inquietação artística em vivenciar o audiovisual como um processo de pesquisa. Através do filme visou compreender formas de pensamento (sobre o mundo e o cinema) que atingiam sua adolescência e início da vida adulta. Ela explica: “acho que esse é um aspecto bastante importante do filme, porque o filme é, acima de tudo, um processo de pesquisa” (*ibidem*, 2018).

Não me toque (2018) realizou um processo de produção e pós-produção de cerca de sete anos. De acordo com a exploração de Yao (2018), o filme começou a ser elaborado após sua aprovação de financiamento no *Romanian National Film Fund* em dezembro do ano de 2012. Como obteve apenas metade da visão orçamentária destinada pelo projeto, o filme partiu em busca de novos financiadores para a finalização, de modo a encontrar a verba necessária para sua execução. Por esse motivo, algumas organizações de outros países apoiaram o filme⁶³ (Alemanha, República Tcheca, Bulgária e França), o que possibilitou finalizar a obra e produzir outros projetos ligados ao filme, como uma instalação de vídeo e uma intervenção teatral interativa com os atores. A realização do filme contou com a coprodução de todos os países envolvidos no apoio, a captação de imagens para o filme durou cerca de dez semanas e foram realizadas entre os anos de 2015 e 2017 (*ibidem*, 2018).

Segundo Yao (2018), a narrativa evoca o tema da intimidade e do corpo, e assim transpassa entre os variados formatos de linguagem audiovisual que constituem o filme:

A estrutura da terapia psicológica semelhante ao ensaio do filme ecoou no processo de filmagem por “observação” crítica (alcançada pela composição, correspondência

⁶² HAMMER TO NAIL. *A Conversation With Adina Pintilie (TOUCH ME NOT)*. Disponível em: <https://www.hammertonail.com/interviews/adina-pintilie/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

⁶³ O mesmo estudo de Yao (2018) aponta que o filme teve financiamento e auxílio de mais cinco apoiadores dos países que entraram como coprodução do filme posteriormente: *Euros da Eurimages*, *CineMart* (Roterdã), *Cinéfondation* (Cannes), *Cinelink* (Sarajevo) e *Czech National Film Foundation*.

de cores e edição), assumindo o sistema visual anterior ao “gaze” (satisfação do desejo erótico) dominante na maioria dos filmes (YAO, 2018, p. 53, tradução nossa)⁶⁴.

O filme demonstra uma conexão entre o corpo e os elementos estéticos. Essa noção eleva a experiência do espectador com as apresentações eróticas do corpo, visto que elas se apresentam em diferentes formatos da linguagem audiovisual. Isso acontece, principalmente, por tratar o erotismo e o corpo em um aspecto diferente no cinema de arte.

Em entrevista ao *Film Festival*⁶⁵ (2019) a diretora comenta, com a editora Vanessa McMahon, mais detalhes sobre o processo de produção do filme. Pintilie explica que o filme foi uma jornada auto exploratória sobre a vida dos atores e as informações da vida dos atores, de modo que os elementos reais fossem diluídos na narrativa. A diretora expõe que a pesquisa que realizou com os artistas durante o projeto, foi realizada através de vídeo-diários, dinâmicas em métodos alternativos da psicanálise⁶⁶, encenação, dramatização de sonhos e conversas sobre suas memórias pessoais. Os métodos para a concepção do filme foram mudando organicamente e os trabalhos na ilha de edição começaram durante a captação das imagens. E assim, a estética do filme novos caminhos durante o percurso da produção (PINTILIE, 2019).

Pintilie expressa, na mesma conversa, o porquê do motivo de explorar a intimidade e o corpo como elementos principais do filme. A intimidade em suas apresentações corpóreas pode comunicar discursos que estão ligados diretamente à cultura e a política. O filme funciona como um figurativo a quebra da visão clássica e normativa do corpo e institui novos olhares sobre a beleza e as pluralidades corpóreas. É através dessas apresentações do corpo que o espectador tem a possibilidade de refletir sobre as ideias constituídas pela sociedade. Como Pintilie expressa, em paráfrase, “como é um filme sobre intimidade, é implicitamente um filme sobre o corpo, sobre a experiência subjetiva de seu próprio corpo e a maneira como você percebe o corpo dos outros” (PINTILIE, 2019, tradução nossa).

As imagens do filme passam a figurar como um espaço de discussão de noções delicadas da sociedade, como a intolerância, agressão e discriminação. O filme apresenta a intimidade de forma profunda e as discussões sobre as encenações tornam a obra um espaço de discussão ao

⁶⁴ Texto original: “The film’s essay-like psychological therapy structure was echoed in the filming process by critical “observation” (achieved by composition, color matching and editing), taking over the previous visual system of “gaze” (fulfilling erotic desire) dominant in most of films”.

⁶⁵ FILM FESTIVALS. *Interview with Director Adina Pintilie for TOUCH ME NOT (2018)*. 2019. Disponível em: https://www.filmfestivals.com/blog/berlin/interview_with_director_adina_pintilie_for_touch_me_not_2018. Acesso em: 12 jun. 2020.

⁶⁶ Na entrevista a diretora comenta, que realizou sessões de constelação familiar, uma prática terapêutica para entender questões relacionadas ao psicológico.

nível social. O filme atua como um mediador para observar as particularidades dos personagens e, em nuances discursivas, como seus corpos são configurados na sociedade na lógica do real:

Eu acho que o filme convida você a olhar para o outro, para o seu 'ser humano' - que muitas vezes pode ser tão diferente de você (um corpo diferente, uma visão diferente do mundo, uma maneira diferente de se relacionar etc.) - com essa compreensão, para aceitar que o ser dele/dela é tão humanamente válido quanto o seu, desenvolver uma capacidade empática de se colocar na pele do outro e observar seus/suas coisas sob uma perspectiva diferente. Se você está tentando ter esse relacionamento autorreflexivo consigo mesmo e com o outro, olhar para si mesmo com honestidade e para o outro com aceitação e compreensão, isso pode ter um impacto significativo em sua comunidade (PINTILIE, 2019, tradução nossa)⁶⁷.

Assim, a forma que a diretora em trabalha as nuances do corpo e a intimidades dos personagens são inerentes aos recursos experimentais adotados na estética do filme.

Os elementos como o *close-up* e os diálogos transformam a experiência do espectador, porque estão ligados às nuances culturais e políticas das imagens, que apresentam discursos oprimidos socialmente. Visto isso, as apresentações explícitas e íntimas do corpo na imagem, expõem elementos aversivos à sociedade normativa e torna os elementos estéticos comunicantes de uma noção subversiva, com as apresentações da intimidade, sexualidade e a pluralidade corpórea.

4.2 Apresentações corpóreas

Os corpos múltiplos são apresentados como potencialidades para novas relações sensíveis sobre os figurativos do corpo no filme. A alteridade está relacionada a todos os recursos fílmicos onde a estética é essencial para refletir sobre as potências sensuais como um espaço crítico, afetivo e de autorreflexão sobre as diferentes realidades corpóreas.

⁶⁷ Texto original: “I think the movie invites you to look at the Other, at your ‘fellow human being’ – who can often be so different from you (a different body, a different vision of the world, a different way of relating etc) – with openness, to accept his/her being-different as just as humanly valid as yours, to develop your empathetic ability to put yourself in the Other’s skin and look at things from his/her different perspective. If you are trying to have this self-reflective relationship with yourself and with the Other, to look at yourself with honesty and at the Other with acceptance and understanding, this can have a significant impact in your Community”.

Figura 1 - Apresentações do corpo em *Não me toque* (2018)



Frames de “*Não me toque*” (2018), dirigido por Adina Pintilie

Desse modo, temos que as principais nuances do corpo no filme, expressam uma relação entre às intimidades corpóreas e os recursos estéticos. O *close-up* (visual e sonoro), a voz e as apresentações íntimas-transgressoras do corpo se combinam às outras visualidades: os fragmentos corpóreos como figurativo; a intersecção entre narrativa híbrida (entre o ficcional e documental); os recursos de imagem que funcionam como figurativos aos corpos dos personagens junto ao contexto das sequências.

4.2.1 Até a superfície da pele

Na sequência apresentada durante a metade do percurso narrativo, a décima quarta sequência⁶⁸, de *Não me toque* (2018) podemos observar Tomás sozinho deitado sob os lençóis brancos da cama. O plano médio e horizontal revela a imagem da mão que toca o peito entre as inúmeras pintas espalhadas sobre a pele. A câmera se movimenta como um mergulho contínuo sob o corpo, enquanto a voz calma e sussurrante de Mona (Irmena Chichikova) ecoa sob nossos ouvidos. A voz off expressa um diálogo que fica sobreposto através das apresentações corpóreas. Na imagem, agora mais próxima, através do plano sequência, que permanece a revelar as nuances do corpo: as pintas, pequenas manchas, mamilo e uma mão que descansa sob peito desnudo.

Um primeiríssimo plano preenche a tela sob o tecido corpóreo, seguido de um descanso através dos movimentos do corpo causados pela respiração de Tomás. Assim, o primeiríssimo plano no corpo expressa elementos sensórios significativos para as potencialidades do corpo.

A imersão da imagem através de um *close-up* contínuo sobre a pele estabelece significâncias relacionadas aos estudos de Beugnet (2007) e Marks (2000), onde os fragmentos

⁶⁸ Minutagem no filme: 36:50 – 40:05 minutos.

do corpo na imagem funcionam como figurativos, no contexto da apresentação corpórea. O primeiríssimo plano impulsiona o corpo, além de sua materialidade simbólica, devido ao recurso interagir com as noções sensíveis do observador.

Os planos da pele de Tomás evocam a nudez erótica como um elemento intenso da apresentação do corpo, visto que é através dessa configuração que o espectador estabelece uma relação erótica com a imagem⁶⁹. Dimensão essa, que acontece através da individualidade e por meio de sua memória (MARKS, 2000).

A pele em *close-up*, na nudez, ocasiona sensações no espectador ao pensar a vivência de Tomás, como se conseguissem sentir as imagens através de seus próprios corpos. Assim, a pele passa a evidenciar a sensação de sentir como se pudesse tocar o corpo dos personagens através de suas capacidades táteis (BEUGNET, 2000).

A movimentação da câmera performa a imersão no corpo dos personagens e faz com que o observador se identifique, entre empatia e desconforto, devido à pele nu ser apresentada em sua maior proximidade. Assim, a presença de Tomás e Mona na imagem de extremo *close-up* atua de forma visual, figurativa e discursiva. De modo que a exposição do corpo nu, na configuração explícita de Lindsay Anne Hallam (2012), possa estabelecer valores críticos, devido às imagens explícitas e íntimas dos personagens proporcionarem um pensamento crítico (HALLAM, 2012).

A nudez erótica opera como uma potência e evidencia o corpo nos aspectos íntimos dos personagens durante a sequência e as imagens em primeiríssimo plano (BEUGNET, 2007).

Figura 2 - Nudez, mão e pele em *close-up*



Frames de “*Não me toque*” (2018), dirigido por Adina Pintilie

A mão disposta sob o peito de Tomás, no enquadramento, assim como o figurativo do corpo nu e da pele atua como uma sensação de toque (imagem háptica). A presença das mãos

⁶⁹ A autora diz que devido às imagens hápticas tencionarem o corpo do espectador a relações sensíveis e miméticas, todas as apresentações do corpo são eróticas.

proporciona a capacidade tátil, uma sensação que evoca a competência de contato no espectador. A imagem das mãos sobre o corpo intensifica a corporeidade como um objeto palpável; pelas mãos que se tencionam os sentidos, como a memória de tocar, sentir e apalpar um objeto. Pode-se dizer que “as mãos parecem evocar o sentido do tato por meio da identificação, seja com a pessoa de quem são as mãos ou com as próprias mãos” (MARKS, 2000, p. 171, tradução própria).

As imagens em primeiríssimo plano também apresentam os corpos de Mona e Tomás em uma constante relação com o som. Enquanto observamos o corpo, ouvimos a contaminação sonora através da trilha e o diálogo em voz off dos personagens. Trata-se de um *close-up* sonoro, já que o som também pode ser configurado em seu primeiríssimo plano quando exposto a ruídos, experimentações sonoras e às trilhas que criam conexão direta com o contexto da imagem (BEUGNET, 2007). Assim, o som da sequência passa a potencializar as imagens e os fragmentos corpóreos.

A trilha sonora demonstra os instrumentos de percussão e sons de vocábulos, que expressam a potência dos corpos. O som experimental atua como um *close-up* sonoro, expresso por Beugnet (2007), que contamina o diálogo íntimo dos dois personagens e faz com que as imagens do corpo tenham maior expressividade. Assim, o som potencializa a imagem, ele torna as apresentações do corpo mais significativas, visto que as sonoridades da trilha podem remeter a própria materialidade do corpo (MARKS, 2000).

A trilha sonora da banda alemã *Einstürzende Neubauten*⁷⁰ traz à cena uma tensão incorporada através da imagem em primeiríssimo plano. Os elementos sonoros experimentais, presentes na música, oferecem uma experiência potencializada. Os cânticos informes encarnam o corpo como uma única entidade material. Visto que a banda trabalha os elementos com vocábulos excêntricos que se mesclam as melodias obtidas através de tubos de aço, molas de suspensão, sons de guitarra e a percussão improvisada⁷¹.

Assim como a trilha, a voz off no diálogo íntimo dos personagens, transformam a trilha e as imagens corpóreas em uma única unidade, todas passam a funcionar como uma forma de evidenciar as intimidades das personagens. Como podemos observar através de um fragmento do diálogo:

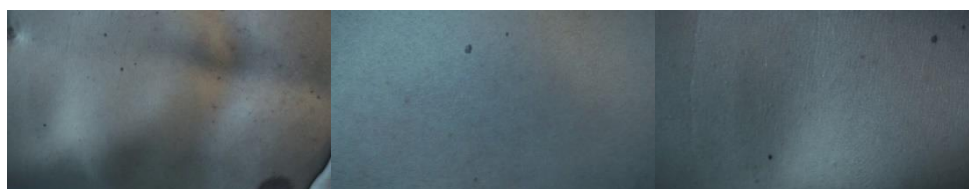
⁷⁰ Banda de música experimental/instrutrial alemã. As músicas presentes no filme são: *5 Uhr 48/Tier*, *Die Befindlichkeit des Landes* e *Wir sind gekommen die Geschenke abzuholen*.

⁷¹ WRAY, Daniel. *‘They’d greet us with fire extinguishers!’: the wild times of Blixa Bargeld*. In: THE WRAP. 18 maio 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2020/may/18/blixa-bargeld-interview-einsturzende-neubauten>. Acesso em: 12 set. 2020.

MONA: Qual era a cor do seu cabelo?
 TOMAS: Loiro. Foi difícil pra mim. Passei do menino bonito, ao cara esquisito [...]
 MONA: E agora como você se sente? Se sente confortável com a sua pele? [...] (NÃO ME TOQUE, 2018).

Assim, a melodia grave, intimista e o diálogo em voz off encarnam um efeito para que o espectador reconheça os amantes, o que eminentemente infere atenção às nuances dos corpos apresentados na imagem. É um pensamento em similaridade à análise estética de *Les invisibles* (2005), de Thierry Jousse, realizada por Beugnet (2007), em que os corpos se transformam, através da mistura sonora, e ocasiona em uma força à experiência, além de atuar como uma unidade discursiva da imagem (BEUGNET, 2007).

Figura 3 - Pele em primeiríssimo plano



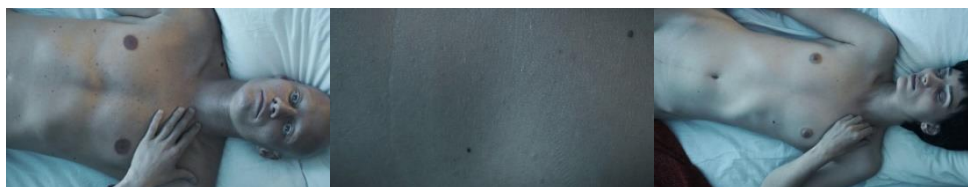
Frames de “Não me toque” (2018), dirigido por Adina Pintilie

Após a contemplação da pele e do som em sua visão privilegiada, o fade ilusório troca o corpo dos amantes e a câmera inicia novamente a abertura da imagem, após um leve movimento novos aspectos da pele são apresentados, sendo, dessa vez, o corpo de Mona. A imagem retorna ao plano médio inicial onde, deitada sob a cama, é exposta à luz azulada e esmaecida que contamina a sua pele. O corpo se encontra na mesma posição em que Tomás foi apresentado no início da sequência e a trilha sonora de experimental ressoa na cena. As envergaduras da pele e as texturas da coluna apresentam a corporeidade esguia de Mona: um momento em que o *close-up* aprofunda o espectador na cena e depois exhibe sua completude - onde a proximidade do corpo na imagem eleva a potência dos discursos e figurativos corpóreos na cena.

Com tudo, esse é o recurso imagético mais expressivo mediado pela imagem em *close-up* durante a sequência. No momento em que a imagem chega ao limite da pele, como se a lente da câmera pudesse tocá-la, os corpos dos personagens são trocados por um fade ilusório. O primeiríssimo plano na pele manifesta a possibilidade de relativizar, esteticamente, as

apresentações do corpo entre o masculino e o feminino, a emoção e o sentimento pela intimidade.

Figura 4 – Transição dos corpos após o fade e *close-up* da pele



Frames de “*Não me toque*” (2018), dirigido por Adina Pintilie

Figurativamente, o recurso expresso na sequência expressa a alteridade do corpo entre os personagens e o espectador, visto que durante a sequência em *close-up* e o diálogo, expressa as nuances da doença de Tomás. Se explorarmos o recurso visual abordado pela cineasta em uma perspectiva afetiva, podemos pensar que a imagem possui um tom simbólico e poético, na esfera do estudo de Elena del Río (2008). Através da memória e da emoção o espectador pensa no contexto imagético, que passa a ser responsável por proporcionar um entendimento da vivência dos personagens na esfera do real (DEL RÍO, 2008), e desse modo o observador passa a refletir sobre as individualidades do corpo Tomás e sua relação com a alopecia. Com efeito, discursivamente, a imagem do corpo e a contaminação visual atuam como uma forma de exteriorizar o processo de autoaceitação perante as condições físicas e íntimas de Tomás, expondo a corporeidade do personagem como uma noção sensível.

A ilusão ótica da imagem possibilita sentir as intimidades dos personagens, o que tenciona o pensamento crítico a respeito dos discursos engendrados às imagens do corpo. Através do recurso de troca dos corpos, o primeiríssimo plano é favorável para transgredir a estética do filme, e assim evocar a memória do espectador para experienciar o corpo de Tomás e Mona. O corpo e sua relação com a estética trazem novas significâncias, porque está em constante dinâmica com o observador:

Nós trazemos nossa própria organização pessoal ou cultural dos sentidos ao trazer nossa própria organização pessoal ou cultural dos sentidos para o cinema, e o cinema traz uma organização dos sentidos particular para nós, o *sensorium* do/da próprio/a

cineasta refratado pelo aparato cinematográfico (MARKS, 2000, p. 153, tradução própria)⁷².

Assim, os recursos imagéticos e sonoros se relacionam às imagens corpóreas, permeiam a percepção do espectador e os impulsiona a confrontar a realidade íntima retratada na narrativa. E, desse modo, podemos considerar que as encenações íntimas e explícitas do corpo através do *close-up* visual e sonoro, trabalham junto dos outros elementos estéticos como figurativos do corpo na narrativa, assim como as considerações de Beugnet (2007). Com efeito, a estética do filme é responsável por direcionar o olhar do espectador a uma relação de proximidade com o filme: é através do cinema que ele pode sentir a potência das imagens e dos discursos íntimos encarnados na sociedade e ao seu próprio senso de realidade.

Visto que os elementos citados figuram com teor simbólico das intimidades de Mona e Tomás, que carregam valores íntimos e críticos em sua nudez. A ótica poética e íntima das imagens infere um figurativo às pluralidades do corpo no âmbito do real, isso porque ao estabelecer uma relação com a voz off, as imagens em primeiríssimo plano e os elementos da trilha, o fade da imagem passa a expor uma alegoria em poder pensar e refletir sobre o corpo do outro.

4.2.2 Me conte sobre a sua intimidade!

Após a primeira sequência de apresentação do filme⁷³, a cena seguinte revela Laura andando pelas ruas da cidade. Um corte manifesta, um corpo dentro do quarto, e a imagem das roupas do homem que permanece a se despir. A luz branca e difusa invade o quarto e preenche a tela, o que destoa dos elementos escuros da sequência: casacos pendurados no cabideiro e as tatuagens do corpo do homem. Laura permanece a observar o jovem. O quadro se preenche com o contraste de seus cabelos escuros junto à imagem, de modo que sua posição, de costas para o espectador, funcione como intermédio a experiência sensual.

Entre os cortes seguintes observamos o trabalhador sexual durante a masturbação na cama. A imagem do corpo prevalece como um ponto de vista intimista, de modo que o

⁷² Texto original: “We bring our own personal and cultural organization of the senses to bring our own personal and cultural organization of the senses to cinema, and cinema brings a particular organization of the senses to us, the filmmaker’s own sensorium refracted through the cinematic apparatus”.

⁷³ Minutagem no filme: 04: 47 – 10:39 minutos.

espectador tenha a visão completa do ato. Laura está sentada sob a poltrona, com as pernas entrelaçadas e em posição de recolhimento e figura como o ato impraticável de tocar o corpo do homem. Após o jovem sair do quarto, Laura caminha em direção à cama. Se deita e em um ato animalesco identifica os cheiros da pele nos lençóis. Durante a conduta fascinada de Laura, uma voz é sobreposta à imagem, momento em que um diálogo sensual é estabelecido com o observador: "*Sinto de verdade que eu me arrisco*". Um corte durante o diálogo apresenta um novo espaço. Laura está sentada em uma poltrona com o olhar em direção ao espectador, o próximo corte revela Adina Pintilie que inicia um diálogo com a personagem mediante a imagem do teleprompter.

Na sequência, a estética ficcional se soma aos recursos documentais da narrativa, expostos nas imagens da diretora dentro do filme, como um agente real que estabelece um diálogo com a personagem. Tendo em vista que os recursos utilizados por Pintilie partem do conceito de metafilme⁷⁴, como é possível observar em variadas entrevistas sobre o filme⁷⁵.

A estética empregada eleva a possibilidade do espectador em conectar-se com o filme, pois sabe que o sujeito responsável por contar aquela história, também participa da narrativa e expressa um olhar a respeito da imagem⁷⁶. Assim, os dois pontos principais se destacam de forma dinâmica aos figurativos do corpo: a exposição da intimidade da personagem e o diálogo de Laura com Pintilie.

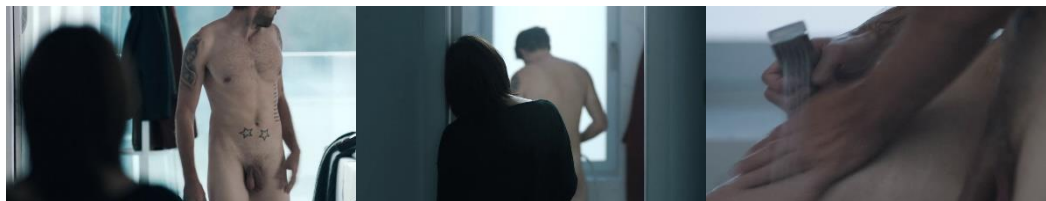
Primeiramente, a sequência que antecede o diálogo com a diretora, apresenta as vivências de Laura como *voyeur* sexual. As diferentes posições entre ela e o trabalhador sexual expressam as pluralidades sexuais comentadas por Pintilie. Laura tem dificuldade em se relacionar com as pessoas e sentir o toque em sua pele, assim como alguns outros personagens também apresentam individualidades e traumas quanto o próprio corpo.

⁷⁴ O metafilme é uma forma de linguagem que visa retrabalhar os códigos narrativos do cinema ao apresentar o filme dentro de filme. O fazer audiovisual através dos recursos metalinguísticos funcionam em reflexo a cultura de massa, o que proporciona novos percursos e deslocamentos críticos para retrabalhar obras de gênero no cinema. O filme com essa visualidade estética proporciona uma reflexão do fazer cinema, que demonstra através da expressão da imagem, conhecimentos e interesses da indústria cinematográfica (XAVIER, 1985).

⁷⁵ Em entrevista ao portal *Hammer to Nail* (2018) a diretora comenta, que idealizou a estética do filme a partir do conceito de metafilme e durante esse processo pensou em inserir sua imagem na obra e também, a câmera e os outros elementos da produção e captação das imagens.

⁷⁶ A diretora apresenta elementos em cena que tencionam o filme como um processo de pesquisa através da presença de seu próprio corpo e do aparato cinematográfico (a câmera) e os equipamentos de gravação do *set* de filmagens.

Figura 5 - Laura observa o trabalhador sexual



Frames de “*Não me toque*” (2018) dirigido por Adina Pintilie

O diálogo que Laura estabelece com o homem durante o primeiro momento da sequência, expõem a dificuldade de comunicação, pois ele apenas responde friamente às suas perguntas. A conversa posterior com Pintilie figura como um acolhimento sobre as verdades e individualidades de Laura, o que torna o diálogo um elemento expressivo na sequência. Como manifesta este fragmento:

LAURA: Sinto de verdade que eu me arrisco. 90% de mim quer se esconder..., Mas os 10%, por menor que seja é forte o suficiente para eu estar aqui. Eu lhe digo, quando se quer esconder os 90% quando se passa por muitas coisas nas filmagens. Para mim, isso é, é um verdadeiro desafio todas às vezes. É doloroso.

ADINA: Laura, por um tempo estive tentando entender porque faço esse tipo de pesquisa. O que estou procurando. Porque estou no seu quarto? E sinto que ainda não consigo expressar a razão de eu estar aqui. Acho que não está dentro da área das palavras [...] (NÃO ME TOQUE, 2018).

Esse figurativo com a linguagem é exposto com uma potência da voz em relação ao corpo de Laura. Assim como, uma lógica discursiva em referência às pluralidades íntimas e corporais. Em ambos momentos da sequência a personagem demonstra sua vulnerabilidade e, dessa forma, podemos participar afetivamente das noções internas, quando não expressa na encenação, através da voz da personagem. A voz passa a ser responsável por dominar a encenação e trazer a potencialidade completa, como podemos observar nas considerações de Zumthor (2007), visto que o diálogo emana sonoramente uma força ao corpo.

A voz de Pintilie expõem uma potência aos diálogos e ao corpo de Laura. Assim como discutimos a respeito do cinema de Trinh T. Minh-ha (2.2), nas análises de Gustavo Soranz (2018), a voz over nos filmes experimentais permitem, em paráfrase, “explorar dimensões retóricas, poéticas, líricas e pessoais que subvertem os modelos narrativos recorrentes no cinema” (SORANZ, 2018, p. 26). Tal recurso proporciona a identificação do espectador através do discurso enunciado pelo diálogo. Como é possível notar nas considerações de Soranz (2018) em reflexão ao pensamento de Roland Barthes (1977):

A voz não é pessoal, não é original, porém ao mesmo tempo é individual: ela tem um corpo que ouvimos, que não tem identidade civil, não tem personalidade, mas tem mesmo assim um corpo separado. Acima de tudo, a voz carrega diretamente o simbólico, acima do inteligível, o expressivo (SORANZ, 2018, p. 27).

A entidade material discutida por Beugnet (2007) pode ser vista nessa ótica na sequência: o diálogo de Pintilie e Laura funcionam como uma potencialidade para expressar o corpo da personagem. Com efeito, a sequência funciona como um figurativo que se associa diretamente a presença da diretora, e assim, o efeito ocasionado pela estética potencializa a dimensão sensual da voz e do diálogo.

Figura 6 - Laura Benson conversa com Adina Pintilie



Frames de “Não me toque” (2018) dirigido por Adina Pintilie

A intimidade da personagem é a essência da cena, visto que o filme propõe ao espectador um novo modo de se relacionar às variadas apresentações corpóreas. O recurso passa a manifestar uma das considerações de Pintilie durante a entrevista concedida ao *website Film Festivals*:

Acredito que é por isso que este filme pode ser tão desconfortável para algumas plateias, porque o tira da zona de conforto em que ele sente que sabe sobre as coisas, tem certezas, oferecendo novas e surpreendentes perspectivas que desestabilizam a sua [...] Reações que também são muito diferentes/subjetivas de pessoa para pessoa. E muitas vezes, as pessoas dificilmente conseguem articular em palavras o que realmente sentem, leva um tempo antes de serem capazes de verbalizar o que exatamente o filme provocou por dentro (PINTILIE, 2019, tradução nossa)⁷⁷.

Os sentidos e a relação do espectador com filme são caracterizados pela possibilidade da experiência com a imagem como um espaço reversível de compreensão - entre a relação hostil ou empática (BEUGNET, 2007). Isso acontece devido as escolhas estéticas funcionarem

⁷⁷ Texto original: “I believe this is why this film can be so uncomfortable for some of the audience, because it takes you out of that comfort zone in which you feel you know things, you have certainties, by offering you new, surprising perspectives which destabilize yours [...] reactions which are also very different/subjective from person to person. And very often, people are hardly able to articulate in words what they actually feel, it takes a while before being able to verbalize what the film exactly triggered inside”.

como uma composição do contexto da imagem no filme. Parafraseando, "o questionamento da identidade e da alteridade torna-se assim impresso na composição e na 'carne' do próprio corpo do filme" (*ibidem*, 2007, p 178, tradução nossa).

É possível considerar, a partir desse pensamento, que as imagens documentais do filme são uma potência para a alteridade do espectador junto as imagens do corpo, pois a forma que a diretora se apresenta na narrativa e oferece significância ao contexto do corpo da personagem como um elemento real. Visto que podemos entender através dos recursos experimentais e documentais que se relacionam com os comentários a respeito encenação de Laura.

O filme *Os Catadores e Eu*⁷⁸ (2000) de Agnès Varda, analisado por Beugnet (2007), é um exemplo de visualidade que expressa através da imagem do diretor uma potência aos personagens e sujeitos da narrativa. Através dos recursos experimentais de imagem, um dos recursos destacados no filme, acontece quando a diretora apresenta a sua própria imagem através da câmera apontada para uma grande vidraça em uma das ruas da cidade. Esse elemento a insere como parte crítica da narrativa. E assim, o recurso de imagem subverte os padrões estéticos e rompe visões ficcionais a respeito da narrativa, e isso proporciona visões plurais, ambivalentes e viscerais na experiência fílmica (*ibidem*, 2007).

Ao revisitar os elementos experimentais e metalinguísticos em *Não me toque*, Ligia Smarandache (2019), manifesta os efeitos da presença do corpo de Pintilie como significante das imagens do filme. Em sua perspectiva, existe um jogo de valores entre o que é exibido nas imagens do cinema e por trás dessas apresentações imagéticas. Visto que existe uma autenticidade do mundo quando o fazer cinematográfico não se encontra expresso na imagem. A quebra entre o real e o ficcional é estabelecida e a fusão de gênero entre documentário e ficção. E assim, a exposição da câmera e do corpo figuram como um símbolo da participação legítima da diretora no experimento cinematográfico (SMARANDACHE, 2019).

Figura 7 - Pintilie discute a intimidade corpórea dos personagens



⁷⁸ O filme acompanha imagens e monólogos documentais da diretora sobre a sociedade francesa, em especial as pessoas que percorrem os campos após serem ceifados. Imagens de sobras de comida, mercados e lixo são apresentados como parte do resgate de depoimentos ácidos e críticos a respeito da sociedade contemporânea.

Frames de “*Não me toque*” (2018) dirigido por Adina Pintilie

A imagem de Pintilie configura a noção de presença do real e expressa um valor ético ao corpo, e assim, cria novas potencialidades através da voz ao manifestar as intimidades. Através do diálogo, Pintilie reflete a respeito da realidade corpórea de Laura e participa ativamente da investigação com o espectador, e assim levanta hipóteses, questionamentos e sensações ao próprio contexto imagético (SMARANDACHE, 2019).

Com efeito, a figura e a voz de Pintilie a coloca como um sujeito ativo perante a discussão do corpo. Ao quebrar a visão ilusória da narrativa e o diálogo, proporciona ao espectador uma visão privilegiada para explorar as intimidades da personagem através de sua afetividade.

Na exploração de Zumthor (2007), os corpos individuais (personagem e diretor) são responsáveis por oferecer a noção de presença do corpo durante a encenação (ZUMTHOR, 2007). Assim como, podemos pensar o corpo de Laura, Pintilie e do garoto de programa, como uma noção discursiva das intimidades e vivências cotidianas da sociedade.

Figura 8 - Percurso íntimo de Laura até o diálogo com Pintilie



Frames de “*Não me toque*” (2018) dirigido por Adina Pintilie

Nesse ponto de vista, fica evidente que as visualidades da sequência atuam como uma potencialidade para expor o corpo da personagem. E por esse motivo, o diálogo transfere expressividade ao corpo quando manifesta as intimidades e vulnerabilidades de Laura. Assim, a interioridade da personagem se configura através da sua relação com a cineasta, visto que a condição psíquica da personagem possibilita essa expressão para explorar o seu interior.

4.2.3 Visita à casa dos prazeres

No caminho final da narrativa⁷⁹, Tomás persegue mona. O ambiente o revela caminhando pelos corredores do *BDSM Club*⁸⁰. A câmera o acompanha enquanto observa os corpos das pessoas contaminados pelas luzes baixas e artificiais que iluminam o ambiente escuro. Tomás é surpreso a cada olhar por novas pessoas durante o sexo, de modo que o enquadramento expressa o seu ponto de vista e apresenta diversos corpos na fotografia sombreada e gris: as peles que se afetam, os aparatos sexuais e as roupas em látex que reluzem brilho.

A visão do personagem é contaminada por *close-ups* dos corpos durante o sexo, que exibem cada nuances e intimidade explícita dos fragmentos corpóreos. A corporeidade dos personagens torna-se evidente pelo som, que expressa a sonoridade de uma música industrial mista aos gemidos e atritos das peles.

Em todo ambiente visitado por Tomás, uma nuance sexual é apresentada: sexo grupal, dominação e *bondage*. Durante o voyeurismo, um diálogo em voz off contamina as imagens. Assim, os corpos permanecem em apresentação intensa e carnal, enquanto podemos ouvir um diálogo intimista entre Tomás e Christian.

A voz off dos personagens manifesta as imagens do contato sexual entre Christian e Grit. No momento em que apenas os suspiros dos corpos são audíveis, a trilha sessa e a voz se sobressai na cena. Assim, a viagem a casa dos prazeres termina com um novo elemento: as últimas palavras de Christian, através de um corte, são contaminadas pela câmera montada e disposta em um ambiente escuro. Lugar onde é possível observar o tom gris e as cordas que acabaram de suspender um corpo.

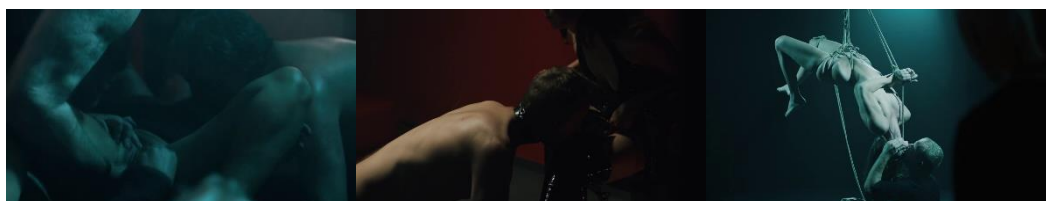
A presente sequência focaliza, principalmente, em uma esfera discursiva através das imagens explícitas apresentadas por Pintilie. A subversão e transgressão do corpo é o elemento principal nessa visualidade. Todavia, alguns recursos criam a possibilidade de expor a materialidade transgressora através das imagens de efeito: as perspectivas subjetivas e eróticas da visão de Tomás; os *close-ups* durante o sexo dos personagens; e o diálogo em voz off entre Tomas e Christian.

⁷⁹ Minutagem no filme: 1h14:30 – 1h22:50 minutos.

⁸⁰ Local para encontro e prática de sexo fetichista.

Primeiramente, a noção sexual que a sequência apresenta é dos personagens durante a prática de sexo masoquista. Enquanto Tomás caminha através dos ambientes várias nuances transgressoras do sexo são apresentadas. Pintilie expressa durante toda a sequência algumas nuances da prática de orgia, *bondage* e sadomasoquismo (com ênfase na dominação masculina e feminina).

Figura 9- Apresentação dos corpos durante o sexo, submissão e *bondage*



Frames de “Não me toque” (2018) dirigido por Adina Pintilie

Pintilie trabalha recursos que apresentam os corpos durante o sexo em uma visão privilegiada, através das imagens em *close-up*. Enquanto os gemidos ecoam e contaminam todos os corpos, as imagens apresentam o sexo transgressor: os cortes evocam uma confusão da espacialidade do ambiente; a cena se transforma no informe.

As imagens dos corpos dentro do ambiente escuro atuam como uma única unidade. Visto que, alguns fragmentos são cortados e retratam diferentes corpos dos personagens: o momento em que um homem masturba ferozmente uma mulher; a humilhação realizada por uma dominatrix a outro homem; e uma mulher suspensa nas cordas enquanto é violada sexualmente.

A significância das imagens rege, discursivamente, a pluralidade sexual e corpórea discutida por Pintilie. No ato de apresentar o interior de um *BDSM Club*, as potencialidades do corpo tecem uma noção política e expressiva. Visto que esse ambiente é tido socialmente como subversivo, assim como os corpos praticantes da variedade sexual.

Os enquadramentos utilizados por Pintilie provocam o espectador ao apresentar a transgressão sexual, já que existem perspectivas específicas adotadas pela diretora. A sequência causa uma confusão ótica e evoca a hapticidade da imagem, devido às inúmeras contaminações visuais e sonoras serem expressivas para intensificar os sentidos dos corpos através do sensorial do espectador. Expressão típica dos filmes sensuais, como podemos recordar através de Beugnet (2007):

Enquadrar, iluminar e editar voluntariamente tornam a filmagem audiovisual confusa, renunciando à sua função expositiva em favor de uma evocação multissensorial - o concreto e o bruto fundem-se com o semelhante a um sonho; abstração completa se combina com imagens do mais banal dos objetos para formar um momento de experiência cinematográfica puramente sensual (BEUGNET, 2007, p. 80, tradução nossa)⁸¹.

Diversos elementos são sobrepostos na imagem. A trilha de música industrial e os gemidos, atuam como um *close-up* sonoro a respeito do contexto imagético dos corpos. Assim como a fotografia subverte a forma do filme através dos *flashes* de luz e a iluminação obscura e saturada, que contaminam os corpos durante o sexo.

Figura 10 - Contaminação visual: baixa luminância e *flashes*



Frames de “Não me toque” (2018) dirigido por Adina Pintilie

Essa perspectiva se associa na forma de criar ênfase às apresentações subversivas dos personagens, visto que os corpos acabam por identificar o espectador sobre a espacialidade e a temporalidade, sendo responsável por conduzir a sequência. Dimensão apontada por Beugnet (2007) na estética sensual, como o corpo paisagem responsável pela contemplação visual (*ibidem*, 2007).

Em outros momentos a sequência tece uma significância erótica da imagem e os planos subjetivos da visão de Tomás, que manifestam a perspectiva da visão do personagem (OLIVEIRA, 2016), atua como um figurativo ao olhar do próprio espectador.

A questão dos planos subjetivos é expressiva para relacionar o espectador através das imagens eróticas do corpo. A perspectiva explorada por Marks (2000) aponta que a imagem sensível também pode ser erótica, diferente da imagem voyeurística, porque o espectador também é reconhecido como parte ativa e responsável pela significação do corpo durante a experiência fílmica (MARKS, 2000).

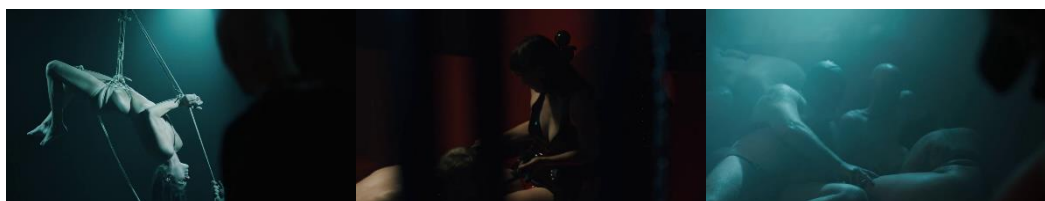
⁸¹ Texto original: “Framing, light and editing wilfully render the audio-visual footage confusing, relinquishing its expository function in favour of a multi-sensory evocation – the concrete and the crude merge with the dream-like; complete abstraction combines with images of the most banal of objects to form a moment of purely sensuous cinematic experience”.

A relação com o contexto da cena evoca os sentidos do espectador a experienciar taticamente as imagens dentro de sua lógica sexual, porque o plano subjetivo faz com que o espectador reviva a visão subjetiva do personagem como parte constituinte de sua visão. Na sequência a presença do olhar de Tomás é responsável por conduzir o espectador a experienciar eroticamente o contexto sexual e os corpos transgressores.

Pensamento que compartilha a noção transgressiva do corpo na imagem em contiguidade ao pensamento de Garcia⁸² (2010). Os filmes com apresentações corpóreas transgressivas são uma extensão das nossas sensações ao relacionar-se com nossas ‘fronteiras subjetivas’, assim nos fazendo criar uma conexão com as expressões intensas e extremas do corpo. Com efeito, em paráfrase, se a “experiência, enquanto espectador, é visceral e sensória, os filmes, ao apresentarem explicitamente a visceralidade, a destruição do corpo, efetuam, por meio de sua profanação, um elogio ao sensível” (GARCIA, 2010, p. 5).

Assim, a significância da materialidade transgressora apresentada pelos corpos é decodificada através dos sentidos e comunica expressividade através dos planos subjetivos.

Figura 11 - Visão subjetiva de Tomás



Frames de “*Não me toque*” (2018) dirigido por Adina Pintilie

A questão do sensível é abordada por Pintilie em outro elemento presente na sequência. É nesse momento do filme que a narrativa expressa a relação sexual entre Christian e Grit. Nesse instante o discurso da pluralidade corpórea é exposto novamente, devido à intensidade da imagem.

Durante o contato sexual dos dois personagens a voz off de um diálogo entre Christian e Tomás transpassa as imagens. Momento em que a encenação toma outro tom. O diálogo proporciona a noção informacional da imagem e transporta o espectador às interioridades sexuais de Christian:

⁸² Garcia (2010) escreve a respeito do cinema de horror, mas faz relação as representações corpóreas transgressivas no cinema como uma potência sensível quando estão na ótica subversiva do corpo.

CHRISTIAN: Não sabia que você frequentava aqui.

TOMÁS: Não frequento. Estou procurando alguém. E você, vem sempre aqui?

CHRISTIAN: Sim, às vezes. É um lugar interessante. Sou um pesquisador, um caçador de conhecimento e sabedoria na arte sexual. O sexo é uma grande parte da minha vida que eu gosto de desfrutar e celebrar ao máximo. Gosto de abrir minha mente e obter um horizonte mais amplo. Vejo isso um pouco diferente, também como uma arte. Sim, porque não é só algo que fazemos com o corpo, mas também é realmente bom. É o que eu chamo de um momento de encanto. E isso é algo significativo, algo que permanece (NÃO ME TOQUE, 2018).

Através da exposição íntima de Christian no diálogo, o corpo toma uma dimensão plural. Isso acontece devido o espectador participar do contexto transgressor, íntimo e informacional. Visto que a escolha de Pintilie ao apresentar a relação sexual na ótica da diversidade de Christian, se mescla às imagens do sexo transgressor dos outros sujeitos praticantes e do diálogo que expõe a intimidade em um tom poético de relatar.

Assim, a voz poética introduz o espectador ao mundo de Christian e apresenta o novo, o sensível e o plural. A contaminação sensual da imagem pode deslocar o espectador a esse plano afetivo e informativo da imagem. Visto que a força, a imanência e informação da imagem, também são fontes de afeto e tencionam novos desdobramentos perceptivos da realidade do outro (MARKS, 2009).

5. UM VAZIO EM MEU CORAÇÃO (2004): CRÍTICA SOCIAL, TRANSGRESSÃO E O CORPO NO LIMITE DO SEXO

"No mundo real, coisas terríveis acontecem o tempo todo. É bom se sentir mal depois de um filme. Acho que é psicopata não se sentir mal com a aparência do mundo"⁸³.
(MOODYSSON, 2004)

Dentro dos dois primeiros minutos de *Um vazio em meu coração* (2004), podemos observar a forma em que o corpo surge como um elemento de efeito. Tess (Sanna Bråding) e Eric (Björn Almroth) estão deitados sob a cama e o primeiro diálogo apresenta uma pergunta que funcionará como uma metáfora do representável e irrepresentável junto às imagens do corpo: “*Feche seus olhos e me diga o que vê!*”. A câmera passeia tremida através do rosto de Eric, que permanece de olhos fechados. Vários *flashes* de imagens são inseridos sobre a tela, quase imperceptíveis, que só se revelaram em completude durante as próximas sequências do filme. Sons agudos de ruídos alternam entre as imagens, uma tela preta total preenche a visão do espectador: imagens em *close-up* de olhos, pupilas, cirurgias cardíacas, vagina, pele e sangue.

O corpo no filme é configurado através do interno e o externo (o *close-up* e o plano aberto). Enquanto as imagens experimentais apresentam três dos personagens expostos na sala do apartamento, paralelamente são expostas encarnações em *closes* no interior do corpo. As imagens de choque apresentam órgãos que sangram em *inserts*⁸⁴ de cirurgia cardíaca e a genitália durante a intervenção estética (ninfoplastia). Assim como as fissuras da pele, as genitais, bonecos e aparatos sexuais (como próteses e masturbadores).

Esses fragmentos do corpo ilustram a história de Tess, Eric, Rickard e Geko durante a gravação de um filme pornográfico dentro de um apartamento. Eric em seu quarto apresenta um olhar dolorido sobre os questionamentos de valores do corpo e do mundo, enquanto observa o pai. O pequeno apartamento figura como a dimensão da fama que Tess deseja, é um *Big*

⁸³ THE LOCAL. *Moodysson film not for the faint-hearted*. 2004. Disponível em: <https://www.thelocal.se/20040914/397>. Acesso em: 12 jun. 2020.

⁸⁴ *Inserts* são elementos de imagem dentro do filme que aparecem de maneira rápida, geralmente com poucos segundos ou menos de um segundo. É um termo mais conhecido dentro dos estudos de edição. Entendemos aqui como pequenos fragmentos de imagem sobrepostas dentro da narrativa linear do filme.

Brother, mas não existe uma casa gigante com vários participantes. São apenas quatro corpos que subvertem as superficialidades da sociedade, em um ciclo crescente até o ápice no final.

A personagem feminina se torna a evidência no trabalho do diretor ao criar alegorias da sociedade, tudo passa pelo seu corpo. A face funciona como abertura às imagens explícitas e o ambiente se torna pequeno quando a grande angular enquadra o rosto de Tess durante a violação do sexo. Assim, a perspectiva da face persegue a atriz em seus vários momentos do confinamento e deforma seu rosto através da câmera de vídeo digital pela qual o filme é captado. A mesma que deforma os rostos, através de *zooms* que penetram suas narinas, e em outros momentos, revelam as texturas e fissuras da pele.

A composição da imagem nos apresenta os corpos através de elementos primordiais nos trabalhos de Moodysson⁸⁵. Assim, a fotografia do filme remete a um vídeo pornográfico amador, onde os personagens são expostos através de imagens tremidas feitas à mão. A câmera passeia pela carne e desfruta do zoom para trocar o foco dos corpos em quadro. O ambiente é escuro e extremamente saturado, devido à estética amadora, assim como, as luzes artificiais que iluminam a cena estão presentes dentro de quadro exibem o filme dentro do filme – câmeras, tripés e luzes. A iluminação, entre a encenação, revela os corpos e explode nos olhos dos espectadores juntamente do realismo ríspido.

A trilha sonora mistura músicas do pop sueco, a sons eletrônicos e reinterpretações dos próprios personagens a uma música natalina (figurativos da devoção do diretor em brincar com elementos divinos). As imagens são contaminadas por sons de ruídos e gemidos que são sobrepostos aos *close-ups* variados. A trilha ecoa nas imagens e apresenta o ambiente como um elemento impuro, afetado pelos personagens em primeiríssimo plano: paredes, enjuntas, quinas, rachaduras e ângulos arquitetônicos. Não existe recuo na presença das imagens e a noção espacial ocasiona uma sensação de sufocamento através do pequeno apartamento, bagunçado e sujo.

Um vazio em meu coração mescla elementos narrativos que o transformam em um filme híbrido. Ele caminha através da narrativa ficcional e intensifica os efeitos da imagem e discurso, visto que opera com novas linguagens que transpassam entre variados códigos narrativos,

⁸⁵ Anna Westerståhl Stenport (2012) cita através de suas entrevistas que os três elementos estéticos principais para Moodysson são a fotografia com estética próxima ao documental (pouca luz e uso de filtros de luz); a trilha sonora voltada a música expressiva e o design de produção. Tendo que o diretor sempre visa uma história e relação pessoal quanto suas locações de filmagem.

caracterizados pelos recursos experimentais e meta-fílmicos⁸⁶. Moodysson expressa através da linguagem, recursos variados que ocasiona na experiência sensual⁸⁷ ao espectador. Como exemplo, nos diálogos entre Tess, Geko e Rickard sobre cirurgias plásticas, em que o cineasta expressa imagens cirúrgicas documentais, pequenos fragmentos inseridos na montagem, que ilustram os contextos de choque do filme transversalmente à encenação dos personagens.

O som, os ruídos e a proximidade ao rosto de Tess completam junto a montagem acelerada um olhar de efeito a materialidade cinematográfica. Os monólogos dos personagens em direção a câmera tornam os corpos ativos na narrativa. Assim como, as apresentações aversivas do corpo durante a gravação do vídeo pornográfico evocam críticas por meio da apresentação imagética, e também, figurativamente, a sociedade normativa, capitalista e a cultura ocidental.

5.1 Lukas Moodysson e a crítica social

De acordo com o estudo *Moodysson Show me Love*, de Anna Westerståhl Stenport (2012), o olhar político de Lukas Moodysson, através das imagens do cinema, está presente durante seu percurso como diretor e artista. O autor é movido pela ideia de retratar ações da vida cotidiana por uma preocupação pessoal de seus filmes terem um impacto social, devido apresentar temas e representações da cultura popular subalterna. Como explica Stenport (2012), Moodysson é politicamente declarado frente à esquerda política em oposição ao Partido Social Democrata da Suécia; desde seus primeiros trabalhos artísticos como poeta, sempre criticou a sociedade capitalista e seus deslocamentos morais (STENPORT, 2012).

Todas as questões apresentadas nos trabalhos literários de Moodysson tinham o intuito de retratar atividades e vivências contemporâneas, tendo que antes de se tornar cineasta, o diretor trabalhou e publicou livros de poesia e romances na Suécia⁸⁸. Ambos os livros discutiam

⁸⁶ Como discutiremos posteriormente, alguns elementos que trabalham a representação do corpo são vistos como matéria metalinguística. Pela forma de resposta com imagens e também por se tratar de um filme que fala sobre o próprio filme.

⁸⁷ Ao comparar os estudos analisados na pesquisa, os filmes em sua maioria são apresentados em linguagens lineares e que visam uma representação do real similar ao filme de Moodysson. Nessa lógica a receptividade e os recursos fílmicos tencionam experiências fílmicas particulares.

⁸⁸ Entre os livros publicados por Moodysson estão: *Och andra dikter* (1988); *Evangelium enligt Lukas Moodysson* (1989) e o romance *Vitt blod* (1990).

a visão sublime do ser humano, visto a evidência dos temas sociais e das discussões acerca do corpo (*ibidem*, 2012).

Um vazio em meu coração (2004) expõe uma nova perspectiva narrativa de Moodysson com o propósito de discutir a linguagem cinematográfica e apresentar temas delicados e políticos por meio do cinema. Anteriormente o diretor havia realizado outros filmes que apresentavam temas de impacto social, como em *Amigas de Colégio* (1998).

Filme, este, que apresenta a vida de duas amigas que se apaixonam durante as descobertas da sexualidade e vivenciam os dramas da transição da vida adulta. *Amigas de Colégio* foi considerado a primeira obra sueca a apresentar uma relação homoafetiva entre duas mulheres. As discussões sociais estavam expressas na narrativa, por apresentar as personagens Agnes (Rebecka Liljeberg) e Elin (Alexandra Dahlström) em diversos momentos de dificuldade perante a sociedade repressiva, que apresenta numerosos padrões normativos, acerca da sexualidade (*ibidem*, 2012).

Moodysson continuou a explorar os tons da sociedade contemporânea e a identidade social sueca em *Para Sempre Lilya* (2002), seu terceiro longa-metragem. O filme apresentou os efeitos da luta entre capitalismo e socialismo, o abandono e o tráfico sexual de mulheres. Lilya (Oksana Akinshina), uma jovem russa, é abandonada pela mãe durante o momento devastador pós-socialista, até o momento em que é vítima do tráfico internacional de mulheres (LARSSON, 2013). Embora o filme estabeleça uma apresentação do socialismo durante a transição política dos países da nova-europa (territórios do leste europeu) e seja filmada com atores russos, Moodysson optou em discutir o seu próprio olhar sobre seu país natal, a Suécia (STENPORT, 2012).

Ao revisitar as questões em torno do fundamento político e econômico, em entrevista ao site de cinema *Indiewire*⁸⁹, o diretor aponta críticas aos países capitalistas que exploram os corpos de mulheres e crianças:

Principalmente este é um filme sobre a Suécia e as sociedades ricas do mundo. Como exploramos, violamos e matamos pessoas pobres. Todo esse processo foi desencadeado por uma foto de uma criança perdida correndo pelas ruas da minha cidade natal. O fato de o projeto ter evoluído para um filme sobre uma garota russa se deve à realidade. Penso que a maioria das mulheres e crianças que acabam em

⁸⁹ INDIEWIRE. *Mood Swing: Lukas Moodysson's "Lilya 4-Ever"*. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2003/04/mood-swing-lukas-moodyssons-lilya-4-ever-79784/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

circunstâncias como essa na Suécia, provém dos países bálticos (MOODYSSON, 2003)⁹⁰.

Moodysson resgata um tema delicado e recorrente no mundo e através do cinema abre a discussão a respeito da cultura e da política. Nesse sentido, cria uma visão sobre como a Suécia funciona como um espaço, que através do capitalismo, expande uma conexão como um atentado à vida e a liberdade dos corpos. As conexões que o diretor estabelece estão presentes em vários de seus filmes como uma crítica ao próprio país em tempos de globalização, capitalismo compulsório e o sistema político hegemônico implantado na Suécia, devido à sua ligação com estados-nação pós-soviéticos da Nova-Europa (STENPORT, 2014).

A discussão sobre o fundamento político-econômico e o corpo (sexualidade, gênero, nudez) é uma característica dos filmes de Moodysson. Essas duas noções aparecem como questionamentos sobre a sociedade através do corpo e das vivências humanas. Os filmes do cineasta estabelecem uma crítica às normas ideológicas, político-sociais que afetam as pessoas e seus corpos na cultura ocidental. E assim, o âmbito cinematográfico se tornam um espaço para o diretor refletir a respeito dos efeitos do capitalismo e da pornografia na sociedade (LARSSON, 2013).

No texto “Re-mapping cinema for the twenty-first century: Globalism, borders, and bodies in the films of Lukas Moodysson” (2010), Hunter Vaughan aponta que o filme funciona como uma alegoria da sociedade capitalista e uma despersonalização da cultura de massa. As apresentações sociais nos filmes do diretor proporcionam, assim como, a quebra dos discursos ilusórios de poder, fama e extremo consumismo e quebra das fronteiras reais entre a cultura da Suécia e a hábitos culturais globais. Nesse sentido, *Um vazio em meu coração* atua como crítica centrada no capitalismo e funciona como uma quebra de barreiras por apresentar temas que transcendem a cultura de massa em uma esfera global (VAUGHAN, 2010).

O método de apresentar o espaço social e a forma econômica através da alienação e do capitalismo compulsório é vista pelo falseamento dos modos de produção. Há uma facilidade de criação através dos aparatos tecnológicos que impulsionam a indústria pornográfica e interfere diretamente no consumo capitalista desses produtos. A representação da sociedade

⁹⁰ Texto original: “Mainly this is a film about Sweden and the affluent societies of the world. How we exploit and violate and kill poor people. This entire process was triggered by a photo of a lost little child running along the streets of my hometown. The fact that the project evolved into a film about a Russian girl was due to reality. I believe that most of the women and children who end up in circumstances like this in Sweden come from the Baltic countries”.

insere clichês imagéticos intencionalmente para gerar um pensamento institucionalizado das banalidades do consumo (*ibidem*, 2010).

Assim, o filme é uma forma crítica e política de encarar, metaforicamente, o que o consumo e a pornografia significam na sociedade:

A premissa central de *Hole* é tão perturbadora quanto é uma forma brilhante de enquadrar a praxe transnacional onde tecnologias digitais permitem o mapeamento sexual do corpo humano, a forma humana se estica ao longo da imagem e é “carregada” imediatamente para centenas de milhões de espectadores que podem consumi-la de suas salas de estar. Com suas rápidas montagens e desconexões entre som e imagem, o filme ressoa com a temática dupla de Moodysson de fragmentação da agência humana e modos de fissura formal, nesse caso a rápida sucessão de imagens desarticuladas que rejeitam representação mimética e preferem uma conjunção mais visceral e abstrata de afeto e sentido (VAUGHAN, 2010, p. 119, tradução nossa)⁹¹.

Moodysson visa um resgate às questões políticas internas da Suécia, mas que tomam importância global quando tidas como indicadores de uma problemática que é instaurada em vários países. Vaughan (2010) expõem de forma objetiva o efeito social e político desses filmes: Moodysson postula que “reconfiguremos nossas noções de como a cultura da imagem em movimento reflete a construção subjetiva e a arena ideológica do nosso mundo contemporâneo” (*ibidem*, p. 120, tradução nossa).

Em *Um vazio em meu coração* as imagens narram a crítica ao capitalismo, aos efeitos da pornografia, a indústria de *fast food* e a objetificação do corpo da mulher. As cenas sensuais de extremo realismo são apresentadas através de imagens explícitas e *close-ups*. Através dos recursos visuais e sonoros o diretor insere-se imagens experimentais⁹² durante a narrativa linear do filme, e eleva a potência do discurso e a choques sensoriais. Se nos filmes anteriores os discursos que envolviam temas sócio-políticos, agora os recursos estéticos colocam a estética em uma posição sensual e em constante fluxo de contágio (devido à grande quantidade de elementos visuais e sonoros).

⁹¹ Texto original: “*Hole's* central premise is as disturbing as it is a brilliant framework for addressing the transnational praxis whereby digital technologies permit for the sexual mapping of the human body, the human form spread across the image and uploaded immediately for hundreds of millions of viewers who can consume it from their own living room. With its rapid montage and disconnection between sound and image, the film resonates with Moodysson's thematic doubling between the fragmentation of human agency and modes of formal fissuring, in this case the quick succession of disjointed images that reject mimetic representation and opt instead for a more visceral and abstract conjunction of affect and meaning”.

⁹² Entendemos como imagem experimental, elementos imagéticos que são inseridos durante a encenação, percurso narrativo ou sequência do filme. Em conformidade com o texto de João Leal (2015) *A impossibilidade do cinema “não narrativo”*, que expressa que elementos experimentais de imagem podem ser vistos em conformidade com o contexto da obra, através dos interesses, inteligência, e referências imagéticas.

5.2 Crítica e linguagens do corpo

As críticas e apologias à cultura ocidental e aos meios de consumo de massa ficam evidentes durante todo o contexto do filme por estamparem, em variados momentos, discursos críticos diluídos na própria dimensão estética do filme. Os elementos elevam os efeitos da obra através do uso das imagens. Como as apresentações transgressoras do corpo, as imagens em *close-up* e a voz (monólogos e diálogos) em intersecção com os outros elementos estéticos empregues na narrativa formam a linguagem sensual do filme.

A dinâmica instituída explora as apresentações do corpo que instigam o espectador a dimensionar na experiência fílmica uma visão crítica às imagens e aos discursos corpóreos. A contaminação visual, proposta por Moodysson, mescla elementos de efeito que atuam como uma única entidade material e, assim, manifestam as potencialidades do corpo: as deformações óticas do rosto da personagem, os monólogos em voz poética e a abjeção sexual tencionada pela encenação e pela quebra temporal da narrativa.

Figura 12 - Apresentações do corpo em *Um vazio em meu coração* (2004)



Frames de “*Um vazio em meu coração*” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

Assim, a matiz principal do corpo na estética empregada por Moodysson está presente nas dimensões poéticas, figurativas e políticas da corporeidade. Os momentos discutidos nos fragmentos a seguir contemplam e exploram as nuances críticas que são expostas através da estética cinematográfica. Visto que é possível refletir a respeito das potencialidades do corpo como um elemento sensível e afetivo no filme.

5.2.1 O primeiro *take* do nosso vídeo

A sequência apresenta nos primeiros quinze minutos da narrativa⁹³ a primeira gravação do vídeo pornográfico. Após o preparo do estúdio improvisado no apartamento, um leve gemido introduz a violação do corpo de Tess. A imagem trêmula evidencia a figura de Geko e o corpo saturado pela iluminação natural e a voz maliciosa do diretor do filme caseiro. O enquadramento que revela o sexo é apresentado através da perspectiva do rosto da atriz. Seu rosto marca a perspectiva de uma visão extremamente próxima e expressa êxtase e prazer na imagem, através de um contra *plogée*. A desorganização da sala estampa a precariedade dos personagens. As sombras e a iluminação tórrida sob os corpos tencionam a proximidade com o espectador.

Os três corpos permanecem na sala enquanto as imagens apresentam o corpo feminino na ótica da face. Os gemidos maliciosos são contaminados por sons de ruídos da trilha e pela imagem trêmula. A visão entre a porta revela a cabeça da atriz em um plano próximo, seguido de um *zoom* intenso com foco em seu rosto.

A cena de sexo faz com que Tess seja uma potencialidade para expressar o contexto sexual em seu âmagio facial. Os enquadramentos expressam uma configuração entre o plano próximo e o *close-up* e assim fazem que o corpo de Tess seja um objeto expressivo e rostificado aos afetos do espectador.

Figura 13 - Perspectiva do sexo



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

O ponto de vista do rosto de Tess expressa uma potencialidade à relação afetiva com espectador, pois a apresentação sexual não expõe uma relação explícita da personagem e atua como uma força dos afetos. Neste prisma, podemos pensar a série de planos no rosto de Tess em conformidade com Deleuze e Guattari (1996). Pensar na rostificação demonstra a complexidade que excede o indivíduo (personagem) representado, como investiga Leandra

⁹³ Minutagem no filme: 14:50 - 18:30 minutos.

Cunha (2018), assim transcendendo a imagem em contingência do sujeito e da sociedade, como uma força da imagem-afeição (CUNHA, 2018).

A rostidade⁹⁴, posto isso, eleva a discussão da imagem como uma expressividade dos afetos (DELEUZE; GUATTARI, 1996). E assim, em paráfrase, “é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31).

O rosto de Tess passa a atuar como uma potencialidade afetiva do rosto, o espectador tem acesso à dimensão sensual que as expressões durante a violação apresentam, assim se relacionando com a dimensão imagética. As expressões do rosto de Tess são contaminadas pelos ruídos e a imagem trêmula, responsáveis por transformar esse rosto uma unidade material – o corpo fica contaminado pelas visualidades e assim tenciona os afetos do observador em uma esfera subjetiva. Como Marks (2000) expressa, em paráfrase, “a imagem do rosto é densa com afetividade que foi depositada nela de outro lugar” (MARKS, 2000, p. 94, tradução nossa).

O rosto em foco no enquadramento expõe valores específicos e oferece autonomia a personagem. Mesmo que a imagem do rosto não esteja ligada diretamente a rostificação do corpo, ela atua aqui, como uma força que encara o espectador a se faz relacionar com a imagem de uma forma intensa e expressiva onde o afeto se constitui (MARKS, 2000).

Podemos considerar que o rosto de Tess atua além de uma individuação da personagem, já que a distorção da imagem, o tremer a câmera, o cabelo que toca a superfície da lente tem uma dimensão subversiva e afetiva. Além do poder afetivo da face de Tess como uma dimensão da rostidade, podemos enxergar seu corpo como um figurativo. Visto que o em *close-up* associado a imagem da grande angular é responsável por deformar o rosto de Tess e ocasionar uma perspectiva informe da face. Entendimento em que o cinema sensual pode criar figurativos quando deforma, desfigura e apresenta faces e corpos em novas configurações materiais (BEUGNET, 2007).

Os ruídos tomam tons agudos e persistentes que ressoam em maior intensidade durante a subjetiva de Eric ao observar o rosto de Tess. A voz fica sobreposta ao fluxo de imagens entre as apresentações microscópicas da pele que contaminam a sequência. O corpo estampa a relação sensual de proximidade através da imagem distorcida do rosto. O fluxo de imagens de efeito revela os cabelos de Tess a tocar a lente da câmera onde a imagem promove a quebra ilusória

⁹⁴ Embora a rostificação possa não estar ligada diretamente à imagem do rosto ela tenciona um pensamento a respeito do rosto como figurativo da imagem e força do contexto discursivo do filme.

do filme e o aparato cinematográfico, assim aproximando o espectador da sensação tátil da imagem.

Visto que a imagem da face passa a constituída pelos elementos da matéria visual, ao acompanhar as considerações de Beugnet (2007), podemos refletir que o rosto de Tess possui um poder subversivo. O recurso de proximidade da face é um espaço de materialização da subversividade do corpo e as expressões sensuais de Tess fazem com que o espectador se aproxime da personagem, como se sentisse, fenomenologicamente, o sexo e o corpo quanto à sua própria realidade.

Figura 14 - Deformação ótica do rosto



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

Aqui, o rosto e o corpo passam a referir um figurativo que tenciona o olhar crítico do observador e o valor moral do corpo. O *close-up*, nessa configuração, pode contextualizar esteticamente uma vontade, um valor moral. Como, por exemplo, os contextos informacionais da imagem pornográfica que evocam tensões críticas em torno do corpo e sociedade contemporânea: a indústria pornográfica e a objetificação do corpo feminino.

Em termos figurativos, Linda Williams (1999) expõe, a face como potencialidade figurativa através das expressões sexuais, ao argumentar a respeito da democratização da pornografia e as formas de representação dos vídeos e filmes eróticos. Na análise do filme *Atrás da Porta Verde*⁹⁵ (1972), de Artie Mitchell e Jim Mitchell, Williams elenca algumas cenas como figurativos de poder e opulência (assim como a perspectiva crítica dos filmes de Moodysson em que a face é um figurativo um para apresentar questões de sexo e subversão). A face de Gloria (Marilyn Chambers) é um figurativo do poder que, através do gozo em seu rosto passa a ser responsável por criar essa potencialidade. Visto que a imagem apresenta experimentação

⁹⁵ O filme é um exemplo de fusão de gêneros e é analisado por Linda Williams (1989); essa é uma obra conhecida pela fusão entre narrativa dramática e elementos eróticos/pornográficos. Esse argumento deixa claro como Moodysson utiliza dos recursos híbridos entre pornografia e o gênero dramático.

com nuances coloridas e experimentais, e a perspectiva da imagem também se encontra distorcida por uma duplicação ótica, como um prisma (WILLIAMS, 1999).

A deformação ótica ocasionada pela imagem do rosto suscita a vontade do espectador conhecer mais sobre Tess, logo se relaciona intensamente com a narrativa. Isso porque a deformação ótica e a repulsão causada pelo recurso visual atraem o olhar do espectador para o corpo e, com efeito, proporciona uma realidade intrínseca ao corpo no *close-up* que preenche o campo de visão do observador (BEUGNET, 2007).

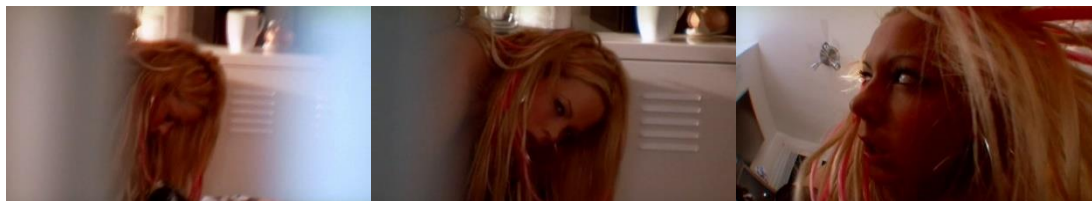
As imagens estabelecem um confronto com o espectador ao apresentar Tess em um plano de pino invertido, que deforma totalmente o rosto e contamina os ruídos do *close-up* sonoro. Os cabelos balançam através da imagem colada nas narinas e revelam as estruturas do teto do apartamento, uma visão privilegiada que enfrenta o observador. Assim, o rosto de Tess medeia a temporalidade da sequência, todas as imagens do expurgo sexual retornam ao seu rosto, sensações relacionadas ao primeiríssimo plano, pensamento de Erly Vieira Jr (2020), a face através do recurso em *close-up* toma potência sensível por causa das tensões espaço-temporais da encenação:

Pode-se concluir que o *close-up* cinematográfico é, no cinema, um equivalente à rearticulação pictórica de rosto e paisagens. Como estas, ele não produz um objeto parcial, mas sim o retira de seu lugar e tempo para tomá-lo em si mesmo: “O close se apropria das coordenadas espaçotemporais das quais se abstrai: leva consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento com o qual o rosto se compõe” (PEIXOTO apud VIEIRA JR, 2020, p. 133).

A lógica transgressora e explícita em que o rosto e o corpo estão configurados, induzem uma posição ética do espectador, quando afetados pelo desconforto, choque e as sensações individuais da experiência. Assim, a corporeidade de Tess na imagem⁹⁶, desestabiliza a apresentação excessiva do corpo durante o sexo e a transforma em uma experiência puramente afetiva. Dessa forma, tenciona valores críticos, por meio do contexto em que seu corpo está inserido na narrativa, como, por exemplo: a supremacia da pornografia *mainstream* e a violação do corpo da mulher (LARSSON, 2011).

⁹⁶ Em nenhuma sequência do filme *Moodysson* apresenta, apesar dos mais vários usos de imagem em *close-up*, a vagina de Tess em primeiríssimo plano. Ela é sempre apresentada como um figurativo de imagem, o masturbador. Esse é um ponto que efetiva não objetificar o corpo da personagem mulher, a nudez nesse sentido de proximidade da genitália é apresentada em apenas um momento do filme, quando observamos um plano próximo de Geko a urinar em uma taça de champanhe.

Figura 15 - Enquadramentos alterno da face de Tess



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

O momento de apresentação da face introduz um enfrentamento dos valores instituídos ao corpo e como estes contaminam os discursos, a banalização da cultura ocidental e a potência política do corpo em uma dimensão informacional. Conectadas aos recursos de efeito, ou seja, infere uma interpretação crítica através da deformação ótica da imagem e as epistemologias das sensações e ideologias do espectador. A falta de apresentação amplamente explícita do corpo, nessa sequência, visa a possibilidade de uma relação erótica com a imagem. Visto que o rosto tenciona a afetividade e passa a figurar como potência primordial para associar o corpo de Tess como um significante do contexto imagético.

5.2.2 Nosso corpo é político

Durante a metade do percurso narrativo de *Um vazio em meu coração*⁹⁷, podemos observar a contaminação visual e a expressão política dos personagens através de seus monólogos. A imagem exhibe a sala do apartamento toda escura onde observamos apenas um rosto. Rickard está sentado sob o sofá e a imagem revela sua cabeça baixa durante uma ligação telefônica. O diálogo acontece enquanto os *close-ups* sonoros (ruídos) sobressaem através da voz e das imagens em primeiríssimo plano. A montagem de fluxo apresenta diversas imagens experimentais: o corpo de Tess na luz baixa do banheiro; uma peça de carne bovina no interior do vaso sanitário; o corpo nu da atriz; a face em primeiríssimo plano, cirurgias cardíacas, tecidos e outras imagens de órgãos internos do corpo, sangue, coração, as veias avermelhadas em volta da pupila, as linhas finas abaixo do olhar.

A imagem evoca o corpo nu da atriz, com o rosto destorcido pela perspectiva da grande angular. Tess encara o espectador enquanto penetra um dos dedos em sua garganta, a câmera

⁹⁷ Minutagem no filme: 32:43 - 35:37 minutos.

tremida permanece na face por segundos o olhar clama por atenção através do desespero e a possibilidade de um vômito em *close-up*.

O ruído não cessa e Geko é revelado através da imagem a mostrar uma foto da infância, o mesmo acontece durante a sequência e Tess fala sobre a ingenuidade infantil.

A melodia da banda sueca *Supernatural* toca no plano de fundo ao monólogo da cena e oscila bruscamente o tom ao se tornar mais evidente a cada nuance da imagem. O som aumenta e diminui mediante as imagens que fluem na tela. Na sequência, a música funciona como um figurativo que eleva o monólogo a uma ótica da sociedade, por se tratar de um elemento da cultura *pop*, uma banda vencedora de um *reality show* sueco. A letra da canção é uma alegoria ao contexto fílmico⁹⁸, e faz relação direta às nuances discursivas: a ética da pornografia e o consumo exacerbado de filmes pornográficos.

A espacialidade é corrompida nas imagens seguintes à sequência, Eric está olhando a pele da mão de Tess com a lupa que usara em outros momentos do filme em seu próprio corpo. As imagens de efeito mostram os cílios da atriz em extremo *close-up*, o observador tem acesso a cada linha fina e textura da pele. Como um movimento através dos tecidos da carne, a câmera passeia uma imagem extremamente próxima ao rosto.

O foco oscila contaminado pelos *close-ups* visuais e sonoros e causam nuances de choque e estranhamento. E assim, a sequência apresenta, também, momentos em que os personagens conversam com o espectador, através do olhar direcionado para a câmera.

A presença da quebra da quarta parede favorece o entendimento das intimidades de Tess, Geko e Rickard, o fenômeno corresponde ao personagem olhar diretamente para a câmera, discussão advinda do teatro em diversas frentes, como, por exemplo, na encenação *brechtiana* e *artaudiana* (DAVIS, 2015). O recurso proporciona uma dimensão poética das falas atemporais, pensamento que permeia os escritos de Rodrigo Fonte (2017), no momento que os corpos gesticulam e dialogam com o espectador tem uma relação consigo mesmo e cria potencialidades de afetos (FONTE, 2017).

⁹⁸ Em um dos trechos da canção há uma passagem que toma ênfase entre o volume do som não-diegético, ela ressoa: “*Esse mundo é imprevisível. Eu estou perdendo minha cabeça. Você sabe que é tão sexual*”.

Figura 16 - Personagens dialogam em direção à câmera

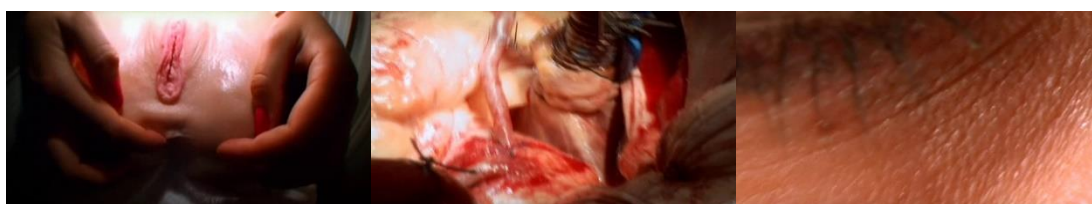


Frames de “*Um vazio em meu coração*” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

Os fragmentos com a quebra da quarta parede instaura uma dimensão que eleva o sensorial do observador. As imagens fundadas através do monólogo dos personagens (dentro de quadro e em voz off) sobrepõe novas perspectivas da materialidade sensual da imagem. Durante os monólogos, somos direcionados a uma série de outros elementos: ruídos da trilha, imagens de efeito (experimentais) e a encenação dos corpos.

É possível dizer que os elementos atuam como uma potência através dos monólogos, em razão dos recursos utilizados funcionam como uma única unidade para expressar as interioridades e as potencialidades dos corpos dos personagens. Os elementos estilísticos e os fragmentos inseridos na montagem, como as imagens do apartamento e os primeiríssimos planos do corpo, interferem na significação da imagem. De acordo com o pensamento de Beugnet (2007), esta seria uma única unidade material, onde os elementos de som, as imagens experimentais, o monólogo e os *close-ups* sonoros se unem como uma única força significativa e informe (BEUGNET, 2007).

Figura 17 - Elementos experimentais que contaminam a encenação



Frames de “*Um vazio em meu coração*” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

As imagens experimentais em primeiríssimo plano possuem um poder afetivo pelo primeiríssimo plano e potencializam a relação do espectador com o contexto discursivo dos monólogos. Embora exista uma ênfase subjetiva, os elementos experimentais de imagem, tencionam o discurso dos corpos e proporcionam uma complexa relação com a matéria sensual e corpórea do filme.

Como um dos momentos da sequência Rickard expressa no diálogo:

Rickard: No momento estou fazendo algo assim, estou tentando e fazendo acontecer, então isso parece ser real. Como se estivesse realmente acontecendo. Algumas pessoas dizem que o que estamos fazendo é errado, sujo e feio. Mas se esse for o caso, a humanidade toda tem um problema. Só estamos dando às pessoas o que elas querem (UM VAZIO EM MEU CORAÇÃO, 2004).

A visão geral que tece os monólogos através do olhar dos personagens no filme objetiva a alegoria a sociedade. O conjunto entre as imagens sensuais e os monólogos, contaminam o discurso expresso pelos monólogos de Rickard e que faz uma referência direta a contextualização crítica do diretor. As entonações dos diálogos oscilam entre excitação, descontentamento e tristeza; trata-se do mesmo discurso que em cada plano apresenta a relação entre diferentes verdades desses corpos, além de parábolas sobre a sociedade e a banalização dos corpos.

Através do monólogo e das imagens, Moodysson expressa as interioridades dos personagens como seres políticos, e assim as críticas à sociedade ocidental ficam engendradas à estética do filme e às próprias intimidades desses corpos. Aqui, podemos considerar uma construção complexa de elementos que fazem com que a sequência seja devir da experiência. Ainda assim, podemos considerar os monólogos direcionados para câmera, como meio de expor o espaço cotidiano desses corpos, visto que as vocalizações introduzem o simbólico ao corpo como ação comunicativa. Como podemos observar em Zumthor (2007):

Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (fisicamente ou por um efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são os do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

Os monólogos dos personagens estabelecem uma relação para que as nuances do corpo sejam compreendidas como um fenômeno discursivo. Os monólogos, a quebra da quarta e os *close-ups*, inseridos entre as encenações, definem a forma poética e figurativa dos corpos. Embora a heterogeneidade de elementos estéticos proporciona a subjetivação dos corpos, o discurso agregado ao corpo se refere a como o corpo é visto na sociedade ocidental⁹⁹:

⁹⁹ THE GUARDIAN. *Dirty business*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/jan/04/2>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Eu queria falar sobre a sexualização de espaços públicos, como comerciais, e a maneira como a pornografia penetra na sala de estar de todos, mas não queria fazer parte disso. Depois de um tempo, percebi que não podia traçar essa linha. Então o filme se torna parte do que está falando. É um sintoma, não um diagnóstico (MOODYSSON, 2005, tradução nossa)¹⁰⁰.

Visto que os personagens estão contaminados por princípios sociais e culturais em sua configuração transgressora, o diálogo na sequência atua como um figurativo que demonstra como a subjetivação dos corpos podem tencionar ideologias através das sensações. Através dos recursos visuais e sonoros adotados, temos que o corpo torna-se um espaço crítico de apresentação, a fim mesclar as imagens de choque e a voz poética, e assim ocasionar na participação ativa do espectador através dos discursos corpóreos expressos na narrativa.

5.2.3 Sexo, abjeção e *fast-food*

A sequência no encaminhamento final do filme¹⁰¹, revela Tess que acabara de retornar do supermercado com um carrinho de compras cheio de comidas, doces e *fast-food*. Ela retorna ao apartamento após uma fuga por ter sofrido uma tentativa de intimidação através do sexo inescrupuloso e abusivo. A atriz está na sala junto de Geko e Rickard, ambos estão sentados em meio a desordem e objetos empilhados nos cantos da parede. A imagem tremida passeia através da pequena sala, enquanto um vinho é aberto iniciando a barbárie. O *zoom* através da câmera flutuante que revela a encenação, onde cada canto obscuro da sala é revelado, assim como as expressões dos corpos em meio a uma mesa improvisada no meio da pequena sala do apartamento.

A mesa está cheia de comidas os mais diversos pratos que enchem a tela com a abundância e excesso. O *zoom* permanece a acompanhar o desenrolar da sequência através dos diálogos durante os cortes abruptos da imagem que expressam a quebra temporal da sequência. As nuances de excesso nas ações de Tess, Geko e Rickard: são apresentadas por meio dos

¹⁰⁰ Texto original: “I wanted to talk about the sexualisation of public spaces, like commercials, and the way porn seeps into everybody’s living room, but I didn’t want to be a part of it. Then after a while I realised I couldn’t draw that line. So the film becomes part of what it’s talking about. It is a symptom, not a diagnosis”.

¹⁰¹ Minutagem no filme: 1h02:50 – 1h07: 28 minutos.

recursos visuais de fluxo (cortes de imagem): eles tomam vinho e banalizam a comida ao brincar e se banhar com o alimento.

Nesse ápice do excesso humano, o som expressa somente a ambiência e vocalizações dos personagens. A imagem é responsável por apresentar as transgressões estéticas presentes na encenação. Entre as imagens, Modysson brinca com a temporalidade que contamina esses corpos, em que a montagem avança ao apresentar imagens no fluxo temporal posterior. No mesmo momento em que o ambiente está todo sujo e os corpos estão em êxtase pelo excesso, o tempo retrocede a apresentar Tess, Geko e Rickard no início da ação abjeta.

Podemos pensar esse fluxo de imagens como a estética do caos abordada por Beugnet (2007), visto que todos os elementos estéticos excedem as fronteiras da banalização da cotidianidade dos corpos, a violência e a desumanização de Tess, Geko e Rickard. A expressão sensual da degradação dos corpos das personagens se funde com os recursos visuais e a montagem é responsável por criar variações e ritmos que causam um desconforto ao deparar-se à imanência da imagem (BEUGNET, 2007).

Figura 18 - Quebra temporal durante o jantar



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

Os recursos visuais continuam a elevar a imagem a uma camada nebulosa dos corpos. O rosto de Tess está sujo do glace da torta, Geko e Rickard regurgitam comidas que escapam entre os lábios. As imagens continuam a apresentar uma dimensão caótica através da ruptura temporal, visto que a montagem de fluxo é expressa para a passagem de tempo. Todos riem e brincam uns com os outros, jogam comida no chão e nas paredes, deixam a sala desorganizada onde as cores do jantar passam a criar contrastes com a iluminação saturada da fotografia.

Os cortes durante a encenação e o contágio das imagens experimentais em expressões atemporais, expõem o excesso dos corpos através do caos estético da encenação. Como podemos pensar através de Garcia (2016), essa visualidade excessiva da estética e da apresentação do corpo expressa uma forma de ampliar as noções do corpo e exceder o limite da razão (GARCIA, 2016)

Rickard, ao ligar sua câmera portátil induz o espectador a novas matizes do excesso. As imagens de horror e abjeção são expressas pelo ritmo que cria intensidade no momento em que Geko introduz comida friamente na boca de Tess. O *close-up* da imagem tenciona os limites do observador ao perceber a crueldade dos dedos de Geko que forçam a pele e os lábios de Tess, e assim, a face é oticamente desfigurada com as comidas caem da boca, escorrem através do corpo, enquanto o espectador tem a visão privilegiada da imagem.

Figura 19 - Geko introduz comida na boca de Tess



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

A abjeção dos corpos é intensificada pela imagem seguinte, Geko simula sexo oral na boca de Tess com um dos alimentos, os restos de comida vazam entre os cantos dos lábios. E assim, expõe a noção grotesca do corpo, visto que as imagens que envolvem a comida expressam um dos limites de abjeção dos corpos. Essa forma variante, de acordo com Hallam (2012), atua como um figurativo à própria lógica de consumo da sociedade capitalista, onde o excesso da comida ou as imagens intensas relacionadas às parafilias com alimentos, se associam discursivamente com o fluxo de desperdício e os fundamentos exploradores das indústrias capitalistas (HALLAM, 2012).

A imagem é contaminada pelo tremor e os ruídos da trilha. O *zoom* faz com que a dimensão do primeiríssimo plano se torne mais extrema, mediante a aproximação e o distanciamento dos corpos. Como refletimos anteriormente (5.3.), o *close-up* na face de Tess figura como uma intensificação do corpo e expressa uma condição ideológica e crítica da imagem (BEUGNET, 2007). Assim, nesse momento, o corpo de Tess estabelece um contágio com o ritmo da imagem e a encenação abjeta.

A atriz, agora jogada ao chão da sala, tem o corpo invadido pela sombra da iluminação baixa do ambiente e torna a ação dissimulada dos personagens mais obscura. O rosto sujo prevalece sob a tela com um enquadramento que faz dele o grande mediador do horror dos corpos em meio do ambiente caótico. Um dos cortes revela uma lágrima que escorre por um dos seus olhos e encarna toda a obscuridade da ação, a matéria física do corpo é apresentada no seu limite.

Figura 20 - Tess no chão após a ação abjeta

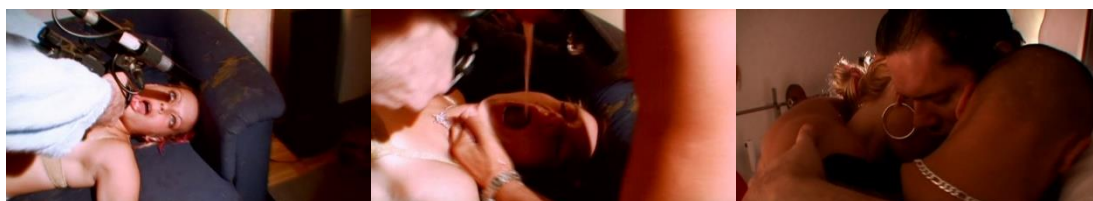


Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

As imagens apresentadas nessa sequência estabelecem uma conexão com o contexto de uma das cenas finais do filme, em termos discursivos, a mesma relação do corpo como crítica da cultura ocidental. Perturbadoramente, a cena reflete uma visão ampla durante a filmagem da câmera de Rickard. A imagem se aproxima do rosto de Tess, deitada no sofá, em meio aos ruídos e sombras intensas da sala, Geko atravessa a imagem e, de forma animalesca, brinca com os limites do espectador: vomita dentro da boca de Tess.

O vômito passa, figurativamente, a ser o gozo que apresenta a excreção de todo o excesso e contaminação da sociedade ocidental. O clímax do filme faz com que as apresentações transgressivas da estética subversiva e das ações abjetas afetam o espectador. Visto que os fluidos corporais simbolizam a transgressão em uma forma material durante a encenação (HALLAM, 2012).

Figura 21 - Geko vomita na boca de Tess



Frames de “Um vazio em meu coração” (2018) dirigido por Lukas Moodysson

A imagem é favorecida novamente pelo plano próximo do rosto, a tela preta apresenta uma canção sublime e religiosa de um grande coral (um *close-up* sonoro que destoa do contexto das imagens que acabamos de presenciar). Após a cena excessiva do vômito, os personagens se abraçam ao som da canção, como se completassem o ciclo ao subverter, criar repulsa e variadas sensações através da encenação e o contágio da estética de efeito. Estética que, como Moodysson manifesta, é precisamente de incomodo, em paráfrase, “é um filme estranho e difícil. Alguns dos melhores filmes que vi, foram filmes que odiei quando os vi pela primeira

vez. Até filmes em que adormeci. Mas eles entraram na minha cabeça e ficaram lá” (MOODYSSON, 2005, tradução nossa).

As imagens rompem a razão do espectador e através da ação excessiva e da canção sublime da trilha observamos sua relatividade: o ritmo, o *close-up* e a encenação abjeta, dinamizam uma forma intensa e interpretativa, para que o espectador pense as éticas da sociedade ocidental através da imagem dos corpos.

6. CONCLUSÕES ÀS POTENCIALIDADES DO CORPO: AFETIVIDADE, ESTÉTICA, DISCURSO E EXPRESSÃO AUTÔNOMA

Concluídas as considerações sobre a análise estética dos filmes é possível explicar em que caminhos chegamos ao considerar as obras sensuais e corpóreas em nosso *cópus*. É possível tecer um pensamento a respeito das repercussões epistemológicas que o corpo atua nas narrativas. Diferentemente de um resultado específico, preferimos refletir sobre os caminhos que as imagens desses filmes atuam como um fenômeno afetivo, assim como figuram um espaço de subversão e transformação no cinema contemporâneo.

Embora Martine Beugnet (2007) entenda que a principal noção dos filmes sensuais está na sensação de choque que antecede o discurso do filme¹⁰² (BEUGNET, 2007), entendemos que essa questão, presente nas lógicas psicanalíticas, expressam a pertinência dos filmes, mas podem ser observadas também, através das nuances discursivas da imagem.

Nesse sentido, quando Beugnet se refere às imagens do corpo como um figurativo, temos que essa dimensão se expressa em nossa abordagem como as variantes discursivas do corpo. Fica explícito durante nossa análise, principalmente, durante a exploração da fortuna crítica, que os elementos estéticos não atuam somente como força ativa e afetiva, eles produzem forças que tencionam transformações através de suas configurações estéticas e discursivas.

Os discursos engendrados em nosso *cópus* tecem significâncias subjetivas em suas visualidades, mas em como os filmes com ênfase no corpo estão relacionados a uma esfera oprimida e rejeitada de apresentação. Como afirma Garcia, pensar a imagem na esfera discursiva é imprescindível para refletir nas transformações que esses filmes corpóreos podem causar ao nível cultural (GARCIA, 2016).

Visto o caminho entre estética e discurso, de maneira preliminar, devemos discutir que os caminhos que percorremos para entender o corpo nos filmes de Adina Pintilie e Lukas Moodysson, demonstraram a estética como uma única entidade para apresentar o corpo. O *close-up* (visual e sonoro), a voz (off, over através dos monólogos e diálogos) e a encenação transgressora, em cada sequência analisada, fez com que o corpo fosse expresso pela imagem como modo de mobilizar o olhar e as sensações do espectador, assim transformando o corpo no elemento principal do filme.

¹⁰² Para Jacques Lancan (1978) o choque antecipa o nível do discurso e a experiência sensual com o filme tece efeito dentro de uma lógica imediata ao contato com a imagem.

Nessa perspectiva os elementos se encontram conectados, visto que o *close-up* induz um olhar íntimo do corpo ao espectador, enquanto a voz expõe as interioridades do corpo, e a encenação explícita e transgressiva criam a cadência discursiva desses corpos (dentro de uma lógica sensual, ética e crítica).

Primeiramente podemos dialogar a respeito dos figurativos nas expressões estéticas elencadas durante a análise. Como exposto, os elementos funcionam como uma única potência para apresentar o corpo nas narrativas e possui ênfase em dois aspectos principais: a ação transgressiva e a vivência íntima dos personagens.

Os filmes sensuais possuem materialidade heterogênea, assim, torna-se possível argumentar que os dois filmes possuem matizes diferentes para apresentar os corpos dos personagens. De forma geral, em *Não me toque* podemos notar que as noções corpóreas estão conectadas em uma perspectiva íntima e sublime onde as visualidades contribuem para enfatizar um corpo cotidiano, realista e sensível. Enquanto em *Um vazio em meu coração* também é notada a expressão cotidiana, mas os recursos imagéticos criam uma contaminação e evocam sensações de choque pelo ritmo da imagem, o som e as visualidades na narrativa.

Em *Um vazio em meu coração* os recursos imagéticos, como as imagens experimentais, projetam-se através do diálogo e das imagens em primeiríssimo plano e agregam novos sentidos por meio da estética cinematográfica. As imagens expostas nas sequências inferem uma dimensão em relação ao choque, devido os elementos estéticos serem configurados em fluxo e ocasionarem uma sensação de confusão e choque. Como observamos em Beugnet (2007), esta característica é responsável por direcionar o espectador à uma resposta crítica através das nuances extremas do corpo e dos variados elementos visuais que compõem o filme (BEGUNET, 2007).

O fluxo de imagens transpostos na narrativa se apodera da performance do corpo e contamina a presença humana através dos recursos fílmicos que acompanham o *close-up* e a voz. Com efeito, o corpo em seu limite na encenação se materializa no filme através dos recursos que manifestam uma característica informe, fazendo com que a forma visual e os discursos do corpo sejam questionados, assim proporcionando respostas éticas, novas leituras e as possibilidades de conhecer novas realidades corpóreas.

Podemos considerar que a numerosa quantidade de elementos nas sequências do filme, expressam uma confusão ótica que infere o choque e a proximidade do espectador à imagem, similar à abordagem da estética dos filmes franceses investigadas por Beugnet (2007). O ritmo intenso das imagens experimentais sobrepostos aos recursos abordados em nossa exploração, passam a atuar como uma intensidade ótica da imagem e proporcionam o trauma (uma falha na

psique do sujeito em compreender as noções de terror e ameaça). Com efeito, a matéria extrema das visualidades do corpo passa a conduzir a relação do espectador com o real e a perturbação visual se torna um elemento principal da experiência com o corpo (BEUGNET, 2007).

Da mesma forma que a imagem proporciona a sensações de choque, a corporeidade na narrativa é determinante para transportar o espectador aos aspectos discursivos do corpo. O plano político abordado por Lukas Moodysson nas imagens do filme carrega apresentações de excesso, do limite do explícito e transgressor, também infere ao espectador noções de choque. É através das noções excessivas da imagem que o observador passa a ter estímulos para sua consciência e a sua imaginação (BEUGNET, 2018).

Assim, as noções de choque através da matéria imagética fazem com que o espectador passe a refletir sobre o contexto do filme, onde os figurativos da imagem introduzem a esfera política do corpo tão latente nos filmes de Moodysson: o questionamento dos efeitos da pornografia na sociedade, a cultura ocidental, as políticas e feitos das indústrias capitalistas. Assim como, o limite da expressão autônoma do corpo em suas vivências transgressoras.

Na perspectiva da estética de *Não me toque*, os recursos (*close-up* e voz) funcionam em uma esfera diferente, onde os recursos visuais proporcionam a expressão da intimidade dos personagens. Diferente das noções de choque propostas pela contaminação visual de Moodysson, Adina Pintilie trabalha o ritmo e os recursos para aproximar o espectador a um nível de alteridade com a imagem, questão que fica evidente através dos primeiríssimos planos que atuam em intersecção com a voz.

Os primeiríssimos planos são expressos na narrativa onde o tempo da imagem evoca a proximidade do sujeito ao corpo apresentado. Isso acontece porque a câmera passeia através dos corpos para apresentar sua completude em um tempo expressivo durante a encenação. O corpo de Laura e Tomás expõe esse figurativo, onde em múltiplas sequências, suas corporeidades são expressas através do *close-up* que revela os fragmentos corpóreos em visão privilegiada. Como refletimos em Marks (2000), essa relação imagética atua de modo em que o espectador possa experienciar o seu corpo do personagem através de suas sensações, e assim, se relacionar taticamente os contextos da imagem (MARKS, 2000).

Como abordamos durante as análises (4.3), Pintilie apresenta as nuances da pele e dos fragmentos corpóreos em grande proximidade, enquanto insere a voz (voz off e voz over) que figura como um entendimento das intimidades dos personagens. A mão, a pele e os fragmentos do corpo são contaminados pela voz de modo que a razão desses corpos possa experienciada e compreendida.

Como apontamos na sequência de abertura do quarto capítulo, a voz passa a criar uma relação ao corpo, e assim demonstra as pluralidades corpóreas dos personagens. Isso porque a voz over tem uma intersecção diegética com o filme e a imagem da diretora durante a narrativa a faz um sujeito pertencente a diegese. Assim como, os constantes diálogos e monólogos dos personagens expressam as interioridades e pluralidades das vivências humanas.

A presença de Pintilie no filme cria relação com os discursos corpóreos e os evidencia, na perspectiva documental da narrativa, porque o valor ético da imagem também passa a ser considerado ao âmbito do real. E assim, os discursos que constituem a figura humana passam a tecer uma relação de proximidade com o espectador, expressando as vivências íntimas e subversivas dos personagens. Como exemplo, podemos refletir sobre as enfermidades de Christian e Tomás, que passam a ser vistas como potenciais para o entendimento do sujeito, e são expressas em tons informativos (MARKS, 2009). Essa nuance também figura como uma forma de entender as cotidianidades desses personagens como seres sexuais e explicitar certas vivências substanciais do ser humano como algo íntimo, delicado e habitual.

A sexualidade de Laura é outro aspecto dessa transformação através da estética e das noções discursivas. A exploração de seu corpo através dos recursos visuais e sonoros inferem a possibilidade de acompanhar sua transformação. As imagens da personagem em primeiríssimo plano fazem com que o espectador pense sobre a própria condição da retratada, onde o *close-up* infere a relação sensual do espectador (BEUGNET, 2007). Assim como, o ritmo da narrativa expõe os aspectos vulneráveis da personagem até o seu processo de libertação na cena da dança animalesca ao final do filme.

Assim, podemos concluir que da mesma forma em que o corpo se configura como expressão excessiva, transgressora e informe da imagem, também passa a evidenciar uma perspectiva da intimidade do corpo. Sendo que os filmes sensuais abordados em nossa pesquisa possuem aspectos de apresentação do corpo em esferas heterogêneas e complementares. Assim, nem todo filme configura o corpo em seu limite de transgressão, visto que a corporeidade é apresentada em variados aspectos: a imagem e o contexto discursivo dos corpos refletem delicadeza cotidiana assim como expressa as ações abjetas e transgressoras das vivências humanas.

Visto que o corpo torna-se um espaço onde os discursos se diluem e se concretizam através da estética cinematográfica. O corpo em suas nuances sensíveis e subversivas, nos filmes de Pintilie e Moodysson, se transmutam como um fenômeno que tenciona o espectador a uma cadeia ética e sensível, e assim proporcionam um novo ponto de reflexão em nossa

conclusão: entre as possibilidades da experiência como condutora do sujeito às imagens do corpo nas visualidades cinematográficas.

Nesse momento, decorrente a esta exposição, podemos refletir sobre as considerações de Vivian Sobchack (2004) um possível desdobramento de nossa pesquisa. Visto que as noções sensíveis e de choque em da imagem elencam uma leitura a respeito das lógicas do afeto, expressas por Sobchack (2004), definidas através dos sentimentos de paixão do espectador. O conceito de carne, resgatado dos escritos de Maurice Merleau-Ponty (2003), torna-se oportuno para essa concepção:

A carne designa a maneira pela qual sujeito e objeto habitam um ao outro, participando de uma condição comum de sentido corporificado. ... A carne conota a estrutura de reversibilidade pela qual todas as coisas são ao mesmo tempo ativas e passivas, sujeitos visuais e objetos visíveis, o exterior do interior, o interior do exterior. ... O conceito de carne é exatamente o que permite... uma noção renovada de subjetividade, que introduz alteridade na própria definição de "identidade própria" (DEL RÍO apud SOBCHACK, 2004, p. 286, tradução nossa)¹⁰³.

Algumas forças tencionadas pela paixão demonstram a vulnerabilidade do sujeito em vivências a coisas externas a ele ao deparar-se com a materialidade do corpo no filme. Essa responsabilidade está relacionada ao sensível durante a experiência, dá-se o exemplo que faz relação a nosso *córpus*: quando observamos imagens e relatos de doenças, podemos negar sua objetividade, mas essa verdade pode afetar nossos próprios corpos através das sensações, assim produzindo significâncias (SOBCHACK, 2004).

Se pensarmos nessa apontamento relacionado a um dos elementos presentes em nossa investigação, durante uma das sequências de *Não me toque* (presente na discussão do item 4.4), percebemos que a vivência de Christian e Tomás inferem sensações notórias através de seus corpos e condições físicas, visto que esse olhar apaixonado da sensação intensifica um reconhecimento do corpo dos personagens no filme e o torna um objeto material. Posto isso, podemos pensar que é através da paixão que as imagens corpóreas passam a ser uma consciência essencial do observador (*ibidem*, 2004)

Assim, o fenômeno da experiência induz o sujeito a uma consciência completa do objeto, porque é através dos sentidos que a subjetividade do sujeito expressa a condição de renegar algo no mundo. Essa subjetividade nos afeta de modo que nossos sentidos projetam

¹⁰³ Texto original: "Flesh designates the manner in which subject and object inhabit each other by participating in a common condition of embodied sense... Flesh connotes the structure of reversibility whereby all things are at the same time active and passive, visual subjects and visible objects, the outside of the inside, the inside of the outside... The concept of flesh is precisely what allows... a renewed notion of subjectivity, one which introduces alterity into the very definition of "selfsameness".

uma resposta imediata ao nosso corpo, um fenômeno que acontece de forma independente e externa à nossa vontade. Com efeito, a paixão pela imagem do corpo expande a consciência de si mesmo e passa a ser um fenômeno que conduz uma resposta afetiva e estabelece um jogo de forças de reconhecimento. E assim, desenvolve a consciência e torna possível a visão ampla dos fenômenos externos a nós mesmos (*ibidem*, 2004).

Visto isso, o pensamento encarnado, descrito nas nuances da carne de Sobchack (2004), permite compreendermos outras configurações de mundo através de nossas sensações apaixonadas, por meio do fenômeno afetivo. Experimentar o corpo através da imagem cinematográfica tenciona questões a respeito da ética e da moral, em razão de que a experiência com o filme também induz o espectador a refletir sobre novas realidades e ideologias expostas no filme (*ibidem*, 2004)

Se pensarmos que nossos corpos podem ser afetados por noções externas durante a experiência, as imagens cinematográficas, mediadas pela estética, refletem a importância dos espectadores ao se relacionar de forma afetiva com o filme. O pensamento encarnado se projeta através da materialidade da imagem e produz significâncias e contextos sensuais do corpo no filme. A matéria do corpo e da transgressão, por meio da linguagem cinematográfica, dilui-se quando experienciada, e através das questões discursivas e sensíveis fazem com que o espectador se conecte com contexto íntimo e violento da imagem na esfera do real.

Ao consideramos o discurso e a afetividade como elementos essenciais para compreender a expressão autônoma de apresentação do corpo e os limites da transgressão no cinema contemporâneo fruímos da importância dos filmes sensuais e corpóreos. A imagem do corpo se configura com autonomia para expressar discursos velados, reprimidos e normatizados na sociedade. Em uma lógica que não refere-se somente a noções de choque e subversão, mas também a questões relacionadas ao íntimo das vivências humanas.

É essencial pensar que o cinema sensual manifesta o corpo em uma corrente transgressora da arte contemporânea, onde é através dele que as expressões políticas, críticas e culturais constituem a performance e a imagem do corpo no filme. Diferentemente de um viés retórico, o cinema corpóreo transporta valores culturais significativos (MARKS, 2000), assim como, proporciona a materialização da transgressão como um espaço de mudança na sociedade (BEUGNET, 2007).

Assim, podemos refletir sobre a transgressão como expressão autônoma pelos olhares dos próprios diretores. Como demonstramos anteriormente, a questão política e íntima das raízes humanas está em uma perspectiva ideológica, além de afetiva, em torno dos dois filmes. Relação que em Chris Jenks (2003) é de extrema relevância para criar novas perspectivas da

arte ao nível cultural. Visto que a transgressão na cultura e na arte não é a mesma coisa que a desordem, elas significam juntamente com todas realidades contemporâneas. Na matéria transgressora comunicamos os discursos de superação a normatividade. E além de um limite físico, o fazer artístico na ótica da transgressão tenciona a busca por equidades que a sociedade contemporânea tanto procura, seja ela nos discursos sexuais, morais, raciais, legais ou estéticos (JENKS, 2003).

Feitas todas essas considerações, temos que os filmes abordados em nosso corpus são constituintes de uma série de produções audiovisuais que através da estética e do discurso proporcionam a experiência sensível do espectador, assim como possibilita novas perspectivas ao cinema contemporâneo.

Não me Toque e *Um vazio em meu coração* postulam a afetividade do espectador e apresentam novas formas estéticas ao configurar o corpo dentro das visualidades cinematográficas. As imagens do corpo delineadas nos filmes, em extremo contágio com as audiovisualidades e o discurso, projetam as nuances afetivas do espectador e propõem um novo espaço de reflexão e sensação em face aos preceitos normativos. Assim, o corpo no cinema sensual contemporâneo, em nossa investigação, se configura em aspectos heterogêneos vistos em noções: poéticas, sensíveis, extremas, explícitas, ordinárias, banais – e o mais importante, plurais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Carolina Assunção e. A metalinguagem em os sonhadores: bertolucci refere-se ao cinema.: Bertolucci refere-se ao cinema. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-7, ago. 2008.

ARAUJO, Adriani Ferreira de; DA CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira. Desalojar para perceber–transgressões do olhar e do saber a partir de Bataille e Jay. **Mesa 25 Georges Bataille y las ciencias sociales**. p. 1-13. 2017.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 174 p.

_____. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1986. 208 p.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria?. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 21-34, 2008.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 270 p.

_____. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 339p.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 208 p.

_____; MULVEY, Laura. Film, corporeality, transgressive cinema: A feminist perspective. **Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**, p. 187-202, 2015.

_____. The Wounded Screen. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. 248. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. cap. 1, p. 29-42.

CUNHA, Leandra Beatriz Haerdrich. A Estética do Rosto em Primeiro Plano: Um Estudo de Imagem-Afecção e Rostidade no Edifício Master. **41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Joinville, n. 1-12, 9 ago. 2018.

DAVIS, Nathaniel. “Not a soul in sight!”: Beckett's Fourth Wall. **jml: Journal of Modern Literature**, v. 38, n. 2, p. 86-102, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 332 p.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. v. 4. Bras. Rio de Janeiro: Editora, v. 34, 2005.

DEL RÍO, Elena. Alchemies of thought in Godard's cinema: Deleuze and Merleau-Ponty. **SubStance**, v. 34, n. 3, p. 62-78, 2005.

_____. **Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection**. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. 240 p.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. cap. 3, p. 457-475.

_____, Mary Ann. The close-up: scale and detail in the cinema. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, v. 14, n. 3, p. 89-111, 2003.

EISENSTEIN, Sergei M. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. cap. 2, p. 188-202.

FLAXMAN, Gregory. This is your brain on cinema: Antonin Artaud. In: HERZOGENRATH, Bernd. **Film as Philosophy**. Minneapolis: University of Minnesota, 2017. cap. 1, p. 66-89.

FONTE, Rodrigo. A imersão do leitor e a quarta parede na poética de Ana Martins Marques. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 18, n. 1, 2018.

GALANTIN, Daniel Verginelli. A presença de Georges Bataille no pensamento de Michel Foucault: entre o ser da linguagem, insurreição e atitude crítica. **DoisPontos**, v. 14, n. 1, 2017.

GARCÍA, Gabriel Cid de. Corpo, violência e transgressão: os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo. **Fazendo gênero**, v. 9, 2010.

_____. O horror e a desnaturalização da forma: uma cartografia da dinâmica dos corpos. Panambi. **Revista de Investigaciones Artísticas**, n. 2, p. 115-127, 2016.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**. 1. São Paulo: Sesc, 2015. 318 p.

HALLAM, Lindsay Anne. **Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film**. 2. ed. London: McFarland & Company, 2012. 219 p.

HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. 248 p.

JENKS, Chris. **Transgression**. London: Routledge, 2003. 205 p.

LARSSON, Mariah. 'Close Your Eyes and Tell Me What You See': Sex and Politics in Lukas Moodysson's Films. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. cap. 3, p. 142-153.

MARKS, Laura. Information, secrets and enigmas: an enfolding-unfolding aesthetics for cinema. **Screen**, v. 50, n. 1, p. 86-98, 2009.

_____. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. 1. ed. United States of America: Duke University Press, 2000. 320 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. cap. 1, p. 101-117.

_____. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 271 p.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. 1. ed. New York: PALGRAVE, 1989. 201 p.

OLIVEIRA, Rodrigo Campos de. **Olhar em primeira pessoa**: Uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção. 2016. 96 p. Dissertação (Mestrado em Meios de processos audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEDRO, Renata Lopes. Literatura e transgressão: Sade, Masoch e Bataille. **Anuário de Literatura**, v. 12, n. 12, p. 51-58, 2007.

QUANDT, James. Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The New Extremism in Cinema**: From France to Europe. 248. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. cap. Intro, p. 18-25.

RABELLO, Marcela Tamm. **O monólogo interior para Eisenstein**. Brasília: Universidade federal de Brasília. 2013. 91 p.

SMARANDACHE, Ligia et al. Research in Film and Video: Artists Using Their Bodies in Cinematic Experiments. **Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica**, v. 64, n. 1, p. 179-189, 2019.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**: Embodiment and moving image culture. Los Angeles: Univ of California Press, 2004. 328 p.

SORANZ, Gustavo. A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas. **DOC On-line**, n. 23, p. 5-28, 2018.

SPEGLICH, Érica; AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Cinema e intensidades: close-up e esgotamento. **Leitura: Teoria & Prática**, v. 36, n. 72, p. 59-72, 2018.

STENPORT, Anna Westerståhl. **Lukas Moodysson's Show Me Love**. 1. ed. Seattle: University of Washington Press, 2012. 214 p.

_____. Lilya 4-ever: Post-Soviet neoliberal angels and Nordic intellectual secularism. **Scandinavica**, v. 53, n. 1, p. 34-54, 2014.

SUCI JÚNIOR, José. **Gestos em close-up**: por um desenho aproximativo. 2016. 76 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

VAUGHAN, Hunter. Re-mapping cinema for the twenty-first century: Globalism, borders, and bodies in the films of Lukas Moodysson. **Journal of European Popular Culture**, v. 1, n. 2, p. 109-121, 2010.

VIEIRA JR, ERLY. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. 1. ed. Vitória: EDUFES, 2020. 240 p.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"**. Univ of California Press, 1999.

_____.; **Screening Sex**. 1. ed. Carolina do Norte: Duke University Press, 2008. 412 p.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 475 p.

_____. Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 65, n. 20493, 12 maio 1985. Pós-Moderna, p. 2-4. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9135&anchor=4282508&origem=busca&pd=549202f08c3325a0ec6206898d7f0585>. Acesso em: 3 jun. 2020.

YAO, Wang. Adina Pintilie and the End of Romanian New Wave. **Close Up: Film and Media Studies**, v. 2, n. 2, p. 47, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2007. 125 p.

WEBSITES

FILM FESTIVALS. **Interview with Director Adina Pintilie for TOUCH ME NOT (2018)**. 2019. Disponível em: https://www.filmfestivals.com/blog/berlin/interview_with_director_adina_pintilie_for_touch_me_not_2018. Acesso em: 12 jun. 2020.

GENIUS. **Supernatural Lyrics**. Disponível em: <https://genius.com/Supernatural-supernatural-lyrics>. Acesso em: 14 mai. 2020.

HAMMER TO NAIL. **A Conversation With Adina Pintille (TOUCH ME NOT)**. Disponível em: <https://www.hammertonail.com/interviews/adina-pintille/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

INDIEWIRE. **Exploring People as Products in a Meta-Film, Lukas Moodysson on "A Hole In My Heart"**. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2005/04/exploring-people-as-products-in-a-meta-film-lukas-moodysson-on-a-hole-in-my-heart-78304/>. Acesso em: 14 mai. 2020.

INDIEWIRE. Mood Swing: **Lukas Moodysson's "Lilya 4-Ever"**. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2003/04/mood-swing-lukas-moodyssons-lilya-4-ever-79784/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

PROFESSION SPECTACLE LE MAG', (comp.). **Interview. Adina Pintilie: "touch me not", ours d'or à berlin 2018, sort mercredi**. 2018. Disponível em: <https://www.profession-spectacle.com/interview-adina-pintilie-touch-me-not-ours-dor-a-berlin-2018-sort-mercredi/>. Acesso em: 02 jun. 2020.

THE UPCOMING. **Touch Me Not, Adina Pintilie interview: “We refuse the documentary label with all our force. It’s a hybrid of fiction and reality.”**. 2018. Disponível em: <https://www.theupcoming.co.uk/2018/02/24/touch-me-not-adina-pintilie-interview-we-refuse-the-documentary-label-with-all-our-force-its-a-hybrid-of-fiction-and-reality/>. Acesso em: 02 jun. 2020.

THE GUARDIAN. **Dirty business**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/jan/04/2>. Acesso em: 20 abr. 2020.

THE LOCAL. **Moodysson film not for the faint-hearted**. 2004. Disponível em: <https://www.thelocal.se/20040914/397>. Acesso em: 12 jun. 2020.

FILMOGRAFIA

AMIGAS de Colégio. Direção: Lukas Moodysson. Produção: Lars Jönsson. Suécia, Dinamarca: Memphis Film, 1998. 1 DVD.

ATRÁS da Porta Verde. Direção: Artie Mitchell, Jim Mitchell. Produção: Artie Mitchell, Jim Mitchell. Estados Unidos: Jartech, 1972. 1 DVD.

A VIDA dos Outros. Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. Produção: Quirin Berg; Max Wiedemann. Alemanha, França: Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006. DVD.

NAKED Spaces: Living Is Round. Direção: T. Minh-ha Trinh. Estados Unidos: [s. n.], 1985. DVD.

NÃO me toque. Direção: Adina Pintilie. Produção: Adina Pintilie, Philippe Avril. Romênia, Alemanha, República Tcheca, Bulgária, França: Manekino Film, 2018. 1 DVD.

OS CATADORES e Eu. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 2000. 1 DVD.

PAIXÃO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Armand Barbault; Catherine Lapoujade; Martine Marignac; Alain Sarde. França: Sara Films, 1982. DVD.

PARA SEMPRE Lilya. Direção: Lukas Moodysson. Produção: Lars Jönsson. Suécia, Dinamarca: Memphis Film, 2002. 1 DVD.

REASSEMBLAGE: From the Firelight to the Screen. Direção: T. Minh-ha Trinh. Estados Unidos: [s. n.], 1982. DVD.

SECRECY. Direção: Peter Galison; Robb Moss. Produção: Dan Cogan. Estados Unidos: Redacted Pictures, 2008. DVD.

UM VAZIO em meu coração. Direção: Lukas Moodysson. Produção: Lars Jönsson. Suécia, Dinamarca: Memphis Film, 2004. 1 DVD.