



## Experimentando o Cinema Sensorial<sup>1</sup>

Honório FILHO<sup>2</sup>

Erly VIEIRA JR.<sup>3</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo explorar a contraposição na construção dos filmes *Hunger* e *O Escafandro e a Borboleta*, que alcançam um hiper-realismo através da estetização e da artificialidade da narrativa. Os diretores Steve McQueen e Julian Schnabel se propõem a provocar uma experiência multissensorial que aproxima o espectador da realidade retratada por meio da ‘des-hierarquização’ dos sentidos e da utilização de imagens hápticas. Eles utilizam o choque da degradação dos corpos e da limitação dos sentidos dos personagens para construir o sentido. Curiosamente, os dois artistas são oriundos das artes plásticas e o estudo se propõe a buscar a aproximação temática entre eles.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; autoral; sentidos; corpo; hiper-realismo.

### A Sensorialidade no Cinema Contemporâneo

Stanley Kubrick, em determinado ponto de sua carreira, desistiu de adaptar o livro *Perfume: The Story of a Murderer*, pois não acreditava que conseguiria através de imagens despertar no espectador o sentido do olfato. Desta forma, o cinema seria limitado a apenas dois sentidos, a visão e a audição. É possível interpretar, a partir de tal atitude, que Kubrick não acreditava que a realidade poderia ser recriada, já que para vivenciar um espaço dentro de um tempo utiliza-se os cinco sentidos, e não apenas dois deles. Pode-se imitar o sujeito e o espaço através da imagem e do áudio, os outros sentidos apenas fariam parte do quadro através de outras experiências sensitivas que remeteriam àquele momento. Tende-se assim a uma subjetividade da experiência do espectador sobre o filme. John Waters, de certa forma, tentou tornar a experiência olfativa objetiva, adotando no filme *Polyester* (1981) o odorama, escolhendo exatamente a fragrância e intensidade do cheiro que o espectador iria sentir em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFES, email: [honoriorfilho@gmail.com](mailto:honoriorfilho@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFES, email: [erlyvieirajr@hotmail.com](mailto:erlyvieirajr@hotmail.com)

determinado momento. Por vários motivos a empreitada não deu certo, mesmo que Waters não tivesse pensado nela como uma mercadoria. Só que mesmo com os absurdos avanços tecnológicos, o conceito não foi retomado. Hoje em dia procura-se apenas o hiper-realismo da imagem, seja na tecnologia 3D ou na computação gráfica. Então teria o futuro, no caso o nosso presente, desacreditado em Kubrick e confiado no poder da imagem, vendo nela a possibilidade de expandir os sentidos? Porque seria mais óbvio pesquisar sobre os “odoramas” que podem existir por aí e não se limitar aos sentidos impostos pelo audiovisual.

Creio que não é errado dizer que o cinema contemporâneo acredita plenamente na experiência sensitiva completa do espectador. Hollywood busca agregar aos seus velhos gêneros uma aproximação tátil através do 3D. Apesar de ter sido criada por conta do interesse mercadológico do cinema comercial, a tecnologia ainda não foi explorada pelo cinema autoral. A potencialidade do efeito ainda está sendo descoberta. Basta citar que em 2011 dois autores de renome como Wim Wenders e Werner Herzog, curiosamente dois nomes do Novo Cinema Alemão, buscaram descobrir a sensorialidade do 3D. Em *Pina* (2011), Wender explora o corpo da famosa dançarina alemã Pina Bausch através do efeito em três dimensões. Já Herzog filmou *Cave of Forgotten Dreams* (2011), onde ele otimiza a sensorialidade do espaço explorando, em 3D, o fundo de um caverna.

A redescoberta do corpo e do espaço no cenário contemporâneo remete diretamente ao cinema sensorial de autores como Apitchatpong Weerasethakul, Hou-Hsiao-Hsien e Naomi Kawase que se centram na experiência do espectador sendo, como define Júlio Bezerra no texto *O corpo como cogito*, “uma dimensão imediata, perceptual, não conceitual (mas nem por isso caótica ou desarticulada), que deriva fundamentalmente da imersão de nosso corpo no mundo através dos sentidos.” (Bezerra, 2009:4).

Essa denominada “estética do fluxo” direciona o corpo e o espaço como representações sensitivas. Eles se desgarram da realidade revelando um tempo próprio que busca a experimentação da presença da obra. Esse direcionamento se opõe a uma relação cognitiva colocando em primeiro plano o fenômeno da experiência. Aqui o sensorial não é imersivo como no 3D, porém ele também se estabelece além do



pensamento lógico através de uma multidimensionalidade dispersiva. A espiritualidade do cinema zen-budista de Apitchatpong, laureado em 2010 ganhando a Palma de Ouro em Cannes com *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (o que reforça o reconhecimento da importância deste cinema na atualidade), foge da perspectiva objetiva e acena para novos estímulos sensoriais e um infinito de transposições de sentidos que o cinema é capaz de revelar.

No entanto, esta imagem sensitiva também é capaz de se voltar para o seu próprio antagonista, potencializando a ultra-realidade. Inclusive, o Festival de Cannes também reconheceu estes esforços em outras vertentes cinematográficas. Em 2008, foi dado o troféu *Caméra d'Or* para o filme *Hunger*, primeiro longa dirigido pelo artista plástico Steven McQueen. Mesmo que diferente do cinema de fluxos, os usos de elementos hiper-realistas em *Hunger* também é uma confirmação do poder da imagem sobre os sentidos. O filme parte do espaço e do sujeito para recriar uma realidade que tem como estrutura fundamental o sentido do tato e do olfato, dialogando agressivamente com a memória dos órgãos dos sentidos de cada espectador. No livro *The Cinematic Body* o autor Steve Shaviro discute a noção do cinema como ativador dos sentidos. Como cita Erly Vieira Jr., ele “operaria como uma tecnologia de intensificação das sensações corpóreas, desestabilizando e multiplicando, ao mesmo tempo, os efeitos da subjetividade” (Vieira Jr., 2010:12).

A estetização do autor, através da imersão sensorial, é capaz de recriar quase que fielmente a realidade por meio do que Laura Marks define como a pele do filme. No livro *The skin of the film*, ela argumenta que experiência do espectador é tátil, pois seria como se nós estivéssemos tocando o filme com os olhos. Ela sublinha o papel do corpo na experiência tátil de assistir filmes. Por meio dos sentidos se constitui uma percepção sensorial que remete a experiências passadas. O corpo tem uma função predominante na construção de sentido, se sobrepondo à representação através de signos. Como no cinema de fluxos de Apitchatpong, em que as florestas de *Mal dos Trópicos* e *Tio Boome* dialogam sensorialmente e conduzindo a experiência da narrativa. Ou especialmente em *Hunger*, onde Steve McQueen utiliza longos planos estático que contemplam a exploração do corpo e do espaço.

## A Des-Hierarquização dos Sentidos e a Violência Sensorial de Steve

### McQueen

No longa é contada a história de Bobby Sands, ativista do IRA, que colaborava no protesto sujo feito pelos presos políticos do IRA. Eles se recusavam a tomar banho e utilizar o uniforme do presídio, e cobriam a parede da cela com os próprios excrementos. Sands morreu por consequência de uma greve de fome, feita para protestar por direitos dentro da prisão. *Hunger* se utiliza mais especificamente do protesto sujo e da greve de fome para fortalecer o discurso político. A degradação do corpo e do espaço físico corrobora a mensagem. A viagem sensitiva é construída através de uma linguagem estilizada, onde o sujo e o podre são esteticamente harmoniosos. Talvez a imagem que melhor representa essa proposta é a do círculo de fezes feito por uns dos prisioneiros. Tem-se ali um quadro cuja significância está na reação de asco que ela provoca diante do espectador. McQueen utiliza da oposição para realçar o sentido do tato, através do encontro do estéril com o imundo. O valor transmitido dentro deste momento, que é recriado artificialmente, é reconhecido através do tato e do olfato, mesmo que ele remeta a uma subjetividade de experiência, onde nós reconhecemos o incômodo do cheiro provocado pelas fezes e a repugnância do contato físico com ela por consequência de um conhecimento que não tem a ver com a relação com o filme.

No texto “Thinking Multisensory Culture”, a autora Laura Marks cita a repressão a alguns sentidos. O ato de cheirar e o próprio sentido do olfato são fortemente associados a excrementos, sexualidade, sujeira e pobreza. Ações relacionadas ao cheiro chegam a ser tabus em nossa sociedade. McQueen ao caracterizar o ambiente da prisão com fezes e urina e ao mostrar, por exemplo, um personagem se masturbando em baixo de um lençol imundo nos faz, inconscientemente, ligar as ações ao olfato, ativando a nossa sensorialidade ao remeter a esta hierarquização dos sentidos. Além disso, nós unimos a nossa reação com a do indivíduo que também demonstra nojo daquele espaço. Dessa forma, se constrói, mesmo que através de associações e simbolismos, o poder sensitivo da imagem, que não se limita a apenas a visão e a audição. No entanto, não se restringe a subjetividade da experiência do espectador, ela se estabelece a partir disso, se tornando uma experiência identificada e associada àquele espaço dentro daquele determinado tempo que o filme recria. De acordo com Laura Marks, a própria des-hierarquização dos sentidos faz com que o

espectador se aproxime da obra, já que os sentidos negligenciados pela cultura ocidental (olfato e tato) requerem uma aproximação para serem experimentados e os sentidos nobres (visão e audição) permitem um distanciamento. Como estes últimos, por esses mesmos motivos, são associados à abstração e a transcendência, a experiência da presença da obra se torna corporal e imersiva e, por isso, mais háptica que óptica.

*Hunger* pode ser dividido em três partes: a rotina dos prisioneiros que fazem parte do protesto sujo, o diálogo de Bobby Sands com o padre e a greve de fome feita por ele. O primeiro e o terceiro ato são interligados pela experiência sensitiva e o segundo ato testemunha a motivação dos outros dois. Na verdade, o texto contido ali se torna rico pelas sensações provocadas pelo sacrifício, que é conexo ao discurso político pró-IRA. Laura Marks no texto “Information, Secrets and Enigmas - An Enfolding-Unfolding Aesthetics for Cinema” cita a informação como um “index” para o desdobramento da imagem. A conexão entre os dois seria sentida através do corpo. Todos os absurdos físicos a que os personagens são submetidos se transformam, por meio do discurso de Bobby Sands, em personagens físicos. Já que, como a autora caracteriza, os quadros que fazem parte de um universo de imagens aderem significados se transformando em imagens decodificadas. Os pontos positivos e negativos da militância dos prisioneiros políticos são construídos, na maior parte do tempo, com a ausência de diálogos, confiando no impacto da experiência física que o espectador terá assistindo ao filme. O diretor Steven McQueen pode ser compreendido como um autor que acredita que o cinema é capaz de fazer uma viagem por todos os sentidos, diferentemente de Kubrick, se levarmos em consideração a sua desistência em filmar *Perfume*. No entanto, McQueen abstém do realismo em sua totalidade, fazendo sobrepor à estética dele. Fernão Pessoa Ramos define brevemente em seu prefácio ao livro *Cinema Mundial Contemporâneo* o que seria essa abordagem do real:

*“No melhor cinema contemporâneo, há espaço para um novo realismo, colado nas potencialidades mais íntimas da máquina-câmera na tomada, no seu modo de conformar a matéria narrativa cinematográfica.” (RAMOS, Fernão. “Prefácio”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo.**)*

O contraponto desse esteticismo que mantém essa viagem sensitiva dentro da realidade dos fatos é a caracterização hiper-realista do ator Michael Fassbender e a submissão dos resto do elenco na exposição física que a retratação do ocorrido exige. A transfiguração corporal de Fassbender é que liga a experiência física do espectador ao terceiro ato do filme. Novamente, a oposição ao estéril torna brutal a visão daquela situação. McQueen transforma os ferimentos de Sands em sensações físicas de dor em nossa própria pele. A imobilidade da câmera potencializa a fragilidade física do ator. Mesmo com suavidade, cada toque das pessoas que se aproximam é transformado em sensações físicas fortes. Em outro momento, logo após manter a imagem imóvel, ele chacoalha a câmera refletindo a sensação nauseante do personagem. Através dessas escolhas estéticas ele aflora o tato, interligando os sentidos por meio dessas imagens. No texto “Video haptics and erotics”, Laura Marks caracteriza isso como visualidade háptica, onde os olhos funcionariam como órgãos de toque. O espectador reage se incorporando ao filme, como se o vídeo fosse um outro corpo e a tela uma outra pele. Ela destaca a relação de mutualidade havendo uma perda do senso de proporção. O corpo de Bobby Sands se torna uma extensão do nosso corpo invertendo a lógica da vulnerabilidade entre o objeto da imagem e quem assiste. Na visualidade óptica, o espectador contempla a ação como quem comanda a troca de informação. Já em filmes como *Hunger*, existe uma tensão muito maior por conta da violenta sensorialidade que coage quem assiste. O violento hiper-realismo é análogo à brutal greve de fome feita por Bobby Sands. McQueen não justifica a atitude do personagem, mas a contextualiza. O filme recorta e cola dentro da narrativa estetizada momentos de erupção hiper-realista fazendo com que, juntamente com o discurso de Bobby, não haja questionamento da greve de fome. A dor das feridas é suportável da mesma forma que a dor das torturas dentro da prisão.

### **A Limitação sensorial e o Lirismo de Julian Schanbel**

Em 2007, um ano antes da premiação a *Hunger*, Cannes laureou novamente um filme que é construído primordialmente para inserir sensorialmente o espectador em sua história. Nesse ano, Julian Schnabel ganhou o prêmio de melhor direção por *O Escafandro e a Borboleta*. O filme conta a história de Jean-Dominique Bauby, editor da revista Elle, que subitamente tem um derrame cerebral e, por consequência disto, sofre



uma rara paralisia que o permite controlar apenas o movimento do olho esquerdo. Assim como *Hunger*, *O Escafandro e a Borboleta* retrata uma história real, contudo, o esteticismo imposto por Schnabel se permite ir além, pois usa da subjetividade do personagem como mote. Ele diz em certo momento que conta apenas com aquilo que não se paralisou: sua imaginação e sua memória. Dessa forma, o limite entre o real e o surreal é pequeno, e por adotar a câmera em primeira pessoa, no ponto de vista de Bauby, a liberdade em utilizar mão do ficcional é maior. Mas existe uma contradição nisto, pois os sentidos de Bauby são limitados e, mesmo assim, o espectador é inserido dentro do campo de visão dele. Na verdade, é nos dada a oportunidade de assumir a identidade desse indivíduo. Os outros personagens dialogam diretamente para a câmera, mas existe uma barreira entre nós e eles, que é justamente Bauby. A capacidade sensorial limitada dele passa a limitar a nossa.

A autora Laura Marks defende no texto “Vídeo Haptics and Erotics” a idéia de que o espectador, ao interagir de perto com essas imagens que o convidam a preencher seus espaços, desiste do próprio senso de individualidade. De acordo com ela, essas imagens são eróticas, pois constroem uma relação intersubjetiva entre a presença da obra e quem assiste. Por isso, as viagens feitas pela imaginação de Bauby nos causam a sensação de liberdade, pois também estávamos enclausurados com ele. Todo o lirismo é compartilhado com o espectador, mesmo que ele seja fruto das referências dele.

Logo no início, Julian Schnabel já impõe essas dificuldades, como o obstáculo que é para o personagem abrir o olho pela primeira vez depois do acidente. Estilizando fortemente o momento, o diretor inclui no quadro a pálpebra abrindo e fechando, a lente focando e desfocando alternadamente, a luz super saturada e os cortes bruscos. Esses recursos incomodam a nossa visão, mas, dentro do contexto, também alteram nosso tato, já que eles remetem ao cárcere do personagem dentro do próprio corpo, e a visão, único sentido que lhe resta, funciona com tamanha dificuldade que causa desconforto.

A narrativa do filme de Schnabel utiliza-se, de maneira fundamental, imagens simbólicas para causar efeitos sensoriais que se relacionam justamente aos sentidos que Bauby não possui. Destaco, especificamente, três cenas que são empregadas em uma linguagem lírica e que significam experiências sensitivas táteis: O rochedo desmoronando, o personagem quando menino dançando ao som de *Cantando na Chuva*

e, principalmente, a figura dele dentro do traje de mergulho. Elas configuram um sentido universal que se aplica ao determinado espaço dentro do tempo no qual o filme está, mas também se aplicam isoladamente como se fossem inserts. Isso se aplica a uma linguagem influenciada na montagem de videoclipes, como pode se relacionar ao texto de Ken Dancyger:

*“É provável também que o tradicional sentido de tempo e lugar com as convenções que são usadas como referência do tempo fílmico com o tempo real sejam substituídas por uma correlação bem menos direta. De fato, muitos vídeos musicais tentam estabelecer seus próprios pontos de referência entre realidade e tempo fílmico. Isso pode significar grandes lapsos de tempo e espaço, e a vivacidade do resultado imagístico que permite uma nova correlação”. (DANCYGER, Ken: 2007)*

*Hunger e O Escafandro e a Borboleta* partem de histórias verídicas que exigem abordagens ultra-realistas, mas que estão segmentadas dentro do cenário do cinema contemporâneo autoral. Os dois filmes precisam da aceitação do espectador para adentrar e experimentar essa nova realidade. Fernão Pessoa Ramos esclarece essa necessidade de ligação, que é latente nas duas obras, no prefácio ao livro *Cinema Mundial Contemporâneo*:

*“...o cinema não deixa (e não tem outra opção) de formar ou reformar seu espectador, quer dizer, de confrontá-lo com seus limites. A mobilização do prazer na relação do espectador com o filme passa necessariamente por uma submissão à prova da capacidade deste mesmo espectador de ver e ouvir, sentir e apreciar, compreender e jogar - de tentar adestrar, em suma, os efeitos do espetáculo que, ao comprar seu lugar, ele desencadeou.” (COMOLLI, Jean-Louis; 2008:270)*

O principal ponto que conecta a abordagem dos dois projetos é a origem de seus diretores. Steven McQueen e Julian Schnabel, antes de reconhecidos no mundo cinematográfico, são figuras respeitadas e premiadas no mundo das artes plásticas. Contudo, ambos não seguiram em suas respectivas carreiras nas artes visuais a vertente hiper-realista que é adotada nos filmes. Tanto *Hunger* quanto *O Escafandro e a Borboleta* captam os aspectos minuciosos das realidades retratadas através de efeitos que, paradoxalmente, estilizam as cenas. O uso da profundidade de campo, a edição de som, a alteração de perspectiva e a mudança de foco são ferramentas próprias do cinema que servem de base para essa aproximação. Da mesma forma isto acontece com as pinturas da corrente hiper-realista que, para se aproximar do detalhamento da fotografia, usam do extremo virtuosismo das técnicas de luz, sombra, brilho e textura para exibir detalhes com exatidão. O autor Hal Foster dialoga de maneira mais exata com os filmes analisados e a vertente artística no livro *The Return of the Real*. Ele se distancia da técnica para analisar a compreensão do que ele chama de realismo traumático. No texto “O espetáculo e a demanda do real”, Karl Erik Schollhammer, define:

*“Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge um realismo que podemos chamar de extremo na medida em que tenta expressar eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. A obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade.” (SCHOLLHAMMER, Karl Erik; 2010:215)*

É usada a repetição compulsiva de imagens que provocam um estado de choque a fim de libertar um objeto protegido pelo real. As constantes cenas de violência e abuso em *Hunger*, por exemplo, expõem o questionamento sobre a motivação dos presos políticos. O embate perceptivo da mudança, da alienação e da velocidade da modernidade fundamentou a experiência contemporânea por meio do “choque”. Dessa forma, o hiper-realismo abre caminho pelas linguagens e imagens em direção a um encontro impossível com o real. O autor também cita o livro *A Câmara Clara*, de

Roland Barthes, que diz que “esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha que me atinge”. No filme de Julian Schnabel, a intermediação constante da deficiência de Bauby também remete ao objeto do filme que é o lirismo da imaginação do personagem. O escape é consequência do aprisionamento cruel de Bauby dentro do próprio corpo e da situação degradante em que ele se encontra.

### **Som e Referências**

Mesmo que os filmes se estabeleçam como experiências exaustivas devido à agressividade das retratações dos corpos dos personagens, a diferença entre o lirismo de Schnabel e a violência de McQueen se reflete diretamente na análise do som dos dois filmes. Primeiramente, no caso de *O Escafandro*, nota-se, basicamente, o uso recorrente da trilha não-diegética atribuindo um papel dramático ou até mesmo potencializando o lirismo das imagens. Em um dos principais momentos do filme, Schnabel insere a imagem do rochedo sendo demolido representando poeticamente o estado mental do personagem. Entretanto, em momento algum ouvimos o som diegético daquele plano, mas somente uma trilha sonora que reforça a importância e a densidade daquele momento. Já o enclausuramento de Jean-Dominique Bauby é sonorizado por meio de vozes abafadas e da respiração ofegante do personagem, imergindo sensorialmente o espectador no filme. Por outro lado, o arco dramático também é todo pontuado pela trilha não-diegética. As oscilações emocionais do personagem são traduzidas pela trilha sonora. No momento em que a liberdade é exaltada com Bobby andando em alta velocidade com o carro ou próximo a belas modelos um rock mais agitada emerge. Ou em momentos em que ele vislumbra a vista de um terraço, com a narração em off em um discurso reflexivo, um calmo e leve som de piano é ouvido.

Já *Hunger* se utiliza de som primordialmente como imersão sensitiva na narrativa. Em determinada cena, vemos um dos guardas fumando do lado de fora do presídio, no entanto, não se ouve o barulho da nevasca, mas apenas o barulho da neve tocando o machucado que há na mão dele. McQueen seleciona o ruído específico para intensificar a sensação tátil. Como em *O Escafandro e a Borboleta*, McQueen usa a respiração ofegante do personagem para potencializar as sensações que a imagem provoca. No momento em que a prisão é apresentada gritos aos fundos são ouvidos ambientando o filme em um clima de horror.

O silêncio também é parte fundamental do filme. No terceiro ato, em que Bobby faz a greve de fome, o som é abdicado quase que totalmente com o intuito de aumentar a sensação de solidão. A falta de força por não se alimentar dificulta a capacidade dele de se comunicar e o silêncio potencializa o ambiente estéril, pois chegamos a temer que qualquer tipo de agitação ou abalo possa machucar. O dois filmes analisados se aproximam durante o final de *Hunger*, momento em que a trilha também é utilizada em uma sequência de delírio, mas exercendo apenas um papel dramático e não um papel lírico.

Por outro lado, mesmo que oriundos de outras escolas, a temática cruel dos dois filmes são ecos dos trabalhos anteriores dos artistas. McQueen já mantinha uma relação de brutalidade exposta nas obras. “Bear”, um vídeo arte realizado no início da carreira, comprova a importância da representação do corpo em sua arte. O vídeo documenta um breve e ambíguo encontro entre dois homens nus, sendo um deles o próprio McQueen, filmado de forma fragmentada. A obra, que é datada em 1993, tem semelhança indiscutível com a abordagem de *Hunger*, pois em ambos o corpo concentra a significância temática. Questões políticas também são constantes no trabalho dele. McQueen atualmente realiza um projeto em protesto à morte de soldados britânicos na Guerra do Iraque. Ele criou uma série de selos com fotografias dos rostos dos soldados mortos. Julian Schnabel também utiliza temáticas parecidas entre seus trabalhos no cinema e nas artes plásticas. Representante do Neo-Realismo, ele usa bastante o abstrato e o figurativo nas obras. Essas características são conexas com a linguagem de *O Escafandro e a Borboleta* e explicam a escolha pelo material. Diferente de McQueen, Schnabel já realizou outros filmes, incluindo “Antes do Anoitecer” com Javier Bardem. Em todos os trabalhos ele imprime uma abordagem que permite o surrealismo, basta ligar isto ao fato de Bauby exaltar a memória e a imaginação e a fragmentação de *Antes do Anoitecer*.

Então a estética sensorial dos dois filmes é fruto da subjetividade dos autores e de suas origens nas artes plásticas? Sem dúvida, mas eles também são a prova das inúmeras opções estéticas da sétima arte que permitem que esses autores trabalhem com a mesma temática sensorial que eles costumam abordar nas outras linguagens. E, mesmo trabalhando com liberdade narrativa, são dependentes da transformação física

dos atores - no caso de *Hunge*, Michael Fassbender, e no de *O Escafandro e a Borboleta*, Mathieu Amalric. No entanto, a maior característica da atuação de ambos é a transformação física, e não a explosão emocional. Na verdade, poucas são as cenas de dramaticidade intensa. Eles se encaixariam dentro do Method Acting, se tivermos como referência atores oriundos do Actors Studio, mais especificamente sobre a batuta de Lee Strasberg. As atuações de Robert deNiro em *Touro Indomável* (198) e Dustin Hoffman em *Perdidos na Noite* (1969) se relacionam com as de Fassbender e Amalric, já que a degradação física dos personagens é primordial para o alcance dessas histórias. No entanto, essa ultra-realidade corporal nos filmes norte-americanos exemplificados é usada em prol do arco dramático dos personagens, enquanto nos filmes aqui analisados ela é ferramenta para a linguagem dos diretores. Robert deNiro varia de peso durante o filme para nós visualizarmos a decadência de Jake La Motta e o distinguirmos do que ele fora outrora. Já a transformação de Booby é utilizada como matéria-prima para a exploração gráfica daquela violência, que ganha contornos políticos. Como exemplo de comparação, *Hunger* tem uma relação mais forte com *Saló ou os 120 Dias de Sodoma* (1976) de Pier Paolo Pasolini, pois a degradação do corpo humano, intensa no filme italiano, também é buscada para saciar os desejos do diretor.

A busca pela experiência sensorial é feita tanto pelo cinema de narrativa estetizada quanto pelo cinema ultra-realista. Pegue-se o exemplo do neo-realismo italiano. Em *Ladrões de Bicicleta* (1948) a exposição das ruínas do pós-guerra não deixa de ser uma busca pelos sentidos. A aridez dos prédios destruídos tem uma função de provocação tátil. É inserir o espectador em um determinado espaço em um tempo específico que difere completamente da experiência sensitiva provocada no contexto em que ele está inserido. O cubículo apertado aonde pai e filho vivem, não só expõe a discrepância entre classes sociais, mas nos inclui dentro das sensações desse mundo. Outro exemplo, dessa vez contemporâneo, é *O Sétimo Continente* (1989) de Michael Haneke. Utilizando uma linguagem ultra-realista de recortes do cotidiano que captam, através da câmera estática, as nuances da deterioração de uma família, Haneke utiliza algo em torno de vinte minutos para demolir todos os objetos que compõem o cenário. Além do simbolismo sobre a identidade do indivíduo, a cena inteira também leva o espectador a exaustão. O incomodo físico provocado não deixa de se caracterizar como experiência sensitiva.



Para capturar a essência dessas duas histórias verídicas, Steven McQueen e Julian Schnabel apostaram na experiência do espectador em frente à recriação factual da realidade. O uso de uma imagem háptica permitiu que eles achassem o que era fundamental para que a narrativa funcionasse, o choque. A colisão entre os corpos por conta de uma violência brutal: a tortura do protesto sujo e a greve de fome em *Hunger* e a imobilidade e limitações físicas em *O Escafandro e a Borboleta*. As imagens são cravadas pelos sentidos do espectador, algo que apenas a imagem óptica e o exercício limitado da visão e da audição não dariam conta. A artificialidade própria do cinema serviu para que esses autores fossem capazes de convergir o falso e o real.



## REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Julio Carlos. “**O cinema de Pedro Costa ou O que pode um corpo?**”. Artigo apresentado no XIII Congresso da Socine. Brasília: UnB, 2009 (mimeo, inédito).
- COMOLLI, Jean Louis. “**Aqueles que (se) perdem**”. In: **Ver e poder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DANCYGER, Ken. “**A influência da MTV na montagem I**”. In: **Técnicas de Edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2007.
- FOSTER, Hal. **The return of real**. New York: October, 1994.
- Marks, Laura U. “**Thinking Multisensory Culture**”. In: **Paragraph**. Vol. 31, No. 2, July 2008, p. 123-137. (English).
- Marks, Laura U. “**Video haptics and erotics**.” In: **Screen**. Vol. 39, No. 4, 1998, p. 331. (English).
- Marks, Laura U. “**Information, Secrets, and Enigmas: An Enfolding-Unfolding Aesthetics for Cinema**”. In: **Screen**. Vol. 50, No. 1, Spring 2009, p. 86-98. (English).
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- RAMOS, Fernão. “**Prefácio**”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “**O espetáculo e a demanda do real**”. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- VIEIRA JR, ERly. “**Afinal, o que é a estética do fluxo?**”. Recife, XIII Congresso da Socine, 2010 (inédito).