

A visualidade da montagem no longa-metragem *Irreversível*¹

Fábio Sadao Nakagawa²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Doutorando do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica

Resumo

Comunicação sobre o longa-metragem *Irreversível* (2002), filmado pelo diretor Francia Gaspar Noé. O trabalho busca entender a visualidade da montagem e as relações de visibilidade que constroem a imagem diagramática da montagem. Trata-se de uma pesquisa sobre a leitura imagética de um formato atuante na linguagem cinematográfica, cujas características principais são: a visualidade da montagem fílmica, a desconstrução da narrativa linear e o diálogo com uma percepção repertoriada por outros sistemas de linguagens.

Palavras-chave: Cinema; montagem; visualidade e visibilidade.

Esta comunicação busca compreender, a partir do longa-metragem *Irreversível*, um formato³ que está recorrente no cinema contemporâneo, no qual há uma construção fílmica que torna visível a sua própria construtibilidade através da visualidade da montagem. Além do filme proposto para essa análise, esse modo de construção pode ser percebido, por exemplo, nos longas-metragens de Tom Tykwer (*Corra, Lola, Corra!* 1998); Christopher Nolan (*Amnésia!* 2000); Alejandro González-Iñárritu (*21 Gramas!* 2003); Gus van Sant (*Elefante!* 2003), dentre outros. Neles, há a modelização⁴ da função poética na mensagem, uma vez que, segundo Jakobson (1988), a sua construtibilidade é feita pela projeção do eixo da similaridade sobre a contigüidade, interferindo, dessa maneira, no fluxo da narrativa e também na leiturabilidade das cenas, que passam a não ser apenas orientadas pelo eixo diacrônico da linguagem.

¹ Trabalho apresentado ao NP Semiótica da Comunicação, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Formado em comunicação social. Mestre em comunicação e semiótica e doutorando do programa de pós-graduação da PUC/SP.

fabio_nakagawa@uol.com.br

³ Formato é um conceito desenvolvido por Irene Machado no livro intitulado *Formato como design de gêneros discursivos* (no prelo), no qual a autora perscruta a operação do *design* nas linguagens das máquinas semióticas, resultando em experimentos não programados, os formatos.

⁴ Modelizar é um conceito desenvolvido pela semiótica da cultura de extração russa que confere “estrutura de linguagem a sistemas de signos que não dispõem de um modo organizado ou de uma codificação precisa para a transmissão de mensagens” (MACHADO, 2003:163).

O procedimento construtivo da poética no texto fílmico é, principalmente, percebido pela quebra visual da lógica de continuidade da decupagem clássica, ao expor as relações de conflito entre seqüências, cenas e/ou planos. A cada reiteração visual dessa “quebra” no entre-imagens é atualizada, tanto no texto fílmico quanto na percepção cognitiva do expectador, a lógica do conflito do signo montagem, permitindo com que, paralelamente, no decorrer da projeção do filme, seja construída na mente interpretadora uma imagem diagramática da montagem cinematográfica.

Visualidade, visibilidade e montagem

Antes de prosseguirmos a exposição do trabalho, é necessário esclarecermos algumas categorias fundamentais para a análise. As duas primeiras referem-se à visualidade e à visibilidade⁵, desenvolvidas por Ferrara. Elas estão relacionadas com a noção de imagem e de diagrama do semiótico Charles Sanders Peirce. A terceira refere-se à noção de montagem segundo o cineasta e teórico do cinema Eisenstein.

Segundo Ferrara, a visualidade “corresponde à simples constatação do visual como dado”, enquanto que a visibilidade é “a elaboração reflexiva do dado visual, transformando-o em fluxo cognitivo” (2002:105), pois:

A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade sígnica. A caracterização dessas categorias parece imprescindível para que se consiga enfrentar a dimensão visual enquanto signo. (FERRARA, 2002:101).

No âmbito da visualidade ocorre a “exploração icônica” (FERRARA, 2002:105) do signo visual, pois ele é apreendido pela percepção como uma imagem. Segundo Santaella, “o conceito mais restrito de imagem como signo que representa algo por semelhança na aparência corresponde ao primeiro tipo de signo icônico ou hipoícone, justamente aquele que Peirce chamou de imagem” (2001:188). Trata-se de um signo degenerado em relação ao signo triádico, uma vez que ele não completa a cadeia lógica do signo, pois permanece

⁵ As categorias de visualidade e de visibilidade referem-se ao signo visual, entretanto, em relação à imagem acústica é possível pensar, correlativamente, na sonoridade e na sonoplasticidade.

no nível icônico, por meio de suas “qualidades simples” (PEIRCE,1990:64). Entre imagem e visualidade, apesar de estarem intrinsecamente relacionadas, há uma distinção fundamental, pois a primeira refere-se à articulação lógica do signo em relação a si mesmo (sin-signo) e em relação ao objeto (ícone), e a segunda refere-se à logicidade da recepção da imagem, que constrói um vínculo comunicativo entre ela e uma mente interpretadora.

A partir da percepção icônica da imagem é possível haver a superação da simples constatação do aspecto qualitativo da imagem, ou seja, da visualidade, para o reconhecimento da “dinâmica cognitiva da visibilidade” (FERRARA, 2002:105). Trata-se portanto de um processo engendrado pela percepção, em face de uma montagem específica, pois há a reação da percepção sobre a imagem, ao constatar as relações de dominância e de hierarquia entre as suas qualidades, pois a visibilidade

corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios que, ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa adequada à sua complexa e cambiante materialidade. (FERRARA, 2002:120-121).

Na passagem da visualidade para a visibilidade são estabelecidos os vínculos comunicativo e informacional, pois a imagem passa a ser processada como informação a partir do momento em que ela coloca em confronto dois repertórios distintos, no caso, o do sistema midiático cinema e o do usuário do enunciado desse sistema. Por meio da estruturalidade ou do “dinamismo modelizante que garante a organização de um sistema semiótico como linguagem” (MACHADO, 2003:158), é construído o texto montagem. Nessa passagem da “visualidade receptiva da visibilidade perceptiva” (FERRARA, 2002:121), ainda sobre a dominância da iconicidade do signo visual, são construídas relações prováveis através de diagramas que permitem o surgimento de signos mais elaborados, a partir da leiturabilidade da imagem.

O diagrama, como elemento mediador entre a imagem e sua leitura, permite observar uma operação lógica da visibilidade; ela funciona como uma fronteira existente entre a materialidade do signo visual e a síntese construída por uma mente interpretadora, através de índices que desempenham o papel de mecanismos transdutores. Estes índices filtram determinados aspectos da imagem em detrimento de outros, estabelecendo relações de dominância existentes na imagem, de modo que ela passa por dois processos: o da

fragmentação do todo e da hierarquização entre os fragmentos. Ambos possibilitam criar o descontínuo no contínuo, ao transduzirem as qualidades estruturais e não adjetivas do signo em quantidade informacional, por meio de signos relacionais da estruturalidade, isto porque, esse processo “atinge os padrões estruturais de um organismo e não as suas propriedades” (FERRARA, 1986:56). A totalidade da imagem, em uma estruturalidade marcada pela fragmentação e pela montagem, é transduzida e, portanto, apreendida pela alteridade das relações entre os nexos informacionais que compõem o diagrama. Este, ao contrário da imagem, que estabelece relações de semelhança com o objeto, “representa as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes” (PEIRCE, 1990:64), ou seja, nos hipóicones diagramáticos, a similaridade “está baseada em relações abstratas” (SANTAELLA, 2001:239).

Se no âmbito da visualidade há o contato da percepção com as imagens montadas, no plano da visibilidade há a reação da cognição perceptiva ao construir uma imagem diagramática da montagem. Na primeira, há um percurso do olhar cambiando de imagem a imagem, sem realizar a metalinguagem sobre o processo de construtibilidade das imagens feito pela montagem; na segunda, a percepção atém-se no entre-imagens para compreender o modo de justaposição dos planos pelo signo montagem, através da imagem diagrama.

Nesse sentido, a imagem diagramática tenta por analogia apreender o princípio construtivo empreendido pela montagem que, segundo Eisenstein, reverte-se essencialmente em conflitos.

A montagem para Eisenstein era um mecanismo ativador de conflitos, que ele jogava um plano contra o outro, que ele quebrava a continuidade dos eventos, impondo portanto uma visão multifacetada do fenômeno. Conflito de direções, conflito de cores ou tonalidades, conflito de jogos de iluminação, de volumes, de velocidades, de formas em geral: o que importava para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos, gerando sentido. A montagem, para ele, tinha por função destruir as aparências do mundo sensível, para em seguida poder reconstituí-lo sob uma ótica nova e penetrante. (MACHADO, 1983:55).

A logicidade de articulação da montagem, segundo Eisenstein, tem como base o processo de formação dos planos que, ao fragmentar o objeto filmado, produz um elemento

de outra natureza: uma “célula de montagem” (1990:41). A metáfora do plano como célula refere-se principalmente ao fato de que todo processo de construtibilidade dos planos é uma espécie de gestação de algum elemento de conflito, manifestado na concretude da rede de relações montada entre as partes, ou seja, há uma natureza "embrionária" na formação dos planos, que embala, como um invólucro, um conflito em potencial, projetado por um princípio unificador, no caso, a montagem. As relações do plano, como um conflito em estado latente, e da montagem, como concretização das relações conflituosas entre qualidades distintas, estão logicamente conectadas com a idéia de atração desenvolvida por Eisenstein no período anterior à sua atuação no cinema, quando trabalhava com a linguagem teatral e afirmou que:

Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais. (EISENSTEIN apud XAVIER,1984:107).

Um signo modelizado pela agressividade funciona como uma espécie de força centrípeta, pois atenua a percepção dos signos de menor intensidade que estão ao seu redor, estabelecendo uma relação de hierarquia entre os “menos agressivos” e o signo dominante. Segundo Roman Jakobson (1983:485), a dominante "regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. Ela garante a integridade da estrutura" e, também, da estruturalidade porque ela "[...] domina todos os elementos e exerce influência direta sobre cada um deles." A atração, além de estabelecer uma relação centrípeta entre os signos com características pouco agressivas, qualificando o lugar em que atua, também funciona como uma força contrária quando é confrontada com outro signo de intensidade semelhante, havendo, portanto, o choque, a colisão entre eles, por meio da montagem de atrações. Assim:

la atracción se define como función, no como sustancia. Todo aquello que zarandea el aparato sensorial del espectador cuenta como atracción, sea cual su fuente o estatus artístico: el solilóquio de Romeo, el color de las mallas de la actriz, um redoble de tambor. (BORDWELL,1999:143).

A lógica de raciocínio formada pela atração qualificada por uma função agressiva e pela montagem de atrações, como meio que permite haver os choques entre as distintas agressividades, será mantida em relação ao plano, uma célula de montagem, e a montagem cinematográfica, em particular a montagem intelectual. O primeiro gera uma qualidade icônica distinta à de outro plano porque, segundo Machado (1982:45), “é como se uma fosse o negativo da outra” e o segundo, a montagem, estabelece uma relação conflituosa com as iconicidades existentes entre os planos, opondo-se, dessa maneira, suas estruturalidades sígnicas.

Contudo, a montagem cinematográfica idealizada por Eisenstein, apesar de ter semelhanças com a montagem de atrações, é dotada de uma característica muito particular ao buscar um processo de representação predominantemente visual de conceitos abstratos para produzir um “apelo intelectual” na recepção. Sua fonte de inspiração para esta forma de representação surgiu da lógica de formação do ideograma oriental que combina, por exemplo, duas visualidades, advindas de dois hieróglifos, com significados distintos, para formar um terceiro elemento visual que pode se referir a uma idéia abstrata. Segundo ele, este seria “o ponto de partida do cinema intelectual”, pois “é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e séries intelectuais.” (EISENSTEIN,1990:36).

Porém, é importante ressaltar que a construtibilidade das séries intelectuais feita pela montagem, a partir do princípio ideogramático, não deve ser observada como algo próximo, ou similar, ao processo metafórico da linguagem, tal como afirma Carone (1979:104), mas deve ser vista como um modo de construção que Pignatari denomina como paraformismo, a partir da relação que ele faz com a função poética definida por Jakobson, na qual “o signo poético resulta de um processo de iconização” (1983:169). Na construtibilidade e no paraformismo há “a projeção do ícone sobre o símbolo” (1983:168), ou seja, o eixo da similaridade sobre a contigüidade, da metáfora sobre a metonímia, forma “verdadeiros campos-de-força sígnicos que se atraem e/ou repelem mutuamente. Esses eixos exercem uma atração mútua. Mútua e contraditória, uma atração repulsiva ou repulsiva atrativa” (1983:169), que serão responsáveis pelo surgimento do signo metafórico visual. Nesse sentido,

A metáfora entendida não como simples comparação da qual resulta uma imagem visual, mas, como lembra Jakobson, como uma relação entre a similaridade, a equivalência, característica da metáfora, e a contigüidade, característica da metonímia. (...) A ambigüidade da mensagem poética, a concentração poética, no dizer de Pound, seria resultante da superposição da metáfora e da metonímia; de sorte que, na linguagem poética, processar-se-ia uma contaminação entre metáforas e metonímias, uma metaforização da metonímia e uma metonimização da metáfora, desse modo, os elementos metonimicamente combinados em novas relações de contigüidade não deixam de ser metafóricos, a sucessão de metonímias acaba apontando para um tratamento metafórico da linguagem. Logo, a linguagem poética não é exclusividade metafórica por uma rejeição tácita da metonímia, mas por uma superposição do eixo da similaridade sobre o eixo da contigüidade, ou seja, por um instante metafórico da metonímia. (FERRARA, 1986:18-19).

Há dessa maneira uma relação de montagem entre o eixo da similaridade e o da contigüidade, que constrói “homologias enquanto metáforas de estruturas” (CAMPOS, 1994:79), modelizada não por uma lógica da identidade mas, tal como no pensamento chinês, por uma “dualidade correlativa”, “onde os opostos não são excluídos, mas integrados numa inter-relação dinâmica, mutuamente complementar” (CAMPOS, 1994:84).

Segundo Chang Tung-Sun, a forma ocidental mais próxima da “dualidade correlativa” seria a relação dialética, na qual há “o conflito de tese e antítese em vista de uma síntese, [que] poderia ser chamada de lógica da oposição”⁶ (CAMPOS, 1994:85), porém essa proximidade ainda não satisfaz plenamente a “lógica da oposição”, uma vez que a dialética busca superar as contradições enquanto a montagem é construída fundamentalmente pela manutenção do choque das oposições.

Portanto, as séries intelectuais resultam de um processo de construtibilidade da montagem intelectual, a partir da relação conflituosa formada pela projeção do eixo metafórico —a montagem vertical— sobre o eixo metonímico —os feixes de montagem—, o que torna possível a construção de uma espacialidade, na qual se instaura a contradição, por meio da distinção visual existente entre os signos.

Pelo princípio da projeção de um eixo sobre o outro, a contradição é reiterada ao longo do eixo metonímico através das diversas relações conflituosas entre os planos, compondo signos icônicos metafóricos. Dessa maneira, a síntese remete tanto à reiteração

⁶ Este argumento Campos constrói a partir do texto de Chang Tung-Sun, intitulado “A teoria do conhecimento de um filósofo chinês”. In: CAMPOS, Haroldo de (1994). *Lógica. Poesia. Linguagem*. São Paulo, Edusp.

do conflito pelas partes quanto à totalidade do processo que a engendra; Deleuze (1985:48-49), ao refletir sobre o conceito de montagem eisensteiniana, afirma que esta é a lógica de uma “lei de gênese, de crescimento e de desenvolvimento”, uma força motriz que constrói uma “espiral orgânica”.

Essa lei, também denominada por ele como “unidade dialética”, aqui entendida como “lógica da oposição”, permite haver uma unicidade sistêmica entre a montagem e as células, pois ela é o elemento comum que media e, portanto, constrói as relações existentes entre o todo e as partes, isso porque no processo de construtibilidade da montagem, “a espiral orgânica encontra sua lei interna na seção áurea, que marca um ponto-cesura, e divide o conjunto em duas grandes partes oponíveis mas desiguais. Mas é também cada espira ou segmento, que por sua vez, se divide em duas partes desiguais opostas.”

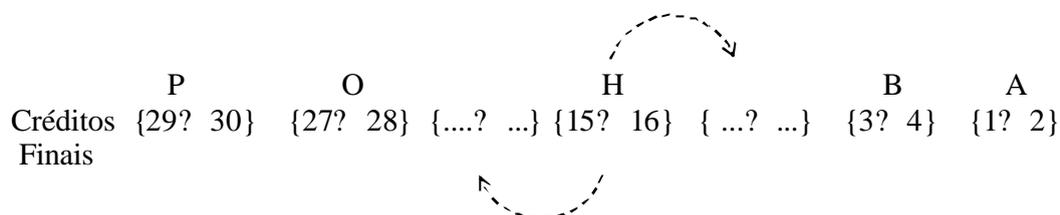
Nesse sentido, Deleuze —interessado em entender a relação entre imagem e movimento— resalta a montagem como uma semiose, na qual ela opera por meio da lógica de crescimento da espiral orgânica modelizada pela relação dialética, cuja progressão “é o movimento do Um que se desdobra e volta a forma uma nova unidade”. O movimento então acontece entre “espiras” orientadas pela logicidade da montagem, pois “é por oposições ou contradições que a espiral avança e cresce”, sendo que “o conjunto se reflete em cada parte, e que cada espira ou parte reproduz o conjunto”.

A construtibilidade do tempo

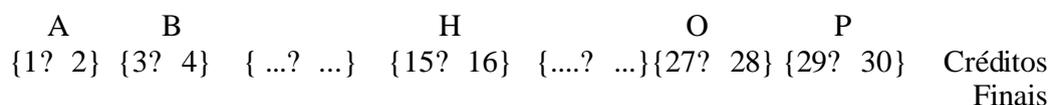
Irreversível é o segundo longa-metragem do diretor francês, de origem argentina, Francia Gaspar Noé. Lançado no final de 2002, causou polêmica pelas fortes cenas de violência física e sexual ao narrar uma história muito simples: Marcus, interpretado pelo ator Vincent Cassel, acompanhado de Pierre (Albert Dupontel), amigo e ex-marido de Alex, procura fazer justiça com as próprias mãos ao tentar vingar o violento estupro de sua namorada, Alex (Mônica Belluci), feito pelo cafetão Le Tenia (Jo Prestia). Apesar de o enredo ser norteado por poucos elementos centrais da intriga —o estupro e a vingança—, o filme de Gaspar Noé cria a construção metafórica do tempo, o principal elemento de atração, ao trabalhar a espacialidade do tempo na montagem do texto fílmico.

Conforme já foi mencionada, a compreensão da narratividade nesse formato depende da leitura visual da montagem elaborada por meio da imagem diagramática

construída analogicamente em relação à montagem. No caso do filme *Irreversível* é possível esboçar essa imagem diagramática da seguinte maneira:



Antes de explicarmos as marcas utilizadas no diagrama da montagem desse longa-metragem, apresentamos como seria a disposição “normal”:



Cada segmento entre chaves representa uma seqüência, aqui entendida como “unidades menores marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (XAVIER,1984:19), conforme elas se encontram divididas no longa-metragem e em relação à “quebra” na continuidade linear do tempo. No total são quinze seqüências que compõem o filme, sem contar os créditos finais, apresentados no início da projeção. No *interior* de cada seqüência, a temporalidade *das ações* segue uma sucessão linear diacrônica, na qual não há confusão entre as qualidades temporais, pois o ritmo é marcado pela sucessão cronológica dos acontecimentos e, por isso, a temporalidade diegética, no interior das seqüências, está representada por uma flecha horizontal da esquerda para a direita. Como a lógica da construção temporal do longa-metragem também é formada pela inversão da temporalidade, a disposição das seqüências é colocada em uma ordem decrescente e é representada no diagrama pelas letras.

Dessa maneira, o procedimento construtivo do tempo envolve tanto a operação de inversão, entre seqüências, quanto a manutenção, no interior de cada uma delas, do tempo linear. No embate dessas duas ordens temporais (crescente X decrescente; perspectiva micro X perspectiva macro, respectivamente formuladas no diagrama pelos números e pelas letras) a metáfora visual do tempo é concretizada e revelada visualmente pela montagem, pois é estabelecida a relação de conflito entre as visualidades e também entre as

sonoridades das seqüências a partir da quebra da continuidade na temporalidade das ações, que permite o *início* de uma dada seqüência ser a continuação do *final* da seqüência *posterior*, e o seu *final* continuar no *início* da seqüência *anterior*.

A projeção da relação de conflito no eixo diacrônico possibilita a construção da metáfora visual da frase “o tempo destrói tudo” — dita por um dos personagens no início do filme e reiterada ao ser impressa na tela no final. A inversão das seqüências provoca a “desaceleração” da expectativa na intriga, pois a busca (resolução) antecede o conflito que por sua vez antecede o estado harmônico. Essa diminuição do ritmo da narratividade também é percebida pela “domesticação” do som e da imagem no decorrer do longa-metragem, visto que o movimento frenético da câmera, acompanhado de uma trilha de estilo *high tech* e de vários ruídos, gradualmente perde a intensidade. Segundo o diretor Gaspar Noé, em entrevista ao jornalista Ramiro Ortiz:

En ese sentido, *Irreversible* tiene dos partes. Es como un viaje y es peligroso bajarse a mitad de camino. Uno puede retirarse sucio, pesimista. Después de todo lo que se dijo hay mucha gente que cree que el filme es sólo eso, pero los que se queden a ver la segunda mitad verán que hay otra cosa. Le recomiendo a la gente que lo haga. Deben recordar que el relato está estructurado de atrás hacia adelante, comenzando por la agresión al violador. El comienzo tiene que ver con las pulsiones animales, con un deseo de venganza, con cierta lucha del hombre contra el hombre. La otra es más cerebral. Es la parte social, cariñosa, afectuosa. En las últimas escenas nos encontramos con la pareja en su momento más bello, proyectando un futuro, viviendo un momento idílico de intimidad.

Se a inversão provoca uma “desaceleração” da expectativa na narrativa, ela também induz ao adensamento do ponto central, onde há tanto o rompimento da estrutura dramática em duas partes, conforme sinaliza Gaspar Noé, quanto a conexão das mesmas. É justamente o “ponto-cesura”, como conceitua Deleuze, no qual se encontra a força motriz que constrói a “espiral orgânica” no *nível macro* da estruturalidade do texto. No “ponto-cesura” ocorre o momento mais polêmico de *Irreversible* que é a seqüência do estupro. Ele é representado no diagrama pelas flechas pontilhadas, que além de destacar o conflito e provocar o surgimento de duas partes que se contrapõem, também lugariza um centro na estruturalidade fílmica. Trata-se de um centro que funciona como vetor, “um elemento a partir da configuração primária da radiação que, emanando de um foco, espalha energia em todas as direções” (ARNHEIM,2001:23). Ele tanto serve como elemento desestabilizador da

estruturalidade, ao ser usado como o ponto centrípeto capaz de inverter as seqüências, como é o elemento estabilizador da leiturabilidade do filme, uma vez que auxilia na compreensão da sua construtibilidade, ao centralizar o momento crucial da intriga.

Dessa maneira, a seqüência do estupro do personagem Alex pelo cafetão Le Tenia torna-se uma peça fundamental para a construção da espacialidade circular, ao funcionar como o ponto central do diâmetro, capaz de estabelecer o movimento centrípeto na estrutura compositiva. Visualmente essa seqüência é construída por meio de um plano-sequência apresentada na diegese pelo o interior de uma passagem subterrânea pintada de vermelho e, também, através de um ângulo da câmera que permite a formação da perspectiva pela distância focal.



Todos esses elementos favorecem a construção tanto da visibilidade do ponto central quanto a idéia de conexão entre as duas partes da estrutura pelo diagrama. Além disso, a predominância da cor vermelha, aliada ao espaço referencial subterrâneo, permite que a espacialidade circular também seja percebida como uma esfera. O destaque dado à cor, emblemática da violência física e sexual presente nesse “ponto-cesura”, leva-nos à comparação dessa seqüência à erupção da força arrebatadora de uma larva vulcânica; nos dois casos, o interior, ao eclodir, traz à tona uma força que abala toda a estruturalidade.

Embora haja uma circularidade temporal que parece fechar em sua própria espacialidade⁷, é preciso ressaltar que no longa-metragem *Irreversível* também ocorre uma espécie de abertura na construtibilidade do tempo. Essa ênda é possível por meio de um procedimento construtivo que estabelece um diálogo entre filmes através da inserção de uma cena, percebida logo no início do longa-metragem. A cena em questão traz um personagem pertencente a outro filme do mesmo diretor, um açougueiro, interpretado por Philippe Nahon, protagonista de *Sozinho Contra Todos* (1998). Esse personagem encontra-

⁷ Formulamos uma hipótese, que não será trabalhada nesse artigo, da construtibilidade da espacialidade circular e/ou esférica possibilitar o aparecimento de traços da temporalidade mítica, no que se refere ao mito do eterno retorno. Nesse, ocorre o diálogo entre começo e fim; cada parte do longa-metragem, diferenciadas a partir do ponto central e unidas por meio das extremidades, parecem ser modelizadas por uma dinâmica distinta, a primeira pelo tempo escatológico e a segunda pelo tempo da cosmogonia. Ambas aparentam estabelecer relações entre si, através de uma duração temporal que se quer sempre presente.

se preso em uma cadeia localizada ao lado da boate sadomasoquista *Rectum*, onde começa a trama de *Irreversível*.

Segundo o diretor Gaspar Noé, em entrevista concedida ao jornalista Erin Torneo, no dia 11 de março de 2003: “I read a book about Kubrick, and it said that he liked to use something from one film in the beginning of another. I liked the idea of that, as if there was a commercial in between, and then you pick up where you left off”. A informação permite nos dizer que o seu segundo longa-metragem contém, literalmente, um fragmento do primeiro. Aliás, Kubrick têm sua idéia concretizada por Noé no início do filme e também ele é lembrado no final do longa-metragem por meio da citação homenagem em uma cena na qual aparece o cartaz do longa-metragem *2001: uma odisséia do espaço*, onde está impressa a frase “Esta é a viagem definitiva”. Portanto, em *Irreversível*, novamente o ciclo se fecha, ao aproximar a idéia do criador.

Todo esse jogo visual e sonoro presente no longa-metragem *Irreversível* só é possível de ser compreendido por uma percepção já modelizada por outros sistemas de linguagem, em particular a televisão, que, segundo Machado, foi a responsável pelo surgimento do olhar do “zapper”:

O zapper é um navegante da noosfera, o reino dos signos: sua unidade de controle remoto lhe permite atravessar espaços e tempos distintos e níveis diferentes de realidade, alinhando as faixas de onda, embaralhando gêneros e formatos, redefinindo, enfim, as categorias do conhecimento. Essa atividade demanda, evidentemente, reflexos rápidos, intuição para a seletividade e capacidade de estabelecer conexões, mesmo que absurdas, nas redes de trânsito de informação. (1993:144).

Trata-se de uma percepção já habituada com a tecnologia digital do DVD, que divide o filme em faixas e permite simular, em qualquer filme, a lógica da construção temporal invertida existente na montagem das seqüências do longa-metragem *Irreversível*. Nesse sentido, a percepção desse longa-metragem tece as relações cognitivas da visibilidade, a partir da visualidade da construção do texto fílmico e em relação a um modo de olhar constituído, também, pela mediação de outras mídias, em particular a televisual. É o esfriamento do olhar modelizado pelo “meio frio televisão”, conforme definiu McLuhan, que é resignificado pelo texto fílmico para que haja uma maior participação do espectador.

Cabe a ele percorrer semioticamente a trama, que tece a metáfora visual do tempo, esfriando, assim, o meio quente cinema.

Referências bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf (2001). *O poder do centro* (trad. Maria Elisa Costa). Lisboa, Edições 70.
- BORDWELL, David (1999). *El cine de Eisenstein* (trad. José García Vázquez). Barcelona, Paidós.
- CAMPOS, Haroldo de (1994). *Lógica. Poesia. Linguagem*. São Paulo, Edusp.
- CARONE, Modesto (1979). *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (1985). *A Imagem-Movimento* (trad. Eloísa Ribeiro). São Paulo, Brasiliense.
- EISENSTEIN, Sergei (1990). *A forma do filme* (trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- JAKOBSON, Roman (1983). A dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- _____ (1988). *Linguística e Comunicação* (trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio (1986). *A estratégia dos signos*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ (2002). *Design em espaços*. São Paulo, Rosari.
- PEIRCE, Charles Sanders (1990). *Semiótica* (trad. Teixeira Coelho Neto). São Paulo, Perspectiva.
- SANTAELLA, Lúcia (1995). *A teoria geral dos signos*. São Paulo, Ática.
- _____ (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora, visual, verbal. São Paulo, Iluminuras.
- MACHADO, Arlindo (1983). *Eisenstein: Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1993). *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp.
- MACHADO, Irene (2003). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*, Ateliê Editorial.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (trad. Décio Pignatari). São Paulo, Cultrix.
- PIGNATARI, Décio (1983). *Semiótica da montagem*. In: REVISTA ATRAVÉS. São Paulo, Martins Fontes, n.1.

XAVIER, Ismail (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Outras Referências:

ORTIZ, Ramiro. *Siempre habrá tabúes*. Disponível em <<http://www.cordoba.net/notas.asp?id=23151&idCanal=295>>. Acesso em: 23 maio 2006.

TORNEO, Erin. *Tunnel Visionary: Gaspar Noe's Brutal "Irreversible"*. Disponível em <http://www.indiewire.com/people/people_030311noe.html>. Acesso em: 31 maio 2006.

Ficha técnica do longa-metragem *Irreversible*:

Título Original: Irreversible

Tempo de Duração: 99 minutos

Ano de Lançamento (França): 2002

Estúdio: Studio Canal , 120 Films, Grandpierre, Eskwad, Rossignon, Les Cinémas de la Zone, Nord-Ouest Productions.

Distribuição: Lions Gate Films Inc

Direção: Gaspar Noé

Roteiro: Gaspar Noé

Produção: Christophe Rossignon

Música: Thomas Bangalter

Fotografia: Benoît Debie e Gaspar Noé

Figurino: Laure Culkovic

Edição: Gaspar Noé

Elenco principal: Monica Bellucci (Alex); Vincent Cassel (Marcus); Albert Dupontel (Pierre); Philippe Nahon (Philippe); Jo Prestia (Le Tenia).