

IRREVERSÍVEL, DE GASPAR NOÉ: A BELEZA NO LUGAR DO INFORTÚNIO, LUGAR ONDE CONVERGEM CINEMA E POESIA

Cirlana Rodrigues de Souza
cirlanarodrigues@gmail.com

(GELP-Grupo de Estudos Linguagem e Psicanálise/ILEEL/UFU)

Resumo: No encontro entre poesia e cinema, é preciso ver onde, em um filme, algo corta e nos arrebatava para um estado de suspensão de sentidos. A proposição é a de que a língua do cinema de poesia suposta pelo cineasta italiano Pasolini comportaria um enigma poético que nos colocaria arrebatados como a personagem literária Lol. V. Stein destacada por Lacan na homenagem à Marguerite Duras (1965). Trata-se de ser capturado nas imagens de um filme no lugar onde a incredulidade opera. Essa língua seria feita de letra, letra feita de traços que convergem com o inconsciente, a imagem como um traço que corta. Nessa língua está posto o estilo de autoria de um filme por comportar esse traço singular. O filme *Irreversível* (2002), do cineasta contemporâneo Gaspar Noé, cujo peso de todas as cenas e sequências é o próprio movimento da angústia marcado por cenas de sexo e violência, nos mostra isso. Mas, o arrebatamento se dá em suas cenas finais por comportarem toda a beleza do espaço, do tempo, do amor e de Alex, pois tanta beleza nos arrebatava por ser o lugar do infortúnio, lugar onde convergem cinema e poesia.

Palavras-chave: Irreversível; Cinema; Poesia; Contemporâneo; Infortúnio; Psicanálise.

Introdução

A poesia arrebatava. Seu arrebatamento é efeito da letra que nela opera, sem forjar sentidos, como afeto que faz corte inesperado em nossa harmonia.

O cinema, nas formas de um filme, pode nos causar esse afeto desde que seja ‘escrito’ em uma língua que ao cerzir uma história faz corte e nos arrebatava para um estado de suspensão, inominável. Nessa direção, e conforme o argumento do grupo de trabalho para abordar o Cinema de Poesia, de Pier Paolo Pasolini, nossa proposição é a de que a língua escrita da ação cinematográfica inventada pelo cineasta italiano comportaria um efeito desse inominável, um enigma poético escrito nessa letra e que nos colocaria, como espectadores, arrebatados, tal como a personagem literária Lol. V. Stein destacada por Jacques Lacan em sua homenagem à Marguerite Duras [1965/2003] e, também, arrebatados pela escrita de Duras. Trata-se, desse modo, de ser capturado, ali nas imagens de um filme, em suas unidades básicas, em suas tomadas, justamente pelo lugar onde a incredulidade opera, onde a ordem do esperado e do compreendido falha, ponto em que somos lançados ao *jouissance*, o gozo de Santa Tereza D’Ávila (Lacan, 1972-1973/1983), pois a linguagem – a mesma que comporta uma língua que corta – deixa algo fora dela, fora do sentido: nem tudo faz sentido!

Nesses termos, a ‘língua de poesia’, conforme estabeleceu Pasolini, seria a língua feita de letra, letra feita de traços que convergem com o inconsciente (Lacan, 1965/2003), a imagem como um traço que corta e nesse corte algo de não realizado nos arrebatava: ponto em que traço e inconsciente se tocam, causando nosso arrebatamento ante a tela de cinema. Nessa língua está posto o estilo de autoria de um filme: haveria o traço de estilo de Pasolini, de Tim Burton, de Lars Von Trier, e assim por diante, considerando que um filme é sempre estabelecido a partir do desejo de um sujeito em fazer filmes e que há uma ‘gramática’ desse sujeito que comporta esse traço singular, o que podemos ver na obra de cada um desses cineastas em que eles se propõem, ao estilo

de cada um, a responder questões que vão sendo delineadas no percurso de construção de suas obras.

Luís Buñuel (1958/1991) propõe deixar as imagens, de um filme, fluírem com “liberdade” para se aproximar cinema e poesia: é essa fluência de imagens sem as amarras de sentidos pré-estabelecidos que nos levaria ao arrebatamento. Este não estaria limitado apenas a imagens em sequências surpreendentes, a viradas inesperadas no roteiro como em *Menina de Ouro*, ou a sequências insólitas e concretas como em *Relatos Selvagens*.

Levando isso em consideração, vamos ao filme *Irreversível*, de Gaspar Noé (*Irréversible*, 2002)¹, cujo peso de todas as cenas e sequências é o próprio movimento da angústia marcado por tomadas controversas e perturbadoras, por cenas de estupro e assassinato, de sexo e violência, em que o tempo é a personagem que vai nos mostrar que o pior está por vir e vem, de modo irreversível, irreparável, quando não esperamos.

O cineasta Gaspar Noé nos avisa sobre isso nas primeiras cenas do filme, cujo conteúdo é o incesto, ou seja, estamos, na sociedade ocidental contemporânea [e sua epidemia de incesto, conforme uma das personagens nos lembra] sem a lei fundamental de nossas relações civilizatórias e o sexo entre pai e filha pode ser apenas uma metáfora para nossa orla primitiva. O pai incestuoso, do filme de Noé, em seu corpo asqueroso e sob a obscuridade das cenas nos avisa (Figura 1): “O tempo destrói tudo.” Dizendo de outro modo, a personagem protagonista desse filme é impiedosa, cruel e o que nos causa é irreversível.



Figura 1. Cena de *Irreversível*.

Fonte: Gaspar Noé, 2002.

Em *Irreversível*, concluímos, na sua primeira metade, que a vida é feita de “esperma e sangue”, conforme a filosofia do cineasta, a vida é um horror de sexo, violência e vingança. Em *Irreversível*, é a beleza que ratifica esse infortúnio, pois conforme Lacan (1965/2008, p.204), a beleza nos arrebatava precisamente por estar no “limiar do entre-duas-mortes”, o lugar do infortúnio, lugar onde confluem o cinema e a poesia e que iremos nos dar conta no final do filme, seu término, já que ele começa pelo final.

Assim como para a psicanálise, de Sigmund Freud e Jacques Lacan, a arte antecipa a matéria de nosso interesse (questões do inconsciente e de seu sujeito do desejo e de gozo), trabalhar em uma lógica subversiva de um nomeado cinema de poesia é partir do fato de que o cinema vai trabalhar com a matéria da poesia. Conforme

¹ Dirigido por Gaspar Noé, “Irreversível” foi realizado na França e estreou no Festival de Cannes de 2002. A distribuição é da *Lions Gate Films Inc.*, a fotografia é de Benoît Debie e Gaspar Noé e a produção é de autoria de Christophe Rossignon. O diretor também é responsável pela edição e pelo roteiro. A atriz Monica Bellucci interpreta Alex, Vincent Cassel faz o papel de Marcus e Albert Dupontel é Pierre.

um dos versos de Manuel de Barros (1990), no poema *Matéria de Poesia*, essa matéria é “O que é bom para o lixo é bom para poesia”, matéria do cineasta Gaspar Noé em sua obra, que em *Irreversível* toma forma de imagens que nos dizem do sexo gay como sadomasoquista concretizando seu ideal de um mundo de ‘sangue e esperma’, em que a boate *Rectum* é a própria lata de lixo, no ódio entre os sexos e entre os gêneros, na xenofobia, na lei clandestina e na lei do caos, na violência a todo custo, nas drogas, na promiscuidade em uma festa no apartamento burguês, na falácia de uma filosofia francesa e assim por diante. A matéria do cinema de poesia de Noé é o sexo, a violência e a vingança.

O cinema, contemporâneo e irreversível, de Gaspar Noé

Mais do que um conteúdo, trata-se do modo de fazer sobre essa matéria de poesia, modo esse que está traçado no estilo do diretor Gaspar Noé, estilo que faz um corte na lógica de sentidos triviais e nos lança no inesperado, nos arrebatando justamente onde prevalece esse inesperado e visivelmente insuportável: algumas cenas são difíceis de ver.

Irreversível, em meio a todas às polêmicas de seu enredo, de suas sequências, de seu tempo cronológico, da voracidade de seus atores como resposta ao apelo de um diretor cujo desejo é ser "realista", nos mostra que as imagens [frutos de um trabalho imaginário] comportam o que nomeamos de real em psicanálise: justamente aquilo que não se encobre com nomeações e com sentidos, em que os atos são resposta à angústia, aquilo que pode se estatelar em uma imagem. Isto não é pouca coisa quando lembramos que cinema é imagem, ou deveria apenas ser imagens, sequências de imagens para contar histórias com um propósito.

Em línguas [de cinema] como a de Gaspar Noé, o propósito é apenas uma justificativa que vai perdendo as vezes para a matéria de que se trata: o arrebatamento do espectador naquilo que ele julga ser possível evitar. Esse arrebatamento é afeto, efeito do inominável que para alguns é usar o cinema para provocar sensações, sensações que acabam por ter função de encobrir isso que nos afeta justamente por nos faltar nomes.

Gaspar Noé, com seu cinema, nos mostra que cinema não se presta apenas a ser objeto de análises e interpretações, mas é o lugar, um *logos* a mais, que nos permite compreender as questões constitutivas do sujeito do desejo. *Irreversível* nos mostra nossa irreduzível condição de, como seres falantes, portanto desejantes [e gozantes], caminharmos para a morte e que isto é mesmo irreversível. Ele nos mostra isso da maneira mais crua possível e, mais ainda, que essa condição se situa no belo, na beleza [sempre imaginária] como lugar desse nosso infortúnio. Mérito do cinema como esse, pois com cinema corremos o risco cair no engodo de um imaginário consistente, forjado em uma estética previsível de imagens e de um final sempre feliz.

A obra de Gaspar Noé é uma apologia ao pessimismo e à violência, às drogas, à promiscuidade, a todo tipo de perversão humana? Alguém precisa falar disso. Interessa não perder de vista que ele lê nossa sociedade contemporânea, cada vez mais indistinta de um gozo tecnológico e cada vez mais primitiva em seus afetos, na direção que vai dando às suas relações. Por isso, *Irreversível* seria uma versão contemporânea de *2001, Uma Odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick (EUA, 1968), como vemos no cartaz desse filme na parede acima da cama da personagem Alex e no movimento da câmera em direção ao céu, para finalizar o filme: começamos pela *primeva* e terminamos nas luzes de uma orla organizada e feliz. Todavia, no filme de Noé, qualquer lado que se comece a contar a história, estamos diante de um horror.

Os filmes Gaspar Noé, são feitos e efeitos de nossa contemporaneidade: como poeta de imagens, ele é contemporâneo, na versão de Agamben (2008) sobre o que é ser contemporâneo:

O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar em seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo? O sorriso demente do seu século [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para aqueles que experimentam contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2008, p.62-63)

O cinema contemporâneo de Gaspar Noé interpela nosso tempo e nossa obscuridade. Agamben (2008) lembra, ainda, que essa obscuridade somente é possível mediante o reconhecimento das luzes de um tempo. Nos filmes de Gaspar Noé o que não falta é esse jogo luz e obscuro, como na escuridão vermelha [sangue] no túnel em que Alex é violentada, no exagero das luzes alucinógenas de *Enter the void* (2009) ou, ainda, no muito recente *Love 3D* (2015) com todas as cores e dimensões do sexo mortal e promíscuo possíveis de serem captadas por uma câmera, melhor dizendo, escrita por uma língua de cinema de modo visceral, que quer entrar no corpo, é invasiva e, assim, para além de agressiva, chega a ser violenta.

A experiência que arrebatava em Irreversível

Irreversível é um filme escuro até por volta de seus cinquenta e cinco minutos, porém, é literalmente obscuro em sua totalidade e o que se vê são trevas cujas sequências de imagens, em retrocesso, portanto, como todo contemporâneo, voltando às origens daquele drama, nos mostram um tempo urgente: tudo ali é urgente e intempestivo, até às cenas finais onde a luz arde na tela e vemos que é essa luz que permite, por contraste, toda a obscuridade do filme: na beleza das cenas finais, nas cores vivas da natureza e da pele da atriz Mônica Bellucci, o obscuro, lugar da metonímia desajustada e tensa do filme que chegou à metáfora de todo o sexo, a violência e vingança daquela narrativa: lugar da matéria de poesia nesse cinema.

Em *Irreversível* (2002), a cena de estupro, seguida do espancamento de Alex, que começa por volta dos 40 minutos, dura aproximadamente quinze minutos [uma eternidade em se tratando de cinema]. Essa cena chocou todo mundo, chocou o público do festival de Cannes que, ao deixar a sala de exibição do filme, não esperou pelo pior ainda, cedendo rapidamente ao engodo de uma cena, como se aquela cena fosse o mais obscuro do filme. Como 'poesia', esse filme não poderia ser óbvio e deixar condensado em uma única cena de sofrimento o lugar de nossa angústia. No filme, é o lugar da virada: Alex entra no túnel (Figura 2) e a escuridão, enquanto ela caminha, vai cedendo ao vermelho, esse túnel como lugar do infortúnio de Alex (e não o nosso ainda) que se depara com o inesperado e que parece ser inevitável.



Figura 2: Cena de *Irreversível*.

Fonte: Gaspar Noé, 2002.

Tênia, o estuprador, em seu ódio às mulheres, ratifica a condição da beleza de Alex como lugar de seu infortúnio. Ele diz a ela (Figura 3): “Sabia que você é muito gostosa para ser uma mulher? Sabia?” Ou, ainda, depois do estupro, justificando o espancamento (Figura 4): “Acha que pode tudo? Acha que pode tudo, só porque é bonita?”



Figura 3: Cena de *Irreversível*.

Fonte: Gaspar Noé, 2002.



Figura 4: Cena de *Irreversível*.

Fonte: Gaspar Noé, 2002.

Da extensa cena de estupro e espancamento (Figura 5), e Noé a faz longa para testar o que suportamos de tanta violência e como reagimos a essa violência, se destacam os urros de Alex, que não pode falar nos lembrando dos sons de dor de animais sendo abatidos, mas ela estende a mão em nossa direção [dos espectadores] e nada podemos fazer, a não ser assistir ou, então, sair da sala de cinema: seria a nossa passividade ou nossa covardia ante as questões da contemporaneidade? Nosso egoísmo velado em sentimentos de compaixão? Resta nos sair de cena, como o homem que entra no túnel e ao se deparar com o estupro recua, e dizer: “Coitada de Alex” ou, quem sabe, “Esse cineasta é um perverso e isso não é cinema!”



Figura 5: Cena de *Irreversible*.

Fonte: Gaspar Noé, 2002.

Toda essa cena nos choca ante um realismo fatal, efeito do trabalho dos atores ali envolvidos e de seu diretor, mas, seria isso o arrebatamento da poesia? Em poesia, ao sermos tomados pelo *nonsense*, efeito do literal, não conseguimos sair da cena e essa letra nos deixa um traço, como um corte que vai sempre nos fazer perguntar, em um depois, o por quê, pois no tempo de sua ruptura ficamos sim ‘paralisados’ e, em caso de um filme, ficamos só olhando, não saímos da sala de exibição.

Esse arrebatamento nos surpreende pelo inesperado infortúnio das personagens de Vincent Cassel (Marcus) e Bellucci: é ao final de tudo, onde o horror do filme, a violência, a vingança, se justificariam é que se inscreve nosso arrebatamento, a luz faz ali um corte: a beleza como lugar do infortúnio, da personagem de Bellucci cujo infortúnio é ser bela, na personagem de Marcus de ter se apaixonado pelo belo e agora lhe resta restituir pelo ódio a beleza não mais imaculada. Na cena final, a sensual e provocativa personagem torna-se quase intocável, inviolável, intensificando a impotência dos homens diante do abuso da amada que torna ainda mais cruel o desfecho do filme.

O filme está sempre por nos enganar: nos enganamos com Pierre (Albert Duponel), ex-namorado de Alex sempre racional e filósofo [aos moldes da arrogante filosofia francesa] que acaba por se tornar o mais irracional de todos; também, nos enganamos com Marcus, promíscuo, violento e sedutor, pois de fato foi um homem apaixonado; e nos enganamos com Alex que sempre foi imaculada, como uma mulher grávida e, finalmente, nos enganamos que a maior violência de nosso tempo sejam os atos de violência, pois nossa maior violência é constatar que a direção em que caminhamos, pela vida, é irreversível, é o túnel vermelho.

No emaranhado de língua-imagem que vai montando, Noé nos submete ao filme e espera que nos percamos nele, porque sua intenção é “recriar uma espécie de

sensibilidade ou estado de consciência alterado, por meio de armas cinematográficas – som, imagem, edição, o que for preciso”, ele destaca. Noé, como sujeito gozador, fará o que for preciso, em suas experiências estéticas, para nos lançar ao confronto com o imponderável. Coisa que faz desde *Sozinho contra todos* (1999), fundamentado em uma espécie de crueldade filosófica aliada a um pessimismo evidente. Essa filosofia é recitada pela boca de seu cruel açougueiro em *A carne* (1991), sem nos poupar como espectadores: “Por que, afinal, os filhos mostram amor pelos pais?”, “Pode um pai ser amante de sua filha?”, “O único sentido da vida é foder”, lamenta o açougueiro, em que sexo e violência, esta masculina e destrutiva, é a resposta do cineasta a um feminino que todos comportamos: é o ódio a nossa fatídica descompletude subjetiva.

Cinema e literatura

A relação do cinema de Gaspar Noé com o cinema de poesia de Pasolini é a proposta de ambos em fazer uma poética da realidade. Para Pasolini, a linguagem verbal e visual utilizadas nessa representação poética da realidade vão além de um formalismo estético homogeneizado. O cinema autoral de Gaspar Noé rompe com a estética, com a proposição temporal do cinema e esse retorno que se vê não é recordação de um passado, nessa estética é como o diretor vai nos prendendo dentro de um emaranhado, sem uma convenção narrativa, onde o protagonista [conforme Pasolini] é o próprio estilo do cineasta, o traço escrito em um filme. Assim, todo cineasta poeta tem uma letra que é só sua, não pode ser copiada: não se trata, desse modo, de contar uma história de trás pra frente, isso, desde *Amnésia (Memento, 2001)*, de Christopher Nolan, deixou de ser novidade.

Pasolini, experimentador e inventor desse cinema de poesia, não fez de seus filmes modelos da realidade, representações dessa realidade. Sua realidade não é modelo, pois para ele o cinema “expressa a realidade pela realidade” (PASOLINI, 1982, p107), é realidade em si mesma, e caso exista mesmo uma língua de cinema ela não é homogênea: haveria uma estrutura universal dessa língua estabelecida justamente a partir da problematização dos recursos da língua(gem) cinematográfica. O cinema de poesia não é, assim, uma ilusão sobre a realidade.

Como é possível um cinema que não nos iluda sobre a vida? Brayner (2008) nos lembra de que para Pasolini não se trata de diálogo entre literatura e cinema, mas de outra ‘língua’ mesmo, ou seja, não é o modo de dizer sobre a realidade da literatura aplicada ao cinema. Possivelmente Pasolini, em seu cinema de poesia, buscasse o universal de seu tempo, mas que somente se apresenta na singularidade de cada leitor/espectador/cineasta, pois poesia não é apenas escrever poemas, é um gesto, um ato feito em língua para dar um basta na angústia de cada um.

Um filme que se permite ousar a partir de expressões subjetivas alegóricas e justapostas caracterizam esse cinema de poesia, de acordo com Nachery (2012):

Dentre as primeiras impressões do que vem a ser cinema de poesia, podemos citar o aspecto descontínuo e fragmentado no texto e na organização das imagens, os procedimentos alegóricos, os acontecimentos que existem além da experiência ordinária do tempo e do espaço, a força com que são colocadas as sensações, a acentuação da subjetividade, o caráter transcendente, a insubordinação dos elementos lançados na obra, o que vai além do que poderíamos chamar de incoerência, uma vez que o parâmetro não é a coerência em si. [...]. (NANCHERY, 2012, p.03)

Sobre essa relação cinema e literatura, Pasolini, cuja língua literária não deu conta do que ele desejava dizer em seu tempo, esclarece que existe uma diferença essencial entre literatura e o cinema. Segundo ele:

Para que possam ser expressas por meio da literatura, as ideias devem ser representadas por símbolos convencionais, quer dizer, por letras e palavras. No cinema, a técnica é outra, a realidade é representada por signos vivos e significativos. Num filme, se quero mostrar esta árvore aqui, tenho que vir aqui com a câmera para filmar esta árvore. (PASOLINI, 1985, p.10/11)

Mas, de todo modo, a língua de cinema mata a coisa, coisa que o verbo faz também, pois é função de toda linguagem.

Silva (2007), ao investigar Pasolini e seu cinema como língua escrita da ação, nos esclarece que:

Diferente dos outros meios expressivos, o cinema “não evoca” a realidade como o faz a língua, seja ela literária ou fônica, muito menos a “copia” como o faz a pintura, e por fim como o teatro não a “mima”. O cinema, ao contrário desses outros meios expressivos, também não representa a realidade, uma vez que não constitui em si um meio, um instrumento do qual o sujeito apresenta aos espectadores o mundo externo e preexistente. O cinema “re-produz” a realidade: imagem e som, ou seja, ele a produz novamente, o espaço, o tempo, as relações; e para fazê-lo se serve da mesma realidade material e física: dos corpos, dos gestos, dos objetos e inclusive da temporalidade que pretende reproduzir. À diferença dos outros modos de expressão, que ao retraduzirem o mundo distanciam-se da linguagem das ações e de seu código original, o cinema tem a peculiaridade de reproduzi-lo fielmente. O cinema permite assim estar dentro da realidade sem nunca sair dela: permitindo expressá-la por meio dela própria os seus aspectos mais ocultos, sua dimensão “sagrada”, não naturalizada. (SILVA, 2007, p.32)

O arrebatamento

Na cena final, Alex está tomando sol, observando crianças em um ambiente bucólico, pueril e solar, enquanto a Terra gira (Figura 6).



Figura 6. Cena de *Irreversível*.
Fonte: Gaspar Noé, 2002.

Nesse fechamento do emaranhado de nó do filme de Gaspar Noé, a beleza da cena arrebatada, evocando toda beleza no filme, encarnada em Alex: "Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de fenda, exilada das Coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nos sua presa" (LACAN, 1965/2003, p.198). Noé é arrebatador e nós os arrebatados seguindo os passos de Alex desde sua entrada no túnel até seu lançar-se ao céu, aos moldes de uma odisseia no espaço. Lembremos que Tênia ousou não somente tocar, mas destruir essa figura de nosso infortúnio.

Desde a cena no túnel, lugar de torção dessa língua de cinema que está voltando sobre si mesma, o emaranhado de nó dessa narrativa passa a ser desatado em nosso arrebatamento final e cuja violência nos salta aos nossos olhos nesse nó de língua. Contudo, é preciso ir além disso que nos salta aos olhos: nossa angústia nos salta no desfecho desse emaranhado, quando Noé coloca a nossa frente o infortúnio da beleza de Alex: as cenas finais são reluzentes, mas toda essa beleza já está manchada de sangue. Nossos olhos, de espectadores, chegam ao desfecho de *Irreversível* manchados de sangue, obscuros de vermelho. Importante lembrar que após o estupro e o espancamento, no tempo retrovertido do filme, Alex desaparece, como acontece com o sujeito contemporâneo: ela não é mencionada em toda a primeira parte do filme, além do reconhecimento de Marcus de que aquela face destruída era sua mulher. Alex está perdida? O que vemos nas cenas finais está perdido, não tem mais volta.

O poeta cineasta ao fazer seu filme indo do fim ao início não teria, assim, desejado reviver Alex? Não seria isso, um feixe de um cineasta assim esperançoso, não de todo pessimista e, portanto, pelo menos no cinema, será tudo mesmo irreversível?

Olhar Alex, assim, é nos deparar com o "[...] o limite em que o olhar se converte em beleza, [com] o limiar do entre-duas-mortes, lugar [do] lugar do infortúnio", conforme Lacan (1965/2003, p.204).

Esse limiar entre nosso caminho ordinário e o lugar que nele nos deparamos com nosso infortúnio, é o mesmo onde gravitam as personagens de Gaspar Noé, personagens situados entre nós, gente comum, para nos mostrar que existem em todas as partes a crueldade, que o ódio e a violência não é mérito dos homens socialmente classificados como violentos, criminosos, e que nossos atos, irreversíveis em um tempo também irreversível, mancham a luz de nosso tempo e nos oferecem, nos deixam à mercê de nós mesmos e da ilusão de que podemos nos defender de nós mesmos.

Alex foi oferecida à "morte" em nome de quê? Em seu cinema, Gaspar Noé sublima [função de toda arte] o fato de que a dor de qualquer tempo é efeito, antes de tudo, de nós mesmos.

O sujeito contemporâneo aparece nas experiências estéticas atuais sempre como dissolvendo uma lógica rasa de estereótipos sociais e culturais, dissolvendo esse imaginário egóico e iludido em uma unidade idealizada. Em Gaspar Noé, o sujeito contemporâneo, e seu inconsciente que comporta um não realizado, para além da linguagem, se apresenta em uma estética, em uma língua que corta essa unidade: não somos o que parecemos ser e nos lançamos, vamos mesmo na direção da dor, de encontro a um gozo pela dor. Porém, é na língua (e nas linguagens) a possibilidade de cerzir borda a essa drama subjetivo de nosso tempo.

Considerações finais

As questões do cineasta Gaspar Noé vão se desdobrando ao longo de seus filmes sob formas obscuras que se debatem com as luzes. Para compreender sua lógica é preciso, antes de qualquer coisa, nos desfazer da lógica da linearidade, da crença que temos de que caminhamos em caminhos retos, é preciso não ter pressa, fazendo-se necessário ir até o final, ou até o começo, de seus filmes. O cineasta nos mostra que

caminhamos no caos e que caos não significa ausência de ordem simbólica, significa vários vetores e, de fato, em direções surpreendentes, inesperadas.

Irreversível (2002), como Cinema de Poesia, como a expressão da vida contemporânea, se escreve por uma letra torta, obscura, iluminada, manchada de sangue, marcada pelo amor, destruída pelo ódio, explicada pela razão, confrontada com a desrazão, mas sempre tentando dar conta do fatídico encontro entre sexo, violência, sangue e vingança, afetos banais em nossos tempos, como aposta Noé ao nos mostrar que toda nossa história é escrita em letra de esperma e sangue, de sexo e morte.

Referências Bibliográficas

AGMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. V. N. Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009. p. 55-76.

BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1990.

BRAYNER, M. G. *Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília (UNB), 2008. 110 f.

BRUNEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991[1958] p. 333-337.

IRREVERSÍVEL. Direção de Gaspar Noé. Produção de Intérpretes: Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel, Jo Prestia. França: Europa Filmes, 2002. DVD (99 minutos), son., color.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento Lol.V.Stein. In: _____. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003[1965]. p. 198-205.

NANCHERY, C. *Cinema de Poesia - Atravessamentos e gestos observados na obra de Júlio Bressane*. Anais do III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012.

PASOLINI, P. P. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

_____. Entrevista cedida por Pasolini à Eugênia Wolfowicz. *Folhetim* 10/11. 1985, publicada também na revista *Antaeus* em fev/1976 e na francesa *Quinzaine Litteraire*.

SILVA, A.F. da. *Pier Paolo Pasolini: O cinema como língua escrita da Ação*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2007. 163 f.