



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LAURINE MARQUES SILVA

LINGUAGEM, MEMÓRIA E PENSAMENTO:
UMA VIAGEM ALUCINANTE AO *VOID* DE GASPAR NOÉ

LAURINE MARQUES SILVA

LINGUAGEM, MEMÓRIA E PENSAMENTO:
UMA VIAGEM ALUCINANTE AO *VOID* DE GASPAR NOÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado
em Comunicação da Universidade Estadual de
Londrina, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Laurine Marques.

Linguagem, Memória e Pensamento : Uma viagem alucinante ao void de Gaspar Noé / Laurine Marques Silva. - Londrina, 2019.
102 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.
Inclui bibliografia.

1. Cinema - Tese. 2. Filosofia - Tese. 3. Memória - Tese. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Laurine Marques Silva

Título: "LINGUAGEM, MEMÓRIA E PENSAMENTO: UMA VIAGEM
ALUCINANTE AO VOID DE GASPAR NOÉ"

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da
Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial à obtenção do título de
Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio (Orientador)
UEL/CECA-NIC

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
UEL/CECA-NIC

Prof. Dr. Mauricio Arruda-Mendonça
Outros

Londrina, 25 de março de 2019.

Dedico este trabalho aos meus pais e à
Gabriela, por nunca soltarem a minha mão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e amor incondicional.

À minha namorada Gabriela por ter partilhado comigo os momentos mais difíceis da minha vida. Obrigada por ter sido meu porto seguro e por nunca ter me deixado desistir, além de sempre acreditar no meu potencial.

Ao Lucas Mota, por ter sido uma esperança em meio ao caos.

Ao programa de Mestrado em Comunicação e a todos os professores pela oportunidade e pelo aprendizado.

Ao meu orientador Silvio Ricardo Demétrio por ter ampliado minhas perspectivas rumo ao devir e por ter potencializado meu amor pelo cinema e pela filosofia.

Ao coordenador Beto Klein, cujo a ajuda foi imprescindível nos últimos dias.

À banca examinadora, por ter aceitado o convite e pelas considerações enriquecedoras.

Ao SEBEC, por todo cuidado e ajuda psicológica que recebi.

Ao anjo Amaral da Ouvidoria da UEL, por ter me acolhido e por se sensibilizar com o meu caso. Sem a sua ajuda, nada disso seria possível.

Ao amigo, Julio Cezar Peres, por dividir a casa, as histórias, as alegrias e a angústias

À toda a espiritualidade amiga, em especial as entidades do Cantinho do Pai João, pela proteção, pela fé e pela força. Minha eterna gratidão!

“A memória sabe de mim mais que eu; e ela não
perde o que merece ser salvo”

Eduardo Galeano – Dias e noites de amor e de
guerra. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

SILVA, Laurine Marques. **Linguagem, Memória e Pensamento**: uma viagem alucinante ao void de Gaspar Noé. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

Este trabalho apreende uma discussão ampla e complexa a respeito do cinema como linguagem, memória e pensamento. Embasado nas teorias de Bergson e Deleuze, compreende-se que o cinema tem diversas facetas. Através da semiótica é possível compreender a importância de imagens, sons, sombras e do silêncio para as infinitas interpretações possíveis pelo espectador, mas, para além disso, em contato com a filosofia dos dois franceses, cabe entender o cinema, através de sua linguagem, através de seus sinais. É possível ver o cinema como representação da memória, é possível ver o cinema como o próprio pensamento representado em imagens. Dessa forma, durante os três capítulos é possível entender essa miscelânea de análises possíveis sobre o cinema: seja como linguagem, como memória ou como pensamento. Todas ligadas, entretanto, na elaboração da sétima arte.

Palavras-chave: Cinema. Filosofia. Memória. Semiótica. Bergson. Deleuze. Gaspar Noé.

SILVA, Laurine Marques. **Language, Memory e Thought**: an amazing trip to the *void* of Gaspar Noé. 2019. 102 p. Thesis (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

This work aims a wide and complex discussion about cinema as language, memory and thought. Based on Bergson's and Deleuze's theories, it is understood that cinema has several facets. Through semiotics it is possible to understand the importance of images, sounds, shadows and silence for the many possible interpretations by the spectator, but, in addition, in touch with the two french philosophy works, it is possible to understand cinema beyond its language, through its signs. Its possible to see the cinema as a representation of memory, it is possible to see cinema as the thought itself represented in images. Thus, during the three chapters, it is possible to understand this miscellany of possible analyzes about cinema: whether as language, memory or thought. All linked, however, in the elaboration of the seventh art.

Key words: Cinema. Philosophy. Memory. Semiotics. Bergson. Deleuze. Gaspar Noé.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Enter the Void (2009) - Extraído do filme pelo autor (1h08'07'').....	25
Figura 2 –	Enter the Void (2009) - Imagem extraída do filme pelo autor (29'07'').....	26
Figura 3 –	Fotograma de Enter the Void (2009)	31
Figura 4 –	Fotograma de Enter the Void (2009) II	31
Figura 5 –	Fotografia de Enter The Void (2009) extraída pelo autor (44'54'').....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A LINGUAGEM DO CINEMA – CORES, SONS E SILÊNCIO: UM TODO FRAGMENTADO	16
1.1 A cromaticidade do diretor	19
1.2 Som e silêncio: ferramentas de imersão	33
2. O CINEMA E A MEMÓRIA BERGSONIANA	44
3. DELEUZE, CINEMA E PENSAMENTO	72
3.1 A filosofia cinematográfica de Deleuze	72
3.2 O void de Gaspar Noé	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

É evidente que o cinema na contemporaneidade exerce função relevante na formação cultural, tanto da massa quanto do indivíduo. Absorvido pela indústria cultural, as grandes produções e as produções independentes surgem com novos filmes diariamente, tanto para agradar ao público, quanto para agradar a crítica, tanto para passar uma ideia, quanto para gerar lucros, afinal, vivemos em um mundo predominantemente capitalista.

Surgido entre o final do século XIX e o início do século XX, a imagem em movimento trouxe transformações em todas as esferas da sociedade. Desde as primeiras gravações dos irmãos Lumière até as recentes películas assinadas por diretores de prestígio, como Spielberg ou Scorsese, o cinema traz essa faceta multifuncional de - na anedota conhecida - agradar a gregos e troianos.

De um lado, um público que espera sair do cinema tocado por experiências e percepções reflexivas, por *plot twists* de tirar o fôlego, de grandes atuações e surpresas, e de, muitas vezes, ir embora com famigerada dúvida sobre as diversas interpretações e subjetividades que vivenciou durante a exibição da película. Do outro lado, as produtoras esperam lucros exorbitantes ao final das produções, almejam resultados positivos – sob o viés econômico – que viabilizem novas produções e que sirvam como mola propulsora de novos sucessos comerciais. Na terceira via, ficam os atores, diretores e produtores, que aguardam na expectativa de críticas positivas da mídia especializada. E também do público, afinal, um filme que não faz sucesso comercial, dificilmente ganha os holofotes midiáticos e permite a exaltação de seus agentes para que atraiam os olhares – e financiamentos - das grandes produtoras e assim continuem prestigiados e financeiramente bem ressarcidos pelos trabalhos executados.

Se tal análise acima descrita carece de maior aprofundamento, por ser concisa o suficiente para explicar o sistema lógico da indústria cinematográfica, mas não tão profunda e/ou descritiva, por outro lado serve de base para uma apreciação mais minuciosa de outras nuances relacionadas ao cinema, principalmente no tocante ao seu envolvimento com a formação cultural, psicológica, política, educacional e moral da sociedade.

Essas diversas formações, que serão melhor entrelaçadas posteriormente, sofrem influência direta do universo cinematográfico, através de ideologias, simbolismos, subjetivismos e reflexões que muitas vezes permeiam a interpretação que o espectador faz da

obra que assiste e dialogam/conflitam com os interesses do diretor e do produtor em provocar no espectador tais interpretações e deixar campos abertos nas entrelinhas para outros olhares, mais subjetivos e passíveis de divergências de acordo com fatores socioculturais.

Atualmente, inúmeros trabalhos acadêmicos se debruçam nas investigações sobre o alcance do cinema. A interdisciplinaridade que o ambiente cinematográfico proporciona é inúmero, se entrelaçando com diversas áreas do conhecimento, como a sociologia, a psicologia, a filosofia, a história, dentre outros.

Na formação cultural, o cinema pode ser observado sob um viés sociológico ou historiográfico, abordando as influências de grandes produções no – termo adorniano – ornamento da massa e nas disputas de poder pelas vertentes políticas que se sucedem. Pode ainda ser analisado sob um prisma gramsciano de incubação ideológica cultural para dominância e consolidação de poder, algo que foi visto na prática com a produção cinematográfica do nacional-socialismo alemão durante o governo de Hitler (1933-1945). Há também possibilidade de se observar o cinema sob um olhar entrelaçado com a sociologia de Norbert Elias¹, onde o pesquisador busque identificar através da produção cinematográfica as representações das mudanças culturais e comportamentais na onda do que o autor chama de *processo civilizador*.

No âmbito da psicologia, sob o prisma psicanalítico de Freud, Lacan e Jung, o cinema pode ser absorvido e interpretado. Principalmente no que toca ao discípulo – e depois desafeto – de Freud. Jung, dedicou parte de sua obra acadêmica e profissional trabalhando com o simbolismo na formação do indivíduo. Esse simbolismo, aliado às possíveis interpretações advindas das produções cinematográficas podem vir a constituir um campo muito extenso de pesquisas que alargam ainda mais a amplitude do cinema como fonte do conhecimento.

Muitos autores já se debruçam nas relações do cinema com a política. No âmbito do filme - aqui trazendo a dicotomia de Metz² entre filme e cinema, onde o filme é apenas a reprodução da obra, a narrativa, e cinema é todo o contexto, a produção, o conjunto da obra – a análise de discurso, as ideias introduzidas na construção do enredo são pontos muito visados em estudos que se aprofundam para empreender os aspectos políticos das produções, limitando-se aqui num estudo semiótico, enquanto na análise cinematográfica, também em voga por diversos pesquisadores, têm-se ilimitadas facetas que podem ser estudadas, tais

¹ ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Vol. 1

² METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 11

quais os interesses das nações, corporações e dos produtores que financiam e dão forma física à obra que até então não passa de mera abstração metafísica de sua própria realidade. Nesse entrelaçamento da política com o cinema, é cabível ainda uma interdisciplinaridade evidente que engloba muitas vezes a história, a sociologia e a economia.

O cinema como objeto de formação educacional tem sido interesse de diversos autores nos últimos anos. Em tempos de inovações tecnológicas e reformas educacionais, o cinema prevalece como importante fonte de informações que pode colaborar na formação crítica e analítica do estudante. Através do cinema, é plausível adquirir conhecimento e refletir. É tradicional no ensino brasileiro contemporâneo a exibição de algumas obras cinematográficas para arguir o interesse dos estudantes pelas disciplinas que cursam, e os livros didáticos sempre trazem indicações da sétima arte para somar na construção pedagógica e cultural do aluno.

Com o *establishment* do cinema no meio cultural na passagem do segundo para o terceiro milênio, é plausível fundir relações entre a formação moral e a sétima arte. Se Nietzsche³ outrora buscou a raiz da moral no que se entende por, “classe dominante”, classe essa que distingue o que entende por bom e mau comportamento e expande sua moralidade nas demais camadas da sociedade. Há de se raciocinar que grande parte do cinema produzido é oriundo e financiado por essa classe. Mas hoje os horizontes vão além, esse interesse em exportar moralidade já almeja outras nações e povos, conflitando com a ideia do homem cosmopolita⁴ de Kant. Ao contrário do filósofo alemão, o homem não absorve todas as culturas e busca um equilíbrio entre elas, se tonando um “homem de todos os povos”. Na verdade, através de relações e disputas de poder, almeja a absorção do outro aos seus critérios morais. Não que seja uma prática atual, afinal, constata-se historicamente que as assimilações e submissões culturais sempre foram latentes do ser humano. Doravante, o cinema contribui de forma clara nesse amalgama de disputas morais, atuando como propaganda da moralidade superior de determinada nação, povo ou classe, na concepção marxista de sociedade.

Como visto, cabe ao cinema inúmeras cadeias de relações com outras áreas do conhecimento e com a formação do indivíduo e seu povo. Essas relações, cada uma com suas particularidades, transformam-se diariamente em novas pesquisas e em novos trabalhos que

³ NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Cia das Letras, 2009

⁴ KANT, Immanuel. **Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3ª ed.

aumentam a riqueza intelectual e acentuam a tendência cada vez mais elevada do mundo cinematográfico como fonte e objeto de estudos.

Após certificar as diversas possibilidades de junções do cinema com as mais diversas áreas do conhecimento, maior aprofundamento ocorrerá em seguida, pois passaremos a examinar a união do cinema com a filosofia, não dispensando uma análise semiótica a seu respeito, pois é imprescindível para o estudo do cinema tautócrono à filosofia que se pontue o cinema enquanto linguagem, para que seja possível uma investigação coerente.

O interesse do primeiro capítulo é esmiuçar a linguagem do cinema: observar pontos de junção entre o cinema e o simbolismo, usando como método a semiologia criada por Peirce⁵. Também há de se debater as diferentes percepções que o cinema propõe ao espectador, suas diferentes acepções, tais quais as cores, as sombras, a trilha sonora, em suma, os diversos propulsores de subjetivismos no indivíduo que se propõe a consumir o cinema. Para isso é necessário conhecimento de diversas áreas do saber, tecendo ligações do mundo cinematográfico com grandes autores que dedicaram suas carreiras acadêmicas ao simbolismo e às percepções do indivíduo aos efeitos do que vem externamente, de fontes abstratas ou reais.

Se de início, a semiótica será determinante para a produção deste trabalho, quando haverá discussão a respeito do cinema como linguagem e como se comunica com o mundo dos espectadores através de seus símbolos, em seguida uma análise filosófica tomará forma para a afluência dos conceitos de pensamento e memória com o cinema, através de uma imersão nas obras de Bergson e Deleuze.

As filosofias de Bergson e Deleuze são o motor para o entendimento conceitual de termos que colaboram na compreensão da cinematografia vista sob o ângulo da memória, com maior atenção aos *devires* e à intuição bergsoniana, como ponto de partida para uma discussão maior: a percepção do cinema como pensamento.

O desenvolvimento dessa discussão se dá com o filme *Enter the void* (2009), do argentino Gaspar Noé. Tal obra se apresenta - utilizando o superlativo correto, adequadíssima ao tema proposto. Trata-se de um filme que se passa em Tóquio, onde os personagens interagem com alucinações, morte, memória e sensibilidade, de maneira profunda e estarrecedora, que arrebatava o espectador impregnado de curiosidade e sentimentos diversos

⁵ PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999

sobre a fluência narrativa e seus subjetivismos. É uma produção cinematográfica que abarca todos os elementos necessários para dar materialidade aos temas discutidos neste trabalho.

A metodologia utilizada se ampara, como visto, em um primeiro momento, em produções bibliográficas que tratam da semiótica, da história, da sociologia e da psicologia comportamental de maneira que dialoguem com as diferentes perspectivas de percepção do cinema. Obras e artigos que entrelaçam o cinema na percepção humana, seja através de cores, sons, silêncio, simbolismos e referências serão predominantes para demonstrar a ideia do cinema como linguagem universal e passível de sensibilidades por todos que interagem com o ambiente cinematográfico. Mais adiante, há ligeira mudança na metodologia, pois o aprofundamento na obra filosófica de Bergson e Deleuze guiam para uma abordagem reflexiva, tratando dos conceitos de suas obras e suas conexões com o cinema de modo que a ideia deste como possibilidade de pensamento, da constituição de um *devoir* no sujeito a partir de sua memória e suas experiências, possa ser arguida e analisada sob uma ótica crítica e baseada no empirismo. Em suma, através da filosofia entender como o cinema pode *desterritorializar* o ser, levando como verdade, numa proposição lógica, que o cinema pode atuar como pensamento na formação da memória do indivíduo, demonstrando também que há mais uma forma de percepção do cinema pelo homem, para além da sociologia, da cultura, etc. mas retornada para uma análise subjetiva e interna, onde o agente – cinema – age como propulsor da formação do seu próprio ser, numa ontologia cinemática, num *devoir* com a duração – na concepção bergsoniana do termo – de uma vida toda com a duração – na concepção etimológica do termo – de um simples filme.

1. A LINGUAGEM DO CINEMA – CORES, SONS E SILÊNCIO: UM TODO FRAGMENTADO

Atribui-se a Orson Welles, o famoso cineasta americano, idealizador de *Citizen Kane* (1941), uma máxima a respeito do cinema, onde se diz que “o cinema não tem fronteiras, nem limites. É um fluxo constante de sonho”. Partindo da premissa do grande cineasta, é possível deduzir que o cinema tem se expandido e alcançado diariamente novos objetivos dentro de sua própria ontologia. Se no advento dessa arte, o interesse era mostrar a imagem em movimento, hoje pode-se falar em inúmeras razões para sua existência. Lucro, arte, ideologia, memória, homenagem, dentre tantas outras. São várias as razões para se fazer cinema, para dar vida à sétima arte.

Porém, esse novo fluxo de produções cinematográficas não passou despercebido da grande intelectualidade. Parte dessa, ousou até envolver-se na criação e no desenvolvimento de filmes. Dessa forma, pode-se até dizer que o cinema absorveu conhecimento de outras áreas, literatura, história, filosofia, física, todas contribuem para fazer cinema. E o cinema contribui na criação de objetos que são debruçados pela intelectualidade para entender o homem e sua existência. Preponderam estudos a respeito do cinema em cursos de história, filosofia, física, psicologia, etc. Grandes pensadores do século XX e desse alvorecer do século XXI, de alguma forma, já se ligaram com o cinema, mesmo que de maneira efêmera ou superficial.

Tão popular se tornou o cinema, que atualmente se fala em construção pedagógica através deste, onde com a exibição de filmes é possível instigar o senso crítico em estudantes, de forma que estes possam adquirir conhecimento a partir da tarefa de se vergar sobre o cinema. Essa irrupção do cinema como motivação para produções acadêmicas, entretanto, passou por diversos percalços até ter uma estrutura satisfatória para atender critérios científicos que norteiam a produção intelectual. Metodologias, teorias, interpretações e análises foram criadas, debatidas, refutadas e repensadas de forma que o cinema pudesse constituir confiável e segura fonte para estudos científicos.

Mormente por seu caráter audiovisual, foi necessário fixar um entendimento amplo e de senso comum sobre a função do cinema. Determinar isso gerou incontáveis debates e conflitos até que uma teoria se sobressaiu de forma a trazer um halo que pôde ser consensualmente aceito pela intelectualidade: trata-se da semiótica.

Em linhas gerais, a teoria da semiologia foi criada por Charles S. Peirce na última metade do século XIX. Esse autor, na realidade, estabeleceu algumas bases para esses estudos, que depois foram aprofundados, esmiuçados e difundidos por outros tantos autores. Dos quais vale destacar Umberto Eco, grande figura no século XX por suas contribuições tanto na área da linguística e da semiótica quanto por suas contribuições para a literatura, com a publicação de obras como *O nome da Rosa* (Record, 2009), *Baudolino* (Record, 2001) e *O pêndulo de Foucault* (Record, 1989). Voltando à teoria, a semiologia se inclina sobre o signo e o significado atribuídos aos fatos da vida social. Em suma, vale-se da interpretação que alguém faz sobre algo, transformando aquele algo a partir de sua perspectiva, de onde se gera um significado. Em um exemplo raso, porém didático, imagine-se uma maçã. Grande parte das pessoas observa uma maçã e associa sua imagem com frutas, com a necessidade de comer ou com a natureza. Físicos, por outro lado, podem associar uma maçã com a figura de Isaac Newton e suas contribuições para as teorias físicas. A maçã, para esses, tem outra significação, pois aduz a uma referência peculiar de conhecimento popular, onde se diz que Newton teve como catalisador de suas teorias da gravidade a ação de uma maçã caindo de uma árvore.

Essa constante signo-significado passa a ser o objeto de estudo da semiótica, onde são propostas análises sobre os dois polos da relação e sobre a criação do vínculo entre estas. Onde é abordado o contexto que gera a relação e em quais raízes se fincam as origens, tanto do signo quanto do significado, que um indivíduo faz sobre um objeto.

Como uma luva, a teoria da semiótica se encaixou muito bem nas pretensões dos estudiosos para haver um consenso na interpretação do cinema: em síntese, o cinema pode ser analisado sob a luz da semiótica pois ao mesmo tempo que é um signo, carrega em si um significado e essa multiplicidade de fatores que o constituem, permitem múltiplos olhares sobre ele. Diz Daniela Santana Sally⁶(2017, p.2) que “o modelo semiótico não deve se restringir a esquematismos, visto que ele se presta a ser um norteador de leitura, oferecendo entradas analíticas possíveis, a partir de cada objeto de que o analista se ocupa”.

Assim, a semiótica permite que o cinema seja apreciado de um ponto de vista predominantemente ideológico e subjetivo, onde ele é uma mensagem com um significado, mas que tem a possibilidade de ser interpretado livremente pois pode acarretar muitas

⁶ SALLY, Daniela S. Bertrand, Denis: Caminhos da semiótica literária. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Bauru. Vol. 5. n. 2, dez/2017. 4p.

significações divergentes, de acordo com contextos sociais, culturais e subjetivos de quem lhe interpreta.

Resumindo: um indivíduo pode assistir uma película e compreendê-la de uma forma, pois sua vida pregressa, o local onde mora e sua própria constituição, ou seja, sua constituição biopsicossocial, influencia na significação que o cinema tem sobre si. Enquanto outro indivíduo em outra localidade, com outra idade e história de vida, pode ter um entendimento muito divergente deste.

Com o encaixe da semiótica na análise fílmica, proliferaram estudos e pesquisas sobre seu alcance, suas vertentes e suas percepções. O modo como um indivíduo recebe a mensagem de uma obra ao mesmo tempo em que seu entendimento gera uma ressignificação desta mesma obra. Os olhos também se voltaram para questões que incidem sobre o impacto subjetivo de condições do cinema naquele que o consome. Os sons, os silêncios e as cores são algumas facetas que passam a ser investigadas. Fragmenta-se o cinema em partes estudadas separadamente, para depois haver em conjunto, uma análise do todo onde cada parte previamente analisada tem relevada sua existência, motivação e influência nas outras partes e na compreensão por parte do espectador.

O estudo da linguagem do cinema então abarcou - através da semiótica - a psicologia, a filosofia, a história e atualmente pode-se dizer até a neurociência, de forma a captar as muitas nuances que uma obra sustenta. Essa linguagem, ao mesmo tempo universal e distinta, será analisada a partir de agora em duas frentes:

- a) a percepção da linguagem do cinema mediante a cor e a sombra, onde os signos e suas significações são examinados através da potência que a cor, a falta dela e as sombras tem sobre uma obra cinematográfica. É aqui que se analisa, através de estudos neurocientíficos, psicológicos e filosóficos como incide e importa na produção do cinema o uso intencional de luminosidade, cromaticidade e sombreamento para gerar reações e sensações subjetivas nos espectadores. Nesse momento, observa-se a linguagem cinematográfica somente sob esta particularidade.
- b) Em seguida, é exposta a percepção da linguagem do cinema sob a ótica dos silêncios e dos sons. Se as questões de coloração e sombreamento contribuem para a linguagem do cinema como parte de um grande *signo*, a sonoridade tem um papel semelhante. O som e a vedação de seu uso são manipulados para gerar impacto no espectador, são instruídos a colaborar na produção do clímax cinematográfico. Se o cinema mudo dos anos 1910 e

1920 usufruía do silêncio para explorar algumas sensações, o cinema falado e sonoro exponenciou ainda mais essa faceta interpretativa. É dedutível que a sonoridade e o silêncio colaboram na construção do cinema e de sua linguagem. É mais uma fragmentação que deve ser analisada à parte, para compreender a grande torre de Babel que se tornou o cinema.

1.1 A cromaticidade do diretor

O cineasta franco-argentino Gaspar Noé nasceu em Buenos Aires, em 27 de dezembro de 1963. Filho do artista plástico, escritor e professor Luis Felipe Noé, mudou-se com a família para a França no ano de 1976. Gaspar Noé estudou Cinema e Fotografia na École Nationale Supérieure Louis Lumière. Também se graduou em Filosofia pela Universidade de Paris-Sorbonne. Casou-se com a cineasta Lucile Hadžihalilović. Juntos criaram a produtora a Les Cinémas de la Zone, onde desenvolvem projetos até os dias de hoje.

Noé exerceu diversas funções na sua trajetória profissional, foi assistente de direção, operador de câmera, roteirista, produtor, ator, editor e diretor de fotografia. Mas os destaques estão presentes em sua própria filmografia, que já lhe renderam vários prêmios nos grandes festivais de cinema, como o Festival de Cannes. De acordo com Righetti (2017, p.10) “nos filmes de Gaspar Noé podem-se reconhecer algumas das influências extraídas do cinema de horror, dos filmes que contém agressão física explícita, violência sexual e dramas que apresentam tragédias pessoais brutais”. Gaspar Noé é o idealizador dos curtas-metragens: *Tintarella di luna* (1985), *Pulpe amère* (1987), *Carne* (1991), *Une expérience d'hypnose télévisuelle* (1995), *Sodomitas* (1998), *Intoxication* (2002), *Eva* (2005), *We Fuck Alone* (2006) segmento de *Destricted*, *SIDA* (2008) segmento de 8, *Ritual* (2012) segmento de 7 Dias em Havana. E dos longas-metragens: *Sozinho contra todos* (1998), *Irreversível* (2002), *Viagem Alucinante* (2009), *Love* (2015), *Climax* (2018). Também foi responsável pela criação de clipes musicais, os quais podemos citar: Animal Collective - "Applesauce", Arielle – "Je Suis si Mince", Bone Fiction – "Insanely Cheerful", Nick Cave and the Bad Seeds – "We No Who U R", Placebo – "Protège-Moi", SebastiAn – "Love in Motion", Thomas Bangalter – "Outrage" and "Stress".

A estreia mundial de *Enter the Void* se deu no Festival de Cannes. Também houve participação em outros festivais, despertando grande debate, inclusive polêmica, por parte da crítica. O filme, dirigido por Gaspar Noé, é uma produção de 2009, que enseja toda uma

reflexão a respeito de noções como vida após a morte e vazio da existência. As cenas contêm efeitos especiais, sobretudo obtidos da iluminação e dos cenários, prevalecendo a criação da sombra. A intensidade variável desse ambiente de sombra gera formas e cores que contribuem para tornar evidente a atmosfera de sentimentos corporificada pelo filme.

O enredo de *Enter the Void* (Viagem Alucinante) é ambientado no Japão, e o protagonista é Oscar, um usuário e traficante de drogas que é morto pela polícia. Depois de sua morte, ele se torna um espírito que flutua e paira sobre os ambientes, lançando olhares diferenciados daqueles que costumava ter quando era vivo. Ele tem uma irmã que trabalha como stripper numa boate e se compadece de seu sofrimento: ambos passaram por traumas na infância que reaparecem como *flashbacks*. Ele havia se mudado para Tóquio para resgatar a irmã da vida que levava e trazê-la para morar com ele. E mesmo depois de morto, busca cumprir a promessa feita a irmã na infância: os dois sempre estarão juntos, Oscar nunca deixará sua irmã sozinha no mundo.

O filme pode ser dividido em três grandes planos não lineares: plano realidade/presente, plano sobrenatural, plano da memória. Esses planos e capítulos dão início, transição e fim para a história proposta. No primeiro momento do filme, o espectador, como já citado anteriormente, acompanha Oscar a partir de seus olhos e sua mente, pois é possível perceber, com um efeito diferenciado utilizado por Gaspar Noé, o piscar de olhos do personagem, além de também ser notável como a “voz interna” de Oscar, ou seja, sua consciência, conversa internamente com ele.

Avançando na reprodução da película, com a morte de Oscar dentro do banheiro do bar chamado *Void*, onde foi entregar drogas para Victor e caiu em uma emboscada da polícia, temos o primeiro plano dos três citados acima. A câmera sai da primeira pessoa, se elevando, como se fosse o espírito de Oscar subindo aos céus, para tomar posição numa localização elevada, lentamente deixando o corpo inerte morto. O plano da realidade/presente se dá justamente nesse jogo de câmeras que tira o espectador da primeira pessoa e o coloca numa posição de *voyeur*, observando a transição de dentro do corpo de Oscar para essa localização elevada, num plano que observa o mundo terreno de cima.

Esse plano, que causa um estranhamento, que coloca o espectador nessa posição privilegiada sobre o mundo imagético que lhe apresenta, retornará em outra parte do filme, pois, pouco depois do primeiro corte, já ocorre o plano sobrenatural. O segundo dos três mencionados, carrega o espectador desse plano elevado de observação da tela novamente até a mente de Oscar. Só que há uma ligeira mudança na posição da câmera. A partir de agora, o

espectador se situa atrás da cabeça de Oscar, seja ele em sua fase infantil, em sua juventude ou em sua fase adulta. É rápido que se constata que a partir de então o espectador está acompanhando as memórias de Oscar. Novamente, o espectador pode perceber que está imerso na mente do personagem principal, ainda que tenha havido mudanças no posicionamento das câmeras.

Após revisitar suas memórias, há o terceiro plano dos três mencionados, quando o espírito de Oscar – e o espectador – retornam à posição privilegiada de cima, que contempla toda a imagem da tela. Nessa posição elevada, o espírito de Oscar acompanha como se desenvolveram as histórias dos personagens que lhe cercam durante a película. Os desfechos das histórias de Victor e sua mãe, de Alex, de Mário e principalmente de Linda, sua irmã. É o plano da memória que encerra a película com a decisão de Oscar em reencarnar como filho de sua irmã com Alex, num desfecho surpreendente, que converge com a história do livro tibetano dos mortos que é citado logo no início do longa-metragem.

Se são três planos, não lineares e que transitam entre si a partir da percepção da mudança do jogo de câmeras e do panorama oferecido ao espectador, para entender a história de forma linear é possível separá-lo em quatro capítulos.

O primeiro capítulo englobaria o presente de Oscar, conversando com sua irmã na sacada de seu apartamento, consumindo DMT e tendo a ‘brisa’ da droga, recebendo a visita de Alex e indo para o encontro com Victor onde seria vítima de emboscada – armada por Victor, por raiva de saber que Oscar estava tendo um caso com sua mãe – da polícia. Esse capítulo se encerra com a morte de Oscar.

A partir da morte de Oscar, temos o segundo capítulo, onde o espírito do personagem principal sai de seu corpo e passa a observar o universo de cima. Pelo jogo de imagens que transita rápido entre uma localidade e outra, percebe-se o estranhamento de Oscar – e do espectador – com essa posição no mundo. Oscar passa então a ver o que está acontecendo após a sua morte, numa tentativa de apreensão do *instante*, em termos bergsonianos.

Após acostumar-se com essa perspectiva de seu espírito, de visitar todos aqueles que estavam próximos de si para entender o que está acontecendo, entra-se no terceiro capítulo, quando Oscar passa a visitar sua memória. De forma não linear, Oscar atravessa memórias de sua infância, de sua juventude e memórias recentes. Cruza por memórias boas, como o encontro com sua irmã depois de muitos anos, tanto quanto memórias traumáticas, como a da morte de seus pais. Esse capítulo constrói a história de Oscar. É a partir dele que se concebe

quem é o personagem principal e quais experiências ele vivenciou para culminar em sua morte. Esse capítulo remete ao passado, enquanto o primeiro remetia ao presente e o segundo ao *instante*, à captação do presente.

O último capítulo pode ser compreendido com a volta do espírito de Oscar de sua memória novamente para o plano superior, onde pode observar o que ocorre e transitar livremente pelo mundo nessa perspectiva de cima. Dessa vez, têm-se a impressão de que Oscar já tem a consciência de sua morte, revisita ela e chega a raciocinar em como seria seu retorno à vida. Passa então a olhar as consequências que sua morte acarretou para os que lhe eram próximos. Esse capítulo se destaca por uma noção de futuro. É nele que Oscar tenta adivinhar como seria seu retorno e que observa o futuro daqueles que ficaram no plano existencial enquanto ele se encontrava no espiritual. É nesse capítulo que se desenrola a história. Oscar decide reencarnar como filho de sua irmã com Alex. O que denota toda a concepção de futuro, pois o filme encerra a expectativa dessa nova vida de Oscar. A trajetória do protagonista é a representação das etapas presentes no conteúdo do Livro Tibetano dos Mortos. O livro pelo qual Oscar demonstra interesse logo no início do filme, antes que todos esses acontecimentos lhe ocorressem.

O filme *Enter the Void* (2009), dirigido pelo conhecido diretor argentino Gaspar Noé, surge como uma fonte admirável para se compreender a exploração das cores e do sombreamento como forma de instigar no espectador, sensações e percepções, que são concomitantes com o enredo do filme.

Na obra, o espectador acompanha a história pelos olhos – literalmente - do personagem Oscar (Nathaniel Brown) em parte do filme, sendo introduzido no mundo imaginário e imagético do jovem e vivenciando virtualmente experiências extra-sensoriais. Nota-se a utilização das cores com um certo tom de intencionalidade por parte do diretor. As cores agem como textos, repletos de informações e sensações, contribuindo para a criação da diegese do filme.

Goethe, célebre escritor alemão, eternizado por seu *Werther*⁷ e seu *Fausto*⁸, dedicou parte de sua vida para estudar as cores. Artístico na sua estética de prosa, não passou despercebido do alemão a arte em cor. Sobre isso, disserta:

⁷ GOETHE, Johan W. von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2014. 154p.

⁸ GOETHE, Johan W. von. **Fausto**. São Paulo: Martin Claret, 2002. 497p.

[...] não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares na superfície de um material, sem nenhuma relação com a qualidade ou a forma dele, produz sobre a alma, um efeito que, isoladamente, é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmônico, embora sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. (GOETHE, 1993, p. 128)

Tomado por um interesse inequívoco a respeito das cores, Goethe afirma que

[...] a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão, que, como todos os demais, se manifesta ao se dividir e opor, se misturar e fundir, se intensificar e neutralizar, ser compartilhado e repartido, podendo ser mais bem intuído e concebido nessas fórmulas gerais da natureza. (GOETHE, 1993, p. 45).

Outro autor que se debruça sobre a cor como fonte de seus estudos, é Luciano Guimarães, que trata em sua obra *A cor como informação* (Annablune, 2004) sobre a essencialidade das cores para a propagação de ideias e interesses. Ele diz que:

A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia, é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto, é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural. Para conseguir tal invariante, a aplicação da informação cromática deverá estar combinada com outros elementos signícos além da própria cor, que possam, no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. (GUIMARÃES, 2004, p. 97 e 98)

Ou seja, a cor é fator determinante para uma acurada interpretação de determinada obra cultural. No cinema, onde predomina o audiovisual, é possível deduzir que as cores têm uma função primordial na construção da ideia embutida na produção. Essa predominância abrange fatores psicológicos e neurocientíficos sobre os espectadores. Posto que a escolha meticulosa por parte dos criadores no uso das cores e sombreamentos, atinge quem assiste a obra. É capaz de gerar percepções que podem ser previsíveis ou imprevisíveis, uma vez que a subjetividade e o contexto do espectador interferem na maneira em como o filme é compreendido. Nessa direção, Capistrano⁹ diz:

Assim, a percepção do movimento das imagens filmicas torna-se maquina e a “alma” do cinema se revelaria produzindo choques no pensamento, comunicando vibrações ao córtex cerebral, tocando diretamente o sistema nervoso. Essas vibrações deflagradas pelo automovimento cinematográfico agem na neurofisiologia do espectador produzindo um corpo de sensações, um “autômato espiritual” – no sentido proposto por Antonin Artaud (p. 6)

E continua:

⁹ CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo, **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2005. 13p.
Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33106249668703757044297483174085694719.pdf>>
Acesso em novembro/2018.

A tecnologia cinematográfica produziu uma política das imagens a partir dos seus efeitos sobre a massa, contribuindo para a formação de novos tipos de espectadores. Como já apontara Walter Benjamim, a vertigem cinematográfica está na sua força de transmissão, no seu modo de comunicação com a massa através da singularidade de sua expressão, ou seja, nos movimentos de câmera, nos tipos de montagem e nos ângulos que redimensionam e ultrapassam os pontos de vistas humanos. Portanto, através de seus agenciamentos, a experiência cinematográfica configura territórios de fragmentação e de síntese perceptiva operados mediante uma visão industrializada que convergiria todos os olhares para apenas um: o olho da câmera (p. 7)¹⁰

Ora, as imagens e as cores podem evocar no espectador sensações diversas que vão de encontro com a intenção de quem produz. Trata-se então de uma significação que ocorre através da produção imagética da obra. Nesse sentido, Robespierre de Oliveira e Angélica Antonechen Colombo¹¹ citam Metz para afirmar que

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma ‘linguagem cinematográfica’. (p. 17)

Em *Enter the Void* (2009), essa significação pode ser percebida em diversas partes do filme. A escolha do produtor em alguns jogos de luz, produzindo efeitos de sombra e contraste com imagens coloridas e de cores fortes geram impactos no espectador. Antes de esmiuçar tais nuances, é importante apresentar quem foram os responsáveis¹² pela fotografia e iluminação do longa. Muitas vezes, esses profissionais carregam para seus novos trabalhos alguns traços que lhe são marcantes ou são escolhidos pelos produtores justamente por suas habilidades em determinada atividade.

A direção de fotografia ficou com o francês Benoît Debie. Debie não é estranho para Gaspar Noé, pois ambos trabalharam juntos na produção de *Irreversível* (2002), que foi o primeiro grande sucesso cinematográfico do argentino. O diretor de fotografia ainda voltou a trabalhar com Noé em *Love* (2015). O departamento de arte contou com 28 integrantes, dentre eles o próprio Gaspar Noé – diretor da película – o que demonstra como ele estava articulado em desenvolver a produção imagética do filme com o suporte de sua equipe. Os efeitos especiais contaram com três integrantes, enquanto o departamento de efeitos visuais contou com 96 profissionais, uma equipe considerável se mensurarmos a quantidade. Apresentada a

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ COLOMBO, Angélica A., OLIVEIRA, Robespierre de. Cinema e linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 10, n. 16, jan/jun 2014. p. 13-34

¹² Enter the Void (Viagem Alucinante) – Perfil do IMDB.

Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1191111/fullcredits?ref_=tt_ql_1> Acesso em novembro/2018.

equipe que foi responsável por toda a produção visual de *Enter the Void* (2009), alguns apontamentos sobre o uso da luz, das cores e das sombras serão feitos a seguir.



Figura 1 - Enter the Void (2009) - Extraído do filme pelo autor (1h08'07'')

Na figura 1 pode-se perceber a grande quantidade de cores fortes, intensas, claras – e porque não dizer, até alucinantes - na cena, em um momento onde o personagem principal, Oscar, está levando sua irmã Linda embora da boate em que estavam, e ela está completamente alterada. A intencionalidade do autor em optar por cores fortes e luminosas em tons de amarelo, laranja e azul, demonstram a alegria, do ponto de vista de Oscar, em estar finalmente com sua irmã, o que era um desejo recorrente seu desde a infância. Essa tonalidade forte e clara realça uma boa lembrança de Oscar, que nessa altura do filme está revisitando seu passado através de sua memória. Linda chega a comentar, logo na sequência, que acredita estar no paraíso e que está muito feliz, o que acentua o emprego de cores fortes e claras como fator subjetivo para demonstrar um sentimento positivo de Oscar. Sentimento positivo que predomina memórias boas do personagem principal, mas também os momentos em que está se drogando, o que pode se deduzir como uma subjetividade do prazer que Oscar tinha ao utilizar o DMT¹³ (a droga ‘espiritual’), que lhe trazia conforto e lhe tirava do mundo *real* rodeado de desgraça e infelicidade para lhe levar até um mundo de ilusão, psicodélico, utópico. Tal uso de imagens claras e fortes para demonstrar felicidade, contudo, não permeia todo o filme. Apesar de ser possível fazer tal leitura, existem momentos durante sua exibição em que há o predomínio de cores claras e muita luz, mas sem relação com os sentimentos de Oscar, como a cena em que Linda dorme na rua e Oscar acompanha tudo de cima, através de

¹³ O DMT é uma droga psicodélica, que por muitos é considerada uma droga espiritual por, quando em ação com o organismo, proporciona aos usuários um sentimento de hiper-realidade. Para ver mais sobre: <<<https://www.businessinsider.com/the-research-on-the-hallucinogenic-drug-dmt-2018-3>>> Acesso em dezembro/2018

seu espírito. O personagem principal observa sua irmã deitada num espaço público, já durante a luz do dia e por essa razão, seria difícil para a produção em estruturar uma cena diurna a céu aberto com pouca luminosidade.



Figura 2 - Enter the Void (2009) - Imagem extraída do filme pelo autor (29'07'')

O jogo de luzes é reiterado em outra cena da película – vista na Figura 2-, dessa vez onde se abarca um momento negativo de Oscar, uma memória ruim. A sua morte. A cena de seu falecimento evoca uma escolha do produtor por cores escuras, com predominância do preto e uma imagem esmaecida, deformada. Há pouca luminosidade nesse momento e as raras cores claras que aparecem, são subjugadas pela intensidade das cores predominantes que são escuras. O que pode gerar um simbolismo da sua vida se esvaindo, da claridade dando lugar ao breu. A tela esmaecida não permite um foco integral no seu cadáver, de forma que a imagem gera um impacto negativo, um distanciamento da imagem e do espectador, que atônito, constata o corpo inerte de Oscar no chão do banheiro.

Tais padrões na iluminação deste filme permanecem durante praticamente toda sua duração. As viagens psicodélicas de Oscar, tanto quando ingere substâncias químicas, quanto quando evoca suas memórias e sua trajetória em vida, são dominadas por cores fortes, fosforescentes. Tons intensos de azul, vermelho e laranja são recorrentes. Subjetivamente alia-se a ideia da cor clara e intensa aos momentos de prazer obtidos pelo personagem principal, seja nas memórias gratificantes de sua vida, quanto nos momentos em que as drogas que utiliza fazem efeito e levam-no para uma viagem alucinante. Em contraste, as cores escuras, as sombras e as cores frias são mais frequentes neste filme. Pode-se pontuar que é um filme frio, escuro, pouco iluminado. Essa intenção por parte da produção dialoga com o

enredo do filme. A vida de Oscar é tomada por raros momentos de felicidade e grandes ondas de infelicidade. Desde criança, com a morte de seus pais, a ida para o orfanato e a separação de sua irmã. A ilusão com o Japão, onde chega acreditando que poderá mudar de vida, mas acaba caindo em um universo de drogas, vícios e poucas condições financeiras. É evidente que as sombras e a escuridão, além do reiterado uso de cores frias em boa parte do filme são referências implícitas aos momentos de tristeza, depressão e ilusão de Oscar, que são maioria. Então, é válido considerar que essa escolha do domínio de cores escuras e frias no filme, ao contrário de esparsos momentos dominados por cores alucinantes - que deixariam pessoas que tem epilepsia com grandes chances de sofrer uma crise - reflete a própria vida de Oscar. As cores são a própria diegese se levarmos em consideração o enredo proposto na película, só que de forma inteiramente subjetiva, intencional e perfeitamente inseridas no contexto para justamente gerar essas reflexões.

Essa gama de interpretações possíveis de um filme, é analisada sob a perspectiva da semiótica cultural no que se chama – no conceito de Umberto Eco – de *obra aberta*, pois

Para o pensador italiano, um dos propósitos da obra de arte na contemporaneidade é ser “aberta”. Essa característica da mensagem artística, intencional pelo produtor, visa permitir, por meio de ambiguidades, a pluralidade de significados convivendo em um só significante. O artista não pretende rotular sua obra baseando-se apenas em sua própria perspectiva, mas a apresenta aberta a múltiplas interpretações, que variam de indivíduo a indivíduo, de acordo com a vivência anterior de cada um deles. A atribuição de novos significados às obras de arte as enriquece, uma vez que intensifica a profundidade das camadas de interpretação do texto criativo. (Britto, 2006. P. 11)

No contexto da luz e da sombra, vale consulta à tese de doutorado *Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*, de Bertrand de Souza Lira (UFRN, 2008), onde o autor aborda a intensa relação na utilização de luz e sombra nas obras cinematográficas de seu recorte com os interesses de quem produz a obra, além das múltiplas significações que um único significante (o filme) pode proporcionar no espectador. Sustenta Lira que

A iluminação e a cor estão, segundo Martin (1990), entre os elementos não específicos do cinema, onde figuram também o cenário, o vestuário, o desempenho do ator e a tela larga. Ernest Lindgren (citado por MARTIN) atribui à iluminação dois papéis fundamentais: o de conferir verossimilhança material e o de elaborar efeitos psicológicos e dramáticos para a cena filmada (p. 96)

Dessa forma, é crível assimilar que toda a construção imagética de *Enter the Void* (2009) se constitui de maneira intencional. Cada cor, cada sombra, toda a iluminação – e a falta dela – se transformam durante o filme de modo a que se envolvam com a vida e a memória de Oscar e suscitem no espectador reações, num modelo de espelho que serve como

função do que costumou-se chamar de segunda realidade, segundo conceito de Bystrina.¹⁴ Assim, cada cor e jogo de luz/sombras foi propositadamente distribuída dentro da obra cinematográfica para aumentar as interpretações e os sentidos do filme pelo espectador. A cromaticidade de Gaspar Noé aproxima e estimula sensações e percepções nos espectadores que navegam entre o real e a ficção, entre o enredo e o detalhe, entre a luz e a sombra, numa dialética que sugere a disputa no campo do bem contra o mal e que reflete tanto a trajetória de vida e memória do personagem principal quanto à própria reação de quem assiste a obra. Ao ver sua família morrer num acidente de carro, com a cena escura e cheia de sombras, o espectador praticamente sofre junto o impacto do momento, não distinguindo muita coisa além de sangue e caos, numa representação grandiosa do que seria a própria visão de Oscar.

Estudos recentes nos campos da neurociência e da psicologia têm dado sustentação científica à entendimentos que já eram muitas vezes de senso comum dentro do universo da publicidade e do cinema, como por exemplo o fato de que as cores e seus adjacentes provocam em quem consome o produto: consumidor ou espectador, reações biopsicossociais e até filológicas. Assim, diz Silva (2008, p. 32)

Algumas expressões usadas por nós diariamente transmitem que existe uma associação entre as cores e as nossas emoções, como é o caso de expressões como “estou verde de inveja” ou “vermelho de raiva”, havendo uma associação das cores a um estado de espírito causado por uma emoção em determinado momento, mas que não nos leva a pensar no significado que está inerente à palavra que transmite determinada cor. Os nossos sentimentos e emoções são diretamente afetados pelo equilíbrio ou desequilíbrio hormonal no nosso corpo. Uma vez que isto é afetado pelas cores, elas têm, logicamente, uma marca indelével de influência nos nossos sentimentos e disposições.

Essa utilização da associação das cores é cada vez mais perceptível na sociedade. Surgem diariamente materiais publicitários com cores fortes, para chamar a atenção de um consumidor em potencial. No âmbito do cinema, trailers com efeitos luminosos, pôsteres recheados de cor e obras repletas de efeitos especiais, cores e sombras, são maneiras de explorar a imagem luminosa nas telas e atrair o espectador para dentro do cinema. Uma vez dentro, esse amalgama de cores, sombras e luzes será o guia do espectador aos diversos entendimentos que são suscetíveis de ocorrer durante a involuntária semiótica que atinge quem vê o filme com o signo que é o próprio cinema.

Sobre o processo de aplicação das cores dentro do cinema, segundo Guimarães (2000), a escolha perpassa o objeto que contém a informação cromática, de modo a permitir-lhe receber a denominação de signo.

¹⁴ BYSTRINA, Ivan. *Semiotik der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1989. p. (80-90)

Ao considerarmos uma aplicação intencional da cor, estaremos trabalhando com a informação “latente” que será percebida e decifrada pelo sentido da visão, interpretada pela nossa cognição e transformada numa informação atualizada. (GUIMARÃES, 2000, p. 15)

No filme de Gaspar Noé, essa aplicação é ainda mais forte, pois indica melhor a natureza do conteúdo: uma viagem psicodélica, uma experiência alucinatória. Um aspecto adotado pelo diretor a destacar é o andamento da narrativa que ocorre em primeira pessoa, e é marcada pela visão e pela imersão na mente de Oscar. Quando ele morre e se transforma em um espírito, a experiência se converte em uma proposta de imersão sobrenatural: a pessoa morta começa a vaguear pelo mundo em etapas que levam até a sua reencarnação. No caso do olhar do personagem, ele se transfere para o espectador, tornando-o um *voyeur* da experiência do narrador com acesso aos *flashbacks* de Oscar e sua irmã.

O processo de utilização das cores com intencionalidade por parte da produção vem de longa data. Segundo Marcos Ubaldo Palmer (PUC-MG, 2015), que trabalhou justamente com a perspectiva da cor como objeto semiótico, porém enfocando o filme *A invenção de Hugo Cabret* (2011):

Os primeiros filmes que tiveram a presença da cor foram captados em preto e branco. Conforme Misek (2010), “entre os anos de 1890 e 1920, usava-se também a pintura em spray com a técnica de stencil e os banhos de imersão em tintas coloridas.” (MISEK, 2010, p. 15). A busca por apresentações com alguns detalhes realistas que potencializavam o poder do espetáculo, provavelmente foi o que estimulou o investimento em técnicas de reprodução com as cores. Podemos verificar, nessa fase inicial da produção cinematográfica, filmes coloridos que utilizaram outras técnicas, além da pintura a mão quadro a quadro. (p. 46)

A utilização da cor, nessa época, se dava mais pela diferenciação, pela majoritária presença dos filmes em preto e branco. O uso da coloração era complexo pois exigia técnicas demoradas e muitas vezes caras e com resultados distantes do excepcional. Ainda assim, a cor era um fator de divergência entre a maioria e a minoria, de forma que um filme colorido tinha um *appeal* justamente por sua coloração. Era uma potencialização do poder do espetáculo, do *business*, em detrimento da ordem estética e da intenção de gerar a já citada obra aberta, com suas múltiplas interpretações.

Em seguida, um aspecto que foi importante para a substituição dos filmes em preto e branco por uma massificação dos filmes coloridos diz respeito ao efeito do real. Com isso em mente, filmes em preto e branco distanciavam-se da realidade, pois a realidade é dotada de diversas cores. Há, então, uma tendência na realização de filmes coloridos. Essa tendência é explorada por empresas que se especializam no ramo da coloração do cinema, pois

Aproveitando-se da “tão celebrada” semelhança do cinema com a realidade, parte da estratégia de marketing da Technicolor foi convencer a indústria cinematográfica de que a cor era realmente crucial para a melhoria do realismo e compatível com qualquer filme. A companhia enfatizava que a ausência completa da cor não era natural. O argumento seria de que vemos a realidade em cores; logo, filmes realistas deveriam ser em cores. (COSTA, 2011, p.33, grifos do autor).

Porém, percebe-se que até o momento, o interesse de utilizar cores na produção cinematográfica ainda prevalece pela faceta econômica em detrimento da faceta estética. O *hype* de filmes coloridos alcança Hollywood com força e passa a dominar o mercado, a partir de avanços na tecnologia da imagem. A necessidade da utilização de cores se basta na sua razão de aproximação com o real e não por intenções dos produtores. Exceção, bem apontada por Palmer (2015, p. 54), é o filme de Eisenstein: *O encouraçado Potemkin* (1925), em preto e branco, feito na União Soviética, mas que faz o uso de uma bandeira vermelha com uma intencionalidade clara do grande cineasta soviético da primeira metade do séc. XX. É possível dizer então, que o filme de Eisenstein é o primeiro a utilizar a cor com uma intencionalidade por parte da produção. A teoria semiótica pode ser levantada para interpretar a força do signo que se apresenta sob o vermelho da bandeira hasteada no encouraçado homônimo ao nome da película.

Praticamente toda a filmografia exibida na atualidade contempla elementos de coloração com interesses subjetivos anexados em sua utilização. Na película de Gaspar Noé, além das imagens exploradas anteriormente, outras observações podem ser notadas no seu decorrer. Elementos de coloração e sombreamento que merecem atenção especial para embasar a ideia até então apresentada de como a cor gera percepções subjetivas e cabíveis de análises da semiologia através do cinema.

Nas imagens das figuras 3 e 4, há uma reiteração do verde. Neste caso, a fotografia é exemplar para assegurar a fixação da cena (uma vez que o movimento do filme tende a tornar muito rápidas as cenas e não possibilitar, de todo, um olhar mais detido) e impede que a carga emocional e afetiva do filme não se torne efêmera. O verde colocado em posição central na foto – na figura 3 ele se assemelha a um vitral na janela e, na figura 4, ele está na vestimenta do personagem antagonista, Víctor (que o traiu com a denúncia que o levou à morte). Assim, podemos observar que a escolha do verde é importante para o diretor. Escolhas, sendo uma inferência possível a de que esteja associado a momentos de fatalidade.



Figura 3 – Fotograma de Enter the Void - Disponível em: <http://cafesemacucar-vantacich.blogspot.com.br/2011/07/enter-void-critica-trailer-e-legendas.html>

Acesso em: Novembro/2018



Figura 4 - Fotograma de Enter the Void (2009) II - Disponível em: <http://cafesemacucar-vantacich.blogspot.com.br/2011/07/enter-void-critica-trailer-e-legendas.html>

Acesso em: abril 2016.

Essa tendência aos momentos de fatalidade também pode ser percebida no uso intenso do vermelho em algumas cenas que retratam à memória de Oscar. Pode-se deduzir que a utilização de tons de vermelho, numa escala pictográfica, aduza elementos de choque sobre a vida do personagem principal. Na Figura 5 é perceptível a predominância do vermelho em uma cena onde Oscar se lembra de sua infância, num momento em que sua irmã está aos prantos e claramente perturbada com algo.



Figura 5 - Fotografia de *Enter The Void* (2009) extraída pelo autor (44'54'')

A intensidade do vermelho dialoga com o sentimento de dor que Linda expõe em sua posição defensiva, chorando muito. É possível dizer que essa cor se realça pela própria memória de Oscar, que ao lembrar desse momento tão ruim de sua vida e da vida de sua irmã, interpreta a tristeza através do vermelho. Impõe essa cromaticidade ao próprio reflexo do que entende através da sua identidade e de sua memória. Incorpora o vermelho à tristeza e à impotência de agir em relação à grande infelicidade que arrebatou sua irmã. Essa mesma tonalidade de vermelho se repete na cena em que panoramicamente – o que alerta para ser uma visão pós-morte de Oscar, pois quando ele morre, seu espírito passa a observar o mundo de cima – Oscar vê que sua irmã está transando com Mario. Vale pontuar que Oscar deixa claro no começo do filme que odeia Mario e o fato dele ser o namorado da sua irmã. Observar os dois em fornicção, então, lhe remete a um momento ruim, uma memória que não lhe agrada e que, portanto, sofre forte predomínio de tonalidades de vermelho.

Considera-se, então, que a cromaticidade de uma película cinematográfica incide de forma relevante na interpretação dos signos propostos em sua exibição. Alguns desses signos são evidentes e se permeiam através da narrativa fílmica, através de simbolismos compreensíveis para a percepção do espectador. Outras, entretanto, são dotadas de subjetividades. Interpretações que se transformam de espectador para espectador, pois carregam signos que permitem múltiplos significantes. Tal observação pode ser embasada se levada em consideração a análise semiológica de Umberto Eco sobre a *obra aberta*, já citada anteriormente. Através do filme *Enter the Void* (2009), é possível que todo o exposto acima, ainda neste parágrafo, seja evidenciado na prática. A obra de Gaspar Noé carrega em si uma

gama de cromaticidade que acompanha o enredo e colabora nas inúmeras possibilidades de compreensão do filme.

1.2 Som e silêncio: ferramentas de imersão

Para além da cromaticidade, outra fonte importante para a interpretação do cinema como linguagem é o som. O cinema mudo foi predominante até, aproximadamente, o final da década de 1920. Porém, uma vez incorporado ao universo cinematográfico, passou a ser explorado em diversas ocasiões como propulsor de interpretações e sentimentos por parte do espectador. Tal uso também se encaixa na análise sob prisma semiótico, dado que também são múltiplas as interpretações que cada uso sonoro causa dentro da película.

O uso da trilha sonora, dos sons ambiente e de efeitos sonoros especiais, – ou seja, da sonoplastia – estimula uma compreensão mais ampla do cinema, trazendo sua percepção como pensamento, fortalecendo alguns vínculos de significação entre a imagem-real e a imagem-espelho. É um enraizamento associativo de uma imagem que se torna multifuncional e passa a carregar um som, que se transforma em memória e passa a gerar sensações no espectador.

Apesar de sua importância, ainda é visível um certo descaso com a sonoplastia no cinema (MACHADO, 2011), já que se entende a preponderância do fator visual ante o áudio. Dessa forma, continua em voga, por parte da crítica, certa hierarquia na importância dos elementos fílmicos, onde a imagem ainda sobrepõe o som. Hoje, tal entendimento passa por revisionismo teórico, porquanto atualmente as sonoridades passaram a ter maior aplicação e importância dentro das produções cinematográficas. Com a expansão dos *blockbusters* nesses primeiros anos do século XXI e a espetacularização do cinema, o som passou a adquirir maior importância. Sua existência corrobora para aumentar a gama de opções da produção na hora de implementar elementos diversos na produção fílmica, de modo que a obra em questão possa alcançar maior catarse por parte dos espectadores.

A sonoplastia, então, adentrou no universo cinematográfico e com os avanços tecnológicos e as inovações do cinema, tem cada vez mais angariado espaço. Além do som, o uso do silêncio também tem importância acentuada na história do cinema. Várias são as armadilhas, por assim dizer, que se utilizam os produtores para arrebatar a audiência e a crítica especializada. Nesse sentido, diz Rodrigo Fonseca e Rodrigues que “fixaram-se

historicamente muitas táticas com fins à mobilização e nossos afetos em face do fluxo plástico da narrativa, condicionando os estados emocionais da audiência”¹⁵.

Assim, a sonoplastia se torna uma ferramenta para sedimentar as emoções dos espectadores e também para adicionar elementos diferenciais que tornem o filme ainda mais atrativo. A imagem e o som se fundem, para dar forma ao conjunto que se traduz na obra cinematográfica. Então, é possível afirmar que o som possui relevância para a compreensão da película, seja articulado aliado à imagem, ou distante, para produzir efeitos difusos, de acordo com os interesses de sua produção. Diz Opolski¹⁶ que:

De acordo com Stam, no cinema dos sentidos o som “provoca uma sensação de presença aumentada. Na verdade, assistir a um filme sem o som produz uma estranha sensação de achatamento. O som gravado, dessa forma, tem um maior coeficiente de “realidade” do que a imagem. (p. 10)

Pois, citando Chion:

Um som de voz, de ruídos ou de música comporta sempre uma certa taxa de índices sonoros materializantes, desde zero até uma infinidade. E a presença desses índices em maior ou menor quantidade exerce sempre uma influência sobre a própria percepção da cena mostrada e sobre o seu sentido, quer a puxe em direção à matéria e ao concreto, quer, pela sua discricção, favoreça uma percepção etérea, abstrata e fluida das personagens e da história (CHION, 2011, p. 92)

Ou seja, o som, em seu encontro com a imagem dentro do cinema, tem a capacidade de trazer uma atmosfera do real, onde detalhes da obra podem ser realçados para ter ênfase na visão e percepção auditiva do espectador. Dessa feita, podemos discutir três possibilidades.

A primeira se trata do som subjetivo na obra cinematográfica. Por esta técnica, a cena fílmica se passa de um ponto onde o espectador está colocado em função de um personagem, como uma visão de primeira pessoa, mas nesse caso uma audição. O espectador adentra na obra como participante, sai do *voyeurismo* de olhar – e ouvir – a cena de fora, como um fantasma. Destarte, a percepção sonora advém em ondas tridimensionais, possíveis pelos avanços tecnológicos, principalmente do Dolby Digital 5.1¹⁷, criado em 1992 e desenvolvido desde então, onde se tem a impressão de receber o som a partir de uma perspectiva espacial, sendo possível constatar se um som vem da esquerda, da direita, de frente ou de trás, e a partir de sua intensidade, saber se o som vem de longe ou de perto. Tal técnica, que aproxima o espectador do olhar das personagens, adquire um caráter significativo para interpretações semiológicas, pois a partir do momento em que a audição é colocada em primeira pessoa, a

¹⁵ FONSECA E RODRIGUES, Rodrigo. Sonoridades do cinema: Tarkovsky e a heterocronia da escuta. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, vol. 13, n. 13, jul/dez 2011. pp. 114-122 – p. 115

¹⁶ OPOLSKI, Debora Regina. A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som. **Revista Ação Midiática**. UFPR, Curitiba, n. 9. 2015. pp. 1-13

¹⁷ c.f. Opolski. p. 8

produção cinematográfica pode manipular as posições sonoras para criar interpretações diversas sobre a película. O som em escala tridimensional pode “brincar” com a realidade percebida pelo personagem e a realidade percebida pelo espectador. Essa nuance abre margem para que diversos signos possam ser interpretados de acordo com as experiências e formações biopsicossociais de cada espectador. E ainda gera uma reflexão sobre como tal signo pode ser interpretado pelo personagem da obra, dando brecha para análises das escolhas das personagens, tomando como ponto de partida uma realidade dentro da ficção.

Em segundo lugar, opomos o som subjetivo pelo som externo. Nessa técnica, o som é introduzido ao espectador a partir de uma posição distante da tela, ou seja, o espectador recebe o som como terceira pessoa e não mais do ponto de escuta¹⁸ de um personagem. Desse modo, quem assiste a película não recebe o som da mesma maneira que um personagem o recebe, mas recebe de modo geral, mais amplo. Esse modelo é extensamente utilizado em cenas de ação e em diálogos, onde a perspectiva do espectador é privilegiada, podendo acompanhar tudo de forma ‘neutra’. No campo semiológico, pode-se discutir o caráter de totalidade que tal técnica impõe ao espectador. Ao ter contato com a cena como um todo, a utilização do som pode gerar conexões entre os signos do filme e as diversas significações que podem partir do espectador. Como foi visto anteriormente, a mesma relação que se faz ao relacionar cores com sentimentos, como “vermelho de raiva”, é cabível na sonoridade, principalmente no que tange à trilha sonora. É comum associar cenas de ação, luta e guerra com músicas de tonalidades mais pesadas, como o *heavy metal*. Cenas mais românticas, delicadas, tendem a ter um acompanhamento de músicas calmas, que variam entre o *blues*, o *jazz*, a música clássica e canções propriamente românticas. Essa escolha não é a esmo, visto que acarreta uma correlação entre o som reproduzido e a imagem na tela. Como diz Santaella (2005, p. 12) “o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha”. Ainda pode se discutir a questão da ironia dentro da cena, quando a produção cinematográfica busca contrastar a imagem e o som, colocando o espectador em uma projeção *divina*, observando tudo de uma posição totalizante, com uma trilha sonora que ironize com as cenas em ação. Tal técnica é muito utilizada por Quentin Tarantino em seus longa-metragens, nos quais a escolha da trilha sonora é meticulosa para expressar reações que vão de encontro com a narrativa. Sobre isso, relata Opolski (2015), citando Stam:

A sensação predomina sobre a narrativa e o som sobre a imagem, e a verossimilhança já não constitui um objetivo; em seu lugar, o que se busca é a

¹⁸ c.f. Opolski, pp. 5-6

produção, fundamentada na tecnologia, de um vertiginoso delírio protético. O espectador já não é o senhor iludido, mas o seu habitante (p. 4)

Vale ainda ressaltar, adentrando especificamente no campo da trilha sonora, como esta é cabível de marcar e se conectar com determinada cena ou sentimento do espectador a partir de sua relação com o cinema. É clássica a cena de Rocky Balboa (Sylvester Stallone) subindo as escadas da Filadélfia ao som de *Eye of the Tiger*, da banda de rock Survivor, no filme Rocky (1976), dirigido por Robert G. Avildsen. Essa cena, antológica para a história do cinema, com o uso da música, se tornou tão conhecida e difundida, que é natural a correlação de uma com a outra. É como se a música tivesse sido feita para este filme e o filme feito para esta música. E ainda há o caráter subjetivo, uma vez que essa canção é utilizada nos momentos de treino do personagem principal do longa. Tal conotação adota uma percepção desta música como motivadora para encarar dificuldades. Correlaciona-se a canção a momentos de superação e de resiliência, conceito proposto e reforçado pela narrativa do filme em questão. Vê-se claramente um exemplo que, mais uma vez, demonstra o caráter linguístico do cinema e seu alcance sobre o espectador através de percepções.

Por último, podemos tratar do hiper-realismo que as atuais tecnologias sonoras trazem ao cinema, onde busca-se um alcance de detalhe que componha uma realidade aumentada e extrema. Chion (apud Opolski) (2015, p.10) aponta isso quando relata que “o som dos ruídos aproveitou então a definição recente que lhe foi conferida pelo Dolby para reintroduzir nos filmes um sentimento agudo de materialidade das coisas e dos seres e favorecer um certo cinema sensorial, que renova toda uma corrente”.

Ao mesmo tempo que as novas tecnologias alcançaram as câmeras, podendo dar ênfase em imagens que permitem um foco no detalhe visual, as evoluções na engenharia de som permitiram uma maior captação do detalhe sonoro. Afirma-se então que:

As manifestações audiovisuais são, também, o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam por vias muito diferentes: pela fala propriamente dita, pelos efeitos sonoros, pela música e pelas imagens em movimento. A partir daí o paralelo com a polifonia musical parece ser não apenas possível, mas provável (CARRASCO, 2003 p. 5 e 6)

Nessa linha, aliando o audiovisual à potência do hiper-realismo na produção cinematográfica, diz Penna (2009, p.35) que “o cinema, devido à sua própria essência (audiovisual), permite uma ampliação da percepção sensível, que irá revelar aspectos da realidade até então desconhecidos para o homem”.

Trata-se então de confinar o hiper-realismo ao seu potencial de gerar um valor maior ao objeto que está sob seu foco do que teria fora das telas. É dar voz ao detalhe, ao ínfimo, ao quase imperceptível. No caso da sonoplastia, é o som da tempestade que gera um suspense, a crescente música instrumental, extradiegética, que intensifica um clima de ansiedade por parte do espectador, dentre outros tantos exemplos cabíveis.

[...] Toda potência do cinema está no ato bruto de captar um minuto do mundo; é compreender, sobretudo, que o mundo sempre nos surpreende, jamais corresponde completamente ao que esperamos ou prevemos, que ele tem muito mais imaginação do que aquele que filma. (Fresquet, 2013, p.40).

Porém, cabe considerar a importância da ausência de sons como outro potencializador das interpretações nas obras cinematográficas. Se as sonoridades têm um grande poder ao impor sobre os espectadores reações e percepções que corroboram ou conversam com as imagens apresentadas na película, o silêncio também se faz presente como fator de impacto no filme. Através do silêncio, que às vezes fala muito alto, é possível ter acesso a análises semiológicas que partem de sua utilização. O silêncio também tem seus significados, e a maneira como o espectador os trata e compreende é cabal para o processo de entendimento das duas mensagens que o longa traz: a mensagem objetiva proposta pela produção da obra e a mensagem subjetiva, que diz respeito ao entendimento de cada indivíduo no seu contato com o filme. Diogo de Oliveira Vilela¹⁹ escreve sobre os sentidos do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica. Argumenta ele que

O silêncio adquire nessa cultura um aspecto de ausência, de não significação, de não linguagem. Essa sensação ocorre justamente pelo aspecto múltiplo que o silêncio traz em si. Se ele não dá uma resposta objetiva aos nossos anseios de entendimento do que é comunicado, é porque ele é terreno fértil para a multiplicidade de sentidos (VILELA, 2015, p. 15)

E segue afirmando ainda que

O silêncio é o vazio – ou, como conclui Cage, um vazio relativo –, mas um vazio no sentido físico. Ao mesmo tempo em que frustra nossa expectativa, desperta nossos anseios. Ao mesmo tempo em que promove a sensação de que falta algo, leva-nos a esperar o suprimento dessa falta. Daí vem a tensão que o silêncio gera. É ausência de som, mas presença de sentido, “é uma ausência que faz signo” (VILELA, 2015, p. 16)

Concluindo ao apontar que “nesse sentido, o silêncio, ao invés de significar tranquilidade, serenidade, estática, significa falta, expectativa, ansiedade, desconforto. Ele é conflito, não resolução. E não é justamente no conflito que está a possibilidade de maior expressividade?”. (VILELA, 2015, p. 17)

¹⁹ VILELA, Diogo de Oliveira. **Os sentidos do silêncio: formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica**. Brasília, 2015. Dissertação de Mestrado. 193p.

A sua questão é retórica, mas gera a reflexão sobre a relevância que o silêncio obteve em um universo cinematográfico, que após a década de 1920 foi tomado pelo som. Ao mesmo tempo que o som tem a capacidade para gerar sensações no espectador, com seus arranjos e sincronizações com a imagem, o silêncio possui o mesmo potencial. Os momentos de silêncio no cinema deixam o espectador à mercê de anseios e expectativas, ao mesmo tempo que lhe dá tempo, pela aparente ausência de som, de refletir sobre o que até então ocorreu e virá a ocorrer. O silêncio permite um olhar introspectivo do espectador, um encontro com sua memória e seu pensamento, onde ocorre a significação, onde o ato semiológico surge e toma conta dos processos cognitivos do indivíduo e se faz presente nos símbolos e signos que este leva ao sair da sala de cinema. O cinema, sai dos olhos e dos ouvidos e se enraíza na memória, no pensamento.

Com passagens do filme *Enter the Void* (2009), é possível demonstrar exemplos dos apontamentos levantados acima sobre o uso do som e do silêncio para realçar e difundir novos elementos interpretativos em uma obra cinematográfica. O filme²⁰ do argentino Gaspar Noé, teve uma grande equipe responsável pela mixagem de som e pela trilha sonora. A parte da mixagem ficou nas mãos de vinte e três pessoas, enquanto a trilha sonora ficou sob responsabilidade de Thomas Bangalter²¹, que já havia trabalhado com Noé no seu primeiro sucesso, o filme *Irreversível* (2002). Bangalter também é conhecido por ser um dos fundadores do *duo* de música eletrônica experimental *Daft Punk*.

Bem no início do filme, na apresentação do elenco, dos responsáveis pelo filme e da trilha sonora, uma forte música alcança os espectadores. Inquietante, essa sonoridade não deixa o espectador piscar. Esse som, que vem alto e intenso, compactua com os nomes apresentados em letras garrafais e tomadas de tonalidades bem claras, onde a imagem já se associa com o som numa atmosfera que remete ao psicodelismo, já dando pistas do porvir do longa. Após essa introdução vem a primeira cena do longa-metragem, que se inicia com o som e a imagem de um avião cruzando o céu. A passagem brusca da música forte e agitada, seguida de um som baixo, quase nulo, produz no espectador uma sensação de estranhamento. A técnica utilizada por Noé, age diretamente no corpo do espectador, que passa de uma tensão a um vazio.

²⁰Perfil do filme *Enter the Void* (2009) – IMDB.

Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1191111/?ref_=ttsnd_snd_tt>. Acesso em dezembro/2018

²¹Perfil de Thomas Bangalter – IMDB

Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0051939/?ref_=tffc_fc_cr17>> Acesso em dezembro/2018

Nos primeiros cinco minutos do filme, já é possível apontar a presença do hiper-realismo na obra. Quando Oscar se despede de Linda, e ela diz que ele se tornará um *junkie* (viciado), o som de sua respiração vem à tona, concomitante com a voz dentro de sua cabeça, sua voz mental. Enquanto ele reflete consigo mesmo sobre o quanto sua irmã lhe conhece, ele retorna para a sala, e se senta. Sua respiração está ofegante, é possível sentir a inquietação por parte de Oscar. Ele olha para o teto e ouve passos em escadas. Em seguida, passa a ouvir barulho de pessoas conversando. Todos esses sons parecem lhe incomodar, e pode-se até dizer que incomodam o espectador. Acompanhando Oscar em primeira pessoa, a percepção da sonoplastia pelo protagonista é imediatamente transferida para o espectador. O detalhe na respiração, dos passos na escada e das conversas externas, revela o uso do hiper-realismo, onde se constata um enfoque maior em ruídos, que no cotidiano não são percebidos com tal intensidade. Essa intensidade em detalhes estará presente durante toda a obra. É perceptível na respiração acelerada de Oscar ao correr da polícia dentro do bar, e se trancar no banheiro. Esse hiper-realismo expressa o sentimento de medo que domina o personagem e cria no espectador, que vê tudo sob seus olhos, um anseio sobre o que virá a acontecer.

Durante a cena que culmina com a morte de Oscar, é plausível observar elementos do som subjetivo incorporados no filme. Como já foi visto, o som objetivo se trata daquele concebido a partir da primeira pessoa, onde o personagem recebe um som no mundo fictício e o espectador também recebe este som como se estivesse na posição do personagem. Esse elemento de sonoridade é visto, na realidade, em boa parte do filme, pois como é sabido, acompanha-se a trajetória de Oscar a partir da primeira pessoa, até a sua morte. Entretanto, a cena que encerra a vida do personagem é uma das mais chocantes da obra e ilustra muito bem o elemento subjetivo. Oscar se encontra com Victor no bar *Void*, para realizar a entrega de drogas. Victor, de cabeça baixa, pede desculpa. Oscar percebe a polícia entrando à sua direita. Como elemento subjetivo e com as possibilidades que a tecnologia de som proporcionava na altura da produção do longa-metragem, é possível distinguir a direção do som da polícia e identificar o som do pedido de desculpas de Victor vindo de outra direção. Ao correr da polícia e se trancar no banheiro, é possível perceber o som dos policiais batendo na porta do banheiro como um som que vem de trás, uma vez que Oscar se encontra de frente para a privada, jogando todas as drogas para dar a descarga. Nervoso, derruba o DMT, que se espalha pelo chão do banheiro. Abaixa para pegá-lo e continua jogando ali dentro. O som é distinguido como advindo do chão. A frustração é um sentimento que fica evidente na mente de Oscar, pois não consegue se livrar das substâncias. A intensidade com que diz estar

armado, em voz alta, mas carregada de medo, denota todas as sensações que ele está sentindo no momento. O espectador identifica a frustração do personagem, ouve o barulho das drogas caindo na água da privada. E então se assusta quando surge de trás o disparo. Oscar foi baleado.

Grande parte do filme, todavia, é observado em terceira pessoa. A partir da morte de Oscar, o espectador entra em sua mente e vaga juntamente com o seu espírito: passa a acompanhar seu pensamento e sua memória. Se no jogo de câmeras, o efeito é coloca-la atrás da cabeça de Oscar, tornando o espectador um *voyeur* de sua memória e de seu espírito, na área da sonoplastia passa a ocorrer o que vimos se tratar da utilização da técnica do som externo. O som externo será a técnica mais utilizada nas filmagens de *Enter the Void* (2009).

A partir do momento em que Oscar é morto, ele passa a acompanhar o mundo e as cenas em um plano Plongée, de cima para baixo. A câmera continua posicionada para dar a ideia de estarmos enxergando com os olhos do personagem. É com a sua morte e sua transformação em espírito, que ele passa a visitar sua memória e a câmera acompanha, como já foi dito, de um ângulo posicionado atrás de sua cabeça. Essa mudança no posicionamento das gravações também incide na mudança da perspectiva sonora que engloba o universo ficcional. É desse momento em diante que o espectador terá contato com um som a partir de uma posição ‘neutra’, onde o som do ambiente não se trata mais do som percebido por um personagem ou outro, mas por uma sonoridade percebida por todos. Posto que é ambientada no espaço e não através da perspectiva de um personagem. Como exemplo, podemos citar o som da cena em que Alex liga para o seu colega de quarto para que consiga lhe levar roupas, dinheiro e comida. O espectador, nesse momento, apesar de estar junto ao espírito de Oscar, que tudo observa de cima, não está mais ouvindo o que se passa a partir de uma posição espacial dentro da realidade da cena. Ele ouve o todo, o som preenche a imagem e a conversa é vista “de fora”. O espectador volta ao seu local inicial, de mero *voyeur* dos acontecimentos do filme.

A trilha sonora de *Enter the Void*, por sua vez, é uma ferramenta menos frequente do que os efeitos sonoros. Todavia, sua inserção no filme corrobora com a ideia de viagem alucinante proporcionada pelo uso massivo de drogas por parte de Oscar e pela imersão espiritual que ele passa após sua morte. A trilha sonora do longa-metragem é dotada de músicas eletrônicas e instrumentais. Algumas diegéticas, como a música eletrônica que toca na balada em que Oscar leva Linda e onde ela conhece Mário, que virá a se tornar seu namorado. E extradiegéticas, como a música instrumental que acompanha as cenas em que

Oscar está revisitando sua memória e relembra de sua última conversa com Linda. Música essa que possui uma melodia que induz o imaginário a uma sensação de melancolia e passividade, trabalhando até com certa ironia a relação entre o enredo e a posição do espectador.

Há quase sempre, de alguma forma, algum som que acompanha a narrativa cinematográfica. Em alguns momentos, entretanto, o silêncio é utilizado como potencializador de uma tensão. Principalmente em momentos de conversa. Dois exemplos do uso do silêncio no filme vêm de diálogos com Victor. No primeiro, há um diálogo entre Oscar e Victor, onde este questiona o amigo a respeito de uma relação extraconjugal com sua mãe. Os silêncios entre as perguntas e as respostas geram tensão, aumentando a expectativa sobre o que virá a seguir. No segundo exemplo, Victor vai até o apartamento de Linda, se desculpar por ter delatado Oscar à polícia. Ele se desculpa duas vezes, ambas entrecortadas por um silêncio, que movimenta o anseio do espectador que aguarda ansiosamente a reação de Linda.

Como visto até agora, muitas características de uso de luz, sombra e cromaticidade foram inseridas no filme *Enter the Void* (2009). Ao mesmo tempo, todas as tecnologias de som também foram aproveitadas na obra cinematográfica: som diegético, extradiegético, trilha sonora, som externo, subjetivo e até para reforçar um hiper-realismo característico da sétima arte. Até o silêncio surge no longa-metragem como propulsor de sensações no espectador e gerador de tensões na narrativa.

É possível considerar, com base nos exemplos esmiuçados por estas páginas, que a presença da luz, da sombra e da cor dentro do cinema vai muito além de uma escolha meramente aleatória. Conforme descrito, equipes de muitos profissionais são envolvidos na tarefa de proporcionar ao filme uma gama de opções que vão de encontro com o interesse dos produtores. Essa escolha é meticulosamente separada para ser inserida no filme, pois seu uso acarreta interpretações múltiplas na hora da exibição aos espectadores. O contraste entre luz e sombra, nesse embate cromático, pode significar uma dicotomia entre bem e mal, entre bom e mau. O uso da luz realça a presença das formas, enquanto o uso da sombra realça a atmosfera de suspense, de drama. A cromaticidade, por sua vez, acarreta diversas possibilidades dentro da interpretação da obra.

No campo do som, foi possível demonstrar como a escolha sonora também afeta em demasia a compreensão filmica. A escolha por um som subjetivo acarreta estar na posição de um personagem e ter toda a sonoridade do ambiente manipulada da mesma forma que um

personagem perceberia. O uso do som externo, distancia o espectador da obra, porém lhe coloca em posição privilegiada para ouvir toda a conjuntura sonora de determinado espaço. A escolha pelo hiper-realismo realça o detalhe. Dá maior sentido e importância às sons que normalmente passam despercebidos. O som de um isqueiro sendo aceso, de uma respiração mais ofegante, cenas normais que não atraem muita atenção no cotidiano, com o foco do cinema, passa a suscitar sensações e percepções antes despercebidas do espectador. A trilha sonora vem de encontro com a ideia do filme. Cada música conversa com o enredo, com a narrativa e colabora na produção de sensações e anseios por parte do espectador. Ainda há espaço para o silêncio, grande catalizador da atenção, utilizado para realçar uma cena, trabalhando com a imagem, ou para aumentar uma tensão e gerar o clímax que o cinema proporciona e o espectador aguarda.

Com isso em mente, fica evidente considerar que o cinema, ao juntar todas as suas facetas: de imagem, som, cor, narrativa, cada uma com sua particularidade e sua exclusiva contribuição para a construção fílmica, quando passa a atuar como um todo, se torna linguagem. Haussen se baseia em Lúcia Santaella para demonstrar a relevância do som na história do cinema, seu objeto de estudo. Nos interessa, dos estudos de Santaella, a divisão que faz entre três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento, constituídas pela verbal, visual e sonora. (2008, p. 3)

Ora, se o cinema acarreta estas três áreas, cada uma distinta, mas todas em diálogo, entrelaçadas entre si, a afirmativa de que é também o cinema uma linguagem se embasa cientificamente. Se partirmos para a análise semiológica, é possível perceber no cinema diversos signos. A semiologia não existe sem a linguagem, e se é cabível semiologia no cinema, é possível vê-lo como linguagem. Diz Britto (2006) que:

Além de produzir obras abertas, o cinema apresenta-se como uma arte sintética e polifônica. Envolve diversas linguagens artísticas e constrói relações extratextuais. Isso significa que quando assistimos a um filme, podemos considerá-lo sob óticas distintas: do ponto de vista fotográfico, musical, de atuação, de roteiro, figurino etc. (p. 12)

Pois:

É através da linguagem cinematográfica que o espectador interpreta simbolismos particulares a partir da obra. Ele o faz individualmente e com base em suas experiências prévias. O nível de aprofundamento nas camadas de interpretação do filme varia de acordo com as vivências individuais do sujeito e de sua compreensão acerca da linguagem cinematográfica. (p. 8)

O cinema configura-se assim, em uma “Babel contemporânea”. Em todos ambientes onde já se penetrou a magia da sétima arte, é possível falar em uma linguagem universal, pois sua linguagem transcende a fala, ela atinge o espectador como um todo. Atinge olhos, ouvidos e boca. Atinge a mente e a memória, onde se enraíza na essência do indivíduo, que acrescenta em sua ontologia a experiência do filme assistido.

É possível conversar de cinema no Brasil, na Argélia, no Zimbábue ou na França. As técnicas são distintas, os interesses idem, mas a forma como se atinge a massa, a forma como o cinema arrebatava multidões, é historicamente vista como idêntica em todos os locais. Isso só é possível por este entendimento global do cinema como uma força única que traz em si diversas ramificações. O cinema, então, é uma linguagem universal e cada faceta de sua produção, sua nuance cromática, sonora ou verbal, seriam seus dialetos, seus complementos. Uma gramática artística ao alcance de todos, pois como outrora disse Lotman “a arte não se limita a reproduzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações”²².

²² LOTMAN, Yuri - Estética e Semiótica do Cinema. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 30

2. O CINEMA E MEMÓRIA BERGSONIANA

A memória talvez seja o fenômeno mais interessante da mente humana. É através dela que buscamos informações para o presente e o futuro. É através dela que formamos nossa identidade, que gerimos nossos gostos e é ela quem estrutura o nosso presente. Pela memória, é possível reviver, com graus de exatidão, momentos que são marcantes para o indivíduo. É possível lembrar a letra de uma música que tanto agrada ou o nome da atriz que fez o filme que marcou sua infância. Em segundos, pode-se sair de uma memória remota, da infância, para alcançar uma memória mais recente, da semana passada, por exemplo. É possível realçar o passado através da memória também. Se a consciência atua com as memórias úteis, como afirma Bergson²³, é através do subconsciente que a memória se completa, com as informações outrora inúteis que passam a ter maior importância. O que ontem parecia uma memória inútil, como o nome de um advogado que viu na televisão, amanhã pode se tornar uma necessidade e aí age o subconsciente de encontrar essa memória inútil que passa a ter utilidade e disponibiliza-la na consciência, para acesso da mente. Santos Melo (2014) traz Bergson à discussão para realçar que ele:

[...] compreende que “o mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar quase a totalidade das lembranças no inconsciente, e para introduzir na consciência apenas o que serve a iluminar a situação presente, a ajudar na ação que se prepara, a dar enfim um trabalho útil (p. 15)

Apesar da complexidade em definir o funcionamento da memória, nos últimos anos, com o surgimento da neurociência como área do conhecimento, se tornou possível discutir e analisar, a partir de mapeamentos cerebrais, a gênese e a estrutura da memória. É possível atualmente constatar como as sinapses do cérebro trabalham de acordo com o uso da memória pelo indivíduo. O avanço científico possibilita, então, possibilidades nunca antes esmiuçada no que concerne ao conhecimento do ser humano a respeito de sua mente.

Antes do alvorecer da neurociência, os estudos voltados para o conhecimento da memória se baseavam em experimentos análogos à lobotomia, onde parte do cérebro era retirada para que os resultados pudessem ser empiricamente observáveis. Essa forma cruel e irreversível – uma vez retirada uma parte do cérebro, não haveria mais como realocá-la – caiu em desuso e forneceu campo para a expansão da neurociência. Já não se retiram mais partes do cérebro para entender a estrutura da memória, mas opta-se por mapeamentos cerebrais

²³ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Edunesp, 2010. 1ª Ed.

através de computadores que conseguem observar e demonstrar as variações que ocorrem nas diversas partes do cérebro enquanto o indivíduo pratica o uso de sua memória.

Se no campo científico houve avanços significativos para a compreensão da memória, como por exemplo o fato de que a memória não atua somente em uma parcela do cérebro, mas subdivide-se em diversos campos²⁴, em outras áreas do conhecimento também houve significativos trabalhos expostos sobre sua atuação na formação do ser humano.

A história, a filosofia, a química – essa em conjunto com a neurociência -, a filologia, a antropologia e a sociologia, além da psicologia, são algumas das áreas que se beneficiaram por apresentar obras que entrelaçam suas orientações científicas com a memória. Novos conceitos e interpretações sobre a memória passam a aflorar dentro do ambiente intelectual. O conceito de *memória coletiva*, alia-se a memória às biografias e reminiscências. Observa-se como a memória atua na arte, na cultura e na sociedade. Bergson inclusive faz uma distinção sobre os estudos da memória – e do mundo - baseados na ciência e na filosofia. De acordo com Adriana Gurgel (2012):

Para Bergson, os dois modos possíveis de se abordar o mundo são a ciência e a filosofia. O primeiro nos deixaria fora das coisas ou seria capaz apenas de ver as coisas de fora. Ao segundo caberia inserir-se nas coisas, a partir da intuição filosófica. A filosofia estaria, portanto, mais atenta ao movimento das coisas do que às coisas em si mesmas; mais interessada no tempo do que no espaço, no engendramento do que no engendrado, nas nuances do que nas generalizações. A filosofia deveria, então, ater-se ao processo, à produção, ao movimento produtivo (GURGEL, 2012, p. 76)

Têm-se então, uma opinião de que a filosofia se atenta melhor ao interior das coisas, de forma que é através dela que empiricamente se torna possível aprofundar desdobramentos sobre o funcionamento da memória e sua atuação na formação do indivíduo. A ciência demonstraria o funcionamento de cada objeto de pesquisa, seu *modus operandi*, sua estrutura, mas de uma forma distante e externa, enquanto a filosofia se lançaria de maneira interna para a compreensão de uma engrenagem focada na compreensão de sua existência, da própria ontologia do objeto sob observação filosófica. Enquanto a ciência usaria o método científico, outrora rascunhado por Descartes, a filosofia teria amparo em uma teoria de intuição, mais subjetiva e galgada nos conhecimentos do filósofo, que sobre o objeto se debruça.

²⁴ Muitos estudos proliferam diariamente a respeito da memória. Alguns sensacionalistas, outros sérios e técnicos. Para este trabalho, vale como referência o sucinto texto colocado no Portal Draúzio Varela, do renomado médico brasileiro. Matéria de seu blog pode ser consultada no link: << <https://drauziovarela.uol.com.br/corpo-humano/memoria/>>>

Para além da discussão entre filosofia e ciência, cabe, antes de mais nada, trazer os conceitos sobre memória. Conceituações sempre são complexas, pois adquirem entonações ideológicas ou enviesadas de acordo com a escolha e até de acordo com o idioma com o qual se conceitua. Formações culturais e filosóficas diferenciadas possuem esse poder de transformar os conceitos em termos praticamente diferentes de acordo com o idioma escolhido, o que torna necessário uma cautela no momento em que se elabora e se explora o conceito. Dessa forma, para a elaboração desta obra, foi escolhido o dicionário Michaelis²⁵, em língua portuguesa, que figura como um dos mais respeitados dicionários brasileiros e que define memória como:

memória

me·mó·ri·a

sf

1 Faculdade de lembrar e conservar ideias, imagens, impressões, conhecimentos e experiências adquiridos no passado e habilidade de acessar essas informações na mente.

2 FISIOL, PSICOL Função psíquica de um indivíduo de reproduzir um estado de consciência passado e reconhecê-lo como tal.

3 PSICOL Termo geral para denominar a função do sistema nervoso com a capacidade de reconhecer, evocar, reter e fixar as experiências passadas.

4 Lembrança de qualidades, coisas e feitos (positivos ou negativos) de um ser ausente ou após a sua morte; nome, reputação.

5 Reputação bem estabelecida; celebridade, fama.

6 O produto de experiências passadas que permanece no espírito e serve de lembrança; lembranças, reminiscências, recordações.

7 Monumento erguido para comemorar os feitos de pessoa ou coisa ilustre e notável; memorial.

8 ANT Anel que se dá para conservar uma lembrança ou para comemorar algum fato; anel comemorativo.

9 REG (RS), POR ANAL Qualquer objeto ou joia dado a alguém como presente; prenda.

10 V memento, acepção 3.

11 O que se anota para não esquecer; apontamento, lembrete.

12 Nota diplomática apresentada por um diplomata ao governo junto ao qual está acreditado.

²⁵ Dicionário Michaelis Online – Verbete: Memória. Disponível em: << <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mem%C3%B3ria/>>> Acesso em dezembro/2018.

13 Relato oral ou escrito de algum acontecimento; narração.

14 Dissertação sobre um tema literário, científico ou erudito destinada a ser apresentada em congresso ou ser publicada em revista especializada.

15 INFORM Conjunto de chips num computador para armazenar dados e programas.

16 JUR Documento em que a parte expõe a sua defesa ou o seu pedido e que se junta aos autos.

17 LITURG Comemoração a um santo ou a oração que se faz no ofício do dia.

Como visto, mesmo adentrando na área etimológica, o termo *memória* acarreta dezessete conotações diferentes, o que sugere uma variedade de concepções possíveis no intuito de interpretá-la. Dentro das ciências humanas e sociais, o predomínio do conceito se enquadra entre as três primeiras apresentadas pelo dicionário, ou seja, a memória se entende como uma habilidade da psique humana em lembrar e conservar ideias, imagens e impressões adquiridas no passado, mas que ainda são capazes de ser evocadas no presente. É com esse entendimento que diversos intelectuais esmiuçaram seus estudos para compreender como tal fenômeno atinge a sociedade e o indivíduo.

No âmbito da memória coletiva, dois autores merecem menção um pouco mais acentuada por suas contribuições, Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff. Curiosamente, dois franceses. Halbwachs teve uma vida acadêmica rondada dos grandes pensadores de seu tempo, tendo estudado com Bergson e sido um pupilo de Durkheim. Para além da carreira acadêmica, onde chegou a ser professor da prestigiada Sorbonne, trabalhou no Ministério de Guerra durante a primeira guerra mundial e, por suas ideologias políticas, foi deportado da França com a dominação nazista durante a segunda guerra mundial. Sua obra versou sobre a sociologia, área na qual foi muito influenciado por Durkheim, mas seu sucesso estridente dentro da intelectualidade se deu quando colocou como objeto de estudo a memória, porém sob um novo prisma, a partir da sociologia, do qual cunhou o termo *memória coletiva*. A memória coletiva de Halbwachs alcançou com forte impacto toda a sociedade contemporânea, pois afirmava o sociólogo que a construção da memória não era exclusiva do indivíduo, mas recebia influência da sociedade, sendo que grandes agrupamentos de pessoas, as populares massas, adquiriam um caráter coletivo na formação de um pensamento memorialístico a respeito de sua história e identidade. Resumindo: Halbwachs demonstrava que a sociedade, através de grupos, convergia em memórias que eram semelhantes a todos os seus integrantes,

e isso gerava um conflito pela memória, pois diferentes grupos poderiam ter diferentes visões morais sobre determinado fato e, através do conflito, havia a disputa para a predominância de uma vertente. Um exemplo latente atualmente seria a disputa que se configura no campo das discussões sobre o regime militar brasileiro (1964-1985), onde parcela da população traz como mote desse período a repressão, a tortura e a cessão dos direitos e da democracia durante o regime, enquanto recentemente, outra parcela da população tem averbado certo revisionismo histórico, questionando a memória até então formada que consideram pejorativa ao regime, que em suas concepções, foi bom para o Brasil, pois endureceu as normas contra os criminosos, não permitiu que o Brasil virasse um país comunista e obteve grandes avanços em infraestrutura. Essa disputa de ideias, de moralidades, de memórias, é o cerne da obra de Halbwachs a respeito da memória. O conflito interminável entre o que uma parcela verifica como uma visão boa ou ruim do passado contra outra parcela que diz o oposto, se configura como cíclica e constante, pois sempre haverá interesses difusos e pensamentos diversos a respeito de qualquer movimento concebido no processo histórico.

Já Le Goff (1924-2014), contribuiu para os estudos da memória a partir de uma base histórica. Dedicou parte de sua carreira acadêmica à Idade Média, trabalhou na França e nos Estados Unidos,. Sua contribuição abrange diversos setores da história medieval, tendo publicado sobre deuses, heróis, mercadores e banqueiros do período. Além de sua grande contribuição para a história, também teve grande importância no avanço dos estudos historiográficos, pois sua firme posição favorável à expansão das fontes históricas, abrangendo diversos elementos com capacidade de ser fonte, em contrário à teoria positivista que se apoiava em um falso legalismo, lhe serviu para alcançar grande renome entre os membros da *Escola dos Annales*. Os membros desse grupo eram conhecidos por suas visões revolucionárias a respeito das fontes históricas: aboliam o pseudolegalismo comtiano que delimitava à história o papel de corroborar com a história oficial, escrita e positivada, militavam e discutiam a importância de fontes alternativas para a compreensão do mundo e do processo histórico. Arqueologia, literatura, poesia, imprensa, cultura, memória, todos eram ramos capazes de colaborar na compreensão de determinada faceta da história. Le Goff, nesse ínterim, dedicou uma obra ao estudo da memória com a história, onde discutiu exatamente a questão do documento como monumento, criticando as correntes que acreditavam no documento como fonte de uma ‘história verdadeira’, para a partir disso demonstrar como a memória está intimamente ligada à construção histórica. De certa forma, Le Goff demonstra que as disputas de memória contribuem para que certa vertente historicista seja ratificada

como verdadeira, e a partir disso, grande parte da sociedade adquire tal caráter memorialístico. Um exemplo seria o nazismo: até o término da guerra, o nazismo era visto como uma corrente política forte e decente para uma gama de pessoas e como repressiva e decadente para outros. Após o fim da segunda guerra mundial, com as atrocidades cometidas por Hitler e seus correligionários, a memória que permanece sobre o nazismo até os dias atuais é em grande parte – não podemos excluir certos grupos de extrema-direita que ainda defendem e tendem a um revisionismo histórico sobre o período – tendencioso em vincular o nazismo com as piores coisas possíveis. O nazismo virou coisa ‘do demônio’, e sua palavra é associada somente a desgraças e atrocidades inimagináveis. E tal pensamento abrange praticamente toda a população mundial: seja no Brasil, na Alemanha ou na Austrália, o termo nazismo já se associa com as imagens dos campos de concentração, do genocídio dos judeus e com os discursos acalorados de Hitler, que prendiam a atenção e convertiam os cidadãos alemães em adeptos de todas as práticas de seu governo.

Os dois autores tiveram importante contribuição para a compreensão da atuação da memória em caráter coletivo na sociedade. Seus argumentos e discussões foram trazidos para dentro e fora da academia e não demorou para alcançar o cinema. A arte em geral, para ser justo. O cinema logo foi visto como importante ferramenta para explorar e realizar manobras com a memória. Através do cinema, era possível mudar a concepção de determinada época, representando-a para a sociedade atual de maneira enviesada.

Outros autores, por sua vez, destacaram-se por suas contribuições no âmbito da memória individual, esmiuçando quais são as influências, as origens e as consequências da memória na psique humana. Autores geralmente ligados às áreas da psicologia e da neurociência que tratam da memória em seu caráter subjetivo, onde cada indivíduo apresenta particularidades nas lembranças que guarda e na forma como rememora tais lembranças. Dentre os grandes autores que trataram da memória em seus estudos, é sempre válido citar Freud e Jung, dois grandes médicos e figuras de relevante importância para a área de psicologia.

Na literatura, as referências às memórias são vastas. Célebre obra machadiana versa sobre as memórias póstumas de um personagem indignado, Brás Cubas. Graciliano Ramos relembra em obra sua passagem pela prisão após o seu suposto envolvimento com a intentona comunista de 1935. Churchill, que posteriormente viria a ganhar um Prêmio Nobel de literatura por suas obras, se debruça a relemburar sua carreira política durante os seus esforços para combater o nazismo no período da segunda guerra mundial. Através de suas memórias, é

possível reviver um contexto impactante da história: suas lutas na esfera política, para vencer o descontentamento e medo do povo britânico com a possível vitória alemã, seus esforços em matéria de diplomacia para tecer uma aliança com a União Soviética, aliando países de orientação capitalista e orientação marxista para dar cabo do nazismo e do fascismo. Eduardo Galeano, célebre escritor uruguaio, conhecido por suas contribuições no jornalismo e na literatura sobre a formação identitária da América do Sul e a necessidade de união dos povos desta região, avança através de sua literatura em conjunturas a respeito da memória. Ao contrário de Churchill, Graciliano ou Machado, seu interesse não é retratar de um ponto de vista individual e subjetivo um contexto passado, mas sim em como a memória afeta a própria formação do *eu*, a própria formação do indivíduo, dessa vez numa esfera exclusiva, sem espaço para o contexto social e cultural que influencia a construção do homem. Afirma ele que “A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo”²⁶.

Sua fala é muito importante para adentrar em uma discussão sobre o alcance da memória, sobre seus limites e sua potência na formação do indivíduo e como ela se relaciona com outros elementos da sociedade para a construção das *imagens* que se formam com o ato de pensar e atravessam a mente entre o pensamento e a memória. Ao afirmar que a memória sabe mais sobre ele do que si próprio, Galeano caminha para uma afirmação da potência da memória, que como já foi dito, ainda não foi totalmente explorada pela ciência, onde ela absorve mais conteúdo e informações a respeito da realidade – a partir do ponto subjetivo do indivíduo – e acaba atuando de forma determinante na elaboração de sua própria existência. Resumindo, a memória é capaz de gerar pensamentos na mente humana que, algumas vezes, não foram propostos pela mente. Um exemplo claro é de uma pessoa que está sentada escrevendo um texto e de repente lembra que na noite anterior seu cachorro comeu um osso. Parece algo totalmente trivial e aleatório, mas é muito comum ocorrer este tipo de coisa. A nossa mente, atuando em conjunto com a memória, tem essa faceta, que no vocabulário popular chama-se de “pregar peças”, onde uma situação inusitada e passada, de forma súbita advém à nossa mente sem que tenha havido o menor esforço para alcançá-la.

Para aprofundar essa relação mente-memória-pensamento, é necessário debruçar-se sobre um – já citado - teórico francês que dedicou parte de sua escrita acadêmica e filosófica ao estudo da memória. Seus estudos, que foram por muito tempo alvo de críticas mas que atualmente, por conta de certo revisionismo filosófico, têm lhe trazido novamente à tona com

²⁶ Eduardo Galeano, no livro “Dias e noites de amor e de guerra”. [tradução de Eric Nepomuceno]. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001

certo prestígio, partem de uma ideia que, quando lançada, chocou o mundo, por conflitar diretamente com uma das teorias mais academicamente – e socialmente – aceitas pela humanidade: a teoria da relatividade de Einstein. Trata-se de Henri Bergson, que, para além de suas interpretações sobre a relatividade, chegou a ‘convidar’ para um debate o famoso físico alemão, durante palestra que este proferiu na cidade de Paris, durante as primeiras décadas do século XX.

É necessário, todavia, compreender um pouco da trajetória de Bergson enquanto indivíduo, pensador e acadêmico, para posteriormente adentrar em sua filosofia e discutir seus conceitos e suas interpretações sobre diversos fenômenos da vida humana, do qual nos atentaremos de maneira mais específica no caso da memória, para que depois seja possível uma releitura da obra de Bergson a partir do filme *Enter the Void* (2009).

Henri Bergson nasceu em Paris, em 18 de outubro de 1859. De família judia, chegou a morar em Londres, tendo retornado à Paris ainda criança. Foi desde cedo um aluno muito bom no que concerne ao aprendizado das ciências exatas. Seu interesse e sua facilidade com a lógica e os números, conseguindo resolver equações e contas complexas ainda jovem, lhe renderam um prêmio no liceu onde estudou, o Liceu Fontanes. Apesar do seu destaque na área das ciências exatas, acabou por se graduar no curso de Letras, no ano de 1881. Após sua graduação, se tornou professor. Poucos anos depois, pela Universidade de Paris, obteve seu doutorado, após duas teses: uma em que se debruça sobre a obra aristotélica e outra, que depois viria a ser a marca de sua filosofia, onde trabalha com a consciência e como esta se conecta com o indivíduo para a produção do pensamento. Alguns anos depois, publica *Matéria e Memória* (WMF, 2010), onde aborda de maneira mais aprofundada o que propunha em sua tese de doutorado. No seu livro, Bergson discute a respeito do existencialismo, do mundo real e das facetas que entrelaçam a percepção de realidade com a memória. O sucesso de sua obra lhe rende um convite para lecionar na Escola Normal Superior de Paris e, logo após a cadeira de História da Filosofia Antiga no famoso e renomado Collège de France. Sua obra de maior reputação: *A evolução criadora* (Edunesp, 2010) foi lançada originalmente em 1907, onde apresenta alguns dos conceitos que viriam a se tornar a referência de sua filosofia, como *duração* e *intuição*. O estrondoso sucesso de sua obra lhe propicia uma vaga na Academia Francesa, famoso reduto intelectual, conhecido no mundo todo, e que teve como alguns célebres membros Tocqueville, Dumas, Victor Hugo, Voltaire e Pasteur. Por volta dessa época, também passa a exercer funções de diplomacia, tendo sido importante nas negociações que culminam com a entrada dos Estados Unidos na primeira guerra mundial.

Sua vasta produção intelectual na filosofia lhe rendeu o Prêmio Nobel de literatura em 1927. Vale ainda ressaltar o fato de que, apesar de ter seguido sua carreira acadêmica no âmbito das ciências humanas e na filosofia, Bergson nunca abandonou seu talento de infância com as ciências exatas. É célebre a passagem que descreve em como Bergson levantou dúvidas sobre a teoria da relatividade de Einstein, tendo até escrito textos sobre o assunto, gerando conflitos entre defensores da teoria do alemão e defensores das pontuações do francês. Profundo conhecedor das ciências exatas e curioso a respeito das biológicas, Bergson rejeitava a ideia da dimensão temporal científica, pois em sua concepção, embora o espaço seja uma dimensão perceptível, o tempo é variável, uma vez que diferentes indivíduos têm percepções diferentes de tempo, no que ele chama de *durações*. Ao passo dessa discussão acerca da materialidade do tempo, que em seu ponto de vista, não é palpável pois não pode se mensurar – questão que também é discutida em suas obras filosóficas –, Bergson refuta a ideia de espaço-tempo, afirmando que há apenas o espaço como dimensão real e observável, enquanto o tempo nada mais é do que uma invenção, uma ideia, algo que transcende a existência e transita na metafísica. Sua filosofia, por essa faceta mais voltada ao ser humano e a sua percepção, se enquadrou no que atualmente se chama de corrente espiritualista, ao mesmo tempo que também se identificou com a corrente evolucionista, por ter interpretações de encontro com a ideia de que o ser humano evolui, tanto física quanto intelectualmente. Seus estudos filosóficos geraram grande impacto, posteriormente, na obra de outro francês que será abordado no próximo capítulo: Deleuze.

A compreensão da biografia de Bergson não surge à toa, compreender sua tendência para o aprendizado das ciências exatas e sua profícua produção científica na área das ciências humanas, com especial imersão na filosofia, colaboram para constatar a importância que o elo dessas diferentes áreas do conhecimento tem em sua obra. Compreender suas indagações a respeito das dimensões físicas e suas críticas à teoria da relatividade de Einstein colaboram para a explicação dos conceitos que são mais caros à produção bergsoniana: *intuição* e *duração*. É a partir do contexto de sua vida que se torna possível adentrar na sua obra e nas suas conceituações, de forma que fique didática a relação que posteriormente se faz entre o cinema e sua obra.

Os temas abordados por Bergson no correr de sua produção acadêmica se entrelaçam com diversas teorias e análises a respeito do cinema. Por conta disso, sua concepção de *tempo*, de *duração*, de *intuição*, *afecção* e de *evolução* permeia diversos trabalhos científicos

da segunda metade do século XX e do início do século XXI por discutir a preponderância da memória e da consciência na percepção do que é real e na própria formação do indivíduo.

Durante todo seu período produtivo, em termos acadêmicos, Bergson cerceou seu trabalho de algumas questões e conceitos específicos. Alguns temas, já foram citados acima, como o tempo e a memória, mas não só. Além desses, concepções a respeito da alma, da evolução humana, das intuições, afecções e sobre um impulso vital, chamado de *eláin vital*, estão em praticamente todas as páginas que um dia foram rubricadas pelo francês. Mas se engana quem pensa que são temas dispersos, pois, uma vez aprofundada a obra, é possível ver as cordas que entrelaçam todos seus termos. É possível ver a direção para a qual Bergson aponta e como se unem seus estudos para dar cabo de sua filosofia.

Seu conceito de *duração*, por exemplo, trabalha em conjunto aos seus conceitos de *percepção*, de *tempo*, *memória* e com o *eláin vital*. Mas, do que se trata essa *duração*? Se, como já vimos, para Bergson o tempo é algo pretencioso demais para se definir, por não ser uma dimensão palpável e observável como é o espaço, foi necessário para ele instigar uma compreensão a respeito do tempo. Nesse ínterim, o filósofo chegou a conclusão de que existem dois tempos diferentes: um tempo que seria o cronológico, inventado pelo homem, o tempo que passa no relógio e que dita a vida em sociedade e um outro tempo, mais subjetivo, que é percebido apenas pelo ser humano. Um tempo que é inerente ao homem, porém, que surge de acordo com a percepção que este faz do momento presente. Assim, diz Santos Melo (2014)

[...] no início a duração era compreendida como a continuação dos momentos heterogêneos uns nos outros, isto é, a interpenetração do presente atual no presente que passa e fazendo surgir um novo presente que emerge do porvir, agora a duração será pensada a partir de um passado que nunca foi presente. Trata-se do aspecto estritamente ontológico do tempo, da gênese do próprio tempo explicada a partir do caso da memória e sua relação com a percepção (p. 77-78)

A *duração*, trata-se então, da percepção individual do tempo. É através da duração que se encontra o *devenir*. O *devenir*, por sua vez, é a saída de um estado para alcançar outro através do tempo, pois, segundo Bergson, o passado não se distingue ou se desvencilha do presente, ele é uma continuação. Gurgel (2012), nesse sentido, diz que:

O presente é, portanto, somente o grau mais contraído de nosso passado, que está completamente contido em cada grau, seja ele mais distendido ou mais contraído. Se em cada grau há tudo, e se tudo coexiste com tudo, o virtual é cada grau coexistente com os demais. São os graus coexistentes que fazem da duração algo de virtual, e ao mesmo tempo fazem com que ela se atualize a cada instante, uma vez que desenham outros tantos planos e níveis e determinam as linhas de diferenciação possíveis. A duração não é uma realidade psicológica; é somente um certo grau bem determinado – a nossa duração – que se constitui como tal (p. 80)

Doravante, ao falar de *duração*, Bergson aponta para o encontro entre os dois tempos que ele sustenta em sua teoria. É na *duração* que o indivíduo percebe o tempo real, a efetiva passagem de um estado ao outro, mesmo que inserido em um tempo cronológico virtual, ou seja, fruto de uma construção social. O tempo sentido pela *duração*, então, seria o tempo natural e esse varia de pessoa para pessoa. Em sua teoria, isso explicaria porque alguns momentos nos parecem tão demorados enquanto outros momentos passam num “piscar de olhos”. Todavia, para alcançar essa *duração*, necessário é o contato com a memória, pois somente ao se equipar o momento presente ao passado, através da memória, é possível ter a *percepção* do presente que se tornou em passado e assim constituir uma ideia de tempo interior. Se não houvesse a memória para constatar o tempo passado e amparar a consciência para a chegada do porvir, não haveria como ter consciência da *duração*. Santos Melo (2014) afirma que:

Assim a memória apresenta-se como capaz de produzir misturas e criar cenas nunca vividas ou recriar fatos com novos elementos [...] Tal indiscernibilidade não se restringe apenas à relação entre o presente e seu passado imediato, como no caso pequeno circuito do cristal do tempo, mas se faz entre o presente e diversos níveis de passado que se misturam, se transformam, se sobressaltam, e assim já não respondem ao ajustamento à “realidade” (p. 26)

A memória seria então o motor da *duração*. Sem recorrer às imagens do passado em nossa mente, que agem via consciência, não seria possível perceber a passagem do tempo, pois só é possível perceber que algo se passou ao ter consciência dessa passagem de um momento para outro.

Outro fator importante para compreender o processo de *duração*, é a *percepção*. Veja, a teoria bergsoniana caminha no sentido de que a *percepção* é uma faceta humana na qual o indivíduo, através de sua memória, encontra elementos presentes para constatar a realidade. Assim, segundo Farina e Fonseca (2015)

[...] o que nossa percepção consegue representar enquanto imagem é o que da matéria interessa ao nosso corpo. A percepção humana da matéria, produtora de nossos conhecimentos científicos e metafísicos, seria apenas uma parte limitada (como seria limitado o enquadramento que pensa a câmera como substituta do olho humano) desse todo da matéria inacessível à nossa percepção. (p. 119)

Ou seja, é somente através da memória, onde estão armazenadas as imagens e experiências que já passaram que é possível atingir a percepção. E a percepção nada mais seria do que o entendimento por parte do indivíduo de determinada faceta de toda a matéria do universo. Determinada faceta que lhe é conhecida e que nesse momento lhe interessa. Um exemplo para clarificar o que seria a percepção seria um doutorado. Um doutor em filosofia, por exemplo, que dedicou sua vida à obra bergsoniana, conhece praticamente todas as

particularidades da filosofia do francês. Porém, o francês, filósofo, se enquadra em uma outra realidade onde existe toda a obra filosófica: Platão, Aristóteles, Kant, Nietzsche. O doutor não tem o conhecimento sobre todos os filósofos, mas sobre aquele que lhe interessa, aquele que leu arduamente e armazenou em sua memória todos os seus estudos, esse sim lhe será familiar e lhe evocará uma percepção se entrar em discussão.

E como é possível, para Bergson, chegar a tais conclusões? Bergson defendia que

(Há) duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo (apud RIBEIRO, p. 96)

A primeira maneira seria a científica e a segunda maneira seria a filosófica, conforme vimos no início deste capítulo. A primeira se daria através do método científico enquanto a segunda se daria através de um movimento de intuição:

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de precisão em filosofia (DELEUZE, 1999, p. 7)

É através da *intuição*, outro conceito muito recorrente na obra de Bergson, que ele encontra o embasamento necessário para opinar a respeito de sua filosofia. Ele inclusive credita à *intuição* o próprio poder do filósofo de entender as particularidades das quais se inclinam em analisar.

Se no capítulo anterior foi possível constatar como o audiovisual atinge o indivíduo que assiste a um filme, através das peculiaridades observadas pela semiologia; neste é possível constatar como toda essa construção audiovisual se orienta pela memória e como a memória, *per se*, atinge também o indivíduo, usando como base a teoria bergsoniana pautada na *intuição* e sustentada pelas evocações da memória. Se anteriormente foi visível que sons, imagens, silêncio e sombras criam certas reflexões no espectador, agora será possível perceber como esses sons, imagens, silêncio e sombras só tem esse poder através da memória, que armazena todas essas informações e carrega suas nuances interpretativas no consciente do indivíduo que as suscita em momentos diversos para dar efeito em novas *percepções* e *durações* a respeito de sua própria existência, da própria realidade em que se situa, atuando no *devoir* do ser que cada vez mais se transforma na sua identidade biopsicossocial.

A película de Gaspar Noé traz uma variedade de cenas, no que diz respeito às possibilidades de entrelaçá-la com a obra bergsoniana. Inclusive é possível tratar o filme sob dois prismas:

- a) Interno, onde se apresentam as cenas do filme e suas relações que podem ser observadas sob a filosofia de Bergson. Onde pode-se constatar a *duração*, a *percepção* e, mais importante, como a *memória* afeta os personagens
- b) Externo, onde se apresenta o filme como um todo. Onde se apresenta o cinema como possível propulsor de *durações*, *percepções* e como o cinema pode atuar como memória, como o cinema tem essa faceta social de instigar um *dever* no espectador, incumbindo-o de novas memórias e construindo uma sensação de porvir que atinge a consciência do indivíduo através das próprias novas memórias adquiridas que conflitam com as pré-existentes, num cenário de guerra pela predominância de uma interpretação atual sobre o passado.

No âmbito interno, é muito verossímil acreditar que a película *Enter the Void* (2009) sofreu grande influência da obra de Bergson. Com o andamento do filme, é plausível crer que Gaspar Noé não só bebeu na fonte bergsoniana, como ali se saciou, se embebedou e impregnou sua obra com grandes tons de Bergson. As tratativas sobre espiritualismo, realidade do ser, pensamento e memória percorrem toda a narrativa fílmica e conversam de maneira explícita – para quem já teve contato – com os conceitos do filósofo francês.

A própria proposta narrativa do filme, que começa em primeira pessoa, onde o espectador é colocado na posição dos olhos do personagem principal, Oscar. Ao mesmo tempo que é colocado dentro de sua mente, pois é possível ouvir sua consciência e sua voz interna conflitando logo no início do filme quando sua irmã lhe fala que Alex, seu amigo, não quer ajudá-lo, mas que apenas o transformou num viciado, demonstra a forte influência que a memória e a consciência tem em seu entrelaçamento com a película. Essa tendência se fortalece quando Oscar morre e passa a acompanhar toda a sua trajetória e a trajetória dos personagens que lhe eram próximos num plano em terceira pessoa, distante a onipresente, numa posição divina em relação aos personagens que ainda estão vivos. Mas a discussão que engloba a narrativa a partir da morte de Oscar, será analisada posteriormente. Por ora, nos atenhamos à estrutura do filme para que possamos então observar parte a parte como o filme de Noé dialoga com a obra de Bergson, principalmente no que tange ao conceito de memória.

Dessa forma, dividindo o longa-metragem nestes três planos que dizem respeito ao jogo de câmeras e a estes quatro capítulos que nos ajudam para entender a linearidade do filme e também suas relações com as concepções de passado, presente e futuro, podemos agora adentrar no elo que cada parte da película apresenta com a obra de Henri Bergson e como a faceta da memória, principalmente no que concerne ao capítulo três da divisão fílmica que foi feita logo acima, é praticamente uma representação da obra bergsoniana, mormente pelo conceito de *duração*.

A primeira experiência, que provoca a reflexão dos conceitos presentes na obra de Bergson, pode ser percebida logo no início do filme. Logo que consome DMT, Oscar nota que sua viagem começa, principalmente quando sua percepção de realidade começa a se alterar, as luzes piscam, a música ambiente se modifica, assim como as imagens. É nesse ponto do filme em que imagens abstratas, formas geométricas, cores fortes e o som formam uma espécie de viagem psicodélica. A visualidade do personagem é oferecida ao espectador, como um convite, uma forma de imergir nesse tipo de experiência alucinógena. A câmera se desloca e mostra o corpo de Oscar estendido no chão, dando a ideia de que um dos efeitos da droga ingerida é justamente a libertação da mente/espírito do corpo físico. Há um movimento rotativo de câmera sobre o corpo da personagem, que se intercala com as imagens abstratas com um colorido fluorescente, de diferentes tonalidades e movimentos. A brisa visual e sonora de Oscar é interrompida pelo toque de seu celular. Dessa forma, é cabível demonstrar o conceito de *duração* de Bergson nessa passagem. A percepção da viagem psicodélica de Oscar se dá numa velocidade muito rápida, mas quando o celular toca e o tira dessa percepção, quando se dá conta de atender o telefone e retorna para o mundo *real*, a própria percepção que o espectador e o personagem tem é que passou muito tempo. Esse conflito entre o tempo cronológico e *virtual* que passou em grande quantidade contra a percepção do tempo *real* sentido por Oscar e o espectador de que tudo não durou mais do que alguns minutos, seria a representação dentro do cinema do que Bergson apresenta como *duração* e que em seu livro *A evolução criadora* (Edunesp, 2014), utilizando como exemplo para explicar o conceito, um copo de água com açúcar. Nesse exemplo, a percepção do tempo de quem faz um copo de água com açúcar se dá através do tamanho de sua impaciência para aguardar que o açúcar se dissolva na água. Não basta a quem faz o copo de água com açúcar desejar que o açúcar dissolva mais rápido ou mais lentamente, não há o que fazer para alterar o estado de encontro entre os dois elementos. Há, naturalmente, uma quantidade de tempo que levará o açúcar a se dissolver na água e a medida da impaciência do ser que mistura os dois

elementos é que dá à *duração* ao momento. Se a impaciência é grande, parecerá que o açúcar demora muito mais para dissolver, ao mesmo tempo que se a paciência é pouca, parecerá que o açúcar demora mais, quando na realidade, não demora nem mais nem tempo, demora uma quantidade de tempo que não se mensura, ela apenas existe.

Nesse sentido, Worms (2004) afirma:

Não se trata aí de opor um tempo “físico” a um tempo “psicológico”, mas bem antes de mostrar que nenhum dos dois jamais se dá puro em nossa experiência, ou ainda que nossa experiência situa-se sempre na intersecção dos dois, através da percepção. Ora, desde que ele é percebido, o tempo físico reintegra uma simultaneidade absoluta, a que religa não coisas entre si, mas coisas e uma consciência, através do instante de um olhar. O que obriga a operar essa reintegração não é então um desejo de “salvar” a duração, é a exigência de preservar a unidade da experiência. É porque o universo não pode existir sem ser percebido, segundo o princípio que Bergson toma de empréstimo a Berkeley, que ele não pode ser espaço-temporal sem estar ao mesmo tempo no cruzamento de um corpo e de uma consciência (p. 145-146)

Veja, a *duração* tem esse caráter psicológico, mas o que lhe dá contorno não é a subjetividade do indivíduo, mas a impossibilidade do ser em captar com exatidão o momento *real* em que aquela ação ocorre. Sendo assim, o episódio em que Oscar consome DMT e acorda de sua ‘viagem’ com o celular tocando é a representação fílmica do que foi disposto acima: do conceito de *duração* de Bergson. Não é o fato de utilizar a droga, ou o fato da cena ter uma duração curta, que dão sentido à velocidade da cena no que diz respeito ao conflito com a noção de tempo cronológico passado na película, mas sim o fato desse tempo não ser mensurável, não ser percebido, pois os dois tempos: *virtual* e *real* integram essa simultaneidade que confundem a experiência adquirida, seja por Oscar, seja pelo espectador.

Avançando na obra cinematográfica de Gaspar Noé, com a morte de Oscar, têm-se uma separação entre seu corpo e seu espírito. Ao cair no chão do banheiro inerte após ser atingido pelo tiro do policial, o personagem principal vivencia uma tontura, um choque. A câmera fica embaçada justamente para dar o efeito de distanciamento que começa a ocorrer quando seu espírito começa a sair de seu corpo. A câmera transita e sai da posição inicial, dentro dos olhos e mente de Oscar e começa a subir, a ir para uma situação elevada, de onde é possível ver todo o banheiro onde se consumou a morte do personagem principal e seu corpo desfalecido. O espírito de Oscar, do qual agora o espectador é acompanhante, começa a vagar pelas ruas para observar como a notícia de sua morte afeta aqueles próximos de si, porém, em pouco tempo, começa-se uma viagem do personagem até sua memória, onde o mesmo irá relembrar momentos de sua vida.

Vale ressaltar que nesse ínterim entre a morte de Oscar, sua passagem para o plano espiritual e a imersão em sua memória, pode consistir numa outra relação com a obra de Bergson. Como já foi dito anteriormente neste trabalho, Bergson diferenciava duas maneiras distintas para se observar as coisas: na primeira, observa-se de fora, tarefa que geralmente é delegada para o método científico, enquanto na segunda observa-se de dentro, tarefa que o autor francês alcançava utilizando o que cunhou de método intuitivo. A transição da visão do espírito de Oscar sobre os efeitos da sua morte para a imersão que há em sua memória, pode caracterizar uma referência a estes planos de Bergson. Uma vez no plano espiritual, observando de posição elevada o que ocorre abaixo de si, caracteriza-se um âmbito externo de apreensão do espírito de Oscar sobre o que lhe ocorreu. O espírito de Oscar busca em outros seres, em sua irmã e em Alex, entender o que lhe ocorreu, pois ainda não lhe foi possível compreender o seu falecimento. É no alheio que busca respostas. Ao mergulhar em sua memória, entretanto, passa a observar a si, passa para o plano da intuição, onde se observa de dentro para compreender o que lhe ocorreu.

A respeito da intuição, sustenta Ribeiro (2013) que

O método intuitivo bergsoniano é, [...] essencialmente interior, no sentido de se voltar primeiramente para dentro, em direção ao espírito, pois, como já foi dito, a intuição “é a visão direta do espírito pelo espírito” (PM, p. 234). Se pudéssemos retomar o Ensaio, afirmariamos, com Bergson, que partimos primeiro do eu superficial, o eu da linguagem, social, espacializante, que está na camada menos imediata da consciência pura, para o eu profundo, aquele eu dos sentimentos interpenetrados e da duração pura, a qual é “a forma que toma a sucessão dos nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (p. 102)

Pois

Com a intuição é possível que se “veja” o ser, que se tenha acesso a ele. Nesse sentido, Worms afirma que “a intuição é, pois, o conhecimento imediato, em todas as coisas, da duração como realidade última.” (WORMS, 2000, p. 38). Com efeito, a intuição é a reabilitação da metafísica por Bergson. O ser, que é duração, não é mais algo inacessível ou inapreensível e a filosofia pode se debruçar no estudo metafísico uma vez mais, após os duros golpes que Kant desferiu à intuição e à possibilidade metafísica. Afirma Bergson que “não é necessário, para chegar à intuição, transportar-se para fora do domínio dos sentidos e da consciência. Acreditá-lo foi o erro de Kant.” Mas Bergson propõe que “reconduzamos nossa percepção às origens, e possuiremos um conhecimento de um novo gênero sem ter de recorrer a novas faculdades.” (IF, p. 187). Este conhecimento que vem “das origens” é o intuitivo, o conhecimento verdadeiramente metafísico (p. 103)

Assim, é possível argumentar que Gaspar Noé introduziu conceitos de intuição dentro de seu filme para demonstrar que o método intuitivo, utilizado por Oscar ao adentrar em sua memória e no seu ser para entender o *real* e o que lhe ocorria, era o único método cabível para solucionar suas dúvidas, à mercê de outras teorias substanciais – como o empirismo que lhe

ocorre em observar no mundo terreno que permaneceu após sua morte – que para a sua situação não lhe seriam úteis para alcançar seu objetivo.

E é com a imersão de Oscar em suas memórias que encontramos as maiores conexões entre o filme *Enter the Void* (2009) e a filosofia bergsoniana. Se Bergson debruçou parte de sua produção acadêmica para compreender o fenômeno que é captar a experiência passada para refletir a experiência presente, para encontrar uma explicação razoável sobre o que é memória, Noé dá forma à tal fenômeno. Através das imagens, das cores, dos sons, que já foram tratados no primeiro capítulo, podemos constatar como a memória afeta Oscar. Como essa miríade de sensações que permaneceram no seu passado, guardadas intimamente em seu subconsciente, podem lhe suscitar reflexões e compreensões sobre o seu ser presente. Como todos os momentos vividos por Oscar, no retorno à sua memória, lhe são postos em uma ordem. Se deslocam da temporalidade cronológica para mover-se de acordo com sentimentos bons e ruins da vida do personagem principal. É nítido ressaltar que as memórias de Oscar, quando este retoma a elas para a compreensão de sua posição presente, não circulam numa ordem que vai da infância até sua fase adulta, até o seu falecimento. São transitórias, desconexas, praticamente se trata de um caos memorialístico. E a intenção de Noé é exatamente essa. Ao refugiarmos em nossa memória, nem sempre conseguimos retratar com clareza todos os elementos que constituíram o momento *real* daquela reminiscência. São fragmentos e que conversam a todo instante com outras memórias, uma vez que o passado vai se acumulando na memória.

Essa acumulação do passado na memória, é explicada por Santos Melo (2014)

De um lado, portanto, a memória do passado (AB) apresenta aos mecanismos sensório-motores (S) todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes (inconscientes) o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Dessa forma, o que é preciso explicar já não é a coesão dos estados internos, mas o duplo movimento de contração e de expansão pelo qual a memória estreita ou alarga o desenvolvimento de seu conteúdo. Com isso, devemos pensar que o passado se manifesta como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contendo tudo ao mesmo tempo (representados pelos cortes A'B', A''B'' etc. do cone), e sendo o presente o seu limite extremo (o menor circuito que contém todo passado).” (p. 24)

Ou seja, essa acumulação que acontece na memória não permite que se tenha uma clareza ao acioná-la para relembrar um fato, pois há um congestionamento de informações, com a junção de lembranças que vão desde o nascimento até o momento atual se juntando e incorporando cada vez mais a memória. Assim, a falta de cronologia temporal nas cenas em

que Oscar adentra em sua memória, apresentam uma similaridade ao processo que ocorre na mente humana. Ainda que se esforce para tomar uma memória em primeiro plano, em pouco tempo esta é tomada por outra memória, que não necessariamente se liga à primeira por tempo, mas sim por conotações intuitivas que são pautadas na experiência do ser que ali se refugia. No caso em discussão, o personagem Oscar.

É possível destacar durante as cenas da obra cinematográfica em que Oscar interage com sua memória, um único elo que parece gerar uma ordem às suas lembranças: sua irmã, Linda. Desde o início do filme pode-se constatar a importância que Linda tem para Oscar. Ainda que outros personagens transitem na narrativa, Linda é o ponto central. É o desejo de tê-la por perto que colabora para Oscar adentrar no mundo do tráfico de entorpecentes, pois conseguiria dinheiro mais rápido para que ela pudesse viver ao seu lado. É o afeto por ela que leva seu espírito a acompanhá-la em boa parte do filme. E é a saudade e a ânsia por sua presença física, por sua promessa de nunca a abandonar, que ao adentrar em suas memórias, Oscar se depara com Linda presente na maioria delas. Sua memória consiste, de maneira geral, em relembrar momentos vividos com sua irmã, pois aparentemente é ela o fio condutor que impulsiona a intuição de Oscar sobre sua experiência de vida e sua atual realidade, como espírito. Através das memórias que Oscar tem de Linda, é possível caracterizar um trauma subjetivo do personagem, a falta de sua irmã. É no passado que ele tenta se aproximar dela, que revive os momentos com ela – bons ou maus – que alcança o entendimento, via intuição, sobre sua morte e que, apesar disso, poderá cumprir o seu pacto de sangue feito com ela ainda criança, que consistia em nunca ficar longe de sua irmã.

A memória, no filme, tem esse papel de ressaltar a ligação entre Oscar e Linda. Tem o papel de demonstrar como a trajetória dos dois se une e como é por conta dessa trajetória toda de vida que a narrativa ocorre. Através das memórias de Oscar é possível reconstituir sua vida, seus erros, suas alegrias e seus traumas.

Essa memória ativa, que interfere na condução da narrativa e que reflete o histórico dos personagens, vai de encontro com a ideia de memória proposta por Bergson. Para o francês, a memória tem esse papel ativo de colaborar na formação do *eu* no presente e no futuro. É através da memória que se condensa a informação passada que se armazena e a partir dela que a experiência acalenta as possibilidades para o presente e o futuro. Para tratar do assunto, Bergson (2010) afirma:

A memória, conforme tentamos provar, não é a faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de as inscrever num registro. Não há registro, não há gaveta, não há sequer, aqui, propriamente uma faculdade, porque uma faculdade age por intermitências, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoar-se do passado sobre o futuro prossegue sem tréguas. Na realidade, o passado conserva-se por si próprio, automaticamente. Acompanha-nos sem dúvida, por inteiro, a cada instante: aquilo que sentimos, pensamos e quisemos desde a nossa primeira infância ali está, inclinado sobre o presente que se lhe vai juntar, fazendo pressão sobre a porta da consciência, que pretenderia deixa-lo lá fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para o recalcar na sua quase totalidade no inconsciente, e só deixar introduzir-se na consciência aquilo que pela sua natureza pode esclarecer a situação atual, ajudar a ação em preparo, em suma, produzir um trabalho *útil*. Quando muito, conseguem entrar de contrabando, pela porta entreaberta, algumas recordações de luxo. Essas, mensageiras do inconsciente, advertem-nos daquilo que sem saber arrastamos atrás de nós. Mas, ainda que de tal não tivéssemos uma noção clara, sentiríamos vagamente que o nosso passado se nos conserva presente. Pois, que somos nós, o que é o nosso *caráter*, senão a condenação da história que vivemos desde o nosso nascimento, e até antes de termos nascido, já que trazemos conosco disposições pré-natais? Certamente, só pensamos com uma pequena parte do nosso passado, mas é com nosso passado inteiro, até mesmo com a curvatura primordial da nossa alma, que desejamos, queremos e agimos. O nosso passado manifesta-se nos, pois, integralmente pelo seu impulso e sob a forma de tendência, embora somente uma reduzida parte dele se torne representação. (BERGSON, 2010, p. 19-20)

Então, podemos reiterar que toda a passagem que se dá no segundo plano e também no terceiro capítulo do filme, onde Oscar visita sua memória para encontrar explicações para o que lhe ocorreu, ficar próximo de sua irmã, e entender o contexto de sua vida e morte, se trata de uma narrativa bergsoniana presente na obra.

Nessa memória está contida todo o passado, embora só traga como representação algumas parcelas do que guarda, é quase uma *magistra vitae* para, nos termos bergsonianos, demonstrar o *caráter* do indivíduo. Se na concepção de Bergson o passado é a maior parcela de tempo existente, pois consome a passagem de estados, levando o presente e consumindo todo o futuro, é através da memória que se tem a percepção dessa mudança. Se não houvesse memória, dificilmente haveria percepção de alterações, não haveria mudança de estado e não haveria tempo sentido. É através dessa *simultaneidade*, onde o passado encontra o presente e absorve o futuro, que o indivíduo pode perceber o mundo que lhe ronda. Se não fosse pelo processo sempre contínuo do passado consumir o presente, gerando as memórias em Oscar, esse nunca teria consciência de que não estava mais presente em corpo físico, mas já havia deixado seu estado material para adentrar no seu estado espiritual.

Coelho (2004) afirma, nesse sentido, que

[...] é a partir da temporalidade interior que atribuímos temporalidade aos eventos externos. Isso porque a cada momento de nossa vida interior podemos estabelecer correspondência com um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante simultânea e, graças à memória, estabelecer essa mesma correspondência em relação aos eventos anteriores (p. 244-245)

Ainda vale tocar no ponto das memórias traumáticas de Oscar. Se a memória tem esse papel ativo de reforçar a formação do *caráter* do indivíduo, é através dela que o personagem revisita as parcelas que condensadas em sua mente, lhe dão suas perspectivas de passado. É nesse passado que algumas memórias se sobressaem às outras. No caso do filme, ficam nítidas três memórias de Oscar que lhe são corriqueiras, pois aparecem no longa-metragem mais de uma vez. Esse reforço e essa repetição nessas imagens é apenas uma faceta de como nossa memória funciona, uma vez que algumas lembranças são tão fortes em nossa mente que sempre as revisitamos. Quando Oscar revisita algumas lembranças traumáticas, todas de sua infância, é possível enaltece-las, assim como ocorre em nossa mente, que tende a lembrar de algumas coisas com mais intensidade do que outras.

A primeira lembrança traumática de Oscar vem do acidente que culminou com a morte de seus pais. As lembranças de Oscar sobre sua infância antes disso, demonstram uma mãe afetuosa com seus filhos. Oscar relembra da gravidez que geraria sua irmã, busca memórias de sua mãe amamentando-o, relembra de Linda ainda bebê, enfim, diversas memórias que lhe agradam. Mas lembrar de sua família logo leva sua memória para um passeio de carro, em que ele e sua irmã se encontravam no banco traseiro. Na entrada do túnel, um acidente. Polícia, bombeiros, sangue, destruição. O caos vem de encontro com Oscar, que pasmo, observa os gritos de Linda assistindo a toda aquela destruição. Enquanto passivo observa a ação dos socorristas e percebe o corpo inerte de seus pais à sua frente. É possível ver nessa sequência de cenas, como a memória de Oscar associa imagens de sua família completa ao acidente. Dispostas em tempos cronológicos muito distintos, elas se ligam no presente graças à tensão e o trauma que causaram posteriormente no personagem. Demonstra a força que o elo entre memórias distintas dispostas no passado de Oscar lhe causou na constituição de seu presente. Foi o seu primeiro contato com a morte e um contato ainda muito prematuro, que adquiriu importância para a essência de seu ser, o que pode ser ressaltado ao escolher, entre os livros de Alex, justamente o livro tibetano dos mortos para ler.

O segundo trauma de Oscar foi discutido no capítulo anterior com relação à forte ligação que há entre ela e o uso da cor vermelha. Trata-se de uma lembrança onde sua irmã Linda está na cama chorando muito com um bicho de pelúcia ao seu lado. Linda chora, segundo a memória de Oscar, por ter perdido os pais. Logo, essa memória evoca a outra que acabou de ser discutida. Nesse caso, o personagem principal não consegue esquecer a cena de sua irmã desolada pela perda dos pais e pela sensação de abandono que também lhe ronda. O espectador consegue sentir o desconforto nessa cena, pois a intensidade gerada é muito forte.

Oscar, então, propõe um pacto de sangue com sua irmã, de nunca a abandonar. Linda se acalma ao ter essa garantia de que para sempre teria o irmão ao seu lado, e aos poucos a memória se dissolve. Esse trauma de Oscar é duplo, pois reitera a dor que lhe acometia pela morte e abandono – forçado – dos pais com a dor que lhe causava os efeitos do acidente, com o sofrimento que sua irmã sente a partir da tragédia ocorrida. O personagem sofre sem alardes pela perda de seus pais, porém, não consegue ficar passivo ao constatar o sofrimento de Linda. Ela foi tudo que lhe restou.

E dessa percepção de que ela é tudo que lhe restou que advém o terceiro trauma de Oscar, ao lembrar da separação que ocorre entre ele e sua irmã. Pouco depois da morte dos pais, Oscar vai viver com uma família, enquanto sua irmã Linda fica com outra. A cena da separação entre os dois, quando Linda entra no elevador e Oscar é segurado. Os gritos dela de pavor por ficar longe do irmão. A impossibilidade de ação de Oscar por ainda ser uma criança e não conseguir se opor à ação dos adultos. Tudo isso lhe causa choque. É uma cena pesada e intensa, que também gera desconforto no espectador. Ao vivenciar as experiências pela perspectiva da mente de Oscar, é possível sentir os seus traumas, com todas suas nuances, latentes e construídos na subjetividade do personagem.

Mas qual a razão de tocar nos traumas de Oscar? Bem, é possível perceber que o personagem depois de adulto incorpora ações que vão sustentar a tese bergsoniana da memória como propulsora das escolhas de vida dele. O primeiro trauma – o acidente de carro – lhe causa certa passividade com relação à morte. Em algumas passagens do filme pode-se perceber que Oscar não tem medo de morrer, mas tem curiosidade sobre o que ocorre após o fim da vida. Isso se enaltece, conforme falamos, pelo seu interesse no livro tibetano dos mortos. Por ter tido esse contato tão próximo e prematuro com a morte, Oscar encara com certa naturalidade os ciclos de nascimento, desenvolvimento e falecimento que atingem a todos os seres vivos.

O segundo trauma – ver sua irmã naquele estado de desolação pela morte de seus pais – lhe faz entender que Linda é a última família que lhe restou. Ali temos um divisor de águas na vida de Oscar. Ainda que seja possível afirmar que haja amor de irmãos desde o nascimento, é a partir daquele momento, com o pacto de sangue feito entre eles, que Oscar coloca em sua consciência a efetiva necessidade de sempre estar presente na vida de Linda. É ali que se inicia o forte elo que ligará o protagonista e sua irmã para sempre.

Isso nos leva ao terceiro trauma, o da separação. Ao ver sua irmã indo embora, distanciando-se dele, Oscar toma conhecimento da importância que ela tem em sua vida. Sua consciência pesa, pois fez a promessa de nunca se separar dela. E é isso que o motiva a trabalhar e se envolver com o tráfico, conforme podemos ver no prosseguir do filme, para ter condições financeiras de estar com Linda novamente e cumprir a promessa feita muitos anos antes a ela.

Como visto, essas três memórias que são traumáticas vão influenciar diretamente as escolhas de vida – e morte – de Oscar. O personagem é passivo com relação à morte, mas após tomar forma como espírito, abandonando sua faceta material, não se preocupa com o fato de ter morrido, mas com o fato de ter abandonado sua irmã. Se preocupa com a promessa que a partir de então não está mais cumprindo. Durante sua vida, entretanto, se esforçou e se envolveu com trabalhos perigosos e ilícitos para poder alcançar os objetivos que traçou em sua infância: ficar sempre próximo da irmã e não a abandonar. Todos os seus traumas que ficaram bem nítidos em sua memória martelam em sua consciência e influenciam suas escolhas do futuro. Seu presente não é constituído de escolhas aleatórias e de acordo com interesses pessoais, mas é fortemente marcado e influenciado por decisões e memórias de seu passado. É a representação clara do que Bergson fala do passado que consome o presente, incessantemente. Também pode-se destacar a distinção entre memória-hábito e memória-lembrança que o pensador francês trabalha em sua obra.

É possível ver as duas memórias distintas por Bergson em cena no longa-metragem. Santos Melo (2014) afirma que

De acordo com Bergson (1965), o passado sobrevive sob duas formas distintas: de um lado, sob a forma de mecanismos motores no corpo (memória-hábito) e, de outro, sob a forma de lembranças independentes no espírito (memória-lembrança). Para cada uma dessas duas formas de memória Bergson atribui um tipo de reconhecimento: um que se faz de modo automático ou por ações, e outro que atualiza imagens na consciência (p. 14)

Uma forma de memória-hábito seria o incessante desejo de Oscar em ter a sua irmã, Linda, por perto, enquanto uma forma nítida de memória-lembrança seria as sequentes lembranças que atingem Oscar ao lembrar dos traumas que foram discutidos anteriormente. Gurgel (2012) brilhantemente resume isso ao dizer que

Através desse grau variável de tensão da memória, de seu duplo movimento entre seus limites extremos, ocorre o movimento entre a ação e a representação. O corpo é o último plano da memória, a imagem externa, a ponta movente que o passado lança a todo o momento em direção ao futuro. (p. 78)

E resume de forma clara a ideia que discutimos até então, do papel ativo que a memória tem no presente, do grau de importância que a memória realça na formação do nosso presente e em como Bergson observou isso há mais de um século, afirmando que

A memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. Este, por sua vez, não deve ser definido como o que é mais intenso, e sim como o que age sobre nós e o que nos faz agir: ele é sensorial e motor (GURGEL, 2012, p. 78)

Pois

O passado, para Bergson, só retorna à consciência na medida em que pode ajudar a compreensão do presente ou a previsão do porvir; a evocação de uma determinada lembrança pela percepção presente tem como fim esclarecer a situação atual, a luz de circunstâncias que precederam e seguiram-se a uma situação passada. Desta forma, milhares de lembranças podem ser evocadas por semelhança (associação por semelhança; BERGSON, 1999, p. 195), mas a que tende a reaparecer é aquela se parece com a percepção por algum aspecto particular, aquela que melhor pode dirigir o ato em preparação. São as necessidades da ação, portanto, que determinam as leis da evocação, e a consciência atenta à vida só deixa reaparecer as lembranças que podem contribuir para a ação presente. (GURGEL, 2012, p. 80)

Caminhando para o encerramento do longa-metragem, Oscar retorna de sua memória para entender os efeitos que sua morte causa aos que lhe eram próximos. Após revisitar seu passado, o personagem retorna sabendo de sua condição. Sabe que é um espírito, sabe que morreu. Tenta, em vão, se aproximar de sua irmã para cumprir sua promessa, mas sabe que ela não sente sua proximidade, sabe que falhou em sua promessa de não a abandonar.

Sua morte, sua forma em espírito, entretanto, lhe permite constatar o seu próprio *eu*. É depois de morrer, depois de abandonar sua estrutura física e viver em sua estrutura espiritual, que Oscar percebe seu espaço no universo. É depois de morto que o protagonista compreende sua função no mundo e quem ele foi, percebe suas escolhas. Dá cabo, então, da *intuição* bergsoniana, quase numa metáfora de *Matéria e Memória* (WMF, 2010), quando através de sua intuição e memória, juntas, toma nota de quem foi, de quem é e do que será. Pronto para o futuro, consegue observar o instante do presente após condensar todo o seu passado ali, e então retorna para a forma física, consciente de suas escolhas, ao reencarnar como o filho do relacionamento de Linda com seu melhor amigo, Alex.

Se pudemos observar que o filme *Enter the Void* (2009) apresenta tantas relações diretas com a obra de Henri Bergson, é possível também notar que o cinema em geral acarreta algumas nuances que dialogam com a obra do pensador francês. Ainda que seu contato com o universo cinematográfico não tenha sido profundo, sua filosofia e seus pensamentos constituíram importante e fértil solo para a exploração do cinema. Carvalho (2016, p. 118) relata que “de todo modo, Bergson nunca expressou simpatia pelos filmes, é Deleuze quem

faz a ligação entre o filósofo e o cinema”. Atribuímos então à Deleuze, que será discutido no próximo capítulo, a aproximação da obra bergsoniana com o mundo do cinema.

A imensa produção fílmica que ocorre após os anos 1940, porém, absorve o pensamento de diversos pensadores e filósofos. Uma rápida busca nos bancos de dados de pesquisas é possível encontrar trabalhos que ligam o cinema à filosofia kantiana, aristotélica, deleuziana ou nietzschiana, dentre outras.

No que concerne à Bergson, além do que pudemos constatar neste capítulo, são perceptíveis influências em outras produções fílmicas e no cinema como um todo. Num primeiro momento, é possível revisitar o conceito de *memória coletiva* que adentramos no início deste capítulo, pois é nítido na história do cinema perceber como este é utilizado para enraizar, conflitar ou sustentar narrativas históricas de determinados nichos da sociedade. Um exemplo se daria na produção fílmica pós-segunda guerra mundial que mostrava os americanos e aliados como grandes heróis por terem salvo o mundo do nazismo. A narrativa de heroísmo dos americanos, ingleses e soviéticos foi muito explorada pelo cinema. Diversas produções apontam nessa direção: os Estados Unidos e os aliados venceram a guerra de forma heroica e garantiram a liberdade do mundo. Essas produções cinematográficas muitas vezes objetivavam, todavia, enaltecer essa narrativa histórica de forma a colocar na memória de quem assistia essa ideia fixa dos aliados como defensores da moral e da liberdade ocidental. Entretanto, rápido acesso à material historiográfico produzido no pós-guerra demonstra que não foi bem assim que tudo ocorreu. Os bombardeios de Dresden, de Hiroshima, Nagasaki, as execuções dos soldados alemães aprisionados pelos soviéticos e pelos americanos, demonstram que a crueldade da guerra se instaurou dos dois lados do conflito. Não é possível afirmar que houve heroísmo durante a guerra, apenas destruição, morte e caos. Ainda que a causa de vencer o nazismo tenha justificativa plausível, pois tal ideologia política atentava contra princípios humanos e acarretava – como se viu posteriormente com a descoberta dos campos de concentração – um genocídio de minorias. A tendência do cinema, por sua vez, foi de ocultar essa crueldade que partia dos dois lados do conflito para focar apenas na luta nobre dos soldados aliados em vencer o nazismo.

Esse tipo de narrativa heroica, é utilizada também para encorajar os soldados das novas gerações a lutar na guerra do Vietnã, por exemplo, se nos atentarmos exclusivamente à história americana. A história dos heróis do passado era corroborada para atribuir aos “heróis” do presente a tarefa de defender sua nação. Entretanto, durante e após a guerra do Vietnã, a produção fílmica passa a questionar a necessidade da guerra e essa figura do heroísmo latente.

A guerra se torna desnecessária, cruel, apática. Só serve para encerrar vidas e trazer caos. Deixa de ser racional e não tem mais espaço na sociedade. Os produtores cinematográficos buscam então gerar películas em que se questiona a necessidade da guerra e sua racionalidade, que entra em conflito com uma tendência que dizia o contrário até então. Esse conflito dura até os dias de hoje, e serve de parâmetro para analisar como através do cinema se busca legitimar e influenciar uma memória positiva ou negativa a respeito de determinado momento histórico. Esse conflito pela memória, que se concentra no passado, mas atinge de forma estarrecedora no presente, existe e é diariamente perpetuado no cinema. Bergson, aqui em conjunto com Halbwachs, se faz presente numa análise cinematográfica partindo desse pressuposto dos conflitos de narrativas para gerar uma memória “fixa” no espectador que absorve isso num *devoir* que sai da esfera individual para atingir uma esfera social.

França (2008) salienta:

O cinema muitas vezes reencena a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito”, um passado que já teria terminado e, por isso, estaria realizado e completo; no entanto, quando atentamos para as lacunas e os vazios entre estas representações “somos convidados a conjugar a memória histórica de uma outra maneira, no ‘futuro do pretérito’” (LISSOVSKY, 2008, p.26). Porque a história que esta dimensão lacunar nos abre não nos remete a um passado repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito ainda por se fazer, incompleto, fragmentado. Estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido (p. 6)

Farina e Fonseca (2015) vão mais a fundo:

O atual é sempre presente, mas porque é presente, sempre muda, sempre passa, sendo substituído instantaneamente por outro presente. Assim, cada momento tem sua face atual como percepção e sua face virtual como lembrança. A memória passa a ser tomada, então, como um imenso reservatório virtual a ser atualizado conforme os encontros convocados por meio de cada novo presente. É neste sentido que a memória guarda em si as potências do falso [...] (p.121)

Ao unir memória e cinema, no âmbito coletivo, é possível um amalgama de interpretações e possibilidades que podem sustentar ou criticar narrativas que, por vezes estão impregnadas na memória coletiva, por vezes tem o objetivo de transformar uma memória impregnada em uma nova vertente que passe a predominar a memória coletiva. De acordo com França e Machado (2010)

A imagem cinematográfica, nascida junto com a modernidade, seria capaz de projetar possibilidade para aquilo que já passou, seria capaz de abrir - pela repetição/citação de gestos, cenas, falas - uma zona de dúvida entre a história e a memória, entre o real e o possível, resistindo ao fato consumado, ao uso do documento na sua forma museificada, predeterminada, congelada. Mas não se trata apenas de constatar a ambiguidade das imagens enquanto signos e a brecha aberta entre elas e a realidade (p. 147)

Para além do uso da memória, o filme pode ser também uma representação da *duração* de Bergson. Quantas vezes um filme exibido em três horas, para seus fãs, parece passar tão rápido. Com efeito, o uso do hiper-realismo, do qual tratamos no capítulo anterior, corrobora para dar foco em detalhes da história, conseguindo englobar essa grande temporalidade dentro da duração do filme. Sintetizam uma larga quantidade de tempo na sua produção. Diversos são os casos de filmes em que muitos anos são retratados em apenas algumas horas. A trilogia *O senhor dos anéis*, de Peter Jackson, que se baseia nos livros homônimos de Tolkien, por exemplo, retrata a aventura do personagem principal em ter êxito na sua jornada de destruir um anel. Dentro dos três filmes, uma larga quantidade de tempo que remete a anos é demonstrada. Tudo isso em poucas horas.

Assim, o cinema possui essa faceta de *brincar* com o tempo, em ser a duração em si. Consegue, através do hiper-realismo e outras técnicas, retratar em imagens uma pequena passagem de tempo dentro do filme, com foco no detalhe, de forma que a atenção do espectador é mantida, de forma que esses poucos momentos retratados se fixam e dão a impressão de que são duradouros e não efêmeros. Consegue, através de suas produções, sintetizar anos em horas. Pode aumentar ou diminuir a sensação da passagem do tempo cronológico. As técnicas que apontam para o trabalho temporal dentro do cinema, alcançam resultados incríveis nos dois âmbitos, acelerando ou diminuindo a temporalidade, destacando-se a possibilidade de transformar as poucas horas de um filme em uma realidade cronológica alheia que conflita com a concepção cronológica do tempo. Com os recursos e as tecnologias que avançaram sobre o cinema, atualmente é possível questionar a própria temporalidade dentro do filme.

Essa questão que envolve temporalidade e narrativa não é nova, muito menos exclusiva do universo cinematográfico. O Teatro do século XX já utilizava estratégias dramáticas e técnicas de justaposição em diversas peças, além de outras manifestações artísticas como a literatura. A chamada “estética de fragmentação”, atua através do binômio fragmentação/fragmentário:

Assim, a fragmentação configura-se na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, no fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, na reversão da ordem sintática. Já o fragmentário possui todos esses aspectos, acrescentando-lhe a construção de múltiplos planos, da memória, da linguagem sintomática de perspectivas esfaceladas e a explícita presença da intertextualidade. Gilberto Velho (2003) analisa a fragmentação do ponto de vista antropológico, ressaltando também a importância das individualidades e do aspecto psicanalítico, inerente à memória, no estabelecimento de uma teorização a respeito da questão fragmentária. (ANDRADE, 2007, p.126)

É possível esmiuçar teorias da relatividade e do espaço-tempo, trazendo Bergson e Einstein, dentre outros, para as tramas dos longa-metragens, como é o caso de *Interestellar* (2014), filme que dialoga com as leis da física e explora questões de espaço-tempo e relatividade criando muitas dúvidas na mente do espectador. Coutinho (s/a) comenta que:

Cada filme, com o estilo cinematográfico que adota, cria um tempo que lhe é peculiar, além do tempo que a história pretende relatar. Além das paisagens privativas que o tempo histórico dos filmes expressa – em locações, estúdios e cenários exclusivos –, as narrativas cinematográficas falam, ainda, de um tempo que transcorre de maneira própria, sendo somente daquele filme. O tempo na narrativa cinematográfica está na ação que imprime o ritmo, assim como está no verbo nas linguagens escritas. O tempo, no filme, vai além das palavras ditas pelas personagens, não se restringe ao descrito pela ação da câmera. Está no que é falado pelos personagens, mas está também na paisagem, na arquitetura, nas roupas, nos gestos, nos enfeites de corpo e de ambientes. Sempre, pelo menos, dois tempos que, em fragmentações constantes, vão revelando uma escultura de muitas faces (p. 2)

Além desse viés, onde se percebe o cinema como *duração* em si, a partir da função no qual ele trata o tempo, é possível observar como o cinema afeta o espectador e dessa forma, cria um *dever*. Antes do filme, o espectador carrega suas experiências, seu histórico, após o filme, absorve novas interpretações. Observa o filme e interage com seus signos juntando o que lhe era experiência com a nova experiência adquirida. Resume-se: o cinema transforma. De acordo com Capistrano (2005):

Para Hugo Munstemberg (1997, p. 28.), um pioneiro da teoria do cinema, esse processo constituía uma “arte da subjetividade”, capaz de imitar a maneira através da qual a consciência formaliza o mundo dos “fenômenos”, ou seja, a maneira com que ela domina as formas espaços-temporais de um mundo “exterior” ajustando-as às percepções do corpo relativas à atenção, à memória, à imaginação e às emoções. Esse mecanismo, segundo Munstemberg, ocorreria por conta de uma fenomenologia da experiência cinematográfica mesclada em processos “progressistas”, exteriores e interiores ao corpo — os primeiros, ligados à estética fílmica e à sua “evolução tecnológica”, e os segundos, relacionados à formação do espectador e às suas percepções dos fenômenos. Neste sentido, Munstemberg não se preocupou em pesquisar a origem do cinema, mas em sondar sua capacidade de unir ilusão e ciência. O que interessou ao psicólogo alemão foram as transformações que afetaram a imagem cinematográfica no seu rumo em direção ao estabelecimento da narrativa clássica, que transformava cenas reais e comuns em uma nova arte, na medida em que o cineasta recortava, com suas percepções, algumas imagens do caos cotidiano e as adaptava a uma percepção fílmica. Para Munstemberg, a partir da apreensão dessas imagens, o espectador podia deter a sua atenção e perceber o que lhe escapava na vertigem do cotidiano (1997, p. 28). Nessa relação, portanto, a linguagem do cinema clássico e a sua psicologia eram potencializadas pelos efeitos da montagem e por outras ferramentas cinematográficas. Segundo Munstemberg, esse afastamento do filme com relação à realidade física gerava fortes processos subjetivos no espectador, de acordo com as leis do pensamento lógico e racional: o cinema traduziria as matérias do mundo para a matéria de nossa consciência (p. 4 e 5)

Através do cinema é possível dar cor, som, vida ao inimaginável. É possível criar sonhos, ideias e materializá-los de forma que outras pessoas tenham contato com a obra.

Serve, o cinema, como imagem do tempo, do espaço, como linha tênue entre o real e o virtual. Por ele, se alcança uma transformação, uma mudança. Não se deixa de lado o que se foi, mas acrescenta-se o que ele traz.

O cinema é pensamento, é memória, é *duração*, *devir*. Tem múltiplas funções, alcança inúmeros resultados. Absorve a *intuição* e também o método científico. Nas palavras de Santos da Silva (2010), “Na aliança entre o simbólico e as práticas, o cinema revela seu potencial para a construção de experiências que atualizam as teias de sentidos tecidas nas vivências”.

Através do cinema, é possível reconstituir parte do passado, é possível especificar detalhes que passam despercebidos. Enquanto esse passado se acumula e vai aos poucos roendo o presente enquanto persegue o futuro em um eterno ciclo, a memória é quem dá vida a este momento. Com a memória é possível distinguir o que se passou e tentar observar o que se passa, ainda que ao olhar, já seja passado. Assim, cinema e memória se cruzam com um mesmo interesse, com muitas semelhanças em suas nuances. Assim, é possível dizer que o cinema é memória, ali representada em imagens, numa insípida realidade que fica tênue à ficção, para satisfazer uma intensa vontade humana de transformar o *virtual* em *real*. De materializar o que Bergson outrora catalogou como coisas do espírito.

3 DELEUZE, CINEMA E PENSAMENTO

3.1 A filosofia cinematográfica de Deleuze

Se Bergson foi o modelo para a elaboração do último capítulo, neste trabalharemos com a obra de outro autor francês, que é um dos responsáveis por retomar a importância de Bergson na segunda metade do século XX e que alinhou suas ideias com o cinema, amadurecendo-as em sua própria filosofia. Para isso, façamos um breve resumo de sua vida.

Gilles Deleuze, nascido em Paris no ano de 1925, faleceu também na capital francesa no ano de 1995, foi um filósofo vinculado aos movimentos pós-estruturalistas, termo no qual Deleuze observava com senso crítico, pelo significado a ele atribuído, de visão e luta pelo idêntico. É muito complexo escrever sobre a vida de Deleuze, visto que ele não deixou nenhuma autobiografia, uma vez que considerava suas obras mais importantes que sua vida particular. Sua obra pode ser separada em duas categorias: livros de conceitos, como *Diferença e Repetição* (Paz e Terra, 2018) e *Lógica do Sentido* (Perspectiva, 2015); e livros de história da filosofia. Sua contribuição, graças às suas teorias sobre a diferença e singularidade, são os aclamados estudos sobre rizoma, ontologia da experiência, a teoria do que fazemos, além de discussões sobre a coabitação entre a virtualidade e a atualidade.

Assim como Foucault, Deleuze foi um dos estudiosos de Kant, mas também se engajou a estudar filósofos que lhe geravam admiração, como Hume, Leibniz, Bergson, Nietzsche e Espinosa. Sua obra em conjunto com Félix Guattari, *O Anti-Édipo* (Editora 34, 2010) e *Mil-Platôs* (Editora 34, 2017) podem ser considerados seus trabalhos mais importantes, ambos com o subtítulo *Capitalismo e Esquizofrenia* e de extremo valor para o pensamento moderno. Como professor da Universidade de Paris, amadureceu ideias como as de *devenir* - conceito filosófico que indica as mudanças pelas quais passamos e como elas se transformam após adentrarem em nossa consciência. Deleuze se debruçou sobre conceitos que nos impelem a autotransformação, incitando-nos a produzir espaços de criação e de produção de acontecimentos-outros. Em sua vida, Deleuze fez tanto críticas ao marxismo como aos partidários do freudismo, ponderando-os como representantes de um “burocratismo fundamental”.

A filosofia de Deleuze é uma filosofia da multiplicidade e do acontecimento, que rompe com a filosofia da consciência e do sujeito. Propõe lidar com a criação de conceitos e

com a produção de acontecimentos que os atualizem no incansável jogo entre virtuais e atuais. Deleuze modifica a concepção de desejo entrelaçado com as ideias de Nietzsche, de potência e de vontade, inventando outros jeitos de ser, pensar e viver, atravessados por acontecimentos, intensidades, experimentações. Faz desse acontecimento um processo de formação. Propõe uma filosofia constituída por três instâncias correlacionais: o plano de imanência que ela precisa traçar, os personagens filosóficos que ela precisa inventar e os conceitos que deve criar.

Concebe uma filosofia que nos coloca face às questões de praticidade e de experimentação, um estado de ânimo pelo que ela produz e pelos efeitos que causa. Na medida em que sejam verdadeiros, os conceitos filosóficos são válidos, mesmo que tal verdade seja regulada por interesses e importância. Mais validados, contudo, pelo que os mesmos provocam na prática e pela prática. Aqui, Deleuze provoca quando diz não acreditar naqueles que dizem ‘faça isso’, mas acreditar naqueles que dizem ‘faça comigo’. Também se validam na medida em que não se assume como doutrinador, que diz ao outro o que fazer e como fazer, e sim como um professor militante, que busca construir uma filosofia de orientação coletiva.

Quando falamos de Deleuze, exercemos escolhas e operamos em dobras que são ao mesmo tempo resultantes e promotoras de outras dobras. Falamos das múltiplas dobras que são compreendidas e acentuadas, e nas desnaturalizações de presença, distância, do pensar e experimentar.

Deleuze, concebendo a vida como acontecimento do *devenir*, do fazer-se, propõe algo que abstrai acontecimentos que num primeiro instante já estão dados e equacionados, nos desafiando com uma lógica do sentido e não com categorias consolidadas, fortificadas. Ou seja, a realidade proposta já está entregue de antemão e não prevemos os acontecimentos da lógica de uma matriz identitária, na qual tudo está definido. Não se imita, pois, ao criar, se está abrindo passagem para outros processos que não o idêntico, o identitário. São modos de subjetividade coletiva sempre se fazendo, acontecendo. Ao tratar de Deleuze, lidamos com uma ética do acontecimento, que não busca o tempo dado pela continuidade e eternidade, mas sim pelo imprevisto da atualidade, sem categorias fixas, pelo qual o sujeito se torna ele mesmo. Somos desafiados à ideia de que a educação é rizomática, fragmentária, segmentada, e não se preocupa com a imposição de nenhuma falsa totalidade. Criar modelos, propor caminhos, impor soluções não interessa. Importa fazer conexões – rizoma - trabalhando entre dois, entre as coisas, no *intermezzo*.

O método de Deleuze é essencialmente *antidialético*. Você vê por múltiplos ângulos o mesmo fenômeno. Ele não mimetiza, não copia os símbolos da linguagem sonora ou visual. A mediação é exemplarmente uma categoria. Ele nos propõe a produção imanente sem a mediação. Deleuze nos incita com ideias de pensar e de criar conceitos, a partir das condições dadas e que opera mesmo junto destas condições, como dispositivos, ferramentas, algo que é inventado, criado, produzido. O conceito é um dispositivo que faz pensar. É um aprofundamento do que vimos em Bergson, quando este falava da *intuição*.

Como falamos anteriormente, o trabalho de Deleuze pode ser analisado em dois grupos. Recapitulando: As obras em que ele interpreta os filósofos modernos - Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson e Foucault - e as considerações feitas sobre os mais variados assuntos filosóficos, com ênfase na sua conceituação; as obras em que ele traça considerações sobre outros intelectuais e personalidades como Proust, Kafka e Francis Bacon. Deleuze criou uma “Filosofia da Imanência” dos diagramas, dos acontecimentos.

Construindo um olhar sobre o mundo a partir das possibilidades, Deleuze transportou suas reflexões, tomando por base o movimento da vida para o cotidiano e usou as mídias contemporâneas – sobretudo o cinema – para expor sua forma de pensar através dos conceitos *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Foi um dos principais pensadores a teorizar sobre as questões do atual e do virtual, partindo de uma base bergsoniana.

Deleuze foi imperativo ao reforçar que não há obra literária que não indique uma saída para a vida, pois, em seu entendimento, toda obra tem o poder de criar na vida prática os meios capazes de elevar essa mesma vida a uma posição superior. Não se faz necessário irmos longe para tomarmos ciência dessa constatação, uma vez que toda literatura tem a possibilidade de abrir mentes e fortalecer raciocínios, diminuindo as crendices que não permitiam ao indivíduo sair do tédio inanimado em que o cotidiano se transformara.

Deleuze diferencia vontade de poder e vontade de potência, dando ao segundo a característica de ser uma forma superior de querer. Uma elevada renúncia ao que se está construindo. E isso, tanto no campo teórico, quanto no prático está naturalmente no indivíduo, faz parte de suas características naturais, mesmo que ele não tenha consciência da mesma. São forças que estão além de seu controle voluntário. É a essa vontade de potência que se referia Nietzsche ao pregar que o *Übermensch* seria aquele que não sufocaria seu potencial, ou sua potência, no lamaçal da moral cristã.

Já a vontade de poder está ao nível da consciência psicológica, mental, e busca se impor a todo custo sobre qualquer outra força ou circunstância, buscando denodadamente exceder todo reverso. Claramente que, ao contrário da vontade de potência-potencial que o indivíduo já traz ao nascer, mesmo que tais potencialidades ainda não estejam concretizadas, essa vontade de poder nada tem de tão intensa que a leve a construir um estado, ou um estágio superior de consciência que esteja acima da querência física, intelectual, material, psicológica.

Como sabemos, *devenir* é um termo grego que significa a eterna mudança, a perpétua transformação de todas as coisas, fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; *devenir* é o vir a ser, como pregou o filósofo pré-socrático Heráclito. Sendo assim, Deleuze pensa o mundo a partir da lógica dessa interminável mutação e mostra, aqui, um pensar oblíquo, indireto. Aliás, se faz impossível encontrar uma visão de mundo clara e direta, porque a “transformação contínua” não permite que haja um cenário definido. E é essa constante transformação que impede a clareza sobre o que quer que seja, ou não, o mundo. Para o filósofo, esse mesmo mundo não passa de uma pergunta permanente e as crenças e credences religiosas formulam toda definição, perdendo assim o pensar filosófico.

Deleuze une afeto e razão em sua filosofia, quando coloca que tais sentimentos são os que nos fazem pensar. Para muito eruditos, essa foi a maior contribuição dele ao estudo filosófico, na medida em que tirou do indivíduo a fonte do pensar. O sujeito e sua existência não são mais considerados as origens voluntárias do ato de refletir. Para Deleuze, pensar é algo que se impõe ao pensador, e não o contrário. Sentir o obriga a refletir. E sendo os sentimentos naturalmente mutáveis, surge a ideia de que pensar é sempre recomeçar. Uma busca constante pelo novo. (VILELA, 2012)

O pensamento deleuziano é absolutamente imanetista, e dispensa qualquer ideia de que exista um Deus que transcende. Se o homem é tido como fruto e semelhança de Deus, inexistem qualquer sentido ou qualquer lógica em se prestar adoração a um ser que, na verdade, é o próprio homem. Logo, a criação do universo e de tudo não é um ato exclusivo de uma divindade, mas é uma realização que acontece a todo instante através das mãos humanas. A ética é um esforço permanente para elevar o potencial, a capacidade de transformar as paixões rasteiras ou “negativas” em, pelo menos, paixões superiores ou “positivas”, um processo embasado nas sensações e não nas reflexões. Coerente com a visão deleuziana de que o pensamento é apenas uma sequência dos sentimentos. Ao se realizar tal elevação, têm-se a expectativa de que a potencialidade, ou o potencial, ou a plena capacidade se materialize

e transforme o indivíduo num “outro” mais potente e evoluído que o original. Pode-se dizer que o pensamento de Deleuze atrai muita atenção na atualidade. Para compreender o motivo de tamanha atração é oportuno considerar dois níveis distintos:

O primeiro é o fato de Deleuze ser um filósofo cujas vertentes e definições terminológicas acerca da filosofia são exploradas ao máximo em seus estudos, sendo considerado valioso criador de uma obra vasta e repleta de conceitos, sem necessariamente desenvolver doutrinações dos mesmos, sem desenvolver certezas. Muito pelo contrário, diversas são as opiniões geradas a partir de seu pensamento filosófico.

O segundo, referindo-se propriamente ao diálogo que coexiste em sua obra, entre o filosófico e o não filosófico por toda a sua produção. Assim como na música, onde não basta uma composição completa de arranjos e notas, tons e instrumentos, sem a coexistência de uma harmonia, sem a composição de uma sinfonia, o pensar de Deleuze, por não se limitar a fragmentos de matérias e filosofias, mas a compreensão das partes como um todo, faz com que entendamos o que vai além do nosso cotidiano ordinário.

Deleuze (2012) fez um comentário sobre uma inovadora forma de analisar a filosofia a partir dos renomados filósofos, através de uma nova forma criadora e não só reprodutora:

A história da filosofia não é uma disciplina particularmente reflexiva. É antes como uma arte de retrato em pintura. São retratos mentais, conceituais. Como em pintura, é preciso fazer semelhante, mas por meios que não sejam semelhantes, por meios diferentes: a semelhança deve ser produzida, e não ser um meio para reproduzir (aí nos contentaríamos em redizer o que o filósofo disse). Os filósofos trazem novos conceitos, eles os expõem, mas não dizem, pelo menos não completamente, a quais problemas esses conceitos respondem. Por exemplo, Hume expõe um conceito original de crença, mas não diz por que nem como o problema do conhecimento se coloca de tal forma que o conhecimento seja um modo determinável de crença. A história da filosofia deve, não redizer o que disse um filósofo, mas dizer o que ele necessariamente subentendia, o que ele não dizia e que, no entanto, está presente naquilo que diz. (DELEUZE, 2012, p. 169-170).

Ou seja, de acordo com ele, a produção da filosofia se dá através da história dela própria, contudo, não analisando apenas isso, apenas o reproduzir o pensamento, mas indo além, criando novos conceitos. Deleuze acredita que a história da filosofia é a base da filosofia.

Com essa introdução e biografia ao pensamento do francês, vale também relacionar, de maneira bem superficial nesse momento, a sua obra com a de Bergson, uma vez que o filósofo que foi centro no último capítulo teve grande influência na produção filosófica de Deleuze.

Gilles Deleuze tomou para si o conceito de *percepção pura* e modificou para o termo de *percepção*. Segundo Pellegrino (2015), essa ideia é distinta da fenomenologia bergsoniana, pois;

Então, para Bergson, a subjetividade de percepção e da afecção enquanto representação e sensação envolve inevitavelmente a fisiologia do corpo enquanto centro de ação. Ao observar outros corpos vivos como outros tantos centros de ação, o filósofo entenderá esse pensamento a respeito da fisiologia da percepção e generalizar o que disse sobre a percepção, tratando-a como advinha da necessidade natural concernente ao corpo vivo de mover-se no espaço para alimentar-se e defender-se. Aqui, a consciência aparece como principal atuante; o corpo, aquilo que permite sua manifestação por meio da fisiologia particular do sistema sensório-motor (PELLEGRINO, 2015, p. 35)

Contudo, nesse ponto não se trata mais de Bergson, e sim de outra perspectiva, não a metafísica, a área em questão, mas a deleuziana, no que diz respeito ao problema da obra de arte. De acordo com Deleuze e Guattari, acredita-se que perceptos não são percepções e que afectos não são afecções. Ambos elementos, perceptos e afectos se fazem essenciais para a arte, mas não para o conhecimento. Diferente do que acredita Bergson, Deleuze afirma que esses elementos não estão para o corpo como estão uma percepção e uma afecção. Não se trata de efeito de encontro dos corpos, seja o efeito excerto em forma de percepções, ou interno como afecções. É aí que Deleuze arrasta a filosofia bergsoniana para tratar da arte, ao conjecturar a distinção entre percepções e afecções.

Em outras palavras, os filósofos frequentemente pensam a arte como um elemento externo, algo a ser pensado ou até mesmo além disso. O pensamento de Deleuze sobre a arte consiste em uma filosofia com componente frente às posições filosóficas predominantes e assim analisa os fenômenos estéticos.

Para Deleuze, existe uma intervenção da arte na filosofia, ou seja, a arte é um intercessor à filosofia com o propósito de colocar movimento no pensamento. A filosofia de Deleuze teoriza um projeto em sua própria *démarche*, mostrando a arte como ser autossuficiente em seu pensar. Esta visão deleuziana pode ser analisada por dois aspectos. Primeiramente, os conceitos sobre a arte tomam grande parte de sua filosofia; e em segundo lugar, a articulação que essa filosofia dá ênfase nas expressões artísticas, seja a música, a pintura, a literatura ou o cinema. Sobre o conceito de arte, Deleuze e Guattari refletem que:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 154 e 155)

A síntese perfeita do tempo feita por Bergson, como visto, é baseada na contração do passado no presente e no futuro. Deleuze (1985) acredita que essa síntese perfeita do tempo é o passado puro, onde pode-se encontrar tempo através da memória, sendo ela a memória pura.

O hábito é a fundação do tempo, o solo movente ocupado pelo presente que passa. Passar é precisamente a pretensão do presente. Mas o que faz com que o presente passe e que se aproprie do presente e do hábito deve ser determinado como fundamento do tempo. O fundamento do tempo é a Memória. (DELEUZE, 1985, p. 108)

Na multiplicidade do quadro da filosofia contemporânea francesa, Deleuze pode ser considerado o filósofo da multiplicidade. De acordo com Roberto Machado (1997, P. 179), “não há dúvida de que a grande ambição de Deleuze é realizar, inspirado sobretudo em Bergson, uma filosofia da multiplicidade”. Deleuze, segundo Cardoso Junior (1996) em seus últimos escritos afirma que a filosofia é a teoria das multiplicidades. Logo, Deleuze absorve a filosofia de Bergson e seus conceitos de *tempo*, *duração* e *afecção* para renová-los sob um novo prisma, uma vez que a era vivida por Deleuze era muito mais moderna do que o período bergsoniano.

Deleuze é quem revisita os textos de Bergson e os enche de cor, os traz novamente ao holofote, pois observou Deleuze que seus escritos sobre a arte, o cinema, o cotidiano e suas *simultaneidades* que ocorrem através do tempo, que lhe ocorreram através de sua *intuição*, tinham um eco, lá no fundo, plantado por Bergson. Se é cabível interpretar a filosofia de Bergson com a de Deleuze, também é possível observar as relações entre a filosofia deleuziana e a linguagem do cinema que foi alvo de discussão no primeiro capítulo.

Embora o estudo de dois volumes de cinema de Gilles Deleuze seja decididamente anti-linguístico, é, no entanto, uma abordagem daquilo que é interno à linguagem, bem como àquilo que o cinema moderno apresenta diretamente. Ambos os volumes são extremamente inovadores, ricos e complexos. O *Cinema-2: A imagem-tempo* (Editora 34, 2018), que discutiremos aqui, é complexo porque nos leva além do esquema sensório-motor da imagem do movimento, característica dos filmes clássicos inspirados em Hollywood antes da guerra. Subordinada à ação, ao "o que acontece a seguir" ou ao "que deve ser descoberto", a imagem

do movimento é uma imagem de ação e sua imagem de movimento anterior e subsequente reduz ou normaliza sua anormalidade original e produz uma narrativa.

Cinema-1: A imagem-movimento (Editora 34, 2018), por sua vez, concentra-se no que é intrinsecamente interessante na imagem do movimento (além de seu papel narratológico) e neste volume Deleuze teoriza uma semiótica complexa, sistemática e especificamente cinematográfica (derivada em grande parte do estudo de Peirce) que tira o estudo do cinema do imaginário e de linguística. *Cinema-2* descreve a recuperação do "segredo" perdido do cinema, a apresentação direta daquilo a que apenas a linguagem, não a percepção, é adequada: o tempo. Começando, quiçá, com a produção cinematográfica de Yasujiro Ozu, onde o cinema apresenta o tempo, não o movimento, e apenas o fato da linguagem é igual à sua apresentação. Como a imagem não é a apresentação de uma ação, 'o que acontece a seguir' não importa mais, e aquilo que é apresentado diretamente não é nem mesmo, *stricto sensu*, visto.

O esquema sensório-motor é quebrado e a ação se torna irrelevante. O movimento não mais mede o tempo, mas é dobrado no tempo. A dificuldade é esta: a imagem do tempo é tão lida quanto vista/ouvida. Aquilo que é apresentado, é a metamorfose do perceptível no legível. Mais precisamente, o que é apresentado é a metamorfose do percebido em um puro dado-a-ser-lido. Por causa disso, paradoxalmente, o cinema não pode ser uma linguagem - como é para Christian Metz e seus seguidores, por exemplo -, mas chega a uma linguagem igual como tal. Igualar a linguagem não é, no entanto, ser linguístico. A imagem do tempo não é uma declaração linguisticamente codificada.

O movimento não desaparece dos filmes, é claro, mas o movimento está agora subordinado ao tempo, não à ação. Deleuze (Editora 34, 2018) descreve isso como a "revolução kantiana" do cinema. Para Kant, o tempo é uma interioridade que 'nos inclui'. O tempo é aquele em que nós primordialmente moramos; é o nosso 'começo'. O cinema, na medida em que apresenta diretamente o tempo, "salva" esse começo. Aquilo que é mantido na imagem do tempo, é igualmente o que é mantido na linguagem: o começo, o limiar ou o talvez. A *imagem-tempo* cinematográfica, como a linguagem, é a apresentação direta do potencial.

A subordinação do movimento ao tempo neutraliza a percepção, de modo que aquilo que é visto se torna legível, mas não no sentido em que ela se torna uma unidade de linguagem. Digamos que o visto perde profundidade, produz superfícies, é descoordenado e

deve ser lido "em" de tal modo que se torna a imagem da linguagem como tal: a pura possibilidade da linguagem ou da linguagem talvez. Nem uma percepção nem um signo linguístico, a imagem do tempo suspende um legível, um pronunciável, uma *lekta*, no sentido estoico da palavra. A imagem do tempo apresenta o que a linguagem vai se apossar e formar em unidades linguísticas, mas o enunciado, ele mesmo é a própria coisa da linguagem e, como tal, recusa-se a ser falada, assim como o "isso" em "está chovendo" não é chuva. (Não há 'isso' real que causa, produz, induz ou dá a chuva. Está chovendo, no entanto.) O *Cinema-2* se aproxima dele.

Falo aqui do "fato" da linguagem para indicar o ser-linguagem da linguagem, a linguagem assim chamada, ou talvez a linguagem. O fato da linguagem receber esse status ambíguo, se dá talvez porque a linguagem, como tal, não pode simplesmente ser afirmada ou negada. Na medida em que ela sempre pressupõe um 'algo' (um objeto) sobre o qual fala, a linguagem sempre terá sentido falta de si mesma porque, uma vez em si mesma, a linguagem não é um objeto, mas um meio. A linguagem em si sempre terá escapado da estrutura lógico-temporal do pressuposto linguístico. A própria linguagem, em suma, não é linguística. Ela não é governada por nenhum sistema de linguagem, e sua fraqueza - sua incapacidade de falar "em si" - é o seu poder de pressupor.

De acordo com Deleuze (Editora 34, 2018), quando o material sinalético do signo é o tempo que se apresenta, então o cinema chega à mesma linguagem porque o signo deve ser lido tanto quanto visto. A *imagem-tempo* não é, no entanto, vista /lida pelo sujeito/espectador, mas é, digamos, 'testemunhada' pelo 'vidente', que está lendo e vendo, continuamente trocando de lugar, ou paralela uns aos outros, ou se confrontando.

A *percepção* é ultrapassada pela leitura de um infinitivo, o espectador é afetado por uma memória mais profunda que a memória, e nos encontramos em um tempo que nunca foi constituído como parte de qualquer presente. Nem uma percepção nem uma leitura textual, o vidente "vê/lê" apenas isso, um limiar - um pedaço daquilo de que é um sinal.

O tempo, com certeza, não é algo palpável e perceptível. Sua apresentação direta (não mediada, imediata) no cinema, portanto, não será algo simplesmente visível/audível. 'Anexado' à imagem, o tempo não irá apenas congelar um movimento. O tempo será aquele que detém o movimento de um movimento em ação. Um movimento que não se estenderá a uma ação permanecerá suspenso. Essa suspensão se afastará da estrutura vista/dita da percepção e da linguagem que pressupõe alguma realidade anterior e externa àquela que é

dada em uma representação. Em vez de um visto/dito, serão apresentadas entidades estranhas, ainda não-reais, nascidas da familiaridade, mas que agora são sinais autônomos de si mesmas: duplos e simulacros. Sinais de si mesmos, essas entidades já são reflexos puros da linguagem

A imagem do tempo é uma descrição, não uma ação. O movimento subordinado ao tempo não se move para as profundezas, mas, em vez disso, achata a percepção em um ambiente no qual a cena familiar se metamorfoseia em um *aquilo* no qual estão inscritos *possíveis* puros.

A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é coexistência virtual: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão. Além disso, com a coexistência é preciso reintroduzir a repetição na duração. Repetição “psíquica” de um tipo totalmente distinto da repetição “física” da matéria. Repetição de “planos”, em vez de ser uma repetição de elementos sobre um só e mesmo plano. Repetição virtual, em vez de ser atual (DELEUZE, 2004, p. 47)

Dobrada, promulgada antes de ser representada, a imagem do tempo apresentará, ou procurará, ou moldará aquilo que só será falado porque nunca terá sido atualizado. A situação real perfeitamente reconhecível “vaza” uma não-realidade cujo ser é puramente em linguagem: ou fabular aquilo que só será falado porque nunca terá sido realizado.

A linguagem - o fato da linguagem - é a expressão pura da imagem do tempo e a imagem do tempo conserva o “passado” da linguagem como um passado puro no meio (como o meio), pois o meio nunca terá sido. Não é um estado das coisas, o meio sempre terá sido o puramente modificado, o puramente não confiável, questionável, complexo e problemático.

Além disso, o ambiente nunca deixou uma impressão distinta, porque é o meio de todas as impressões psicológicas reais, distintas e memoráveis. Seu tempo é não-histórico e é heterogêneo tanto para a retilinearidade do tempo progressivo quanto para a regularidade do tempo cíclico. É a hora que sempre de uma só vez se estende do começo ao fim porque não é de forma alguma constituído. É explosivo. O meio - que nunca terá sido - é a morada original de toda realidade de que podemos nos tornar conscientes. O fato da linguagem é sua lembrança inesquecível.

Essencial para a apresentação direta do tempo é a liberação do som de seu papel como garantidor do todo, de profundidade e dimensão. A imagem do tempo é a “beleza” do som e da óptica. Quando o som não preenche mais o espaço com as profundidades, então o espaço não é mais um espaço inteiro, mas um “qualquer espaço, qualquer que seja” e “existe agora

um interstício entre o visto e o dito", um corte irracional, uma disjunção continuamente recriada.

A noção da imagem do tempo é uma continuação do trabalho que Deleuze já havia começado em *Lógica do sentido* (Perspectiva, 2015), nos capítulos sobre linguagem e oralidade. Com o enquadramento do som e sua beleza com imagem, superfícies são produzidas e profundidades (e seus terrores arcaicos) são canceladas. Os personagens vagueiam indecisos e trocam a ação por um tipo de "visão" que é uma testemunha do evento como aquela que uma situação real "vaza", como já discutimos anteriormente. Agora, de acordo com Deleuze, o incorpóreo (ou o nemático) que a situação real vaza é também simultaneamente o "sentido" que é inerente à proposição. Eles são a mesma entidade. O que é chamado de 'evento' e o que é chamado 'sentido' é a mesma coisa.

É a própria partilha da mesma coisa e é a própria coisa do tempo, na medida em que é um processo contínuo de compartilhamento. Como limite ou fronteira compartilhada - por um lado, pela situação real que vaza um sistema incorpóreo, e por outro lado, pela linguagem que o encapsula nas falas - essa fronteira também é completamente vazia, porque se esgota em ser compartilhada pelos dois lados que une/separa. Não tem Ser próprio. É a 'forma vazia do tempo' e é o próprio evento-tempo de compartilhar/dividir, unir/separar o real e o idioma. Se o real é o que a linguagem pressupõe, o evento é o não-pressuposto, ou o próprio evento da própria linguagem. A própria coisa da linguagem é também a "forma" vazia do tempo.

No que diz respeito ao encaixe da semiótica na análise fílmica de *Enter The Void* (2009), proliferaram estudos e pesquisas sobre seu alcance, suas vertentes e suas percepções. Sobre o modo como um indivíduo recebe a mensagem de uma obra ao mesmo tempo em que seu entendimento gera uma resignificação desta mesma obra. Os olhos também se voltaram para questões que incidem sobre o impacto subjetivo de condições do cinema naquele que o consome. Os sons, os silêncios e as cores são algumas facetas que passam a ser investigadas.

Fragmenta-se o cinema em partes estudadas separadamente, para depois haver em conjunto, uma análise do todo onde cada parte previamente analisada tem relevada sua existência, motivação e influência nas outras partes e na compreensão por parte do espectador.

O cinema, em virtude de suas inovações técnico-estéticas, é capaz de apresentá-lo direta e automaticamente. É capaz de apresentar aquilo que torna possível o que for possível. Desta forma, o cinema apresenta continuamente sinais e imagens pré-linguísticos e devolve o sujeito/espectador a uma memória (além da memória) da infância, onde a infância será

entendida como a diferença entre o nascido natural e o ser que tem linguagem e pode experimentar o 'lembre-se disso ou daquilo.' Mais profundo que a memória é o "momento" da infância nunca experimentada; não mais meramente uma máquina de ruído, mas ainda não-linguística, essa infância tem sua própria autonomia.

Localizada cronologicamente entre o nascimento e a maturidade, ela tem seu próprio poder de romper com essa cronologia em virtude de seu contínuo esquecimento e sua contínua desapropriação de seu próprio pensamento. Arrancada da cronologia, a infância não simplesmente afunda em um passado, mas persiste como uma pré-maturidade e um esquecimento que permanece continuamente anterior aos poderes do ser falante da chamada maturação.

A infância é um corte irracional entre o nascimento e a maturidade. Vê e pensa... seja o que for - automaticamente - e, portanto, compartilha, ou conecta, com a automação de aparelhos cinematográficos, uma 'habilidade' de não ver. O fantasma que sempre assombrou o cinema é a continuação da infância, com a automação de aparelhos cinematográficos, uma 'habilidade' de não ver.

A diferença do cinema moderno sobre o clássico, pode ser visto no Projeto Cinema feito por Deleuze, que se refere aos dois livros que ele dedicou ao cinema na segunda metade da década de 1980. Sendo o livro *Cinema-1*, que aborda a narrativa do cinema clássico, já o livro *Cinema-2*, que trata do cinema moderno.

Com o método de privilegiar o cinema moderno, acredita que a virada histórica da arte cinematográfica passou a produzir depois da guerra com o novo realismo italiano e o *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Ele acredita que se caracteriza por fotografia conceitual com uma tese inovadora do pensamento.

O cinema moderno possui uma série de características a partir das quais é possível pensar uma reversão de uma imagem representativa do pensamento que se encontraria nas imagens-movimento do cinema clássico:

- 1) o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extra-campo como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição;
- 2) o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais;

3) a imagem-som é configurada pela “legibilidade” da imagem e pela “visibilidade” do som, que em outras palavras pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som.²⁷

O pensamento de uma imagem do tempo de forma direta não foi possível pelo cinema clássico, por este estar voltado ao modelo da reconhecimento. Já o moderno rompeu com esse modelo ao liberar o tempo através do direcionamento da imagem-tempo assim possibilitando novas perspectivas do real como nas obras de Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Hans-Juergen Syberberg.

Estes cineastas apresentam principalmente três características que os fazem ser destaque em imagem-tempo de acordo com Deleuze. A primeira característica é a disjunção do sonoro e do visual, ou seja, uma separação objetiva da fala e olhar. Em seguida há o visual e o sonoro entrando em relação com o irracional, mas não fazerem parte do todo, sendo dissimétricos. Por último, há uma *imagem-som*, sendo além do sonoro e do apenas visual, que se relacionavam de forma indireta. De acordo com Deleuze, o cinema moderno passou a fazer imagens sem o método de *flashback* e extra-campo e inovando os meios para relações em plano do tempo e espaço cinematográfico.

As relações entre o sonoro e o visual, se fazem presentes nos aspectos mais importantes das *imagens-movimento* para as *imagens-tempo*:

O cinema moderno matou o flashback, tanto quanto a voz off e o extra-campo. Ele só pôde conquistar a imagem sonora impondo uma dissociação desta e da imagem visual, disjunção que não deve ser superada: corte irracional entre ambas. E, no entanto, há uma relação entre elas, relação indireta livre, ou relação incomensurável, pois a incomensurabilidade designa uma nova relação e não uma ausência. Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro, isto é, um ato de mito ou fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual. E a imagem visual, por seu lado, enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas, e fazê-lo descer como um fogo subterrâneo sempre recoberto. Logo, a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia. (DELEUZE, 2018, p. 330.)

Segundo Deleuze (Editora 34, 2018), o cinema não tem uma linguagem, nem uma língua universal. Devendo ser proposto com materialidade e autonomia, que ele denomina inteligível, o que leva luz aos processos de pensamento com imagens pré-linguísticas e obtém também olhar através da perspectiva sobre esses processos, sendo signos pré-significantes. Tantas as imagens pré-linguísticas, quanto os signos pré-significantes transformam o cinema em um psicomecânica com lógica própria.

²⁷ Para se ater mais sobre essa distinção, recomendamos a leitura das análises do documentário “F for fake”, que pode ser encontrada em: << <https://hojetemcinema.wordpress.com/tag/f-for-fake/>>> Acesso em dezembro/2018

A *imagem-cristal* para Deleuze é intimamente ligada a uma imagem atual que tem como posse uma imagem virtual que a corresponde inteiramente. Pode ser analisado como um duplo ou um reflexo que pode formar uma imagem bifacial. Apresenta-se então um circuito com estreita face entre o objetivo e a memória, levando a um ponto de indiscernibilidade, que é constituído pela aderência de uma imagem atual com uma imagem virtual.

É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura (DELEUZE, 2005, p. 88).

O virtual de Deleuze é o puro *devenir* do ser. Podendo, desta forma, fazer uma aproximação com as imagens de arquivo, – que podem ser consideradas as *imagens-cristal* – por serem potencialidades que se tornam contemporâneas, no que mostram simultaneamente que não passam de potencialidades. Essas imagens são presumir – por haver uma indiscernibilidade do contemporâneo com o virtual – que toda imagem tem sua referência disseminada, em todos os tempos, seja presente, passado ou caminhando ao futuro. Essas imagens de arquivo, por suas relações com a filosofia deleuziana, serão aprofundadas a seguir, para que fique evidente sua importância na constituição das *imagens-cristal*.

Para Foucault (1997):

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva (p. 151).

Pode-se relacionar com o arquivo, de acordo com Derrida (2001), além de uma coisa do passado, mais que isso precisaria – antes desse fato – estar em questão a espera pelo futuro. Desta forma, mais do que a coexistência entre o presente e o passado, é de extrema importância notar que a *imagem-cristal* está relacionada ao futuro. Desta mesma forma está o arquivo. De acordo com Derrida (2001, p. 31), “O arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro”.

A *duração* é o centro da relação entre o arquivo e a *imagem-cristal*. Ou seja, a imagem de arquivo é a *imagem-cristal* em que se pode notar o tempo através do cristal, graças a nele é possível perceber sempre o esguicho do tempo e da vida, em sua maior diferenciação e desdobramento.

Na coexistência virtual de vários tempos que estão no arquivo encontram-se restos que vão exercer a atividade de promessa. Tais restos são marcas que conservam o passado, fazem passar o presente e se lançam ao porvir. De certa forma, pode-se dizer que os restos são levados a uma zona de indiscernibilidade, onde o arquivo é cristalizado em algo que parece ser único (mesmo que saibamos da distinção entre atual e virtual existente no cristal). (KERR, 2010, p.6)

Desta forma o passado, presente e o futuro são levados pelo arquivo. Acontece o mesmo com a *imagem-cristal*, em que a imagem atual e a virtual existem simultaneamente e com isso se cristalizam, formando um círculo que se relaciona entre si.

Segundo Kerr (2010), se acredita que é importante ressaltar que o virtual e o atual trocam constantemente de posição. São distintos mesmo que sejam indiscerníveis. O cristal desdobra-se sobre si mesmo e se distingue. Assim, a distinção das imagens atuais e das imagens virtuais não acaba nunca de se reconstituir, ou seja, as diferenças entre eles não cessam, já que o círculo em que estão ligados faz com que passem de um para o outro. Então, pode-se notar o tempo constituído com a *imagem-cristal*:

O que constitui a *imagem-cristal* é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2005, p. 102).

Assim, pode ser observado o tempo em dois esguichos, o da *imagem de arquivo* e o *cristal* mostrando três fundamentos escondidos que o tempo têm, ou seja, “o dos presentes que passam, o dos passados que se conservam e o dos futuros que estão por vir.” (KERR, 2010, p.7).

Existe na *imagem de arquivo*, três *imagens-tempo* que são diretas e possíveis, uma relacionada ao passado, uma no presente e outra no futuro. Esta colocação envolve as *imagens de arquivo* no sentido de auto-referência e *cristal*. Desta forma, é a duração da memória que passa pelo arquivo.

Na percepção de um novo ponto de vista que foi mencionada por Deleuze, é notória a classificação relacionada a *imagem* e os significados do cinema. Pode-se analisar de forma minuciosa os conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, podendo observar e analisar as denominações feitas por Deleuze aos componentes da *imagem-movimento*, sendo três: *imagem-percepção*, *imagem-ação* e *imagem-afecção*.

A *imagem-movimento* que se constitui com a *imagem-percepção*, que corresponde a primeira perspectiva material da subjetividade e a *imagem-ação*, o segundo aspecto é a

subjetividade do material, mostrando assim a ação virtual sobre a ação possível das coisas. Existe também um terceiro aspecto matéria, o da subjetividade, que seria a *imagem-afeção*.

A afeção é aquilo que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o encher ou o tapar. Ele surge no centro da indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção sob certos aspectos perturbante e uma ação hesitante. Ela é uma coincidência do sujeito e do objeto, ou a maneira como o sujeito se percebe a si mesmo, ou antes, faz a experiência de si ou se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela refere o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). (DELEUZE, 2009, p. 106).

Desta perspectiva através dos conceitos de Deleuze, pode-se inferir que não é propício a colocação sobre a *imagem-percepção*, e sim a *imagem-ação*. Para Deleuze (2009) a metodologia de análise de imagem em movimento é:

Nunca um filme é feito de um único tipo de imagens: chama-se precisamente montagem à combinação das três variedades. A montagem (num dos seus aspectos) é o agenciamento das imagens-movimento e, portanto, o interagenciamento das imagens-percepção, das imagens-afeção e das imagens-ação. (...) Aos três tipos de variedades pode-se fazer corresponder três tipos de planos espacialmente determinados: o plano de conjunto será sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio uma imagem-ação e o grande plano uma imagem-afeção. (DELEUZE, 2009, p. 113)

3.2 O void de Gaspar Noé

Assim, compreendida a biografia de Deleuze, sua relação com Bergson e uma vez esmiuçados os seus principais conceitos, que são muito complexos, é possível observar algumas relações de sua obra com o filme *Enter the Void* (2009). O longa-metragem é polêmico pelas suas cenas de sexo, drogas e aborto. Mas chama mais atenção pelo caráter lúdico e criativo que se desenvolve com as paisagens urbanas, de roteiro narrativo clássico, criando assim um ar psicodélico e imersivo no cinema. O filme tem o ar cosmopolita que a vida globalizada impõe.

Como já citamos, uma das principais características do filme é o olhar através do personagem principal, chamado Oscar, de forma literal, até mesmo podendo constatar as piscadas através da câmera. Ou seja, o filme se passa em primeira pessoa, como se nós, assim como o personagem, estivéssemos vivendo toda a trajetória do filme. As piscadas são uma inteligente ferramenta que permite o cineasta cortar as cenas e manter de forma implícita a

percepção natural representada. Ademais, mediante a leve persistência de luz quando o preto atinge a tela por um momento, os *flashes* também são outro exemplo de como Noé procurou atingir a ligação ideal entre as ideias da obra e a *percepção* natural.

Sganzerla (2001, p. 16) caracteriza o cinema clássico como uma narrativa que privilegia o *plongée*: “é um cinema que vê do alto”. Esse ponto de vista absoluto é uma espécie de visão divina sobre os homens e o mundo. *Enter the Void* (2009) se utiliza do *plongée* em boa parte da história, mas esse ponto de vista representa a visão de um só personagem.

O contexto de *Enter the void* (2009), desse modo, tem um caráter pós-moderno. O protagonista principal, Oscar (Nathaniel Brown), é uma pessoa sem vínculos, um estrangeiro morando em Tóquio. Ele procura experiências psicodélicas cada vez mais exorbitantes, num isolamento da vida que o aproxima de temas como a morte, a melancolia e o vazio. Os entorpecentes psicodélicos usados por ele permitem efeitos de inserção ao mundo e logo de percepção de si mesmo como parte de um todo grandioso.

Analisando o sentido de piscar no cinema, David Bordwell (Edusp, 2014) evidencia, pois, que ainda que os olhos tenham “recursos localmente significativos” - tais como a marca da cor da íris, a dimensão da pupila, e a direção do olhar de um indivíduo - na maior parte, “os olhos isolados são pouco comunicativos”. Ao mesmo tempo que alguns divergem dessa análise, o ponto de Bordwell é que, enquanto “sinais sociais”, os olhos normalmente “funcionam como um elemento do rosto”. Os demais elementos faciais trabalham em conjunto com os olhos para dar origem ao que Paul Ekman (Lua de Papel, 2011) chama de sistema de “ação facial”. Deste modo, por exemplo um protótipo é sinalizado menos pelos olhos do que pelas sobrancelhas, a boca tensa e o conjunto da mandíbula, algo bem expressivo.

Esses pontos são úteis para entender como a representação do *vazio* mimético de um ponto de vista de primeira pessoa realmente é. Pois as “piscadelas” implicam na existência de pálpebras, e as “pálpebras” dessas piscadelas digitais implicam a existência de um rosto. Em outras palavras, ao mostrar esse piscar de olhos, a imagem cinematográfica evoca a aparência facial fora de campo. Deleuze (Editora 34, 2018) escreve que o fora de campo “refere-se ao que não é visto nem compreendido, mas está presente”.

Logo, esta primeira pessoa é “fisicamente” encarnada em virtude do piscar, assim a câmera não simula simplesmente um personagem, mas torna quem assiste o filme no próprio

personagem. Entramos na cabeça de Oscar sob efeito de DMT (A experiência do DMT fumado é curta, mas incrivelmente intensa), assim vemos seus neurônios em primeira pessoa. Visualizamos seu passado, sua mente/espírito perambulando no pós-morte acompanhando como o caos se alojou depois de seu assassinato, vendo o passado e o futuro.

Esta análise mostrou como *Enter the Void* (2009), atinge níveis de *mimesis* em relação à percepção - tanto no momento presente quanto no que diz respeito à lembrança. A duração, a mobilidade e o foco da câmera de Noé evita os problemas que atrapalharam tentativas anteriores de filmagem de primeira pessoa estendidas no cinema, enquanto o uso de piscadas fornece uma personificação mais completa da câmera subjetiva como personagem.

No que se refere à lembrança da memória, o corpo de Oscar é um marcador de terceira pessoa utilizado para melhor determinar a espacialidade da cena para o Oscar relativo, que está observando essas memórias na visão da primeira pessoa. Tanto ver como contar, segundo diz Gaston Bachelard (Martins Fontes, 2005): “O espaço que foi tomado pela imaginação não pode permanecer um espaço indiferente sujeito às medidas e estimativas do agrimensor”. Repercutindo o estudo acerca do sistema espacial da memória, Oscar está alternando entre possibilidades análogas às duas estruturas espaciais diferentes. Ao fazê-lo, Oscar está destacando as cenas recorrendo a sua imaginação, gerando modificações em suas memórias informadas por sua tentativa de entender o passado, à medida em que se encontra em um estado emocional agitado.

Enquanto *Enter the Void* (2009) envolve um enredo relativamente não convencional que pula dentro da fábula da vida de Oscar, é o estilo em que o filme é filmado e composto que o destaca como esteticamente experimental e profundamente filosófico. Para, após uma abertura com vertiginosa sequência - afetivamente marcou com música techno batendo - que pisca os nomes das pessoas envolvidas com o processo criativo da obra contra fundos de cor sólida, a película dá a impressão de ser um único tiro ininterrupto com duração de mais de duas horas e vinte minutos. Claro, isso não é realmente o caso, pois a narrativa combina numerosos cortes capturados em vários lugares, incluindo vários locais de Tóquio, que são digitalmente compostos (pela empresa francesa de efeitos especiais BUF) de tal forma que eles aparecem perfeitamente misturados em um todo contínuo.

De fato, a narrativa é marcada por uma progressão incomum que passa da visão humana e subjetiva de Oscar em direção a um fantasma ou ausente perspectiva associada ao

traço persistente de seu ser. Desta maneira, o filme convida os espectadores a se conectarem com o conceito filosófico do *vazio*.

Após sua morte, os espectadores são apresentados a uma série de "desencarnadas" imagens de percepção à medida que a câmera sobe para fora do corpo de Oscar (um "fora-do-corpo" experiência), antes de colapsar em uma série de sequências de sua memória do passado. Aqui, imagens da infância do protagonista, adolescência e a idade adulta são dobrados juntos e estilisticamente ligados por um tropo de enquadramento onde a câmera está estrategicamente posicionada atrás do corpo do personagem, segurando a parte de trás de sua cabeça e ombros em Primeiro Plano. Nestas cenas as imagens são definidas por uma forma de autopercepção - em que estamos possivelmente vendo a memória que Oscar tem de si mesmo ao invés de ser verdadeiramente objetiva, ou em terceira pessoa. Como eles não são necessariamente objetivos, o termo 'segunda pessoa' serve no mínimo para introduzir uma lacuna ou fissura entre Oscar como o sujeito e objeto do olhar.

Pensando no “vazio” tratado por Noé em seu filme, Deleuze em *Cinema-1*, alinha o “vazio” com o “fora de campo”, ou o que é entendido para exceder o quadro. No cinema de imagem de movimento, aquilo que escapa do enquadramento da câmera 'atesta uma presença mais perturbadora, que não pode ser dita ou até mesmo existir, mas sim "insistir" ou "subsistir" (DELEUZE, 2005, p. 18). Todo o enquadramento determina necessariamente um fora-de-campo, o vazio do *Cinema-1* é visível no próprio filme.

Deste modo, Deleuze alinha a *imagem-movimento* com o sensório-motor do corpo. No entanto, o vazio realmente não percebe uma forma de imagem de movimento de vazio. Porque mesmo nos momentos de abertura do filme, quando a subjetividade está claramente alinhada com a de Oscar, através de experiências corporais, a inclusão de imagens de drogas em estados alterados sugere que o real e o virtual já passaram para uma relação expressiva. Em outras palavras, um esquema sensório-motor “normal” já está comprometido. O filme então encena uma transformação "interna", vista em como após a morte de Oscar sua narração muda do subjetivo/primeira pessoa, através do modo 'segunda pessoa' delineado acima, e para a perspectiva 'ausente'/vazia. Essa progressão sugere que o conotado "out-of-field" que é o vazio visto em *Cinema-1* transmuta para se tornar a subjetividade esvaziada de Oscar.

Através da leitura filosófica de Ling do filme *Film* de Samuel Beckett (1965), podemos reconhecer como esse modo de autopercepção ou a percepção também é 'estritamente falando vazia' (LING, 2010, p. 77). De acordo com Ling, podemos entender o

filme de Noé montando uma investigação sobre a natureza de 'film qua film' através de uma história de tragédia e transcendência. Em ambos, também encontramos um sujeito "solteiro, embora dividido" ao mesmo tempo, objeto do olhar da câmera (LING, 2010, p. 72-73). Esses sujeitos que percebem a si mesmos ou experimentam ou entram em um mundo além fala, e subtraindo este reino (ou sendo subtraído dele), ambos, Beckett e Noé, forçam os espectadores a confrontar e pensar a imagem, que em ambos os filmes mostram uma preocupação primária com o ser invisível de toda a aparência” (LING, 2010, p. 76). Desta forma, podemos reconhecer como *Film* (1965) e *Enter the Void* (2009) exploram a essência do cinema, ou o que é cinema tornando-se, e ao fazê-lo, estabelecendo, uma noção de aparência para si, ou aparência em si, que trabalha para superar a autopercepção do ser movendo o pensamento ou pensando em tornar-se impróprio, como uma fuga de uma fixidez de ser.

Desta forma, o conceito de vazio entra na montagem fílmica pela primeira vez através de uma fissura aberta pela autoindução guiada pelo consumo de drogas de Oscar. Momentos depois, a câmera/percepção retorna a uma modalidade em primeira pessoa, mostrando Oscar emoldurado em um espelho tentando se tornar sóbrio por salpicos de água no rosto. É aqui que os espectadores são tratados pela primeira vez com o único bem iluminado corte de Oscar como um personagem objetivo no filme. Curiosamente, este primeiro contato com a vista de seu rosto capta uma imagem do personagem tentando perceber objetivamente os efeitos de uma substância química em seu rosto, mas de uma posição subjetiva.

Deleuze traça uma mudança de um cinema dominado por movimento antropocêntrico para filmes onde os personagens humanos são oprimidos pelo ambiente e se tornam insignificantes. A relativa lentidão de viajar através dos espaços de Tóquio, em quadros diferentes ou fragmentados, significa que entrar no vazio oferece uma concepção de cinema em que experiências de espaço envolvem *duração*, trazendo esta temática para o primeiro plano de uma maneira mais aberta do que o cinema neorrealista.

Além disso, como a narração desliza para frente e para trás, o filme se apresenta com a interação de diferentes planos de tempo de uma maneira semelhante à que Deleuze sustenta seus relatos sobre a *imagem-tempo*. Estas são atualizadas por sequências que incorporam cenas da vida passada de Oscar, que invoca o desejo de Deleuze para o cinema se tornar memória ou pensamento, onde imagens passadas invadem o presente da tela.

O colapso das perspectivas subjetivas e objetivas, e o dobramento da realidade e imaginação ou alucinação, o encontro entre matéria e memória, entre espaço vazio com tudo o que enche, demonstra como *Enter the Void* (2009) exhibe uma realização filosófica e estética desafiadora do vazio.

Como é próprio de um filme de Gaspar Noé, *Enter the Void* (2009) está repleto de cenas de sexo e violência. No entanto, vai além e é também um filme que formalmente nos faz repensar sobre o cinema. Por mais que seja um filme sobre a angustia de Oscar, também é um filme *unbecoming* de cinema. Para uma película em que tempo e espaço e tudo que os preenche são colocados em um único *continuum* entrelaçado, é necessariamente um filme não-antropocêntrico bem diferente da corrente individualista de cinema *mainstream* antropocêntrico.

Enter the Void (2009) pensa, via continuum, certas perspectivas que podem nos ajudar a repensar nosso lugar no mundo, para nos auxiliar a não ser egoístas e mostrar que estamos fundamentalmente em um constante contato com a sociedade e com o universo ao nosso redor. Estimula a compreensão de que o mundo continua além de nós e é repleto de sofisticações e nuances que escapam de nossos olhares. Propicia a tomar como mote de vida uma alteridade, de se colocar no lugar do outro e procurar – através da empatia – sentir o que o outro sente.

Deleuze sempre nos encoraja a ver as coisas de novo, a desafiar as limitações de nossas percepções. Muitas vezes isso pode levar à exaustão, um estado que pode induzir alucinações ou falsas impressões (Deleuze, 1995). Em exaustão, no entanto, somos menos capazes de preconceito, e nos deixamos entrar no fluxo do universo, libertando-nos potencialmente de visão antropocêntrica. Se o Livro Tibetano dos Mortos é realmente um guia para os vivos, nos ajudando a ver o 'entre' e que estamos juntos no/com o espaço, então *Enter the Void* (2009) também pode servir a uma função espiritual similar. Se nós estamos em um mundo que em breve poderá esgotar-se, a alucinatória narrativa do filme pode nos ajudar a ver e pensar "sem-ver", não só entre nós e outros seres humanos, mas entre tudo o que é a vida e tudo o que aparece do vazio.

Assim, cooptados pela filosofia de Deleuze, pelos seus conceitos mais importantes, observados os parâmetros apontados por ele sobre o cinema e as *imagens* em movimento, é possível analisar o filme *Enter the Void* (2009) como uma obra que flutua acima de mero cinema. Se trata de pensamento puro. A obra evoca o pensamento imposto em sua essência: o

pensamento, a vida e a morte de Oscar. Muito além, se trata do pensar o pensar: do pensamento do espectador ao se confrontar com as escolhas e a vida de Oscar, com o pensamento do espectador ao se colocar no lugar do/de protagonista. No pensamento do espectador ao sentir as sensações do personagem e então olhar para si mesmo, é possível ver o Oscar que habita ali. Ao perceber a imagem em movimento que lhe atinge como um tiro, como o disparo que acertou Oscar no banheiro. Esse então é *Enter the void* (2009), um pensamento. E esse é então, em visão macro, o cinema, um eterno pensar condensado em poucas horas de intensa e impactante *duração*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a produção dessa obra, pudemos nos deparar com três ideias diferentes que se unem para gerar o resultado: o objetivo pelo qual nos debruçamos sobre tantas obras e produções de grandes pensadores e das novas gerações de intelectuais que se inclinam, por sua vez, nas reinterpretações e releituras dos grandes pensadores que já deixaram sua marca na história.

Ainda que sejam três ideias diferentes, cada uma abordada em um capítulo, o fio que gera o elo entre elas parece evidente com um olhar mais atento. Conforme se tece essa teia de informações conectadas, informações convergentes surgem e enaltecem uma visão adquirida com antecedência, talvez através da *intuição*.

São diversos os trabalhos produzidos que não geram os resultados esperados, frustrando o pesquisador que dedicou muito tempo de sua carreira para tentar provar seu ponto de vista. Nem sempre o objetivo pode ser alcançado, pois o método científico é muito rigoroso e não dá margem para muitas falhas. A ampla maioria dos trabalhos, todavia, obtém os resultados que se esperava quando ainda não passava de um projeto, uma protopesquisa em vias de se formar e com poucas informações para embasamento. Muitos cientistas e acadêmicos começam a notar alguns indícios em determinados pontos e a partir disso passam a versar sobre a possibilidade desses fenômenos se tornarem um trabalho acadêmico. Dessa forma, este trabalho, também é fruto de uma intuição. Buscamos demonstrar que o processo de construção da dissertação também partiu de uma ideia interna que absorveu a autora e instigou a, posteriormente, embasar-se cientificamente as possíveis descobertas e opiniões.

No primeiro capítulo foi necessário demonstrar como o cinema apresenta diversas facetas: suas minúcias de imagem, sombra, som e silêncio tem predominância para a interpretação da obra. O cinema pode ser visto como linguagem, partindo de uma base semiótica, pois carrega signos e significantes no seu corpo, trazendo ao espectador uma múltipla possibilidade de interpretações a seu respeito.

O cinema, então, dá representação ao detalhe, ao mínimo. Presa pela perfeição, pela atenção do espectador em todos os ângulos disponíveis. Cada cor escolhida e predominante, pode dialogar com a obra para acarretar sentimentos ou mensagens subjetivas que ligam os personagens e locais exibidos aos seus próprios sentimentos. No filme *Enter the void* (2009), foi possível constatar que o uso do vermelho nas imagens acarreta traumas da vida do personagem principal. Numa analogia ao “vermelho de raiva”, é possível compreender como

o uso dessa tonalidade no longa-metragem remete a momentos de muita intensidade e angústia por parte de Oscar, o personagem principal. Foi possível observar que as sombras trazem na sua falta de luminosidade um aspecto de suspense na obra. Podemos notar que uma película com predominância do escuro, da pouca luz e da sombra excessiva, preza pelo suspense, pela melancolia e pelo sofrimento.

Pôde-se atestar também que o silêncio acarreta apreensão, segura a atenção do espectador para a continuidade da cena, traduz o que não cabe em palavras: existe um ditado popular que diz que o silêncio fala demais. O som, também muito importante, é intrínseco à produção da obra. A cacofonia e a sonoplastia, são elementos que também dialogam com a obra para gerar reações no espectador. Para produzir climas de suspense, de inspiração, de agonia, enfim, dos mais diversos sentimentos do ser humano.

No primeiro capítulo pudemos entender que o cinema é uma linguagem. Ele dialoga com o espectador. Mas não é uma linguagem qualquer, pautada em regras gramaticais e ortográficas. Para além, é uma linguagem fragmentada, uma Babel imagética e sonora que abarca diversos elementos diferentes. O cinema é o conjunto desses elementos difusos: o som, a imagem, o silêncio e a sombra. Pode até se abster de alguns elementos, e continuará sendo cinema, mas ao englobar todos, engloba a si mesmo, pois se torna capaz de produzir arte, cultura, história, afeto e desafeto também.

Mas essa Babel tem um objetivo, tem uma razão de se constituir em fragmentos. Adentramos então no segundo capítulo, para compreender, sob a luz da filosofia bergsoniana, outra faceta do cinema. O cinema é linguagem, mas essa linguagem é memória. Ao mesmo tempo em que o cinema abarca diversos elementos audiovisuais, também incorpora elementos filosóficos, elementos sociais e históricos, que velejam no intuito de contar uma história. Essa história contada se fixa na memória do espectador, lhe cria um *devoir* aumentando a experiência do indivíduo após assistir a obra, quando este absorve o que lhe foi apresentado juntando toda a bagagem que já carregava.

Pudemos constatar a partir de *Enter the Void* (2009) que vários aspectos da filosofia de Bergson se encontram presentes na obra. Foi até plausível afirmar a probabilidade de Gaspar Noé ter se inspirado ou embasado grande parte da narrativa em temas bergsonianos. Evidente se tornou apontar *durações*, *intuições* e *afecções* no filme. Mas, além disso, o maior foco foi na faceta memorialística que a obra traz. A memória do personagem principal guia seu presente, ainda que seu presente esteja em forma espiritual e não mais material.

É olhando para trás e entrando em sua memória, num mergulho que perpassa desde sua infância até o momento de sua morte, que Oscar tem noção de seu lugar no mundo. Tem noção dos atos e consequências de tudo que lhe ocorreu e toma conhecimento de sua situação. Oscar consegue apreender o *instante* após essa viagem extensa dentro de sua memória. Essa discussão a respeito da memória gera uma representação imagética do conceito de *memória* de Bergson. O filósofo francês aponta, durante suas obras, que esse fenômeno concentra parcelas do passado na realidade de cada indivíduo. É impossível que cada ser humano guarde toda sua memória, mas parte dela é notável que se sustenta na mente. E é essa memória que faz o ser humano sentir a passagem do tempo, um tempo subjetivo, uma *duração*. Com a memória que se torna possível entender que tudo passa constantemente numa simultaneidade em que o passado engole o presente, com o intuito de engolir o futuro.

Além dessa faceta interna do filme de Gaspar Noé, onde pudemos perceber elementos da filosofia de Bergson de forma bem acentuada, foi possível observar que o cinema, como um todo, acarreta traços de memória. O cinema age como Babel, de forma fragmentada, mas o objetivo é alcançar a memória. É ser um instrumento da memória. É atuar como memória. O cinema pode gerar reflexões nos indivíduos e enraizar através do *devir* uma experiência sensorial que tem o poder de fixar sua ideia, ou a ideia que foi compreendida – aí adentramos novamente na semiótica – pelo espectador.

Se o cinema então é uma Babel fragmentada e ao mesmo tempo é memória, podemos assumir, com base na filosofia de Gilles Deleuze, que o cinema também é pensamento. O cinema é o pensamento em imagem, é o próprio ato de pensar. Através do cinema objetivamos trabalhar nossa mente, que nas imagens da película concentra sua própria essência mental, seu próprio alvorecer de ideias. Pelo cinema é possível impor movimento ao pensamento, que usa essa miríade de fragmentos, cada um com sua importância para estimular a memória. O estímulo da miríade de fragmentos na memória provoca o pensar. Cinema é pensar, cinema é pensamento. Pensar através das *imagens* concebidas na filosofia deleuziana e também através do tempo. O cinema então, abre-se como um portador dos arquivos da memória, como uma própria imagem em movimento que acarreta no ser humano, ao vê-lo, a tarefa de pensar o cinema e pelo cinema. A tarefa de ser outrem e ao mesmo tempo ser si mesmo. É a alteridade em sua representação física, é o *devir* em seu estado natural. É deixar de ser para se tornar, é transformar-se. É estar em dois estados ao mesmo tempo, assim como o passado sempre está latente no presente. É, em suma, ser *simultâneo*.

Através dos signos do passado podemos projetar o futuro, criar, imaginar, fazer a própria ficção. O próprio ato de pensar confunde-se com o cinema, pois em ambos se dá forma ao abstrato, ainda que no pensar isso se mantenha na fase *virtual*, há uma formação de imagens e sequências. Não se pensa no breu, se pensa com imagens rodando na mente do indivíduo, assim também é o cinema. Não existe cinema no vazio – ainda que se possa usá-lo para fazer cinema – mas sim nas imagens, nos sons. Há a formação de imagens e sequências, mas que dessa vez saem do domínio abstrato para tomar forma física através de suas projeções em grandes salas abarrotadas de gente cheia de expectativa para experimentar, vivenciar, pensar, lembrar, exaltar, viver o cinema. Retorna-se aqui à gloriosa frase que inicia o primeiro capítulo deste trabalho, de Orson Welles: “o cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho”. Aliás, mais do que sonho, é um fluxo constante de memória, de pensar, de ser.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Bruno Oliveira de. Imagem e memória – Henri Bergson e Paul Ricoeur. **Revista Estudos Filosóficos**. UFSJ, São João Del Rei, n. 9, 2017
- ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? **Interdisciplinar**. UFS, São Cristovão. v. 4, n. 4 - p. 122-131 - Jul/Dez de 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BANGALTER, Thomas. **Perfil do IMDB**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0051939/?ref_=ttfc_fc_cr17>> Acesso em dezembro/2018
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Edunesp, 2010. 1ª Ed.
- _____. **Matéria e Memória**. São Paulo: WMF, 2010.
- BORDWELL, David et. al. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Edusp, 2014.
- BRITTO, Patrícia Goes. O Cinema e a Segunda Realidade do Espectador pela Semiótica da Cultura. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**: Brasília, UnB, 2006. P. 1-13
- BYSTRINA, Ivan. **Semiotik der Kultur**. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1989;
- CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2005;
- CARRASCO, Ney. **Syghkronos: a formação da poética musical no cinema**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.
- CARVALHO, Janete Magalhães, SILVA, Sandra Kretli. O cinema como linguagem potencializadora dos processos de aprender-ensinar. **Revista Leitura: Teoria & Prática**. Campinas, v. 32, n. 63, 2014. Pp. 77-91;
- CARVALHO, Marcelo. Bergson, Deleuze e a virtualização da matéria nos filmes de Louis Lumière. **Revista Significação**. Londrina, v. 42, nº. 45, 2016, pp. 115-133
- COELHO, Jonas Gonçalves. Ser do tempo em Bergson. **Interface - Comunic., Saúde, Educ.**, Santos, v.8, n.15, mar/ago 2004. p.233-46,
- COLOMBO, Angélica A., OLIVEIRA, Robespierre de. Cinema e linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 10, n. 16, jan/jun 2014;
- COSTA, Maria Helena B. V. da. **Cores e filmes. Um estudo da cor no cinema**. Curitiba: Editora CRV, 2011.

COUTINHO, Laura Maria. **Refletindo sobre a linguagem do cinema**. Rio de Janeiro: Programa Salto para o Futuro. s/a Disponível em: <<
http://webeduc.mec.gov.br/midiaseducacao/material/introdutorio/pdf/refletindo_sobre.pdf>>
 Acesso em dezembro/2018.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **Empirismo e subjetividade**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Espinoza**. Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Foucault**. Lisboa: Veja, 1987

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Cinema-1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018

_____. **Cinema-2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018

_____. GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976

_____. GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Ano zero**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

DODGSON, Lindsay. **A little-known hallucinogenic drug called DMT takes people to a place that feels ‘more real than real’-here’s what researchers know about it**. Business Insider, Disponível em: < <https://www.businessinsider.com/the-research-on-the-hallucinogenic-drug-dmt-2018-3>> Acesso em dezembro/2018.

DRIGO, Maria Ogécia. Imagem cinematográfica e pensamento: imagem-afeção na confluência das teorias de Peirce e Deleuze. **Revista FAMECOS**, v. 25, n. 2, p. 279-89, 2018.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2016. 10ª Ed.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. Alfragide: Lua de Papel, 2011

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Vol. 1;

ENTER the void. Direção: Gaspar Noé. França: Wild Bunch Distribution, 2009. 154min, colorido.

FARINA, Juliane Tagliari, FONSECA, Tania M. G. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. **Psicol. USP**. São Paulo, vol. 26, n. 1. Jan/abr. 2015, pp. 118-124;

FONSECA E RODRIGUES, Rodrigo. Sonoridades do cinema: Tarkovsky e a heterocronia da escuta. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, vol. 13, n. 13, jul/dez 2011. pp. 114-122;

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. **Revista Intexto**: Porto Alegre, v. 2, n. 19, jul/dez 2008 pp. 1-14

_____, MACHADO, Patrícia Furtado M. Rocha que Voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. **DOC On-line**. Campinas, n. 08, agosto/2010, pp. 132-148

FRESQUET, A. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e de guerra**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001

GAZI, Jeeshan. 'Blinking and Thinking: The Embodied Perceptions of Presence and Remembrance in Gaspar Noe's' Enter the Void". **Film Criticism**, v. 41, n. 1, 2017.

_____. The Embodied Perceptions of Presence and Remembrance in Gaspar Noe's Enter the Void, 2017. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.101/--blinking-and-thinking-the-embodied-perceptions-of-presence?rgn=main;view=fulltext>> Acesso em janeiro/2019.

GOETHE, Johann Wolfgang von, 1749-1832. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandra, 1993

_____. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2014;

_____. **Fausto**. São Paulo: Martin Claret, 2002;

GOMES, Cleber Fernando. Trilha sonora de cinema: uma análise sobre os filmes tropa de elite 1 e 2. Santa Maria. **Revista Digital do LAV**. Vol. 8, n. 3, p. 3-27. Set/dez. 2015

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2004

GURGEL, Adriana. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. São Paulo, vol. 6, n. 9, jan/jun 2012. P. 74-84

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre: n. 20, dez. 2008.

KANT, Immanuel. **Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3ª ed.;

KERR, Michael Abrantes. A Potência Criadora das Falsas Imagens-fantasma, **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1503-1.pdf>> Acesso em janeiro/2019.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Edunesp, 2013. 7ª Ed.

LIRA, Bertrand de Souza. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano**. Natal: UFRN, 2008. Tese de Doutorado.

LOTMAN, Yuri - **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978;

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.;

MOTTA, Nelson. **Orson Welles, o gênio que criou ‘Cidadão Kane’, nasceu há 100 anos**. Jornal da Globo. Disponível em: < <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/05/orson-welles-o-genio-que-criou-cidadao-kane-nasceu-ha-100-anos.html>>> Acesso em dezembro/2018

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Cia das Letras, 2009;

OPOLSKI, Debora Regina. A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som. **Revista Ação Midiática**. UFPR, Curitiba, n. 9. 2015;

PALMER, Marcos Ubaldo. **Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese**. Belo Horizonte: PUC, 2015. Dissertação de Mestrado

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999;

PENNA, Tiago. O Cinema e a Percepção sensível.: **Cadernos Walter Benjamin**. Fortaleza. Vol. 2. Jan/jun. 2009.

RIBEIRO, Eduardo Soares. Bergson e a intuição como método na filosofia. **Kínesis**. Santa Maria. Vol. 5, n. 09, julho 2013, pp. 94-108.

RIGHETTI, Mario Sergio. **Expor o corpo para revelar a carne: das sensações ao pensamento em Irreversível, de Gaspar Noé**. São Carlos, 2017. Dissertação de Mestrado.

SALES, Alessandro. Semiótica e comunicação em Gilles Deleuze: uma perspectiva. **Intexto**, n. 12, p. 90-112.

SALLY, Daniela S. Bertrand, Denis: Caminhos da semiótica literária. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Bauru. Vol. 5. n. 2, dez/2017

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS DA SILVA, Veruska Anacirema. Cinema, formação cultural e expressão simbólica. **Anais do I Encontro Dialógico Transdisciplinar – Enditrans**. 2010, Vitória da Conquista. Disponível em:

<<http://www.uesb.br/recom/anais/artigos/01/Cinema.%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20Cultural%20e%20Express%C3%A3o%20Simb%C3%B3lica%20-%20Veruska%20Anacirema%20Santos%20da%20Silva.pdf>>> Acesso em dezembro/2018.

SANTOS MELO, Danilo Augusto. Bergson e os paradoxos do tempo, ou como o cinema faz pensar. **Revista Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista, v. 12, n.1 – p. 9-28. Jun/2014.

SILVA, Fernando Moreira da. Conferência **A cor e a moda**. Universidade da Beira Interior, 2008.

UFRGS. **Deleuze**. Disponível em << https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62>> Acesso em janeiro/2019

VARELLA BRUNO, Maria Helena. **Memória**. Portal Dráuzio Varella. Disponível em: << <https://drauziovarella.uol.com.br/corpo-humano/memoria/>>> Acesso em dezembro/2018

VILELA, Diogo de Oliveira. **Os sentidos do silêncio: formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica**. Brasília, 2015. Dissertação de Mestrado

VILLELA, Fabio Renato. **Gilles Deleuze, filósofos modernos e contemporâneos**, 2012. Disponível em:<<https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/3714814>>> Acesso em janeiro/2019.

WORMS, Frederic. A concepção bergsoniana do tempo. **Revista dois pontos**., Curitiba. V. 1, n. 1, 2004. p. 129-149