

Um passeio pelo extremo: encenação, minimalismo e choque em *Twentynine Palms*

Por Matheus Araújo dos Santos*

Resumo: Neste artigo discuto algumas estratégias sensíveis presentes nos filmes de Bruno Dumont a partir de encenações que oscilam entre o minimalismo e o choque, fazendo com que ele seja considerado por alguns críticos como parte do que tem sido chamado de “novo extremismo” ou “cinema do corpo”. Aproximo-me especialmente do filme *Twentynine Palms*, no qual cenas de extrema violência entram em contraste com momentos de desdramatização que impõem o duplo ritmo das imagens.

Palavras-chave: cinema, encenação, minimalismo, choque.

Un paseo por lo extremo: puesta en escena, minimalismo y shock en *Twentynine Palms*

Resumen: En este artículo discuto algunas de las estrategias sensibles presentes en las películas de Bruno Dumont desde puestas en escena que oscilan entre el minimalismo y el shock, lo que hace que algunos críticos lo consideren como parte de lo que se ha llamado "nuevo extremismo" o "cine del cuerpo". Me acerco especialmente a *Twentynine Palms*, en la que las escenas de violencia extrema contrastan con los momentos de desdramatización que imponen el doble ritmo de las imágenes.

Palabras clave: cine, *mise-en-scène*, minimalismo, *shock*.

A tour through the extreme: *mise-en-scène*, minimalism and shock in *Twentynine Palms*

Abstract: This article focuses on the strategies that Bruno Dumont's films resort to by way of a certain kind of *mise-en-scène* that fluctuates between minimalism and shock, which is why some critics label them "new extremism" or "cinema of the body." For instance, by intercutting scenes of extreme violence with moments of de-dramatization, *Twentynine Palms* offers a double rhythm of images.

Key words: cinema, *mise-en-scène*, minimalism, shock.

Fecha de recepción: 11/07/2019

Fecha de aceptación: 30/01/2020

O cinema contemplativo de Bruno Dumont

Maybe that's what cinema is: a body, flesh, wind, even with a vain title

Bruno Dumont

É na virada do século XXI que autores como James Quandt (2004), Jonathan Romney (2004) e Tim Palmer (2006) identificam no cinema francês uma tendência que denominam *New French Extremity* ou *Cinéma du Corps*. Trata-se de uma filmografia que faz uso de imagens extremas como estupros, assassinatos e mutilações, utilizando estratégias de choque que, por vezes, põem em questão a imagem do horror e seu uso para além do sensacionalismo comum nos jornais televisivos e mesmo no cinema.

Em meio a tal tendência, o diretor Bruno Dumont parece, ao menos nos seus primeiros filmes, *A Vida de Jesus (La Vie de Jésus, 1996)* e *A Humanidade (L'humanité, 1999)*, nadar contra esta corrente, estando mais interessado em uma estética que preza por planos longos, diálogos pouco importantes e protagonistas quase inexpressivos. Um cinema com características minimalistas que aposta em conceitos como contenção, desdramatização e, principalmente, na contemplação.

Um argumento que poderia facilmente sustentar um filme de gênero, como a busca do policial Pharaon pelo estuprador e assassino de uma garota, em *A Humanidade* torna-se algo bastante distinto. Pharaon parece alheio, fala pouco e observa muito. Usa o tato e o olfato em detrimento da palavra. Parece buscar alguma emoção ao deitar-se estendido na grama ou ao beijar calorosamente a boca do assassino aos prantos após ser capturado. Ele observa o mundo e nós o acompanhamos em sua contemplação através dos longos planos que nos mostram seus olhos e em seguida aquilo que vêem: paisagens de uma pequena cidade francesa.

Em *A Vida de Jesus*, vemos Freddy, jovem desempregado, vagar em sua motocicleta pelas ruas desérticas de Bailleul, cidade no norte da França. Embora as locações escolhidas pelo diretor sejam, na realidade, bastante movimentadas, Dumont fez questão de torná-las vazias. O esvaziamento das ruas em sintonia com as falas desimportantes e ações inconclusivas parecem dar o tom de rarefação que interessa ao diretor.

De acordo com Dumont (2001: 13), “*All ideas must disappear: returning to matter, to the shapeless and primitive masses of our sensibility. No decors, no dialogues, no script: go back to what comes before them. (Cinema is a primal art)*”. Assim, o diretor defende o “desaparecimento”, a eliminação dos seus pensamentos, o apagar dos seus traços, que se tornaria possível, segundo ele (*ibid*), através do uso da câmera estática que, ao filmar planos longos, faria-nos esquecer que há alguém por trás das imagens que vemos, permitindo-nos maior concentração na experiência sensível do que na interpretação daquilo a que assistimos.

Em *Twentynine Palms* (2003), seu terceiro longa-metragem, Dumont arrisca algo distinto de todos os seus filmes, incluindo os realizados posteriormente, como *Flandres* (2006), onde narra a vida de um grupo de jovens convocados a servir ao exército durante uma guerra, e *O Pecado de Hadewijch* (Hadewijch, 2009), no qual assistimos uma jovem católica se associar a terroristas em seu fervor religioso. Ainda que traços estilísticos do diretor continuem presentes em *Twentynine Palms*, a despeito da sua pretensão de invisibilidade, nos últimos minutos do filme estamos diante de cenas extremas de violação sexual e assassinato. Cenas violentas que confrontam diretamente toda a produção fílmica do diretor, fazendo com que seu nome passe a ser associado ao *Cinéma du Corps/New French Extremity*, o que gera indignação dos que, como Quandt (2004), acreditam que Dumont, “*once imperiously impervious to*

fashion, has succumbed to the growing vogue for shock tactics in French cinema over the past decade”.

Ora, mas se o estupro é também tematizado em *A Humanidade e Flandres* e o assassinato e a morte estão em toda sua obra, o que faz de *Twentynine Palms* alvo de tantas críticas? Acreditamos tratar-se do modo como as imagens nos são apresentadas, colocadas em cena. O que diz respeito a uma série de escolhas e limitações que perpassam todo o processo de filmagem, atuação e edição.

Segundo Ors (2001: 37), no cinema de Bruno Dumont a encenação trata-se de um conceito importante, pois: “*Everything is mis-en-scène, accepted in the scene, including the incidents of reality, less through a concern for realism than to find the substance which will feed that famous ‘poetry’, that germinates in The Life of Jesus, and is hatched in Humanity*”, diz em relação ao modo como o diretor lida com o acaso ao, como afirma Dumont em entrevista a Tancelin (2001: 61), ligar sua câmera e esperar que algo aconteça: “*When I am filming. I have to do as little as possible, shoot nothing*”.

Deste modo, acreditamos que as tensões entre minimalismo e choque são postas, principalmente, através da encenação, conceito sobre o qual dedicaremos as próximas linhas antes de entrarmos propriamente nas discussões suscitadas por *Twentynine Palms*.

Cinema e encenação

A questão da encenação, amplamente discutida no teatro, torna-se de especial importância quando pensamos em um cinema que quer, num primeiro momento, se afirmar enquanto arte autônoma. Partindo das proposições de Jacques Aumont em *O Cinema e a Encenação* (2008) e de David Bordwell em

Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema (2008), buscamos expor um breve panorama de como esta e outras questões povoam as discussões que envolvem a encenação cinematográfica. Como é comum, as abordagens sobre o tema são diversas e cremos que tanto a perspectiva cognitivista-funcionalista de Bordwell, como a de Aumont, mais próximo ao pós-estruturalismo francês, podem nos dar pistas de como discutir a iminente violência nas cenas de *Twenty-nine Palms*, provocada, como argumentamos anteriormente, pelo contraste entre o mínimo e o excesso, através da *mise-en-scène*.

Se o chamado “primeiro cinema” estava ligado à encenação teatral, sendo o ápice desta relação o teatro filmado, segundo Aumont (2008), a passagem para um “segundo cinema” se dá quando, ao questionar o gesto teatral marcado, a predominância do texto verbal e outras características ligadas às artes cênicas, alguns diretores, como Orson Welles, passariam a pôr em prática uma encenação que seria propriamente cinematográfica, valorizando o cinema enquanto arte ao mesmo tempo em que elevava o *status* do diretor a autor.

Nesta perspectiva, o primeiro e segundo cinema se diferenciariam, principalmente, pelo modo como lidariam com o acaso. Se, como argumenta Aumont (2008: 173), a encenação dos anos de 1930 era uma “disciplina de ferro”, estando demasiadamente presa à estrutura do texto e, por isso, desempenhando um papel secundário, é somente a partir dos anos de 1950 que vemos surgir “formas cinematográficas nas quais se fazia a economia do tempo da encenação propriamente dita”. Assim, Aumont (*ibid*) chama atenção para uma outra encenação que teria que responder ao “encontro entre actores, um cenário e uma situação dramática”. Encenar passa, então, a ser uma questão de saber como “utilizar o acaso”.

Bordwell, funcionalista, defende o paradigma do problema/solução como chave para discutir a encenação, sempre associada ao estilo. O autor parte do

pressuposto de que “o modo de prática do diretor fundado na solução de problemas é a força causal mais pertinente e mais imediata que opera no desenvolvimento de um estilo” (2008: 321). Deste modo, características estilísticas surgiriam a partir das respostas encontradas para problemas que se modificariam ao longo do tempo, exigindo sempre novas soluções.

Estas soluções estariam necessariamente ligadas à questão da encenação, e Bordwell (2008) parte de exemplos simples, como as opções postas ao se decidir como filmar personagens em uma mesa de jantar, para argumentar que, a partir das soluções encontradas para problemas como estes, são criadas regras sobre como resolvê-los. Bordwell (2008: 324), no entanto, entende estas normas menos como limitadoras do que como “reguladoras”, podendo servir como parâmetro para inovações de encenação e estilo: “as regras guiam os menos talentosos e desafiam os ambiciosos. Com uma tarefa a realizar, o artista imaginativo faz experimentações com os esquemas privilegiados, neles encontrando recursos inesperados” (*ibid*).

Aumont e Bordwell parecem concordar em um ponto específico: com o advento de estéticas cinematográficas que prezam pela montagem, cortes rápidos e jogos intensos de planos e contra-planos, gerando pequenos e constantes choques, o cinema de *mise-en-scène* estaria ameaçado. Assim, segundo Aumont, no “terceiro cinema” a encenação “tornou-se rara enquanto gestão de cenas: mantém-se enquanto gesto de escrita” (2008: 180).

A seguir, buscaremos discutir como a encenação é trabalhada em *Twentynine Palms*.

Twentynine Palms

29 Palms, I feel the heat of your desert heart

Robert Plant, em *29 Palms*

Bruno Dumont deixa a França pela primeira vez em seus filmes para encontrar nas estradas estadunidenses o cenário para o seu terceiro longa-metragem. David e Katia, personagens sobre os quais não sabemos muita coisa, partem em uma viagem de carro pela Califórnia em busca de uma locação para um ensaio fotográfico. Motéis a beira da estrada, sorvetes artificiais, música *country*, *rednecks* berrando palavrões de seus caminhões, montanhas, vales, coqueiros, tudo parece alertar o espectador para o terreno onde a breve história dos personagens se desenrolará. E o “terreno”, em *Twentynine Palms*, é de extrema importância.

Se em *A Vida de Jesus*, Dumont opta pela “desertificação” das ruas de Bailleul, aqui os personagens se encontram, literalmente, no deserto. Ao contrário de toda sua obra, na qual, além dos protagonistas, há sempre um conjunto de personagens com relativa importância e participação no enredo, em *Twentynine Palms*, o diretor nos deixa, junto a David e Katia, sós e sempre em movimento, transitando pelas paisagens do deserto californiano.

Na obra de Dumont, as paisagens não podem ser ignoradas, não sendo raros os longos planos onde podemos observá-las (ver figura 1). Em *Twentynine Palms* não é diferente e, como comenta Tim Palmer, o filme “*endlessly, obsessively cuts away to extreme long shots of desert landscapes and the modern minutiae that litters them: wind turbines, distant roads, crumbling buildings, railway tracks*” (2006: 30).

As cenas nas quais estamos diante de montanhas, vales e estradas, e não de

atores, podem apontar para uma fuga do antropocentrismo dominante na prática cinematográfica, nos levando a reflexões sobre a utilização de estéticas minimalistas que, segundo Denilson Lopes (2010: 6), “seria também uma busca de despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena sem que isso implique uma superestimação da presença do ator. Ao invés da multiplicação barroca de detalhes e ornamentos, o Minimalismo valoriza a sobriedade e austeridade [...]”.



Figura 1: Paisagens em *A Vida de Jesus*, *A humanidade* e *Twentynine Palms*

No entanto, apesar da nítida valorização do cenário em *Twentynine Palms*, estas cenas são contrastadas com outras nas quais vemos discussões calorosas entre o casal e, em seguida, em cortes secos, estamos diante de imagens de um sexo bastante agressivo entre os dois. E assim, a partir destas oposições, entre a contenção e o exagero, Dumont segue construindo sua narrativa.

Voltemos ao início: a apresentação dos personagens. Após vermos o letreiro branco sobre o fundo preto onde lemos o título do filme, na primeira cena assistimos David pilotar o carro ao mesmo tempo em que cola um adesivo vermelho no volante, como que para ter controle sobre a direção e estar atento a qualquer movimento que não esteja nos seus planos. Em seguida vemos Katia, que dorme no banco de trás.

Partindo da perspectiva funcionalista de Bordwell, nos perguntamos: qual o problema posto ao diretor ao filmar o seu protagonista dentro do carro

enquanto não apenas o dirige, mas executa com as mãos uma outra função? As possibilidades são muitas, desde uma câmera frontal numa única tomada a planos que variem entre o rosto de David e suas mãos.

A saída encontrada por Dumont parece ser bastante significativa e David nos é apresentado num plano de cerca de um minuto e meio no qual uma câmera estática nos mostra toda a ação por trás do personagem, de forma que vemos perfeitamente seus gestos sem, no entanto, vermos o seu rosto. Durante o filme, notamos que planos como este nos são constantemente apresentados. Os personagens conversam e admiram a paisagem sem que possamos ver suas expressões faciais (ver figura 2). Se, como nas palavras de Leonardo Da Vinci, os olhos são “a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo”, o externar de sentimentos possível com um olhar é também um modo como podemos, seja em filmes ou não, reconhecer sentimentos alheios ou, ao menos, supô-los. Ao mostrar seus personagens de costas, Dumont parece resolver os problemas que lhes são impostos, ao mesmo tempo em que utiliza a encenação como estratégia de desdramatização. Se não vemos os rostos de David e Katia, somos forçados a buscar sentido ou concentrar a nossa atenção em outros aspectos que não as expressões faciais dos personagens. Neste caso, acreditamos que a música *country* que ouvimos no rádio nos diz muito a respeito de onde estão os personagens e do clima que toma boa parte da narrativa. Poderíamos, também, nos apoiar no texto, tão caro ao primeiro cinema, como afirma Aumont (2008), mas esta não parece ser uma boa opção.



Figura 2: em muitas cenas os personagens estão de costas, como David na cena inicial

David é norte-americano, Katia, francesa. Os dois se comunicam tanto em inglês como em francês embora, como esperado, tenham melhor ou pior desempenho nesta ou naquela língua. O duplo idioma usado no filme causa certo estranhamento: ele pergunta em inglês, ela responde em francês e, por vezes, falam a mesma língua, é quando o sotaque de um ou do outro se torna bastante perceptível.

Em uma parada para um sorvete David comenta preferir que Katia fale francês, pois consegue entendê-la melhor. A seguir, ao perguntá-la se o sorvete está bom, iniciam o diálogo abaixo:

KÁTIA. “Não é bom, mas é bom”.

DAVID. “Não compreendo, não compreendo as coisas que você diz”. Diz David demonstrando certa irritação.

KÁTIA. “Não há nada a compreender”.

DAVID. “Ok”.

KÁTIA. “OK”.

KÁTIA. “Está triste?”, pergunta ela.

DAVID. “Não, não estou triste.”

KÁTIA. “Sim, está triste”

DAVID. “Sabe, às vezes nossas conversas não têm lógica nenhuma. Porque às vezes você diz uma coisa, outras vezes diz outra e eu não tenho a menor ideia do que você está dizendo, é um diálogo totalmente disfuncional e...”

KÁTIA. “Eu te amo”, diz ela sorrindo ao vê-lo irritado.

Em seguida, eles sorriem e partem abraçados para, na próxima cena, assistirmos aos dois transando na cama de um motel.

Os diálogos em *Twentynine Palms* não nos levam a conclusões precisas e nem parecem indicar caminhos seguros. Ora são calmos e sem pretensões, ora

raivosos e carregados de drama, como quando os dois estão brigando. Se, através deles, percebemos, aos poucos, as nuances das personalidades dos personagens, como os ciúmes de Katia ou o desconforto de David, mais informações parecem desnecessárias. Não sabemos como se conheceram, a troco de que estão juntos, nem sequer podemos precisar o *status* do relacionamento dos personagens. “Totalmente disfuncional”, como diz David, parece um bom modo de descrever as conversações vazias do casal, das quais o exemplo acima parece ser o mais expressivo e carregado de sentidos, metáforas e auto-referências.

No decorrer do filme, a tensão entre os dois parece aumentar a todo instante. Katia expressa ciúmes e insegurança, David, um certo incômodo. Se são nos últimos minutos que presenciamos as cenas mais fortes do filme, acreditamos que a violência também esteja presente ao longo da história. Na esteira do pensamento de Marco Abel em *Violent Affect: literature, cinema and critique after representation*, fazemos-nos o mesmo questionamento do autor: “*why assume that violence exists, and it’s real, only when its occurrence is easily recognizable?*” (Abel, 2007: 23).

Partindo de uma crítica às perspectivas que se apóiam na representação para discutir a relação entre imagem e violência, Abel (2007) apega-se à filosofia deleuziana, especialmente às proposições de Deleuze (2007) em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, para discutir a violência em termos de forças: “*one of the drawbacks of representational criticism of violence is that it tends to eradicate this very difference by configuring the event of violence as always being about something other than its constitutive forces, intensities, or rhythms*” (Abel, 2007: 23).

Assim, percebemos a violência no decorrer do filme, como, por exemplo, na cena seguinte a mais uma das discussões sem sentido do casal, quando os

dois se dirigem à piscina do motel onde estão hospedados.

Katia e David utilizam as extremidades opostas da piscina para entrarem na água. Estão distantes, parecem desinteressados um no outro. A câmera estática é posicionada de modo que, além de vermos toda a extensão da piscina, observamos também os carros que passam, incessantemente, do lado de fora do motel. Os dois nadam, ouvimos o som dos carros cortando a estrada e mesmo a sirene da polícia que, por si só, já carrega a aura da insegurança e do perigo. Em seguida, David se dirige a ela, que bóia, abraçando-a e, então, os dois se beijam e transam violentamente na piscina, enquanto David grita, repetidamente e de modo um tanto assustador, o nome da companheira.

Como apontamos anteriormente, a partir das reflexões de Bordwell (2008), as possibilidades de filmagem de uma cena como esta tendem ao infinito, sendo inúmeras as saídas que podem ser encontradas pelo diretor. Dumont opta por uma câmera subjetiva. Vemos Katia boiar tranquilamente através da perspectiva de David. Aos poucos, a câmera/David se aproxima dela, até que, quando muito perto, o plano seguinte nos mostra David abraçando-a enquanto Katia, assustada, tenta se desvencilhar dele (ver figura 3).



Figura 3: David e Katia na piscina

O clima de tensão, que segue desde o desentendimento do casal, parece chegar ao limite nesta cena. A violência, em termo de *força*, parece claramente reforçada pela encenação: disposição dos personagens e utilização da câmera subjetiva que vai em direção à Katia¹, desatenta como as vítimas dos filmes de terror mais clichês.

Depois de se perderem por entre as estradas de *Twentynine Palms*, os personagens são surpreendidos por um grupo de homens que batem em seu carro para, em seguida, retirá-los a força de dentro dele. Agressivos, deitam os dois no chão, tiram suas roupas e, enquanto um deles imobiliza Katia, ao mesmo tempo em que segura a sua cabeça, como que para que ela veja a cena que se segue, acertam golpes na cabeça de David com um taco de *baseball*. Um deles, então, ajoelha-se por trás dele que, sangrando, está completamente indefeso e nada faz para resistir à violação sexual que nós e Katia presenciamos.

Estando “acostumados” com narrativas de estupros de mulheres, aqui estamos diante de algo um tanto incomum no cinema: um homem é violado em frente a sua mulher. No entanto, gostaríamos de chamar atenção para um outro detalhe. Se não sabemos o porquê da agressão, a cena torna-se ainda mais obscura quando, sem explicações óbvias, o homem que penetra David começa a chorar ao chegar ao orgasmo. Se o espectador procura alguma solução, Bruno Dumont não está disposto a dá-la, preferindo adicionar mais detalhes enigmáticos, a esclarecer situações.

Voltamos ao hotel e Katia tenta consolar David, que parece extremamente abalado após a agressão. Ao sair para comprar comida, encontra-o trancado no banheiro ao retornar. Chama-o, mas não obtendo resposta, resolve esperá-

¹ Embora Bordwell (2008) exclua o movimento de câmera do seu conceito de encenação, optamos por levá-lo em conta dada a sua importância na produção de sentido do filme.

lo sentada na cama. O plano da espera é longo quando, repentinamente, a porta do banheiro se abre e, desfigurado e aos urros, ele assassina violentamente Katia.

O último plano do filme mostra-nos de longe o carro de David parado no deserto, seu corpo estendido no chão e um policial que, sem êxito, tenta chamar reforços e descrever pelo rádio a cena que presencia.

Conclusão

“*A cinema of fate*”. A definição de Ors (2001: 23) sobre o cinema de Bruno Dumont, dada antes mesmo da estreia de *Twentynine Palms*, parece encaixar-se perfeitamente ao filme. Apesar da preocupação de David em controlar o volante, marcando-o com um adesivo vermelho no início do filme, os personagens são tragados pelo deserto. Não há saída, muito menos explicação. Como comenta Tim Clark, entre as características proeminentes do cinema de Bruno Dumont está a “*seeming arbitrariness and irresolvableness to the event structure of his films. Worse, there is a disturbing aporia of motivation with regards to people’s behaviour that is, at times, contraposed with acts of impulsive, materialized sexuality and violence*” (Clark, 2006: 10).

As táticas de choque e violência escancarada, usadas pela primeira vez por Dumont, parecem não ter agradado a muitos que, assim como Quandt (2004), vêem em *Twentynine Palms* um diretor perdido que, diante da falta de criatividade, apela para o sensacionalismo: “*Absurd, false, and self-important, Twentynine Palms manifests instead a failure of both imagination and morality*”, ataca o crítico. Mas, como nos lembra Abel (2007: 24), o uso de imagens violentas é sempre controverso: “*to some, they are maddeningly repulsive and responsible for the decline of Western civilization; to others, they are excitingly subversive, responsible for provoking uncomfortable questions and powerful*

truths about 'normative' society".

Parece-nos correto associar as estratégias de Dumont ao que Beatriz Jaguaribe (2007) chama de "choque do real". Estratégias realistas que buscam incomodar o espectador, sensibilizá-lo através do espanto ou da catarse para aquilo que vê. Não se trata de representações de situações inimagináveis, mas, diversamente, "o impacto do 'choque' decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado" (Jaguaribe, 2007: 100).

Neste artigo, procuramos entender como, através da encenação, Dumont constrói as tensões entre minimalismo e choque, aspectos que esperamos ter demonstrado ao ressaltar as oposições entre estratégias de desdramatização e cenas com intensa carga dramática; imagens que ora se concentram nas paisagens, ora nos corpos dos personagens; planos longos seguidos de cortes rápidos e cenas violentas, sejam de sexo ou assassinato.

Bibliografia

- Aberm, Marco (2007). *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Aumont, Jacques (2008). *O cinema e a encenação*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia.
- Bordwell, David (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus.
- Clark, Tim (2006). *Bruno Dumont and Akademeia: The Place Iustitia Dei, Auto-exousia and Our Experience of Violence*. Disponível em: http://www.nfn-audiovideo.ca/dumont_essay_doc.pdf e acessado em: 22/12/18
- Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dumont, Bruno et al (2001). *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir.
- Jaguaribe, Beatriz (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Rocco.
- Lopes, Denílson (2010). *Homem Comum, Estéticas Minimalistas*. Texto apresentado no XIX COMPÓS: Rio de Janeiro.

Ors, Sébastien *et al* (2001). *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir.

Palmer, Tim (2006). Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. *Journal of Film & Video*. 58.3. 22-32.

Quandt, James (2004). Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. In: *Art Forum International Magazine*. Nova Iorque: A & E, p. 24 a 27.

Romney, Jonathan (2004). *Le Sex and Violence*. The Independent. disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html> e acessado em: 10 de dezembro de 2018

Tancelin, Philippe *et al* (2001). *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir.

* Professor Visitante da Universidade do Estado da Bahia. Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: matheus2099@gmail.com