

NO INÍCIO ERA O FIM: A (DES)ORDEM INTENCIONAL DE *IRRÉVERSIBLE*, DE GASPAR NOÉ

Fátima Chinita¹

Resumo: O cinema clássico caracteriza-se por uma absoluta linearidade evenemencial, em que, por causa e efeito, o filme progride até ao seu fim, o qual corresponde ao cumprimento de todos os objetivos do herói. Este sistema orienta o espetador ao longo do percurso de *storytelling*, permitindo-lhe usufruir da imersão no mundo diegético. É também nesta base que as crianças aprendem o significado do mundo, quando colocam as questões: “Porquê?”/“E depois?”. Mas e se o “depois” viesse “antes”? Nesse caso verificar-se-ia uma sabotagem do resultado e um boicote do entendimento. Contudo, é essa a proposta estética de um filme que decide contar uma história com princípio, meio e fim, mas fazendo-o, em *tranches*, por ordem inversa à dos eventos: *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002). Analiso este filme com o intuito de provar que esta construção não é um mero jogo lúdico ou um simples artifício criativo, pois o material narrativo é muito pesado e a estratégia tem intuítos ideológicos metanarrativos. A inversão da ordem dos acontecimentos proporciona uma avaliação do filme como discurso autoral sobre a narrativa cinematográfica, em que o realizador/argumentista nos confronta com propósitos dramaturgicamente precisos. A interpretação do filme é inteiramente condicionada pela ordem em que os factos nos são apresentados, aumentando o valor da história narrada, tanto quanto o da narração.

Palavras-chave: Não-linearidade; ordem inversa; enunciação autoral; *Irréversible*.

Email: chinita.fatima@gmail.com

A reversão narrativa

Entre as várias modalidades de narrativa complexa atual encontram-se as narrativas que contam uma história ao contrário: do fim para o princípio, naquele que parece ser o maior dos atentados contra o sentido fílmico e a nossa forma de apreendermos o mundo. Marie-Laure Ryan (2009), com efeito, afirma que “a nossa noção intuitiva do tempo compreende quatro crenças fundamentais: (1) o tempo corre numa direção fixa; (2) não se pode inverter isto e regredir no tempo; (3) as causas antecedem sempre os efeitos), (4) o passado fica indelevelmente escrito para todo o sempre” (Ryan: 1).² Embora a autora se esteja aqui a referir ao que acontece na diegese, correspondente ao universo das personagens, não vejo razões para que o mesmo não se aplique ao trabalho do autor no ato de elaboração estrutural e semântica da obra. Também na enunciação fílmica aqueles aspetos podem ser subvertidos. Justamente, na “reversão narrativa” é o enredo

¹ Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, e colaboradora dos centros de estudos Labcom.IFP e CIAC. Doutora em Estudos Artísticos pela Universidade de Lisboa.

² A tradução é minha.

que procede do fim para o princípio. Estas narrativas, raras em cinema, são marcantes pelo impacto que suscitam no público, desencadeando uma recepção intensificada (Chatman, 2009: 49), mercê de um sentimento de fatalidade.

A reversão é uma forma radical de alteração da linearidade narrativa que evidencia e desfaz a ordem do tempo, distinguindo-se por isso das técnicas de fragmentação e repetição narrativa, pois que estas capitalizam sobretudo na duração e frequência temporal. Creio que a designação mais correta é aquela que lhe atribui Julia Eckel (2013) – “tempo revertido”³ – e não “narrativa invertida” ou de “trás para a frente” (*backward narration*), como lhe chamam, respetivamente, Seymour Chatman (2009) e Matthias Brüttsch (2013). A primeira designação não é suficientemente clara, podendo aludir a vários fatores de diferentes naturezas em simultâneo; a segunda não explica bem o que se move de trás para a frente. Só a palavra *reversão* é suficientemente abrangente para se aplicar tanto à diegese (história) quanto à enunciação autoral (enredo), detendo, inclusive, mais peso nesta última. A manipulação do autor torna-se mais notória quanto mais atentar contra as leis físicas do quotidiano, pois que na arte tudo é possível, como refere Ryan.

A reversão narrativa pode ocorrer em filmes de diferentes teores ou géneros (por exemplo, ficção científica) e, portanto, não existe uma única explicação para o seu uso. Em última análise, ela depende sempre do objeto artístico concreto, mas há duas características comuns a filmes desta natureza: suscitar curiosidade no vidente e enfatizar a enunciação muito para além do normal. A curiosidade, que é típica do ser humano e um dos sustentáculos da sua formação enquanto sujeito (a “fase do espelho” lacaniana)⁴ e evolução enquanto pessoa (na infância)⁵ é garantida no cinema clássico americano pelo cumprimento sequencial dos objetivos do herói. O espetador interroga-se sobre como irá reagir o protagonista. Porém, a curiosidade do vidente é ainda mais agudizada quando esses objetivos são claros desde o início e o que falta é o acontecimento que redundou no momento de crise em que o filme principia a sua narração. Este princípio climático, porque correspondente ao fim de uma história

³ *Reversed time*.

⁴ Jacques Lacan descreve assim o processo psíquico evolutivo que acomete a criança de colo - o *infans*, entre os 6 e os 18 meses - que, ao ver-se a si própria refletida num espelho, provavelmente ao colo de um progenitor, se descobre a si mesma como um outro. Ou seja, como uma imagem ideal de si própria aparentemente com mais mobilidade. Esta confusão entre o imaginário (a imagem refletida) e o real (o corpo próprio) termina quando a criança se apercebe de que é apenas como o outro. Apercebe-se, portanto, da sua existência enquanto sujeito no mundo, diferente de outras representações.

⁵ Na informalmente chamada “idade dos porquês”, que ocorre entre os 3 os 4 anos.

invulgar,⁶ só pode ter resultado de eventos extremos. Contrariamente às narrativas lineares, em que é a destreza do argumentista que consegue suscitar a curiosidade do espectador, passo a passo (i.e. em cada nova causa apresentada), ela aqui está garantida à partida e para todo o filme, desde que exista um forte elo dramático entre o efeito narrativo e a sua razão de ser. O “Porquê” avoluma-se mas é acompanhado por outra interrogação não menos premente: “O quê?”. Se faz parte da natureza humana interrogar-se sobre as suas origens, então experienciar um filme desta natureza levanta questões epistemológicas redobradas, resultando num visionamento mais intenso, também por razões de ordem psicológica. Para além disso, esta enunciação gera um prazer adicional no espectador, pois ativa capacidades cognitivas que não são requeridas no seguimento fácil de uma progressão de acontecimentos por causa-efeito. O prazer do espectador e o seu envolvimento na obra é duplo: enquanto ser humano e *voyeur* cinematográfico.

Porém, uma história contada do fim para o princípio ou do princípio para o fim não é a mesma história. Logo, existem aqui outros fatores em causa. Para o espectador, a *experiência* adquire outros contornos. É mais angustiante ver um drama por esta ordem, mais lúdico e/ou irónico assistir a uma comédia assim, etc. As sensações e os sentimentos desencadeados no vidente diferem daqueles que ele auferiria em circunstâncias normais, e não apenas pela intensidade do registo. Trata-se de experienciar também uma componente moral. Nestes filmes, quando aliados a um conceito dramático coerente e um discurso autoral metanarrativo, o espectador é duplamente envolvido. Ademais, estas narrativas salientam não só a importância do tempo mas também, a importância do espaço. O acontecimento originário omitido até ao final da obra, o qual corresponde ao princípio da sua história, situa-se num local desconhecido, num outro *status quo* diegético.

Brütsch (2013) estabelece uma taxinomia com quatro modalidades de reversão, duas das quais são diretamente relativas ao enredo (e, portanto, à enunciação fílmica). É nessas duas, correspondentes ao proposto por Chatman (2009), que me quero concentrar pois são elas que mais afetam a receção. Todas as longas-metragens de narrativa revertida que conheço se inserem na categoria de “reversões episódicas”⁷ e só uma delas

⁶ Não é por acaso que o número de filmes desta tendência é reduzido. Nem todas as histórias surtem um efeito especial quando contadas do fim para o princípio.

⁷ *5x2* (2004, François Ozon, FRA), *2 Friends* (1987, Jane Campion, Austrália, telefilme), *Bakha satang / Peppermint Candy* (1999, Chang-dong Lee, COR SUL/JAP), *Betrayal / Anatomia de Uma Traição* (1983, David Hugh Jones, GB), *Following* (1998, Christopher Nolan, GB), *Memento* (2000, Christopher Nolan,

– a primeira de todas, aliás – é igualmente uma “reversão continuada”.⁸ Todos os outros procedem por *segmentos* arrumados numa ordem inversa à dos acontecimentos.

Em *5x2* (François Ozon, 2004) a totalidade de cada um dos cinco segmentos em que o filme está dividido é contada por ordem linear, correspondendo às cinco etapas de uma relação amorosa.⁹ Reverta-se a ordem das etapas e teremos uma *história* comum. No entanto, em *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002) cada segmento é constituído por cenas que não se sucedem no tempo da forma habitual. Não são apenas os segmentos que andam para trás, rumo ao início da história, mas também as próprias cenas. Só no interior de cada cena é que a ação anda para a frente. Por exemplo, no segmento II os protagonistas masculinos, Marcus e Pierre, procuram o autor da bárbara agressão a Alex, atual companheira do primeiro e ex-mulher do segundo. Vemos Marcus despedaçar o vidro de um táxi, onde Pierre se encontra, como forma de fazer o amigo sair do mesmo; *de seguida* estão no interior de um táxi, onde Marcus, na sua exaltação, ofende o condutor e acaba por roubar o veículo; *de seguida* apanham um táxi que os possa conduzir ao local onde, provavelmente, se encontra o agressor. As ações assim enunciadas no enredo ocorrem por ordem inversa na história: o táxi é apanhado pelos dois homens, o veículo é roubado, o vidro do mesmo é desfeito. O espetador menos atento arrisca-se a pensar que há mais do que um táxi, quando é sempre o mesmo veículo.

O modo como os vários segmentos são indicados no interior do filme não é de somenos importância e influi na apreensão global da obra pelo espetador. Em *Bakha satang/Peppermint Candy* (Chang-dong Lee, 1999) cada secção narrativa é “enquadrada” por um intertítulo e uma referência cronológica que surgem em letras brancas sobre fundo negro. Assim é possível reconstituir os pedaços de uma vida, tanto no espaço quanto no tempo. A julgar pelos intertítulos, os sete segmentos fílmicos de *Bakha satang* recobrem um total de 20 anos.¹⁰ Em *Irréversible*, que não possui qualquer indicação desta ordem e cuja história é muito breve, ocorrendo em menos de 24 horas, o

EUA), *Happy End / Stastny Konec* (1967, Oldrich Lipský, CEC), *Irréversible / Irreversible* (2002, Gaspar Noé, FRA). Ambos os filmes de Nolan têm outras características e não são inteiramente enunciados do fim para o princípio.

⁸ O filme checo *Stastny Konec/Happy End*, Oldrich Lipský, 1967. Só este filme é literalmente contado do fim para o princípio, já que é o único que assenta no efeito ótico de imagem invertida, o qual permite que uma personagem ao beber um copo de água regurgite o líquido para o seu interior em vez de o fazer desaparecer. Esta ação é referida por Seymour Chatman como “antinomia” (2009: 33).

⁹ (1) Divórcio; (2) vida matrimonial; (3) gravidez e nascimento do filho, (4) cerimónia de casamento; (5) enamoramento.

¹⁰ 1999; primavera de 1999 (3 dias antes); verão de 1994; primavera de 1987; outono de 1984, maio de 1980 e outono de 1979.

espetador é surpreendido de um modo que contribui ainda mais para a percepção do filme como obra choque.¹¹

O exemplo de *Irréversible*

Irréversible é um filme que adquiriu o estatuto de obra de culto, em parte devido à sua modalidade enunciativa. No entanto, apesar dos artifícios tecnológicos que se dão a ver de modo gritante (câmara em permanente rotação e/ou movimento, efeitos de *flare* e lâmpadas vistas nos vários espaços percorridos, estética do plano sequência, cintilação estroboscópica, efeitos musicais tonitruantes, etc.) o filme não é uma mera curiosidade experimental. Existe um objetivo que une este aparente caos audiovisual e que justifica toda a violência contida nos atos, perpetrados ou referidos, por todas as personagens. Esse objetivo encontra-se diretamente ligado ao conceito de entropia e o que ele implica de desordem e caos.

De acordo com a segunda lei da termodinâmica, os sistemas tendem a aumentar a sua entropia, nem que seja até atingirem um estado de equiprobabilidade de desordem. No caso dos processos entrópicos irreversíveis, um sistema que tenha sofrido uma mudança no seu estado inicial, ainda que mínima, não pode ser restaurado à forma primeira sem que haja um elevado gasto de energia, o que se traduz na alteração prática do ambiente em que o sistema se encontra localizado. Esta ideia, do foro científico e ligada à existência de volumes no espaço, também é válida quando aplicada à ocorrência de eventos no tempo supostamente linear. *Irréversible* possui um universo diegético que no princípio da história parece harmonioso mas tende já para a desagregação: o casal formado por Alex e Marcus vai ser confrontado com uma

¹¹ A história de *Irréversible* contém os seguintes dados narrativos, por ordem cronológica da sua ocorrência na diegese: Alex é parceira de Marcus, com quem vive feliz; na noite em que vão a uma festa com Pierre, ex-companheiro de Alex, a rapariga descobre estar grávida; apanham o metro porque o carro de Pierre se avariou e pelo caminho discutem problemáticas da vida sexual e do prazer feminino; já na festa, Marcus intoxica-se com álcool e drogas e Alex parte sozinha, enfada com a situação; ao percorrer uma passagem subterrânea para evitar atravessar uma avenida com muito trânsito; é brutalmente sodomizada e agredida por um *gay* rancoroso, que lhe destrói a beleza do rosto; Marcus e Pierre saem da festa e veem Alex ser levada de maca, em coma devido à violentação de que foi alvo; Marcus, aliciado por uns marginais da zona decide vingar-se do culpado e parte em busca do mesmo, na companhia relutante de Pierre, que procura acalmá-lo; encontram um travesti que lhes indica o nome do violador e apanham um táxi para o bar *gay* Rectum, frequentado por Ténia, o suposto culpado; como o taxista começa a ficar inquieto, Marcus rouba-lhe a viatura; chegados ao Rectum, os dois homens percorrem os dois pisos escurecidos e os múltiplos compartimentos onde os clientes se entregam a todo o tipo de atos de prazer; um dos homens parte um braço a Marcus e procura violá-lo, o que leva o calmo Pierre, julgando ser ele o Ténia, a agredi-lo, vezes sem conta, na cabeça, com um extintor, matando-o; a polícia intervém e leva os dois amigos, enquanto no piso superior do mesmo edifício um homem conta a outro que foi preso por ter violado a sua própria filha.

progenitura que não parece ser adequada à natureza irresponsável de Marcus.¹² Contado do fim para o princípio, o filme começa, pois, no ponto máximo de entropia, mas a irreversibilidade não atinge só a enunciação; ela também se faz sentir ao nível da própria história. Se em *5x2*, o intuito dramatúrgico é representar o casamento como um ato falhado, aqui é toda a existência humana que é visada. O título do filme alerta-nos de imediato para a impossibilidade de as pessoas reverterem o seu destino, tal como as personagens fílmicas não se podem eximir, e muito menos num filme *sobre* a narrativa, à manipulação do autor, do qual são meros instrumentos (leia-se vítimas). A possibilidade de reversão é, neste caso, entendida de forma negativa e por isso o filme é tão intensamente dramático.¹³

A reversão da ordem narrativa pretende aqui esboçar um princípio filosófico eminentemente metacinematográfico: “*Le temps détruit tout*”¹⁴. Esta frase, que uma personagem secundária masculina¹⁵ profere logo no primeiro segmento comprova que a experiência cinematográfica, tal como a existência humana, é irremediavelmente afetada por uma vontade externa às personagens. Tal como num guião, o rumo dos acontecimentos (a história) está traçado, para personagens e espetadores, restando passar pela experiência concreta dos mesmos (o enredo). “*Il parait que le futur est déjà écrit. Tout est là*”¹⁶, diz a protagonista, referindo-se a algo que leu num *livro*. Ao viver os acontecimentos algo se perde da sua *potência*.

Esta experiência acentua certas componentes do trabalho espetatorial, em detrimento de outras. Em vez de procurar saber “o que acontece”, o espetador preocupa-se antes em perceber a identidade dos agentes fílmicos e os seus motivos. A *mise-en-scène* da primeira metade do filme estimula as capacidades sensoriais do vidente. A câmara, hipercinética, parece não ter limites à sua ação, embarcando em movimentos giratórios que contrariam todas as leis da física e fazem o espetador ver, literalmente, o mundo ao contrário; desenquadra personagens e deambula vertiginosamente pelo

¹² O seu consumo de cocaína numa festa gera o desagrado de Alex, o que, por seu turno, vai desencadear a violência daquela.

¹³ De tal modo o dispositivo de reversão é parte integrante, quer do discurso autoral metanarrativo, quer da dramaturgia fílmica, que também o genérico é abrangido pela mesma lógica invertida. O filme desvela-se perante o vidente a partir do genérico de fim, que corre, também ele, do seu termo para o princípio. Ou seja: da indicação de *copyright* e dos logótipos técnicos para o apelido do realizador (que neste caso é também argumentista, operador de câmara e montador). Na verdade, este filme contém os dois genéricos subsumidos num só, mas apresentados pela ordem contrária à vigente na atividade cinematográfica. Algumas letras encontram-se igualmente invertidas (da direita para a esquerda, ou de cima para baixo), como seja o caso do “E”, do “R” e do “N”.

¹⁴ “O tempo tudo destrói”.

¹⁵ Um eventual pedófilo num quarto despojado e decadente.

¹⁶ “Parece que o futuro já está escrito. Tudo está determinado”.

espaço, de uma forma que é tudo menos descritiva. Nos dois primeiros segmentos fílmicos a visão é instável e incoerente; em suma: descentrada, tal como a própria narrativa. Mas é mais do que isso: a imagem e o som foram concebidos para provocar um profundo mal-estar físico, num processo de empatia com o estado dos dois protagonistas masculinos, sobretudo Marcus. O repúdio que o espectador sente perante uma visão quase impossível (pela escuridão, pela vertigem dos movimentos de câmara, pelo grão da imagem, pela acentuação dos graves e baixas frequências na banda sonora) é similar ao repúdio que Pierre e Marcus sentem perante a visão do submundo e dos atos que aí podem ocorrer. Porém, no interior do bar Rectum, a câmara percorre os meandros quase intestinais de um estabelecimento de práticas sadomasoquistas *antes* de os dois amigos lá entrarem. A empatia em causa é, pois, de ordem moral, mais do que ótica (aliás, a captação ocorre em plano subjetivo), embora seja reforçada pelos sentidos em geral.¹⁷

A ordem fílmica limita a contribuição emocional do espectador e a sua identificação com as personagens. No seio da vertigem não pode haver identificação; nada impede, contudo, que exista curiosidade. O modo como o filme está organizado incentiva o vidente a procurar saber o que terá motivado o tão disfórico final (um homem a ser levado de ambulância e outro a ser preso pela polícia) e assim sucessivamente, pois que cada segmento é abruptamente interrompido num ponto alto da sua ação, técnica conhecida em escrita de argumento como “gancho”. Cada segmento contém uma revelação, que vai mantendo desperto o interesse do vidente. O dramatismo do final é, aliás, acentuado por duas informações insidiosamente colocadas nos diálogos da primeira sequência. Uns transeuntes não identificados, gritam insultos aos dois protagonistas escoltados pela polícia: referem “Alex” (nome que neste momento do filme não identificamos como sendo feminino) e o seu “sangramento” no “túnel”; bem como a condição de “filósofo” de Pierre. Estas ofensas, desmotivadas e correspondente a factos não passíveis de serem conhecidos de forma generalizada, intrigam ainda mais o espectador. São questões que servem para que este saiba logo de entrada o que é relevante, funcionando como autênticas “pistas” de descodificação, ao mesmo tempo que servem de pontos aglutinadores de todas as sequências.

O segmento da violação é o núcleo duro do filme: dura 14 minutos e começa ao minuto 41. Se até aqui os eventos de cada *tranche* narrativa tinham uma razão de ser;

¹⁷ Um dos dois homens afirma mesmo que ali “cheira a merda”.

neste tudo é, aparentemente, desmotivado. Alex é violentamente agredida por se encontrar no sítio errado à hora errada, o que neste filme equivale a dizer que o destino – ou o guião – teve uma palavra a dizer na matéria. Aqui a identificação fílmica que fora negada ao espetador na primeira parte do filme é ativada: todas as mulheres e todos os maridos se angustiam perante o acontecido neste segmento. O facto não deriva só do ato em si, mas também, e sobretudo, do modo como é filmado: a violação dura dez minutos e ocupa somente três planos fixos, com apenas duas posições de câmara (campo e contracampo do túnel). Se ao longo do filme “o tempo destrói” a compreensão do espetador, aqui faz mais do que isso: desgasta-o a um nível emocional inaudito. Alex grita durante todo o tempo em que é violada, de frente para a câmara, num plano insuportavelmente estático, contrastando em absoluto com o que fora a prática fílmica até àquele ponto da obra. Com a violação de Alex nada mais no filme volta a ser o mesmo.

Daí para a frente (ou melhor: daí para *trás*), a obra é calma. Os movimentos de câmara destinam-se sobretudo a acompanhar personagens em andamento ou a permitir a transição entre segmentos; abunda o enquadramento em campo/contracampo, embora numa escala muito aberta (contrastando com as distorções aproximadas dos primeiros segmentos); as personagens falam bastante e em diálogos contínuos. Até mesmo na cena da festa, em que há grande ruído e movimento, estes provêm da diegese e das próprias personagens. A violência é substituída por uma conversa entre amigos e pelo romantismo de uma cena íntima entre duas personagens apaixonadas. Nota-se aqui também um outro percurso: de um universo de submundo para a placidez doméstica da classe média. Todavia, tendo em conta aquilo que o espetador *sabe*, porque já o viu e experienciou, há profundos ecos de ironia nestes segmentos finais. Assim, a teoria de Alex sobre o prazer sexual feminino,¹⁸ quando retirada do contexto banal do Metro, em que é proferida, e aplicada à do túnel, onde ela foi violada, adquire contornos pesadíssimos. O sonho que Alex menciona, no qual se vê num túnel vermelho que acaba por se rachar ao meio, relembra a passagem subterrânea em que é brutalizada de forma sangrenta ao ponto de ficar em coma. A música romântica “Mon manège à moi”, cujo verso inicial é “Fazes-me andar a cabeça às voltas, o meu carrossel és tu”, aponta para a estratégia fílmica dos primeiros segmentos e para a reação de descontrolo emocional de Marcus, devido à agressão sofrida por Alex.

¹⁸ “*Parfois, la jouissance d'une femme, c'est la jouissance des mecs*” (“Às vezes o prazer de uma mulher é o prazer dos homens”).

Num plano estritamente cinematográfico, e tendo em conta as duas *mise-en-scènes* que o filme comporta, a questão coloca-se agora com mais pertinência: o que, para além da compreensão, o tempo destrói? A música clássica de Beethoven com que termina o último segmento é profundamente catártica. Ao caminhar da mais completa disforia *tecno* e submundista, onde a ação ocorre à noite e em espaços cavernosos e subterrâneos (Alex é sodomizada num túnel) para um estado de paz, familiar, diurno e à superfície (a penúltima imagem do filme é um céu azul), pontuado por música clássica harmoniosa, o filme parece substituir uma realidade dionisíaca por outra totalmente apolínea. Por ser enunciado ao contrário, o filme parece indicar que, afinal, a vida das personagens e a obra do artista são ambas reversíveis. Os espetadores que aguentam até ao fim da obra são recompensados com uma aparente sensação de bem-estar proporcionalmente inversa à abertura fílmica. O vidente suporta assim melhor a carga de violência com que foi (também ele) agredido ao longo desta experiência fílmica. Em *Irréversible*, a correta ordem narrativa teria sido virtualmente insuportável para o vidente e não traria a descarga emocional adequada, já que, para todos os efeitos, o culpado da agressão a Alex não é punido e os dois protagonistas masculinos acabam presos.

O filme não termina, porém, na música de Beethoven ou na visão da natureza, mas sim num epílogo. O fundo branco estroboscópico, a piscar rapidamente ao som de uma música *tecno* em crescendo, culminando com a legenda LE TEMPS DÉTRUIT TOUT¹⁹ relança os dados do problema. Na vida o tempo é voraz e consome tudo o que é belo. No cinema, como se viu, o tempo pode *reconstruir* a história e as emoções do espetador, mas não para sempre. Assim, a ironia que faz parte do objetivo global do filme resulta numa outra de muito maiores dimensões. A cena em que Alex se vê estendida na relva de um parque, rodeada de crianças, é um produto da sua imaginação de mulher que acabou de se saber grávida, algo que ao ser apreendido pelo espetador resulta num choque ainda maior do que aquele que vivenciou no início. Logo, inverter a ordem dos acontecimentos, neste caso, está longe de os melhorar e/ou tornar mais suportáveis. Pelo contrário, apercebemo-nos de uma violência maior no ato de barbárie que constitui o cerne do filme. Sentimos retrospectivamente de outra forma os gritos de Alex ao ser sodomizada, apercebendo-nos que o seu ventre é forçado contra o pavimento de betão, o que poderá pôr em risco a idoneidade física do feto que

¹⁹ “O TEMPO TUDO DESTRÓI”.

transporta. Terminado o filme e reconstituído o puzzle da história, o vidente está ainda condenado a uma última desordem, vide destruição cinematográfica: o fim do próprio ato fílmico. Neste caso, o *sabor* que o vidente leva consigo à saída do auditório é profundamente amargo. Prevaecem os sentidos, em vez dos sentimentos, e, com eles, uma enorme sensação de desconforto.

BIBLIOGRAFIA

Bordwell, David. 1986 [1985]. “Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures.” In *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, editado por Philip Rosen, 17-34. Nova Iorque: Columbia University Press.

Brütsch, Matthias. 2013. “When the Past Lies Ahead and the Future Lags Behind: Backward Narration in Film, Television and Literature.” In *(Dis)orienting Media and Narrative Mazes*, editado por Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek, e Christine Piepiorka, 294-312. Bielefeld: Transcript Verlag.

Chatman, Seymour. 2009. “Backwards.” *Narrative* 17, 1: 31-55. <http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v017/17.1.chatman.html>
Acedido em 12 de maio de 2015.

Eckel, Julia. 2013. “Twisted Times: Non-linearity and Temporal Disorientation in Contemporary Cinema.” In *(Dis)orienting Media and Narrative Mazes*, editado por Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek, e Christine Piepiorka, 275-291. Bielefeld: Transcript Verlag.

Ryan, Marie-Laure. 2009. “Temporal Paradoxes in Narrative.” *Style*, 42, 2: s/numeração de páginas. <https://www.questia.com/read/1G1-208130357/temporal-paradoxes-in-narrative>. Acedido em 16 de maio de 2015.

FILMOGRAFIA

5x2 / 5x2: Cinco vezes Dois. Realizado por François Ozon. 2004, FRA.

2 Friends. Realizado por Jane Campion. 1987, Austrália. Telefilme.

Bakha satang / Peppermint Candy. Realizado por Chang-dong Lee. 1999, Coreia do Sul/JAP.

Betrayal / Anatomia de Uma Traição. Realizado por David Hugh Jones. 1983, GB.

Following. Realizado por Christopher Nolan. 1998, GB.

Memento / Memento. Realizado por Christopher Nolan. 2000, EUA.

Stastny Konec / Happy End. Realizado por Oldrich Lipský. 1967, CHEC.

Irréversible / Irreversible. Realizado por Gaspar Noé. 2002, FRA