



A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR

THE EXTREME CINEMATOGRAPHIC EXPERIENCE: IRREVERSIBLE AND THE INVOLVEMENTS WITH THE SPECTATOR

LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSIBLE Y LOS ENREDOS CON EL ESPECTADOR

Gabriel Perrone Vianna¹

e391902

<https://doi.org/10.47820/recima21.v3i9.1902>

PUBLICADO: 09/2022

RESUMO

No campo do cinema extremo e seus conhecidos objetivos de incomodar, de promover o desagradável e a experimentação do intenso, *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, é exemplo típico destas intenções. Abordando esse tipo cinematográfico nas relações que se estabelecem entre o filme e o espectador, este artigo é uma investigação sobre as estratégias utilizadas para tais êxitos. Pela observação do envolvimento que se dá de maneira mais estreita, íntima e intensa, a aproximar os corpos – fílmico e visualizador – e estimulando sensações, a análise aborda a construção do filme pelos aspectos promotores da experiência extrema característica. Por meio dos elementos de composição e a maneira em que se aplicam os artifícios utilizados para a implementação de atmosferas sensoriais, climas que imergem o espectador e as ambiências que o envolvem, a análise se concentra em três aspectos formativos: a cinematografia e o compartilhamento de estados emocionais entre personagens e audiência; o uso do plano-sequência e o cinema que acontece no corpo espectral; e a inversão diretiva da narrativa e os estados de consciência do público.

PALAVRAS-CHAVE: Irreversível. Análise fílmica. Cinema extremo. Narrativa cinematográfica.

ABSTRACT

In the field of extreme cinema and its well-known objectives to disturb, to promote the unpleasant and the experimentation of the intense, Irreversible (2002), by Gaspar Noé, is a typical example of these intentions. Approaching this cinematographic type in the relationships established between the film and the spectator, this article is an investigation into the strategies used for such successes. By observing the involvement that takes place in a more narrow, intimate and intense way, bringing the bodies together – filmic and viewer – and stimulating sensations, the analysis approaches the construction of the film through the aspects that promote the characteristic extreme experience. Through the compositional elements and the way in which the artifices used for the implementation of sensorial atmospheres, climates that immerse the spectator and the ambiances that surround him are applied, the analysis focuses on three formative aspects: cinematography and the sharing of emotional states between characters and audience; the use of the long-shot and the cinema that takes place in the spectator body; and the directive inversion of the narrative and the public's states of consciousness.

KEYWORDS: Irreversible. Film analysis. Extreme cinema. Cinematic narrative.

RESUMEN

En el ámbito del cine extremo y sus conocidos objetivos de molestar, de promover lo desagradable y la experimentación de lo intenso, Irreversible (2002), de Gaspar Noé, es un ejemplo típico de estas intenciones. Abordando este tipo cinematográfico en las relaciones que se establecen entre la película y el espectador, este artículo es una investigación sobre las estrategias utilizadas para tales éxitos.

¹ Doutor em comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e Mestre em Cinema e audiovisual pela Universidade Católica Portuguesa (UCP - Portugal). Professor de cinema e audiovisual na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

Observando la implicación que se produce de forma más cercana, íntima e intensa, acercando los cuerpos -fílmico y visualizador- y estimulando las sensaciones, el análisis aborda la construcción de la película por los aspectos que promueven la experiencia extrema característica. A través de los elementos compositivos y de la forma en que se aplican los artificios utilizados para la implementación de atmósferas sensoriales, climas que sumergen al espectador y los ambientes que lo rodean, el análisis se centra en tres aspectos formativos: la cinematografía y el intercambio de estados emocionales entre personajes y público; el uso del plano-secuencia y el cine que sucede en el cuerpo espectadorial; y la inversión directiva de la narrativa y los estados de conciencia del público.

PALABRAS CLAVE: Irreversible. Análisis fílmico. Cine extremo. Narración cinematográfica.

INTRODUÇÃO: EXPERIMENTANDO O EXTREMO

Cinema extremo (*Extreme Cinema*), ou cinema de excessos, é uma modalidade cinematográfica que se caracteriza pelo impacto que gera na abordagem de temas propícios à polêmica, à inquietação, ferindo o pudor e indo em confronto às regras morais estabelecidas. Tem o intuito de representar o que é, comumente, excluído das representações tradicionais. No âmbito do extremo, o sexo, a violência, o sadismo, se transformam em explícito, grotesco, entre tantas outras maneiras obscenas e obscuras. É um cinema de ousadia, que fere os limites do moralmente aceitável pelo público habitual no envolvimento cinematográfico em relação ao que não deve ser exibido, não ser tratado, adentrado, um cinema que infringe o *status quo* das experiências fílmicas convencionais, tanto na produção da obra quanto no seu processo de transmissão e recepção por parte do espectador (KING, 2008). Além disso, é essencialmente sensorial, usa a expressão cinematográfica como recurso de intensificação de sensações com intuítos de promoção da espetacularização do incômodo para uma experiência mais vívida e intensa dos objetos temáticos abordados nas histórias narradas. Tanya Horeck e Tina Kendall (2011) definem como “o novo extremismo cinematográfico da França para a Europa”¹ e demais países do mundo no início dos anos noventa. *Irreversible* (*Irréversible*, 2002), do diretor franco-argentino Gaspar Noé, objeto de exploração deste artigo, integra esse extremismo no cinema francês e é uma ilustração bem adequada por ser um exemplo de cinema sensorial resultante do múltiplo e amplo uso dos recursos de construção fílmica característicos do cinema extremo e pelos conteúdos temáticos abordados.

Noé fez sua estreia como diretor com o média-metragem *Carne* (1991), a história cruel de um açougueiro antissocial que, após ter a filha abusada, busca justiça por conta própria, mas, erra o suspeito e acaba preso. Com o longa *Sozinho contra todos* (*Seul contre tous*, 1998), retoma a história com a saída da personagem da prisão. O açougueiro, agora, começa um relacionamento conturbado com uma nova amante, abre uma loja nos subúrbios de Paris, se reaproxima da filha, fazendo-a viver novamente consigo, tudo com a finalidade de dar fim à vida sombria da família num ato homicida-suicida. Ambos os filmes causaram alvoroço de público e crítica nos momentos de seus respectivos lançamentos por causa do teor maligno e da abordagem violenta e anárquica das histórias. Mas foi com o lançamento de *Irreversible*, durante o Festival de Cannes de 2002, que o realizador deu um feroz

¹ Tradução minha do original: *The new extremism in cinema: from France to Europe*, título do livro de Tanya Horeck e Tina Kendall.



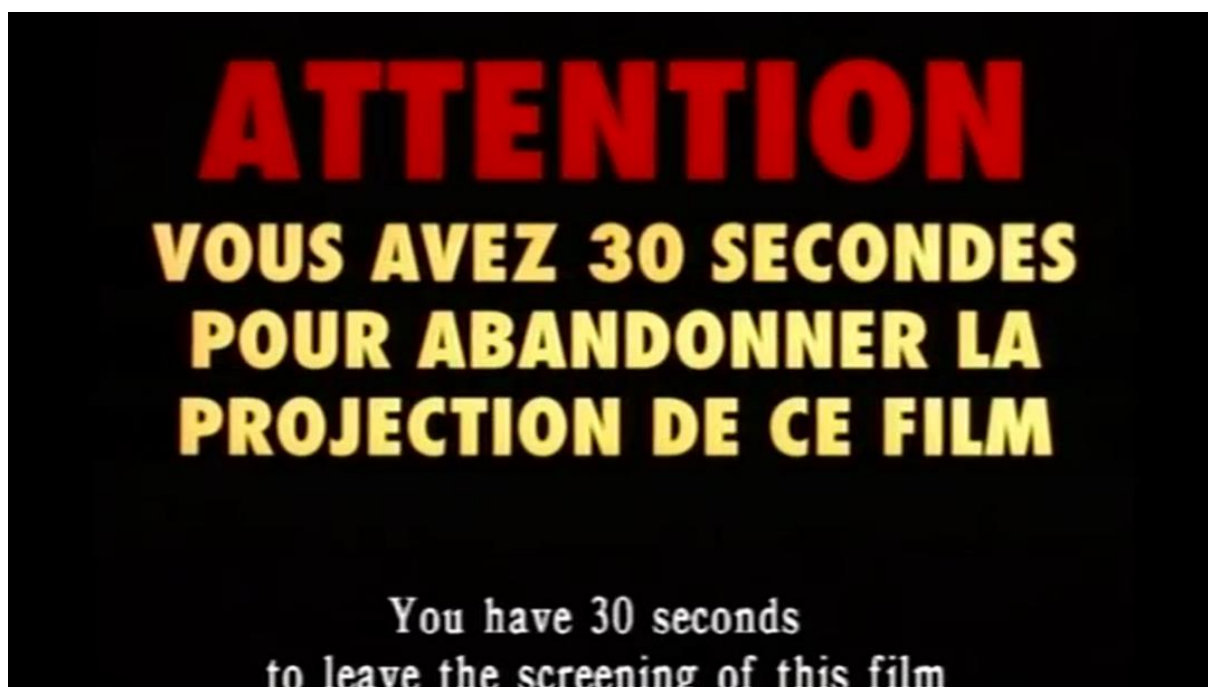
RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

passo além (Figura 1), provocando reações físicas entre os espectadores, levando um crítico do *Village Voice*² a denunciá-lo por causar "náuseas, indignação moral e ataques epilépticos em seus espectadores" (HOBERTMAN, 2002). De acordo com os relatos da imprensa, a estreia do filme provocou desmaios e a desistência de cerca de 250 dos 2400 membros do público. Espectadores abandonaram a sala de exibição com tontura e enjoo não apenas em razão das cenas de violência extrema, mas, também, devido à câmera frenética e inquieta do longo plano-sequência inicial, pelo uso frequente de imagens explícitas de sexo e, especialmente, por uma longa e brutal cena em que a personagem interpretada pela atriz italiana Monica Bellucci é estuprada (HUNTER, 2003).

Irreversível, em vista disso, sendo esse cinema de sensações intensas e adversas, é o foco de investigação da presente investigação. Objetiva-se identificar as estratégias da construção fílmica utilizadas a fim de atingir essa experiência sensorial e que o faz ser inserido neste grupo de filmes denominados como cinema extremo. Procede-se, então, uma metodologia analítica de três elementos aqui considerados estruturais: (1) a cinematografia durante o plano-sequência da boate *Rectum* e os estados compartilhados de espírito – personagem e espectador; (2) a suspensão do tempo e o cinema do corpo no plano-sequência do estupro e (3) a montagem em direção inversa e os efeitos do passado presentificado no plano-sequência final.

Figura 1 - "Atenção: Você tem 30 segundos para abandonar a projeção deste filme."
Os *letterings* iniciais evidenciam parte da estratégia: deixar o público vulnerável.



Fonte: Mars Distribution

² Jornal estadunidense de notícias e cultura, conhecido por ser o primeiro semanário alternativo dos EUA.
RECIMA21 - Ciências Exatas e da Terra, Sociais, da Saúde, Humanas e Engenharia/Tecnologia



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

A ATMOSFERA DA VIOLÊNCIA E O COMPARTILHAMENTO DA DOR

A película se inicia com um prólogo, resgatando a personagem do açougueiro, de *Carne e Sozinho contra todos*, seminu em um pequeno quarto sujo de um apartamento qualquer em Paris, como uma espécie de *remake* de um passado sórdido e recente. Acompanhado de uma personagem estranha, desconhecida, ele murmura: “O tempo destrói todas as coisas” – ao tempo em que sons de sirenes policiais se intensificam. Esse é o *start* para uma movimentação de câmera que sai do ambiente, janela a fora, em dinâmica circular que faz da tela um redemoinho caleidoscópico (Figura 2). A câmera mergulha rua abaixo e, ainda mais abaixo, faz seu caminho até as entranhas mais escuras da boate gay *Rectum* situada em um subsolo de aspecto marginal. Surgem as personagens de Marcus (Vincent Cassel) e Pierre (Albert Dupontel) à caça de um cafetão conhecido como *La Ténia* (Jo Prestia) responsável pela agressão e estupro de Alex (Monica Bellucci), atual namorada de Marcus e antiga amante de Pierre. A câmera acompanha as personagens nessa busca frenética em movimentos oscilantes, flutuantes e circulares, percorrendo corredores e recintos escuros, que se assemelham a um labirinto, assumindo a posição de uma terceira personagem, que participa de toda a ação. Marcus adentra ambientes onde se depara com situações de sexo sadomasoquista explícito que, a todo momento, rompem a escuridão, iluminadas por luzes vermelhas, dando ares infernais às cenas. Atormentado e agressivo, abordando os indivíduos que encontra pelo caminho, a personagem de Cassel acaba por se envolver em uma violenta briga. Tendo seu braço quebrado, é salvo pelo até então hesitante Pierre. Este, acreditando ter encontrado *La Ténia*, o ataca com um extintor de incêndio de forma repetitiva e visceral até esmagar seu crânio em uma longa sequência de violência intensa e interminável.

A câmera não para, cambaleia, gira, perde o foco, revela, vela, enclausura, seu movimento denota o caos e a violência da situação e os estados psicológicos descontrolados das personagens. Enquanto um *travelling* é usado comumente para ajudar o público a melhor entender o entorno da ação, agindo como uma imagem navegada a fim de informar, aqui, a função não é a da orientação ou elucidação, mas, sim, da confusão e desorientação. A decupagem assume o objetivo de subversão da cinematografia clássica: não há um caminho definido, não existe um eixo a ser respeitado, está em rompimento aos métodos didáticos para a espetacularização, causando no público efeitos de desnortamento. Tal comportamento visual não somente absorve o distúrbio interno da diegese como assume um papel recursivo de agressão ao provocar efeitos emocionais e físicos no espectador (Figura 3). Um dos aspectos a serem considerados, especificamente, é a relação entre esses movimentos de câmera e a cinetose induzida – comumente conhecido como enjoo ou tontura e chamado, cientificamente, de enjoo induzido pela imagem em movimento³ (BRAND; REASON, 1975). A cinematografia realiza um ataque sobre o espectador, provocando sensações físicas adversas. J. J. Brand e James T. Reason (1975) argumentam:

[...] a natureza essencial do estímulo provocador sempre envolve um desajuste entre informações espaciais comunicadas e traços armazenados de informações anteriores.

³ Tradução minha do original: *visually induced motion sickness - VIMS*.



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

A sensação de desconexão entre uma imagem inicial e final durante um movimento ótico provoca a VIMS, que também é chamada por *doença do movimento* (p. 264).

Noé admitiu, em entrevista ao periódico *Indiewire*⁴, que o processo de elaboração da cinematografia foi realizado se utilizando de pesquisas sobre sensação e percepção nas decorrências de transtornos causados no indivíduo quando exposto a determinadas desordens de movimento. Benoît Debie, que dividiu a direção de fotografia com o próprio Noé, reforça a informação ao revelar que o processo criativo, antes de tudo, está baseado na elaboração de climas de imersão e envolvimento com o espectador, quando diz: “A visualidade de *Irreversível* foi o resultado de uma ampla pesquisa, que precedeu a filmagem, para atender um desejo manifesto [de Gaspar Noé] de provocar o espectador e levá-lo aos limites da aceitação do ‘sentir o desagradável’” (FREY, 2016, p. 201). Adicionalmente, Palmer (2011) descreve que o trabalho de câmera foi somente possível devido à decisão de Noé em filmar utilizando um equipamento leve e fácil de ser manipulado no intuito de conseguir realizar giros de amplo alcance (360°) e prático de ser compartilhado por mais de um operador. Ou seja, a câmera passa de mãos em mãos, criando toda a variedade de oportunidades para um plano sequência de mais de dez minutos em constantes movimentos aleatórios. Todo o levantamento, durante a fase de pré-produção, de equipamentos e outros e mais recursos técnicos cinematográficos empregados em *Irreversível* denuncia a intenção de se promover o choque e o incômodo, reforçando a ideia de que “Noé é o verdadeiro inimigo da história” (p. 173). O resultado é uma aparente perda de controle que se aproxima aos estados emocionais de Marcus e Pierre e, também, do estado que se espera do espectador. Os ideais clássicos da cinematografia são desmantelados para espelhar a alienação e estupefação das experiências das personagens. O trabalho de câmera quer, neste momento inicial do filme, estabelecer que “nada faz sentido, nada está em foco, a realidade é pedaços de informação que se recusam a montar um padrão” (HUNTER, 2003).

Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung*, Hans Ulrich Gumbrecht (2014) assinala que os estados emocionais ou “de espírito” são decorrentes da imersão produzida. Em via dupla, assim como o espectador adentra no ambiente das cenas, o filme cria ambiências que ultrapassam a tela e alcançam o espectador em “um estado de espírito privado e individual com grande precisão. [...] O clima está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (p. 12). O grau de subjetividade é central para obter o efeito: o filme postula o espectador como uma testemunha objetiva. *Irreversível* acontece ao seu redor do indivíduo como, também, o insere dentro do filme numa forma de subjetividade indireta: não testemunhando a ação diretamente através do ponto de vista da personagem, mas o permitindo tornar-se perto o suficiente para experimentar as emoções das personagens, como se estivesse ali com eles. A câmera não é o ponto de vista de Marcus ou Pierre ou de qualquer outro habitante do *Rectum*, mas emula com sucesso seus estados de espírito através dos movimentos singulares da obra. A lente da câmera “transforma o ambiente em um lugar alienígena, similarizando a insegurança com

⁴ *IndieWire* - a voz da independência criativa (*IndieWire - the voice of creative independence*) é uma publicação on-line que cobre notícias de cinema, TV e web com resenhas e entrevistas para fãs e especialistas do setor.



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

que o vemos com a incerteza de Marcus e Pierre no local hostil e claustrofóbico da boate” (HUNTER, 2003).

Figura 2 - Movimento de câmera circular: a saída do quarto, cena inicial, em um “mergulho” em direção à rua.



Fonte: Mars Distribution

Figura 3 - A perda de controle na cinematografia em aproximação aos estados emocionais das personagens.



Fonte: Mars Distribution



O TEMPO SUSPENSO E O CINEMA DO CORPO

Outra análise imprescindível para o entendimento da experiência estética sensorial em *Irreversível*, a partir do exame dos movimentos de câmera utilizados, é o não-movimento e a relação com a duração do plano e o momento escolhido para esse novo comportamento visual, a opção pela câmera fixa e o longo plano-sequência. “Quando se começa a pensar *Essa câmera é incapaz de cessar!*, o público se encontra na penosa sequência do estupro de Alex, interpretada por Monica Bellucci” (KERNER; KNNAP, 2016, p. 117). É na sequência do estupro que, pela primeira vez no filme, a câmera se torna, em grande parte, estacionária. Fixada ao nível do solo, ao lado de Alex, enquanto é violada, permite ao espectador não somente testemunhar, mas “receber” os ataques de La Tênia. Isto, mais uma vez, envolve uma forma de subjetividade indireta com o espectador, mas aqui deixa claro a importância da temporalidade e sua conexão com a experiência corporal. (Figura 4) É um momento quando o espectador não é só fisicamente perturbado pelo ato da violência em si, mas também pelo fato de que é forçado a suportar a duração da ação em tempo integral, sem elipses, cortes ou movimentos para estetizar a violência. O conceito de duração obriga o espectador a reconhecer seu próprio conhecimento. A duração do crime se correlaciona com a duração que o espectador deve necessariamente suportar: “[...] a câmera não está distante, está acerca da atrocidade, sente-se a biologia da morte pois o estupro é mostrado com extrema e detalhada encenação” (HUNTER, 2003).

Figura 4 - Com a câmera estática, fixa ao chão, Monica Bellucci estende a mão em direção ao espectador, testemunha subjetiva da ação.



Fonte: Mars Distribution

O fato de que a duração da projeção corresponde precisamente à duração real dos acontecimentos induz a um efeito de realismo extremo e, conseqüentemente, suficiente para provocar inúmeros desconfortos. Martin Barker (2011) assinala que a maneira mais comum de se fazer sentir a duração, de representá-la, concretizá-la, é justamente filmá-la integralmente. Não seria correto, no entanto, dizer que a experiência do espectador, nesses casos, é a do tempo cronológico. “É certo que o plano-sequência obriga o espectador à experiência integral do tempo, e essa experiência, em cinema,



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

pode resultar tediosa se não houver argumento ou interesse na cena que a justifique” (p. 231). Sugere até mesmo que “[...] na tela, toda ação parece, considerando um tempo igual, ser mais longa do que na realidade” (p. 236). Em *Irreversível*, no entanto, não é dada ao espectador a alternativa de refugiar-se no tédio ou no desinteresse: a violência das imagens impõe-se à sua consciência com vigor inexorável. Se a impressão do espectador é de que o tempo passa muito lentamente, não se pode dizer que tal impressão resulte do tédio – antes disso, resulta de seu desejo de que a angústia que sente, por extensão e cumplicidade em relação à personagem, termine o quanto antes.

A essência do longo *take*, encontra seus fundamentos teóricos nos primeiros escritos de André Bazin, ao formular – e subsequentemente favorecer – a teoria realista do cinema. Bazin sustenta o plano-sequência como uma representação da realidade objetiva, citando documentários e os filmes dos neorealistas italianos como exemplos, e argumenta que técnicas como o uso de longos *takes* eram preferíveis para este fim (LE FANU, 1997). Também, sobre a cena em duração contínua, Gregory Currie (1995) sugere que esta "aprimora nossa capacidade de detectar propriedades espaciais e temporais da ficção usando a capacidade que temos para detectar as propriedades das coisas no mundo real" (p. 107).

Aproximam-se, assim, o espectador da experiência sensível de realidade e de materialidade pela vulnerabilidade que promove. É este método violento com que Noé estabelece o que Tanya Horeck (2003) define como uma relação de incorporação entre espectador e personagem. Ao aproximar o espectador às personagens, em um sentido que tange o tátil, onde o espectador é posicionado na pele da personagem em cada extremidade do corpo da protagonista mártir, tamanha é a transmissão de sensações que o público é submetido. Assim, os temas e o conteúdo, não necessariamente extremos, ganham contornos transgressivos devido ao rompimento dos limites usuais de apresentação e representação do corpo pela intimidade brutal aplicada pelo realizador, que possui claro objetivo de causar o compartilhamento da dor, da perturbação vivida pela personagem em cena. Neste instante, *Irreversível* encontra lugar no conceito *cinema du corps* (cinema do corpo⁵) de Tim Palmer (2006):

[...] uma onda de recentes filmes franceses que tratam o corpo de uma forma graficamente franca com sinalizações descompromissadas, que adquirem aspecto transgressor [...] cujos propósitos básicos são, na tela, uma conduta intrusa que ganham aspectos íntimos brutais (p. 27).

Noé apaga o poder de representação da imagem e, em vez disso, privilegia sua presença material. A imagem não é construída apenas para a contemplação e interpretação do espectador, mas, ao contrário, se revela como tangível, onde a noção de construção fílmica é diluída por sentimentos puros em nível fisiológico. O diretor se concentra no corpo humano, não apenas em escala narrativa – a pulsação sonora, os corpos na boate – mas integra o foco do corpo fílmico no corpo do espectador. O corpo é sujeito e objeto: é um catalisador para a propulsão da narrativa. De certa forma, o corpo do espectador também pode ser configurado de maneira semelhante, pois simultaneamente é sujeito, por

⁵ Tradução minha.



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

meio do afeto direto com as variadas marcas da representação corporal no filme, mas, ainda assim, permanece objeto, enquanto é mantido para testemunhar os atos de crueldade.

O TEMPO DESTRÓI TUDO

Em *Irreversível*, a singularidade na narrativa, que potencializa os tons, as sensações, as atmosferas, é a direção reversa dos acontecimentos. Toda a experiência espectral está relacionada a questões de ordem temporal, onde a presentificação é o catalizador emocional no espectador devido ao seu estado informado do futuro em tempo passado à medida em que o filme se aproxima do seu desfecho.

Uma análise falha diria que a história recua e o ambiente emocional aparentemente se abranda até encontrar a serenidade. Entretanto, é apenas no final que o discurso atinge o ponto culminante de uma curva emocional que, na verdade, continua ascendente e se acentuando, pois é somente aí que o espectador compreende as dimensões da fatalidade (CHRISTIE, 2007, p. 318).

Seguindo a cronologia inversa, o filme explica as motivações presentes na sequência inicial da obra durante os acontecimentos na boate *Rectum*. A câmera frenética, lentamente, com o acompanhar dos trechos da história em longos planos-sequências ordenados inversamente, começa a assumir um comportamento mais suave e confortável. Entra em cena um estilo mais natural, discreto e estável. No plano-sequência que se passa no interior de um vagão de metrô, onde as personagens estão indo em direção à uma festa com outros amigos, Marcus e Pierre são dois jovens brincalhões que, na companhia de Alex, discutem sobre comportamentos, amizade, relacionamentos. Pela lógica inversa do filme, chegamos ao último trecho do filme, o início da história: no quarto de Alex e Marcus, eles se divertem em clima de romance e erotismo, adquirindo, até mesmo, um tom de inocência, por se situar antes dos momentos subsequentes, e o parque público onde Alex repousa sobre uma toalha no gramado. Entretanto, tal clima e tom citados se concentram apenas à imagem instantânea da cena e estão em oposição ao estado em que o espectador se encontra. No momento final filme, Alex está tomando sol, lendo um livro e observando crianças em um ambiente bucólico, pueril e solar. A movimentação da câmera, neste momento, retorna à movimentação circular, fazendo a Terra parecer um disco que não para de girar, a câmera se ancora em um eixo fixo, conectado visualmente a um irrigador de gramas. O “mundo” dá voltas e o filme fecha sua narrativa cíclica com o retorno à mensagem “O tempo destrói tudo” (Figura 5).



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

Figura 5 - A alegria de Alex ao descobrir que está grávida e a leitura pacífica no parque. Sentimentos impossíveis ao espectador, à lembrança dos *letterings* finais: “o tempo destrói tudo”.



Fonte: Mars Distribution



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

Ainda que o conteúdo diegético do capítulo final seja o da serenidade, a organização do discurso não autoriza esse sentimento. O *Allegretto* da 7ª *Sinfonia* de Bethoven, que historicamente estabelecerá uma atmosfera sublime, ganha um sentido mais perturbador do que os sons eletroacústicos oscilantes da “música” de abertura. Se a trilha eletrônica inicial fosse analisada fora do contexto fílmico, teria os contornos de um incômodo muito maior do que a clássica final, justamente porque a obra conta com a participação ativa do espectador e da sua memória, para presentificar a tragédia que, no tempo da história, ainda é incipiente. Se a ideia de que o futuro nos pertence é uma ilusão para as personagens, para o espectador é uma realidade. Enquanto o filme propõe uma narrativa presentificada, a presentificação do tempo é o artifício que exemplifica questões relacionadas ao seu (não)domínio e à própria experiência sensorial de um presente absorvedor de seu passado com ar de já ser um futuro inevitável. Em *Irreversível*, questões reflexivas existenciais são levantadas para serem dissolvidas, se utilizando das próprias possibilidades do cinema para essa dissolução.

Rituais e instituições como o amor romântico, casamento, família, amizade são desmistificados, são expulsos do patamar do sublime e configurados como apenas experiências de sensação muito próximas do imediato a propósito das de suas fragilidades ante uma mera manipulação das técnicas de montagem e criação de outras realidades (HOBEMAN, 2002).

O filme se faz como ilustração, por estratégias cinematográficas – edição, ordenação e durações – isto é, a fácil manipulação do tempo no cinema em relação a uma sensação cada vez mais corrente na sociedade atual: o total descontrole do homem ante ao presente, que traz consigo o passado e impotente em sua relação ao futuro. Portanto, a obra ganha esse sentido ilustrativo da atualidade: o abandonando de ideologias de origens, mas o “manter disponível” de suas informações com um passado sintetizado, e de dissolução de expectativas ou permanências sobre resultados futuros. *Irreversível* trata sobre passado e futuro, mas, está apenas no presente, acompanhando o imediatismo das ansiedades sociais e a fugacidade das sensações produzidas no instante. Nesse sentido, a narrativa de *Irreversível* pode ser considerada como uma sinédoque para o pensamento do século XX, que se caracterizou pela quebra de sistemas de significados prévios e subsequentes sentimentos de desilusão, apatia e ansiedade. No século passado, assim como em períodos anteriores, tragédias, catástrofes, incertezas e ameaças levaram as pessoas a atribuir a causalidade a fatores externos: a vontade de Deus, do Diabo, o destino, o governo, os pais ou a configuração dos planetas (AVANESSIAN; HENNIG, 2015). Noé não apenas brinca com tabus culturais como também com os discursos supostamente civilizados da modernidade das buscas e embates sobre a interpretação e racionalização dos casos. Propõe a ideia de inevitabilidade de todos ante um conceito de momentos em constante movimento, onde a velocidade ininterrupta dos acontecimentos só oportuniza o reagir. Quando se assiste a *Irreversível*, a tentativa interpretativa dos motivos dos acontecimentos contidos no filme se torna um trabalho em vão pois ao se pretender interpretar, o tempo e o objeto do presente já são outros. É nessa dissolução das questões racionais que o filme se sustenta. Utilizando os recursos mais radicais, Noé consegue reunir angústia e desorientação e alarma um público com um prazer narcotizante que beira o irracional sadismo e o seduz por seu teor eletrizante de uma experiência



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

sensorial desafiadora baseada no presente do que acontece na tela e no presente momento em que se assiste à obra.

O jogo proposto é intensificado com os instantes que caminham para o encerramento final pela volta à valorização dos movimentos de câmera e da manipulação visual. Mesmo com todo o aspecto sensorio de suavidade, de agradabilidade, o desfecho se configura como uma bomba prestes a explodir, devido a consciência do que está por vir. Essa característica apocalíptica só se revela de forma franca quando Noé abre o jogo ao investir em uma conclusão de ascensão climática com a imagem que começa a piscar em efeito estroboscópico, num retorno à perturbação visual inicial. Como um alarme final, o filme se expõe como a maldição que envolveu o espectador ao fazê-lo conhecedor do futuro e de sua irreversibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO RETO AO ÚTERO

Irreversível conta uma história simples: Um casal de namorados vai a uma festa na casa de amigos, mas, ao chegar, se desentendem, fazendo com que ela resolva voltar para casa mais cedo e desacompanhada. No caminho, ela é gravemente violentada. Ao descobrir o acontecido, ele parte em busca do responsável a fim de se vingar. O que é importante observar, aqui, é que essa história não apresentaria qualquer interesse em especial se esta cronologia fosse preservada. O resultado seria apenas uma história de vingança motivada por um ato de covardia – nada que fuja do já conhecido nos filmes de ação mais violentos. A reversão cronológica, no entanto, assim como as escolhas nas durações das sequências, a exposição e permanência de ações inquietantes, a cinematografia e a forma em que confere a visualização em desconforto, juntos e somados, conferem à história um potencial dramático radicalmente amplificado. Violência e sexo são motes corriqueiros no cinema, mas, a extrema violência de uma cena em que a cabeça de um homem é destruída por um extintor de incêndio, que não possui naquele momento qualquer justificativa plausível, sendo o ponto culminante de um duradouro plano-sequência claustrofóbico em que uma câmera gira alucinadamente enquanto atravessa o interior de uma boate, onde se passa todo tipo de depravação promove uma experiência de espetacularização radical.

Mesmo com a impressão de se estar diante de algo diferente ou novo, não é preciso ir muito longe para se encontrar os artifícios empregados por Noé em *Irreversível*. Apenas um ano antes de seu lançamento, *Amnésia (Memento, 2001)*, de Christopher Nolan, já empregava o mesmo artifício de reversão da montagem. O que torna *Irreversível* um filme diferenciado é o seu trabalho de composição estética e construção narrativa no sentido das conexões singulares que este trabalho é realizado, se utilizando de acoplagens na manipulação e regulação dos recursos de construção fílmica. As estratégias encontradas na obra, que a faz ter esse ar ousado, que o próprio cinema extremo demanda, embora incomuns, isoladas, não se sustentam como “novidade” – e nem é esta a questão essencial – mas trazem experiências singulares na experiência que se estabelece com o espectador. É um filme que incita a curiosidade devido ao êxito dessas conexões no objetivo explícito de provocar o impacto emocional e oportunizar estados de envolvimento de aproximação muito próprios, características de



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

um extremismo autoral e que, por isso, o faz ser tão referenciado quando o tema é o extremismo no cinema.

Os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*. Apresentam-se ao público como nuances que desafiam seu poder de discernimento e de descrição, bem como o seu poder em estado de linguagem para as captar. Noé dissolve o poder de representação da imagem e, em vez disso, privilegia sua presença material. Entretanto, em vez da materialidade da imagem ter qualquer objetivo em relação à contemplação, revela uma realidade disponível ao estímulo de sensações, a uma presença ainda mais ativa do espectador. *Irreversível* se exhibe como um exemplo do artifício da produção de envolvimentos – onde o ato de estabelecer interpretações não alcançam a amplitude do sensorio que a obra promove. A análise se torna mais eficaz à medida em que se aplicam os conceitos gumbrechtianos:

Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

O caso de *Irreversível*, mais do que um filme de valorização do enredo, é um filme de elevação da produção de uma experiência sensorial pelo engenho na constituição de ambiências devido aos estados de espírito que consegue promover. É o uso técnico dos aparatos de construção fílmica no cumprimento de um objetivo explícito e sincero: a produção de uma presença de corpo inteiro ou inteiramente presente em uma atmosfera estimulada com anseios de resultados que, quanto mais vívidos, mais cabíveis para a ilustração dos acontecimentos e envolvimento do indivíduo aos objetos abordados. A conjunção entre as opções para a cinematografia e para a montagem no filme de Gaspar Noé está em função de afetar o espectador em nível corporal. A metodologia usada para esta finalidade se configura como um confronto com o espectador em níveis de efeitos psicológicos e fisiológicos. Essa direção mais radical adentra o campo do cinema tátil, onde o filme se desenvolve evocando a sensação de toque em quem o assiste. Já não sendo um simples conjunto de ideias ou sentimentos, a imagem torna-se a sensação no modelo de abordagem e em vez de estabelecer uma primária conexão entre estética e conteúdo na tela, estabelece uma correspondência visceral pois o filme acontece no corpo do visualizador. A atenção extrema que é dada a esse estratagema, para toda a profusão de relações de ambiência em jogo, se mostra explicitamente intencional como campo objetivo de exploração, fazendo na própria história narrada uma correlação ao organismo humano: não é por coincidência que o desenvolvimento dos acontecimentos comece em um *Rectum* e termine em um útero prestes a dilatar para o nascimento.

Assim, a narrativa sombria de *Irreversível* se revela como um *puzzle*, um jogo, em que o espectador é incorporado e confrontado com situações adversas. Noé utiliza elementos que desconcertam o espectador pelo tom de que várias explicações sobre as peculiaridades características do filme podem ser encontradas dentro do próprio filme. É nessa adversidade, que se encontra um espectador vulnerável a quem só é dada a opção de acompanhar, pois não é conferida eficácia, ou



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

tempo, ao ato de interpretar. Desta forma, *Irreversível*, é difícil de se transcrever, de se conceituar, mas, mais fácil ou natural de se sentir – nas sensações físicas e, conseqüentemente, emocionais.

REFERÊNCIAS

AVANESSIAN, Armen; HENNIG, Anke. **Present tense**: a poetics. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2015.

BARKER, Martin. Watching rape, enjoying watching rape...: how does a study of audience cha(lle)nge mainstream film studies approaches? *In*: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina (Ed.). **The new extremism in cinema**: from France to Europe. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

BRAND, J. J.; REASON, James. **Motion Sickness**. Londres: Academic Press, 1975.

CHRISTIE, Ian. Time regained: the complex magic of reverse motion. *In*: **Projected shadows**: Psychoanalytic reflections on the representation of loss in european cinema. Londres: Routledge, 2007.

CURRIE, Gregory. **Image and mind**: film, philosophy, and cognitive science. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

FREY, Mattias. **Extreme cinema**: the transgressive rhetoric of today's art film culture. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2014.

HOBERTMAN, J. All or nothing at the Cannes film festival. **Village Voice**, Irvine, 4 jun. 2002. Film archives. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2002/06/04/all-or-nothing-at-the-cannes-film-festival/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

HORECK, Tanya. **Public rape**: representing violation in fiction and film. Nova York: Routledge, 2003.

HORECK, Tanya; KENDALL, Tina (Ed.). **The new extremism in cinema**: from France to Europe. Edimburgo: ed. Edinburgh University Press, 2011.

HUNTER, Stephen. Irreversible: move over, Dante. **The Washington Post**, Washington, D.C., 13 abr. 2003. **Movies**. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2003/04/11/AR2005033116939.html>. Acesso em: 29 ago. 2022.

KERNER, Aaron M.; KNNAP, Jonathan L. **Extreme cinema**: affective strategies in transnational media. Edimburgo: ed. Edinburgh University Press, 2016.

KING, Mike. **The american cinema of excess**: extremes of the national mind on film. Jefferson: McFarland, 2008.

LE FANU, Mark. Metaphysics of the "long take": some post-bazinian reflections. P.O.V. **filmtidsskrift: a danish journal of film studies**, Århus, 4 dez. 1997. Disponível em: http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html. Acesso em: 30 ago. 2022.

PALMER, Tim. Style and sensation in the contemporary french cinema of the body. *In*: **Journal of film and vídeo**. Illinois: University of Illinois Press, 2006.



RECIMA21 - REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR
ISSN 2675-6218

A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA EXTREMA: IRREVERSÍVEL E OS ENVOLVIMENTOS COM O ESPECTADOR
Gabriel Perrone Vianna

PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary french Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.