



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Comunicação Organizacional

Do Sujeito ao Vazio
Uma análise fílmica de Enter The Void, de Gaspar Noé

Guilherme Salomão Sodré Rocha

Trabalho de Conclusão de Curso
Professora orientadora: Rose May Carneiro

Brasília (DF), novembro de 2019

Agradecimentos

Aos meus pais, Shirley e Valentim, pelo apoio ao longo da minha trajetória acadêmica e profissional. Agradeço pela convicção que vocês têm de suas próprias visões de mundo, pois me permitiram ter confiança e coragem de buscar as melhores maneiras de justificar meus posicionamentos.

Aos professores que tive ao longo da minha trajetória na Universidade de Brasília, desde os primeiros educadores no Instituto de Psicologia até as figuras da Faculdade de Comunicação que me ensinaram valores sociais e políticos que vão muito além do que eu achava se incluir no campo da Comunicação.

Ao meu amigo Fernando, por ter sido uma figura de apoio e companhia acadêmica ao longo desses anos no curso de Comunicação. Nossas descobertas e investigações no mundo da música e da comunicação ainda vão nos levar além.

Aos meus amigos Eduardo e Patrick, que trago no peito desde os primeiros dias na faculdade de Psicologia e que vivenciaram comigo experiências reveladoras e transformadoras sobre nossas formas de se pôr no mundo.

A professora Rose May, por orientar a execução deste trabalho e permitir o florescimento de ideias e percepções expansivas sobre o cinema em suas aulas. Obrigado pela contribuição em minha trajetória acadêmica.

Resumo

O presente trabalho é uma análise fílmica da obra *Enter The Void*, de Gaspar Noé, lançado em 2009. Os elementos técnicos e narrativos do filme foram utilizados de forma a representar os estados subjetivos do personagem, que é assassinado durante uma tentativa de tráfico de drogas e inicia uma viagem onírica por Tóquio e por suas memórias após sua morte. O diretor é considerado representante de um movimento cinematográfico chamado “New French Extremity” que aborda temáticas como violência, sexo e drogas, com bastante apelo visual e sensorial. Esta monografia busca compreender os recursos utilizados pelo autor para representar a experiência do protagonista e como ela se relaciona com os valores socioculturais modernos.

Palavras-chave: Gaspar Noé; New French Extremity; Narrativa; Cinema; Comunicação; *Enter The Void*

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	5
1. INTRODUÇÃO	6
1.1 Apresentação.....	6
1.2 Justificativa	7
1.3 Objetivos	8
1.3.1 Objetivo geral.....	8
1.3.2 Objetivos específicos	8
1.4 Metodologia	9
1.4.1 Estudos Culturais.....	10
2. CINEMA E CULTURA.....	12
2.1 Modernidade Líquida	12
2.2 Cinema e a Política de Autor.....	14
2.3.2 Gaspar Noé e o New French Extremity	15
2.4 O uso de drogas na contemporaneidade	20
3. ANÁLISE.....	23
3.1 Apresentação e resumo do filme.....	23
3.2 Análise da obra	28
3.2.1 Montagem e experiência do personagem.....	28
3.2.2 Câmera e subjetividade	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
5. REFERÊNCIAS.....	49

LISTA DE IMAGENS

Figuras 1 e 2.....	31
Figura 3.....	32
Figura 4.....	33
Figura 5.....	34
Figura 6.....	35
Figuras 7 e 8.....	36
Figura 9.....	37
Figuras 10 a 14.....	38
Figura 15.....	39
Figura 16.....	40
Figura 17.....	41
Figura 18.....	42
Figuras 19 e 20.....	43
Figuras 21 e 22.....	44
Figuras 23 e 24.....	45
Figuras 25 a 28.....	46

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

A modernidade foi responsável por ressignificar o papel dos indivíduos na sociedade e como nossas identidades são criadas, trazendo novos estilos de vida e modos de consumo. As relações sociais e afeições humanas se transformam em um mundo de valores líquidos, que se amparam na individualidade do sujeito, condenado a ser livre. Os produtos culturais que surgem nesse contexto nos permitem analisar modos de vida a partir de sua representação artística e como os elementos interagem entre si. Músicas, peças de teatro, filmes e outros objetos artísticos retratam não somente aspectos da individualidade do artista que a produz, mas também características comuns a grupos da nossa sociedade.

O filme *Enter The Void - Viagem Alucinante* (2009), do diretor Gaspar Noé, nos apresenta a história de Oscar, um imigrante americano em Tóquio. O jovem quer trazer sua irmã para a cidade, visto que se separaram na infância após um acidente que tirou a vida de seus pais. Para ter condições de viver na metrópole e reencontrar sua irmã, Oscar recorre às oportunidades do submundo das drogas, que lhe proporcionam o dinheiro necessário, mas que no fim levam sua vida. A trama é contada de maneira não-convencional e a construção narrativa e visual do autor o posiciona dentro de um movimento chamado “New French Extreme Cinema”, ao lado de outros autores que buscam representar em suas obras a violência principalmente como parte complementar à narrativa fílmica e visual para criticar radicalmente as sociedades contemporâneas e industrialmente avançadas (COLAK, 2011).

Esse novo estilo de produção fílmica apresenta novas maneiras de construir o discurso artístico, em que os autores tentam explorar os limites dos elementos de linguagem cinematográfica com o objetivo de eliciar sensações e reflexões extremas em seus espectadores. Em *Enter The Void*, Noé extrapola as fronteiras da narrativa padrão e realiza um filme que busca representar os estados psicológicos e experiências internas de um personagem durante seu “sonho final” frente a iminência da morte. Neste trabalho, farei uma análise do filme em questão buscando evidenciar os elementos cinematográficos utilizados pelo diretor para representar a subjetividade do protagonista, elucidando também questões sociais e culturais

envolvidas, como forma de melhor compreender aspectos do momento que vivemos no cinema e na sociedade.

1.2 Justificativa

O trabalho de Gaspar Noé é reconhecido por seus aspectos chocantes e radicais, que buscam e costumam provocar reações adversas em seus espectadores. Seus filmes retratam a sexualidade, a violência e as drogas de maneira provocante e não-convencional, realizando um cinema bastante experimental em seus temas e linguagem.

Em entrevista para o site Adoro Cinema¹, acerca de seu filme *Clímax* (2019), o autor disse:

Eu não me considero mais provocador do que uma centena de diretores que vieram antes de mim. O problema é que o cinema se tornou mais asséptico desde os anos 1990. O cinema comercial ficou mais televisivo, e o cinema americano está mais insípido do que nunca. Como esta é a forma dominante, eu prefiro evitar a maioria dos filmes americanos e me guardar para os próximos de Michael Haneke, Lars Von Trier, Abdellatif Kechiche, Todd Solondz e Darren Aronofsky. Existem diversos diretores maduros agora, mas eles são raros em comparação ao número de cineastas fortes dos anos 1970. São aqueles filmes que determinaram a cinefilia de hoje, porque eram mais criativos. Hoje, somos mais capitalistas e filmamos com medo de não agradar o público. Quando você pega a lista das estreias em 1975, tinham pelo menos três grandes filmes por mês, hoje, são seis ou sete obras-primas por ano, e olhe lá.

A maneira com que Noé entende o fazer fílmico e constrói suas obras demonstra uma postura de *enfrentamento* ao cinema comercial padrão, que é orientado para o sucesso de público e bilheteria. Seus filmes nos apresentam temas controversos, personagens com conflitos psicológicos intensos e uma construção visual com diversas experimentações de linguagem. O *autorismo* presente em suas realizações resgata um pouco dos movimentos de vanguarda do século passado, se influenciando por inovações narrativas da *Nouvelle vague* francesa, além de trazer o onirismo do Surrealismo e ousadia do movimento Dogma 95.

Seus personagens são humanos, realistas, que transparecem seus medos e manias em fazer parte do mundo. A morte de Oscar, baleado pela polícia por praticar crimes, nos relembra de Michael Poiccard, de *Acossado* (Jean-Luc Godard,

¹ *Clímax*: Gaspar Noé explica porque o seu "filme-catástrofe" vai contra o cinema comercial (Exclusivo). *Adoro Cinema*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-146079/>>. Acesso em: 11. nov. 2019

1960), criminoso que também leva o mesmo fim no clássico francês. Nesta mesma entrevista para o site Adoro Cinema, o autor cita Luis Buñuel como uma de suas principais influências, e que busca “se divertir” como ele. Um Cão Andaluz (1929), filme referência para Noé, foi criado para servir de rompimento com o cinema padrão. Nele, Buñuel e Salvador Dalí acordaram que nenhuma ideia que pudesse ser explicada racionalmente seria aceita. A violência é apresentada na obra como um elemento de relevância psicológica, seja como representação onírica da psique humana ou como fator que elicia sensações no espectador, por meio da repulsa ou do choque provocado pelas imagens e ações dos personagens.

Essa forma de fazer cinema também aproxima Noé de Lars von Trier, autor que se integra o New French Extreme Cinema e na década de 90 encabeçou o movimento Dogma 95. Ao lado de Thomas Vinterberg, definiram 10 regras para produzir um cinema mais realista e menos comercial, que envolviam a proibição de efeitos sonoros e visuais de edição, iluminação e até mesmo a exibição dos créditos ao diretor. Embora Noé não se faça dessas regras, a crueza na representação de fenômenos humanos e psicológicos como forma de crítica aos valores e padrões da sociedade contemporânea intermedia as semelhanças entre os autores. Investigar sua obra nos permite entender como buscar caminhos não-convencionais para a realização cinematográfica, que provoquem novos olhares sobre temas e situações relevantes para a sociedade atual.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo geral

O objetivo em geral da monografia é mapear os elementos técnicos e narrativos usados por Gaspar Noé para representar a subjetividade do personagem Oscar, refletindo sobre os aspectos sociais e culturais presentes na obra.

1.3.2 Objetivos específicos

Tendo como base o objetivo geral citado anteriormente, buscarei nele:

1. Mapear como recursos cinematográficos foram usados pelo diretor para representar a subjetividade do protagonista Oscar em *Enter The Void*;
2. Ressaltar as teorias que permitem entender o discurso do filme e como eles dialogam com a contemporaneidade;
3. Apontar e discutir elementos relevantes para a compreensão do contexto sociocultural dos personagens na obra.

1.4 Metodologia

As ferramentas escolhidas para o desenvolvimento do trabalho são: a pesquisa bibliográfica, os estudos culturais e a análise fílmica. A pesquisa de referencial teórico se deu a partir de livros físicos e documentos disponíveis na internet, como artigos, monografias e dissertações. A análise de produtos de mídia pode ser operada na área dos estudos culturais, partindo de um entendimento mais próximo das ciências sociais e psicológicas. Para compreender mais profundamente como o trabalho de Gaspar Noé dialoga com valores culturais modernos, dentro de um modelo de sociedade capitalista avançada, reuni noções referentes à modernidade e como novas formas relações sociais emergem nesse contexto.

O trabalho de análise fílmica é um trabalho interpretativo. O olhar analítico surge quando decidimos dissociar elementos do filme, dando mais atenção a este ou aquele momento. Os instrumentos de análise fílmica são compostos por três tipos. Os instrumentos *descritivos*, destinados a diminuir as dificuldades de apreensão e memorização do filme por meio da descrição de unidades narrativas, bem como de características da imagem ou trilha sonora; os *citacionais*, que desempenham a mesma função dos anteriores, porém conservam-se mais próximos do que é explícito no filme; e os instrumentos *documentais*, que não descrevem nem citam o filme, mas servem para reunir informações exteriores relevantes ao objeto analisado (AUMONT, 2009).

O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele propõe-se a descrever meticulosamente o seu objecto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação* (AUMONT, 2009, p. 14).

A análise do filme foi realizada a partir de descrições de cenas e situações, citações de diálogos e *frames* do filme, além de comentários exteriores produzidos pelo autor, como em entrevistas, reportagens e em *press kits*². A descrição das imagens do filme, ou seja, a transposição para linguagem verbal os elementos de significação e informação contidos ali, não se trata de descrever de maneira objetiva todos os elementos presentes na imagem, mas realizar uma hipótese de leitura (AUMONT, 2009).

O conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, ele se constrói a partir da forma em que se apresenta e é interpretado. Para entender criticamente o trabalho do autor, inicialmente se realizará um trabalho de análise temática e estrutural, investigando quais os assuntos são focalizados pela narrativa e como eles aparecem estruturalmente na trama.

No filme narrativo, o ponto de vista da história está na maior parte do tempo atribuído a alguém – seja um personagem ou instância narradora. Essa relação complexa entre o ponto de vista do narrador e dos diversos personagens será investigada a partir da linguagem utilizada pelo autor para, através da montagem e fotografia do filme, estabelecer o protagonista como ponto de inflexão da história apresentada.

1.4.1 Estudos Culturais

Os estudos culturais formam um campo teórico-político que entrelaça as fronteiras da análise textual da cultura popular com ciências sociais, conferindo papel central à dimensão cultural.

Tais estudos se dedicam às subculturas, aos *media*, à questão pós-colonial e investigam como a cultura é usada e transformada pelos grupos sociais 'marginais', considerando as pessoas não como simples consumidoras, mas como potenciais produtoras de novos valores sociais e linguagens culturais (ROCHA et al., 2016, p. 2).

Essa área de pesquisa se utiliza de aportes teóricos e modos de análise advindos das ciências humanas e sociais, com um foco sobre questões relacionadas a gênero, raça, classe e sexualidade. É um campo interdisciplinar preocupado com a reprodução da cultura através das determinações estruturais que agem sobre os

² Material de divulgação para a imprensa.

sujeitos, se valendo do materialismo cultural como método (ROCHA et al., 2016, p.2).

Rocha et al. (2016) apontam que os *cultural studies* se originaram na Inglaterra dos anos 60, a partir de quatro professores universitários ligados à esquerda britânica: Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall, considerados os grandes pensadores desse campo de estudos. Preocupados com a opressão imposta pelo sistema de classes britânico, “queriam entender a intersecção entre classe e nação, no nível da experiência vivida e da estrutura social, realçando a cultura e as sensibilidades dos trabalhadores industriais” (ROCHA et al., 2016, p.2).

Eles investigavam aspectos de dominação ideológica e como atuavam os novos agentes de mudança social, utilizando fundamentações teóricas como a semiótica e o marxismo. Posteriormente, o culturalismo passou a investigar o feminismo e a crítica racial, espalhando-se pela Europa e chegando às Américas (MELO, 2014, p. 15).

A sustentação teórica do caráter aberto dos estudos culturais veio sobretudo pelo trabalho de Raymond Williams, por meio de suas pesquisas sobre história e teoria literária, meios de comunicação, cultura e sociedade.

Ele criticou as concepções idealistas de cultura que a entendiam como marca da perfeição medida por valores universais básicos à condição humana, como se fossem algo atemporal e desconectado de suas condições particulares de possibilidade. Para entender a cultura, ele propôs concentrar-se sobre os modos de vida e valores de uma comunidade e de um tempo específicos, observando benefícios e custos na maneira pela qual eles são representados. (ROCHA et al, 2016, p. 2)

As ideias de Karl Marx o influenciaram no desenvolvimento do materialismo cultural, entendendo que as pessoas produzem suas próprias condições de existência e que as práticas sociais produzem modos de vida e os modificam de acordo com o tempo (ROCHA et al, 2016, p.2). Essa abordagem permite que a compreensão de estruturas sociais se dê através da análise de seus produtos culturais e suas circunstâncias de criação e circulação.

Em *Enter The Void*, Gaspar Noé retrata a história de um imigrante americano na cidade de Tóquio, capital japonesa. Oscar é um órfão americano, expatriado, e que se envolve com o submundo das drogas e da prostituição no Oriente. Tóquio é notoriamente uma cidade conservadora e repressiva com essas questões e essa escolha permitiu ao autor representar os riscos da vida no *underground* em um local

com uma cultura padrão bastante contrastante. Seu trabalho nos permite perceber como mundos tão diferentes podem ocupar as mesmas regiões, onde modos de vida deteriorados, decadentes, se mostram presentes em meio à luz da tecnologia e do progresso urbano, econômico e científico.

Retratar a violência, o crime e o sofrimento psíquico do sujeito na contemporaneidade são elementos que o autor se vale para tecer seu discurso fílmico, que se relaciona com valores do contexto sociocultural pós-moderno e que também são explorados por outros autores de grande relevância para o cinema atual. Diretores como Michael Haneke, Lars von Trier e Bruno Dumont (também considerados representantes do *New French Extreme Cinema*) também se valem de elementos estéticos considerados inadequados para o circuito popular para apresentar suas críticas a sociedade. Personagens conturbados e estilos de vida degenerados pelas condições sociais são representados cruamente, compondo um panorama cinematográfico *disruptivo* e *transgressor*, útil para a reflexão sobre os limites e fronteiras da moral humana, bem como sobre sua relação com a própria experiência estética do cinema.

2. CINEMA E CULTURA

2.1 Modernidade Líquida

Segundo Fragoso (2011, p. 209), para Bauman o momento presente pode ser definido como a *modernidade líquida*. A contemporaneidade é marcada pela liquefação do projeto moderno, processo expresso pela notória frase de Marx “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Na nova ordem social moderna, os conceitos e tradições sólidas se derretem, sendo ressignificados e reinseridos sem seus elementos irracionais e supersticiosos.

Desde o século XIX, já com Marx e Engels, mas também com muitos outros pensadores, a modernidade era tida como um processo social, econômico, político e cultural amplo que ao longo de sua marcha histórica derretia todos os sólidos existentes. O grupo de parentesco, a comunidade tradicional fechada e isolada, os laços e obrigações sociais fundados na afetividade e na tradição, a religião, dentre outros, foram, de certa forma, “derretidos” pelo progresso moderno (FRAGOSO, 2001, p. 109).

A modernidade almejava, sobretudo, o melhoramento do homem por meio do progresso e da razão, “como um processo de destruição criativa que desenraizava o velho para reenraizá-lo de outra forma.” (FRAGOSO, 2001, p. 110).

Um dos elementos marcantes da modernidade foi a ascensão da racionalidade, o que possibilitou desenvolvimento e avanço científico como em nenhum outro momento da história, trazendo facilidades e comodidades para a vida cotidiana. Se em um momento do passado a razão era objeto de atenção apenas de filósofos e teólogos preocupados com grandes questões existenciais, na modernidade ela alcança um caráter eminentemente prático, substituindo as antigas crenças especulativas (ALMEIDA, 2011).

As antigas forças ordenadoras e padrões sociais de referência que direcionavam a ordem social na modernidade se dissolveram e tornaram-se liquefeitos. A expansão dos valores de livre-mercado e globalização enfraqueceram as noções de Estado-nação, classe e cidadania, tornando os sujeitos modernos livres de ordens rígidas pré-definidas (FRAGOSO, 2011).

Na modernidade líquida os indivíduos não possuem mais padrões de referência, nem códigos sociais e culturais que lhes possibilitassem, ao mesmo tempo, construir sua vida e se inserir dentro das condições de classe e cidadão. Chega-se no entender de Bauman (2001) a era da comparabilidade universal, onde os indivíduos não possuem mais lugares préestabelecidos no mundo onde poderiam se situar, mas devem lutar livremente por sua própria conta e risco para se inserir numa sociedade cada vez mais seletiva econômica e socialmente (FRAGOSO, 2011, p. 110).

Os sujeitos pós-modernos precisam produzir suas identidades de formas diferentes, seja em relação às suas referências ou suas novas formas de vínculos afetivos. Os valores e referenciais de vida, que antigamente eram transmitidos pela família, foram substituídos pelas leis de mercado, consumo e demais elementos do sistema capitalista (ALMEIDA, 2011).

Como consequência desse processo, encontramos indivíduos cada vez mais centrados em si mesmos e distantes dos antigos valores, que nessa conjuntura perdem importância e dão lugar a um regime de futilidades e frivolidades, em que tudo é passível de consumo e de substituição, de negociação e de troca (Lombardi, 2004 *apud* Almeida, 2011, p. 17).

Ainda que habitando uma metrópole superpovoada, o personagem central da obra analisada se vê em uma condição socialmente decadente e sem vínculos saudáveis estáveis. Oscar vive em seu pequeno apartamento e suas interações são mediadas pelas drogas fora e dentro das boates. Sua única figura familiar é Linda, que só conseguiu se mudar para perto do irmão após o garoto juntar seus lucros com o tráfico de drogas e comprar sua passagem para o Japão.

Oscar não tem ambições profissionais, figuras de autoridade a qual responder (como chefes ou parentes), nem relações sólidas de amizade. O mais próximo que o personagem chega de desenvolver uma conexão afetiva é com Victor, em uma relação mediada pelo tráfico de *ecstasy* e mantida pela igualdade linguística, até o momento em que o garoto descobre que o jovem que ele mesmo levou para dentro de sua casa havia se relacionado sexualmente com sua mãe, uma mulher casada. Oscar aparenta não ser bem desenvolvido socialmente, carecendo de empatia e dispositivos adequados para manutenção de vínculos e relações saudáveis. Todo seu potencial afetivo é direcionado de forma platônica (ou *idealizada*) à sua irmã Linda e suas interações sociais são majoritariamente mediadas pelas drogas, seja pelo tráfico ou pelo consumo.

Noé nos apresenta um personagem ficcional, mas que carrega em si dores, traumas e incapacidades humanas, que são representadas sem julgamento de valor explícito, de forma crua e imparcial. Ainda que busque criar uma experiência sinestésica e naturalista, que aproxime o cinema de aspectos da realidade, sua linguagem não busca a glamourização de comportamentos nem valoriza hábitos e situações considerados transgressivos ou degradantes. Sua representação almeja o realismo, a exibição de uma realidade mantida sob véus, mas que precisa ser discutida.

2.2 Cinema e a Política de Autor

No início da década de 1960 a crítica cinematográfica passou a ser dominada por uma corrente chamada “autorismo” (*auterism*). Influenciados por ideias humanistas existenciais e fenomenológicas - encabeçadas por Jean-Paul Sartre - críticos franceses, como André Bazin, se apropriaram da expressão “a existência [do cinema] precede a essência” e seus ensaios eram repletos de termos como “liberdade”, “destino” e “autenticidade” (STAM, 2011).

O caminho para o autorismo já havia sido preparado pelo romancista e cineasta Alexandre Astruc em 1948, com seu ensaio “*Birth of a new avant-garde: The camera pen*”, no qual apontava uma nova direção para as possibilidades de expressão do cinema: como na pintura e no romance, o cineasta deveria ser capaz de dizer “eu”, por meio de sua “câmera-caneta” (*camera stylo*). As atividades do sujeito-cineasta deveriam ser tomadas como um ato *criativo* pleno, através da

valorização de um novo *ato* de filmar, em que “o diretor não era mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça)” (STAM, 2011, p. 103).

François Truffaut alegava que a “tradição de qualidade” vigente na época era enfadonha e menos vital que o cinema de autores americanos como Nicholas Ray, Robert Aldrich e Orson Welles. Os filmes realizados na França, até então, eram representações bem adornadas de textos literários clássicos, o que reduzia o cinema a uma simples tradução de roteiros preexistentes, enquanto poderiam desbravar de maneira mais criativa o campo da *mise-en-scène* (STAM, 2011).

Os críticos da *Cahiers du Cinéma* foram muito importantes para a disseminação do pensamento de autor no ambiente cinematográfico, pois “viam o diretor como responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme” (STAM, 2011, p. 104), impregnando através do estilo sua personalidade. Truffaut, juntamente com Godard e outros cineastas, lograram em desafiar as tradições cinematográficas e encarnaram essa teoria com o movimento *nouvelle vague*, lutando por “autenticidade” frente às estruturas do *studio system*. (STAM, 2011).

2.3.2 Gaspar Noé e o New French Extremity

Em sua juventude, Gaspar Noé passou por uma experiência transformadora: assistiu ao filme *A Dama do Lago* (1946) de Robert Montgomery sob o efeito de *psilocibina*, substância enteógena contida em algumas espécies de cogumelos. O filme chamou sua atenção por um motivo específico: havia sido filmado em uma perspectiva subjetiva, em 1ª pessoa. A ideia de filmar uma história desta forma surgiu antes mesmo de seu primeiro filme *Carne* (1991) e só pôde ser realizada em 2009, quando pôde reunir os recursos necessários (€\$13 milhões de euros) para realizar *Enter The Void* (2009) após o sucesso comercial de *Irreversível* (2002).

Aos 23 anos, descobri sob efeito dos cogumelos *A Dama Do Lago* (Robert Montgomery, 1947), que é um filme inteiramente de visão subjetiva e, de repente, fui transportado para a TV e para a cabeça do personagem principal, ainda que o filme fosse em preto e branco e legendado. Eu pensei que filmar através dos olhos de um personagem era o artifício cinematográfico mais bonito e que no dia em que eu fizesse um filme sobre a vida após a morte, seria em visão subjetiva. Anos depois, a cena de abertura de *Estranhos Prazeres*, de Kathryn Bigelow, confirmou a eficácia dessa visão cinematográfica. A ideia deste filme ocorreu, portanto, muito tempo antes de *Carne* ou *Sozinho Contra Todos*. Eu o escrevi por quase

quinze anos e não sei por quantas versões passei. As primeiras foram muito mais narrativas e lineares, e as últimas mais abstratas e viajadas. Irreversível já era uma espécie de experimentação para este projeto, onde eu testei câmeras aéreas e planos-sequências. (NOÉ, 2010, *tradução nossa*)

Gaspar Noé, que teve uma educação atea, afirma: “como a maior parte dos ateus, pelo fim da adolescência, quando comecei a fumar *baseados* também comecei a me questionar sobre a morte e um possível ‘além’. Mesmo sem jamais ter tido tendências religiosas, comecei a me interessar pelos livros que tratam da reencarnação”, como “A vida depois da vida” (La Vie Après la Mort) de Raymond Moody (NOÉ, 2010, *tradução nossa*).

O roteiro, que levou mais de 15 anos para ser escrito e resultou em inúmeras versões diferentes foi seu terceiro longa-metragem e seu décimo filme, se contarmos com seus curta-metragens. Antes de nos debruçarmos sobre seus filmes, é necessário entendermos o contexto de vida do autor e como sua trajetória o direcionou a sua abordagem cinematográfica, notória por elementos apelativos como a violência, as drogas e o sexo explícito.

Gaspar Noé nasceu em 1967, em Buenos Aires, Argentina, filho do artista plástico Luis Felipe Noé. “Noé *pai* nasceu em 1933 em Buenos Aires e estudou Arte e Direito, além de ter trabalhado como jornalista. Noé *filho* nasceu dois anos antes de sua família se realocar para New York, onde seu pai foi premiado com a bolsa Guggenheim. Após retornar para Buenos Aires em 1970, a família se mudou novamente, dessa vez para Paris em 1976. Em sua juventude, Gaspar Noé estudou na École Nationale Supérieur Louis Lumière, onde participou de um programa rigoroso de cinema e fotografia.”³

Quando terminou seus estudos, Noé realizou dois curtas-metragens em preto e branco: *Tintarella di Luna* (1985) e *Pulpe Amère* (1987). O primeiro, apresenta a história de uma mulher que deixa seu marido por seu amante. O outro, apresenta um homem tentando estuprar sua esposa enquanto escutam um programa de rádio de um homem expressando seus pensamentos de amor profundo.

Em 1991, Noé produziu *Carne* através de sua parceira com a cineasta Lucile Hadzihalilovic (com quem se casou posteriormente). O filme, de 40 minutos, conta a

³Great Directors: Gaspar Noé biography. *Senses of Cinema*. *Tradução nossa*. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/>>. Acesso em: 05 out. 2019

história de um açougueiro de cavalos que se vinga de um homem que acredita erroneamente ter estuprado sua filha autista. O filme marca o início das incorporações de epigramas, notas e avisos textuais *on-screen* em sua narrativa fílmica. Carne também inclui um número de elementos chocantes como efeitos sonoros de tiros, uma montagem rápida e dinâmica e uma trilha sonora barulhenta. Essas características continuaram a se desenvolver em seus filmes subsequentes.

Mesmo conquistando o prêmio de Melhor Curta Metragem em Cannes em 1991, Noé não conseguiu financiadores para seu primeiro longa-metragem. Ele alega que “Todos disseram não, não, faça um filme normal. Carne foi muito violento, você tem que se acalmar, você tem que crescer. Por que você não faz um filme de gênero?”.

Em 1994, ainda sem financiamento para seu longa, Noé criou um experimento de massa de meia-hora para o Canal+ Television, chamado *Une experience d'hypnose télévisuelle* (1995). Neste trabalho, Noé filmou a dramatização de um texto hipnótico. A atuação do texto foi realizada por um casal de atores. O primeiro encena o texto com bastante emoção, o que aproxima seu monólogo mais da linguagem teatral do que propriamente terapêutica, o que traz certa ironia para o trabalho. Já neste trabalho podemos observar o uso de luzes estroboscópicas com o objetivo de eliciar sensações nos espectadores, recurso que será utilizado ao longo de toda a carreira de Noé.

Pelo curso de 4 anos, Noé completou seu filme *Sozinho Contra Todos* (1998) em que tentou retratar a França como ele a via, expondo os preconceitos contra negros, árabes, mulheres e homossexuais. Seu próximo filme foi *Irreversível*, realizado em 2002, responsável por lançar o diretor aos olhos do grande público, tendo sido indicado à *Palma de Ouro* no Festival de Cannes e conquistando o *Cavalo de Bronze* no Festival de Estocolmo. O filme apresenta a história de dois homens que saem em busca do estuprador da parceira de um deles e foi um sucesso comercial, embora tenha provocado reações controversas em seu público desde a primeira exibição em Cannes, onde aproximadamente 250 pessoas abandonaram a exibição e 20 espectadores precisaram de administração de oxigênio por desmaiarem durante a projeção.⁴

⁴ Cannes film sickens audience. *BBC*. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2008796.stm>>. Acesso em: 11 nov. 2019

Em uma reportagem do site cinematográfico IndieWire⁵, Noé revelou que a produção de Irreversível foi “quase um acidente”. Depois de Sozinho Contra Todos, ele queria realizar Enter The Void, mas precisava de bastante dinheiro para realizar esse projeto. Para tal, escreveu o argumento de Danger, história que posteriormente se tornaria Love (2015).

Após encontrar Vincent Cassel em uma boate e apresentar sua ideia para o filme, o ator disse que ele e sua esposa (até então) Monica Bellucci poderiam estar interessados. Noé disse ao repórter “Eu precisava de dinheiro pra pagar meu aluguel mais uma vez, então imediatamente chamei alguns produtores e disse ‘Estou preparando esse melodrama erótico. Vincent Cassel e Monica Bellucci, que eram o casal de ouro do cinema Francês, querem fazê-lo’, mas eu estava meio que mentindo porque eles não leram uma única linha do argumento”.

O diretor explicou que os produtores conseguiram levantar 2 milhões de Euros para Danger, porém ninguém havia lido o argumento e já tinham até data para as filmagens. Quando o casal finalmente leu a história, disseram que era um filme muito íntimo e que não fariam. O diretor sugeriu que mantivessem as datas e filmassem algo diferente. Na noite anterior do encontro com os produtores, Noé pensou “Por que não fazemos esse filme de estupro e vingança contado de trás para frente?”. O autor teve cinco semanas para escrever o roteiro, preparar o filme e o elenco. Ele comparou o processo a um assalto a banco: “É como quando alguém diz que você tem cinco minutos para entrar no banco, pegar o dinheiro e correr, porque em cinco minutos os policiais chegam”.

O filme aconteceu; e se tornou parte de “um conjunto de narrativas audiovisuais marcadas por uma composição de ambiências que privilegiam uma apreensão muito mais sensorial que racional por parte dos realizadores e dos espectadores [...] em detrimento do entendimento dos aspectos lógicos do enredo” (RIGHETTI, 2017, p. 12). A narrativa do filme, contada de maneira reversa, foi um dos principais artifícios cinematográficos usados para provocar a curiosidade do público.

A curiosidade, aponta Chinita (2016), é garantida no cinema clássico americano pelo cumprimento dos objetivos do herói em ordem sequencial. O

⁵ Why Gaspar Noé Directed on Cocaine, Masturbated in His Own Film and Shot a Live Birth. *Indie Wire*. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2015/10/why-gaspar-noe-directed-on-cocaine-masturbated-in-his-own-film-and-shot-a-live-birth-55975/>>. Acesso em: 11 nov. 2019

espectador naturalmente se questiona sobre as reações do protagonista, porém, sua curiosidade é ainda mais provocada quando os objetivos são claros desde o início e o que falta é a elucidação do acontecimento que gerou o momento de crise que dá início a narração.

Em Irreversível, por sua cronologia alinear, o elo dramaturgico que liga o efeito narrativo e sua razão de ser é acompanhado dos questionamentos de “Porquê?”, levantando a um visionamento mais intenso do espectador para a compreensão da narrativa, ativando capacidades cognitivas que não são necessárias em uma progressão tradicional de acontecimentos por causa-efeito (CHINITA, 2016).

O filme se tornou um representante do chamado New French Extreme Cinema, por suas inovações narrativas, o teor crítico de seu enredo e a representação gráfica e visual da sexualidade e da violência. No artigo *The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism*, Metin Colak (2011) ressalta que Noé vira seus olhos para o lado mais sombrio da mente humana e seus estranhos comportamentos, criando uma linguagem fílmica cheia de imagens que provocam a audiência aos limites.

O New French Extremity foi resultado de um longo processo de transformação estética ocorrida pelos últimos dois séculos, sendo seus filmes influenciados por tendências e importantes autores, como Buñuel e o Surrealismo, Robert Bresson e o minimalismo, Godard e a *nouvelle vague*, Marquês de Sade, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, George Bataille, Franz Kafka, Samuel Beckett, entre outros. (COLAK, 2011).

Todos esses autores dos últimos dois séculos registraram a crise social contemporânea, a degradação dos seres humanos, o isolamento e alienação de formas diferentes: Buñuel e o Surrealismo focaram nas funções e falhas da inconsciência humana; Bresson, por outro lado, produziu uma nova linguagem fílmica minimalista em que tendia a registrar as mudanças fundamentais para os indivíduos em uma micro-escala; Godard e a *nouvelle vague* foram adiante, aboliram os estilos convencionais de narrativa no cinema e nos mostraram a nova estética subversiva no novo *zeitgeist*; Bergman e Antonioni centraram na não-comunicação e a crise do Eros nas alienadas sociedades ocidentais; Marquês de Sade, George Bataille e Jean Genet, como os outros textos-chave para o extremismo, concentraram-se nas castrações dos desejos sexuais dos indivíduos modernos e criaram uma nova dimensão de gêneros e papéis de gênero; Kafka e Samuel Beckett declaram que o ser humano está morto. Um desenvolvimento que começa no modernismo acaba com pensamentos pós-modernistas... (COLAK, 2011, p. 496, *tradução nossa*)

Cada autor tem sua própria maneira de expressar suas críticas e representações dos problemas modernos e as questões exploradas por Noé costumam ser recorrentes em sua filmografia. A exibição do choque, da violência e da degradação funcionam como ferramentas psicológicas, que nos provocam reações fisiológicas e afetivas – o extremo nunca é neutro, colide com a normalidade e nos força a digestão. O julgamento das ações dos personagens não cabe à narrativa, que é construída de forma testemunhal. A câmera posiciona o espectador como participante do espaço, que acompanha e observa as ações se desdobrarem de forma humana e realista.

Em seus filmes, as relações dos personagens são marcadas pela incomunicabilidade, ações guiadas por fortes pulsões instintivas e comportamentos abusivos. A emoção e irracionalidade aparece como força motriz de alguns de seus personagens, que costumam ser representados em suas situações mais instáveis e frágeis. Marcus, personagem de Vincent Cassel em *Irreversível*, é um homem que busca vingança pelo estupro de sua namorada. Sua caçada em busca do culpado é guiada principalmente por suas afecções e desejos instintivos, e ele ignora todas as tentativas de Pierre (Albert Dupontel) de acalmá-lo racionalmente. Em *Clímax* (2018), o pânico gerado por uma intoxicação de *ácido lisérgico* põe uma trupe inteira de dançarinos a se comportarem de forma absurda e violenta, sem a racionalização lógica das consequências de suas ações. Eles discutem, se agriem, dançam e interagem de maneiras atípicas, sob influência de efeito psicotrópicos. *Love* (2015) não foge ao padrão e nos apresenta a relação psicologicamente abusiva e conturbada de um casal que precisa lidar com a separação após uma traição. Electra, namorada de Murphy, se envolve de maneira destrutiva com as drogas após descobrir que ele terá um filho com outra garota. O autor não poupa seus esforços para criar enredos que representem as fragilidades e aspectos destrutivos de suas personagens, levando-nos a encarar os problemas que enfrentam e as consequências de suas ações.

2.4 O uso de drogas na contemporaneidade

Como vimos no capítulo *Modernidade Líquida*, os sujeitos contemporâneos precisam reorganizar seus vínculos afetivos e identidades pessoais dentro de uma lógica de consumo, em que os valores tradicionais transmitidos pela família e as

regras e condições de vida propiciadas pelo Estado deram lugar a uma noção privatizada de “indivíduo condenado a ser livre”, sendo ele o responsável pela construção de seu modo de existir em uma sociedade regida pela perspectiva de livre-mercado.

Almeida (2011) ressalta que a dissolução dos laços e tradições promovida pela modernidade gerou um desamparo na sociedade atual responsável por diversos sofrimentos psíquicos encarados como fragilidade humana e que, por não servirem à lógica da produção e do consumo, são negligenciados. Neste modelo de sociedade em que o *ter* assume um papel mais importante que o *ser*, a subjetividade enfraquece e com o esvaziamento do ser, aqueles que não conseguem se enquadrar à ordem dominante se tornam vulneráveis às drogas lícitas ou ilícitas na tentativa de se adequar.

No atual contexto, o sofrimento é visto como algo negativo e que atrapalha o bom andamento da sociedade. Isso torna o indivíduo solitário, pois, de maneira geral, as pessoas “não querem entrar em contato com a dor do outro, para não serem remetidas às suas próprias dores, que tanto esforço fazem para não aparecer” (ALMEIDA, 2011). O novo homem, solitário e sem referências, encontra no entorpecimento uma oportunidade de calar sua interioridade e se elevar a uma realidade diferente da não suportada.

Não havendo tolerância para nenhum tipo de frustração, a busca do prazer imediato é impulsionada pelo consumismo. Acreditando-se que com a eliminação dos sintomas a angústia é resolvida, para o homem moderno, as dores devem ser suprimidas e as vontades supridas, não havendo espaço para a falta. (CASSOL, 2013)

O homem contemporâneo quer ser despojado não apenas da angústia de viver, mas também da responsabilidade de arcar com ela; quer delegar à competência médica e às intervenções químicas a questão fundamental dos destinos das pulsões; quer enfim eliminar a inquietação que o habita em vez de indagar o seu sentido. Mas não percebe que é por isso mesmo que a vida lhe parece cada vez mais vazia, mais insignificante. (KEHL, 2002, p.8)

Para Maria Rita Kehl (2002), os grandes ideais das sociedades modernas - a liberdade, a autonomia individual e a valorização narcísica do indivíduo - formam pilares de novos modos de alienação, orientados para o gozo e para o consumo. Cada indivíduo se crê responsável por si mesmo, sem dívida ou compromisso com

tradições e gerações antepassadas, o que fragiliza o reconhecimento do peso dos laços com seus semelhantes na sustentação de sua subjetividade.

A crise que se refere ao reconhecimento da lei, portanto, se deve à dificuldade do reconhecimento da dívida simbólica - o preço que todos pagamos pela condição humana, marcada pela linguagem e pela vida em sociedade. É uma dívida com os antepassados e com a coletividade a que pertencemos, seja ela representada por um país, por uma cultura, uma religião ou uma classe social. (KEHL, 2002, p.14)

Na nova ordem social, o movimento das relações entre as pessoas não é propriamente o de afastamento e da não-relação. O sujeito ainda precisa do outro para ser sujeito e a interação social não está se extinguindo. O que acontece é a ressignificação desses processos, que vêm adquirindo sentidos mais inconsistentes. A função do sujeito em seu grupo se torna cada vez mais empobrecida e frágil. A prioridade não é mais a construção coletiva, mas a esfera individual. A relação serve na medida em que é útil ao indivíduo e, contanto que ele esteja cada vez mais absorvido em si próprio, pode ser facilmente descartada (ALMEIDA, 2011).

O gozo do sujeito toxicômano é realizado sem a necessidade de mediação do outro. Esse gozo é direto, sem interdição. Durante o uso da substância o indivíduo alcança uma anulação momentânea, um desaparecimento, onde há uma ruptura com o laço social. É uma relação de dualidade em que nada além da droga é necessário para o alcance do gozo individual. Através dela, pode-se chegar ao gozo pleno, um gozo de si mesmo como solução para o mal-estar que paira sobre a civilização moderna.

No entanto, essa afirmação é paradoxal, pois a toxicomania é criada pelo social. Ao mesmo tempo em que toxicômano existe pelo sintoma social, produz esse sintoma para suprir o mal-estar inerente à condição de existir, com o seu gozo em sua relação dual, sujeito – tóxico afasta-se do social. Assim, a toxicomania faz com que o sujeito rompa com os laços sociais (CASSOL, 2013, p.14)

A busca do gozo pela toxicomania é uma busca pela abolição da existência, ainda que transitória e momentânea. O extremo dessa busca é, propriamente, a morte. O ato sexual e seu apelido de “pequena morte” (*la petite mort*) refere-se a essa espécie de “suspensão transitória da existência”, durante o ato e seu decurso.

Enquanto sujeitos, justamente temos este momento de abolição, de supressão, acompanhado de um momento de anestesia. [...] Há um

momento propriamente de anestesia já que é um momento de abolição de diversas concepções, em particular daquelas que são freadas pelo que constitui ordinariamente o desgosto - quando estamos conscientes somos pessoas que se desgostam facilmente (MELMAN, 1992, p. 73).

A droga atua, portanto, como uma resposta à demanda da dor do sujeito frente ao desamparo em não conseguir lidar com conflitos e condições adversas da sociedade. Seu uso é uma forma de lidar com a tensão causada pelo vazio de significados sólidos, por meio do consumo de um prazer intenso, imediato e sem mediações (ALMEIDA, 2011).

3. Análise

3.1 Apresentação e resumo do filme

Enter the Void (2009) nos apresenta a história de Oscar, um jovem americano que vive em Tóquio com sua irmã Linda. Na cena inicial, observamos o protagonista conversar com ela sobre seu amigo Alex e O Livro Tibetano dos Mortos, que apresenta uma versão do que seria o “pós-morte”. A garota sai do apartamento de seu irmão e ele, em seguida, dá uns tragos em um cachimbo com cristais de DMT - uma substância psicodélica que provoca estados alterados de consciência, por meio de alucinações visuais e sonoras.

A câmera subjetiva nos coloca como *voyeurs* diretos da interioridade psíquica do personagem. Acompanhamos as percepções sensoriais (visuais e sonoras) de Oscar sem saber os limites entre o que é mental e o que é real, mas podemos entender mais profundamente suas ações (ou imaginações) pela *verdade* expressa na tela.

Enquanto Oscar ainda alucina com figuras visuais abstratas, recebe uma ligação de Victor. Ele precisa realizar uma entrega de drogas na boate ao lado de seu prédio, chamada The Void. Seu amigo Alex aparece e o acompanha até as proximidades da boate, se recusando a presenciar o garoto traficando as pílulas. Quando o protagonista entra na The Void e encontra seu cliente, é surpreendido por uma emboscada policial. Oscar corre para o banheiro e tenta dispensar as pílulas, que não descem pela descarga estragada. O clima de desespero se encerra logo, quando o personagem grita “Eu tenho uma arma, eu vou atirar!” e é baleado pelos agentes japoneses. Neste momento, observamos a câmera subjetiva se afastar e

observar o corpo de Oscar, que está caído sangrando no chão, indicando uma separação entre seu corpo físico e mental.

A subjetividade do personagem agora é representada para além de seu corpo físico, permitindo a livre movimentação da câmera, que representa o trânsito de seu espírito após separar-se do corpo. Oscar vê, na entrada da boate, uma ambulância, um carro de polícia e pessoas locais. Victor está sendo carregado pelas autoridades enquanto grita e Alex se aproxima e descobre que mataram seu amigo.

Sobrevoando a cidade, Oscar acompanha Alex, que vai até a boate Sex Money Power, onde Linda trabalha como dançarina erótica, e é barrado na entrada. A câmera subjetiva observa Linda seduzindo um dos clientes da boate e, momentos depois, acompanha Mario (agenciador de garotas) transando com ela enquanto seu telefone toca. O protagonista se movimenta pela cidade em direção a Alex e o assiste deixando um recado para sua irmã. Após o ato sexual, quando Mario sai de seu camarim, a garota escuta a notícia em seu celular e torna a chorar desesperadamente.

É a partir deste momento que passamos a observar fragmentos do passado de Oscar. A câmera deixa de representar as imagens em primeira pessoa e acompanhamos os acontecimentos por trás de Oscar. Inicia-se uma retrospectiva de momentos de sua infância através de diferentes imagens que apresentam sua irmã e seus pais em diferentes momentos. As memórias são evocadas por seu sentido afetivo e não racional, sem apresentar uma continuidade cronológica. Em determinado momento, a família passeia de carro e, após entrar em um túnel, se choca com um caminhão que vem na direção contrária. Os pais de Oscar e Linda morrem no acidente e o garoto consola sua irmã, que chorava e gritava intensamente no local do acidente.

O próximo bloco de memórias se inicia com um episódio dos dois já adultos, que conversam em um parque sobre a promessa que fizeram na infância, de “nunca abandonar um ao outro”. Vemos a lembrança das duas crianças realizando um pacto de sangue: Oscar diz que se morrer, voltará, corta o seu dedo e o de sua irmã com uma faca e juntam para selar a promessa. Vemos a garota deitada na cama chupando o dedo, enquanto ele canta uma canção de ninar para fazê-la dormir.

Agora, testemunhamos a separação das crianças. Uma mulher e um idoso levam a garota para longe do irmão, que está agitada e grita a ele sobre sua

promessa. O garoto, como na cena do acidente, não esboça reações além de observar o que acontece.

Em seguida, a memória de Oscar visita o momento em que conversava com Alex sobre o envio de sua irmã a um orfanato diferente do seu. Eles estão em um ateliê com obras psicodélicas, o que inclui uma sala com uma maquete da cidade de Tóquio com inúmeras luzes neon. Alex sugere que Oscar traga sua irmã para Tóquio e o jovem diz que precisa de dinheiro. Os dois passam a conversar em uma varanda sobre formas de ganhar dinheiro e Oscar fala sobre vender drogas. O homem mais velho alerta dizendo que é um “trabalho de merda”, em que ele pode fazer muita grana, mas pode “cair feio na merda e ainda acabar na prisão”.

A próxima memória apresenta o protagonista caminhando ao lado de Victor, que conta sobre a profissão de sua mãe (dançarina de boate) e que ele deveria conhecê-la. O garoto mais novo convida Oscar para um jantar com seus pais. A mulher chupa os dedos enquanto interroga o jovem, à mesa de jantar, sobre seus pais. Quando ele conta sobre o acidente, o enquadramento passa a excluir seu filho e marido e passamos a outra memória do protagonista, onde a mãe de Victor lhe oferece dinheiro. Na memória seguinte, a mulher se relaciona sexualmente com o jovem em seu apartamento, às escondidas. O jovem chupa os mamilos da mulher e observamos um corte para a memória infantil de Oscar sendo amamentado por sua mãe. Em seguida, vemos novamente o garoto na banheira com sua mãe e irmã e, logo após, a bebê sendo amamentada.

As lembranças de Oscar retornam para o ateliê com Alex, que fala sobre como fumar o faz lembrar de quando chupava os mamilos de sua mãe - “o melhor momento da minha vida”, diz ele. Entre um corte e outro, conversam sobre o uso de LSD enquanto TVs no ambiente mostram imagens de túneis brilhantes e de fetos e óvulos. Alex diz que o “bom do LSD é que se você conseguir superar seus medos, você pode levar suas decisões para onde quiser”. O garoto caminha pela cidade sob os efeitos visuais da substância e relembra, entre flashbacks, da promessa de sua mãe - que se morresse, estaria com ele para sempre, sempre o observando do céu. Oscar pergunta se ela ama o pai mais que ele e ela diz que ama ambos, mas é um amor diferente.

Caminhamos com a criança Oscar, que abre a porta do quarto e observa seu pai e sua mãe transando. A cena é cortada para uma imagem de Oscar vendo Alex transando com uma mulher em uma boate. O garoto, logo após ver o acontecimento,

aborda um grupo de garotas japonesas e, posteriormente, vemos ele na cama com uma delas. Passamos a uma sequência de imagens com ordem cronológica alternada. Vemos o protagonista conversar com uma japonesa sobre o uso de drogas, na varanda de uma festa e, em seguida, vemos ele comprando drogas com um traficante na rua. Após drogar uma garota com cocaína na balada, ele abaixa as calças para transar com ela ali, em um local reservado. Depois que observamos o contexto inicial de aproximação de Oscar com as drogas, observamos ele vendendo pílulas na boate.

Com seu novo trabalho, Oscar consegue dinheiro para alugar um apartamento e trazer sua irmã. Vemos Oscar pegando dinheiro com Victor para comprar drogas com Bruno, traficante de Alex. O homem mais velho alerta que Bruno gosta de homens e que é perigoso dar espaço para suas perversões, aconselhando-o a não aceitar nem um drink. Oscar compra LSD e Alex cheira uma *carreira* de cocaína na mesa do traficante. O jovem pergunta sobre DMT e Bruno pergunta se ele já usou GHB, droga conhecida como “boa noite, Cinderela”. Alex desce as escadas com Oscar e comenta sobre a ação do DMT, que dura apenas 6 minutos mas aparenta ser uma eternidade e como o cérebro secreta naturalmente a substância no momento de nossa morte, como se fosse uma “suprema viagem”. Os dois experimentam o LSD comprado e Oscar, no ateliê de Alex, comenta com japonês que também mora ali sobre imaginar a maquete de “LOVE Hotel” com paredes transparentes, de forma que ele pudesse visualizar todos os seus amigos trepando em uma grande orgia.

Enquanto pinta um quadro, Alex entrega O Livro Tibetano dos Mortos para Oscar e diz que ele deve lê-lo antes de usar o DMT, pois fala sobre como o corpo sai do corpo após a morte. Os dois conversam sobre experiências fora do corpo e Alex narra sua experiência.

Oscar recebe sua irmã no aeroporto e se alternam imagens da garota beijando seu pescoço e lambendo sua orelha. Eles se divertem num parque de diversões e novamente o garoto observa memórias antigas. Posteriormente, Oscar convida sua irmã para uma boate e, lá, entrega ecstasy para ela. A garota dança na pista e convida Alex, que recusa. Mario surge e seduz Linda. Enquanto os dois conversam no bar, Oscar negocia drogas com Victor. A garota foi convidada para trabalhar como dançarina no Sex Money Power.

Vemos Oscar pegando as pílulas encomendadas por Victor com Bruno e, em seguida, oferecendo pílulas para dançarinas da boate de Mário. O homem entra no camarim e ao ver a cena, ordena que o garoto não retorne a boate. Posteriormente, observamos o garoto guardar suas drogas na geladeira e cheirar uma calcinha de sua irmã. Após uma breve discussão ocasionada por ciúmes, acompanhamos o jovem ir ao encontro de Bruno para pegar drogas. O traficante avisa que está com DMT e Oscar adquire e faz uso da substância.

Victor encontra Oscar e o confronta sobre ter dormido com sua mãe. O garoto não volta para casa. Agora, voltamos a cena de abertura do filme, em que o garoto e sua irmã conversam na sacada e quando ela parte ele usa DMT. Revemos a cena da emboscada e, em seguida, Mario e Linda no necrotério reconhecendo o corpo do jovem. Em seguida, o espírito do protagonista observa sua irmã dormindo em um parquinho para crianças e, posteriormente, seu corpo sendo cremado.

Oscar viaja por Tóquio e acompanha a saga investigativa da polícia. Eles são vistos entrando no apartamento de Alex e, logo depois, interrogando Victor na delegacia. Oscar sobrevoa o quarto de sua irmã, que faz um teste de gravidez cujo resultado é positivo.

Após observamos uma discussão entre Victor e seus pais, o protagonista passa a sobrevoar uma clínica de aborto. Linda realiza uma cirurgia para remover o feto de seu corpo. Alex está vivendo pelas ruas da cidade e faz uma ligação pedindo que seu amigo lhe entregue dinheiro e uma jaqueta. Linda encontra Mario, que lhe diz que o chefe não quer mais que ela seja dançarina e se oferece para cuidar dela, que diz ter a sensação de estar com Oscar por perto.

A câmera “entra” na cabeça de Linda e Oscar acorda no hospital. Ele é resgatado por Linda, Mario e o amigo de Alex. Linda alega que “essa coisa” não é seu irmão. No entanto, momentos depois Alex é visto pintando a frase “Eu quero viver” em uma parede e conversa com Oscar, pedindo-o para que se lembrar de quando foi queimado. Logo em seguida, Linda acorda e conta para Mario que sonhou com seu irmão, decidindo dispensar as cinzas do jovem em sua pia da cozinha.

Victor visita Linda para pedir desculpas pela morte de Oscar e a garota repete para que ele se “faça algo útil e se mate”. O protagonista sobrevoa a cidade de Tóquio e entra em um avião. Entre os passageiros, há um casal com filho e a mulher o amamenta e diz “Oscar, se acalme”. Em seguida, observamos Linda e Alex no

banco traseiro de um táxi e as memórias do acidente dos irmãos é revivida. O casal para no hotel LOVE e o protagonista passa a sobrevoar diferentes cômodos do edifício, assistindo diversos casais fazendo sexo. Por fim, Oscar sobrevoa o quarto em que Oscar está com Linda e algumas imagens do garoto observando seus pais transando se alternam com as do casal ali. No momento em que o ato está a se concluir, Oscar percorre o canal vaginal de sua irmã e o subsequente movimento dos espermatozoides a caminho do óvulo. A cena seguinte, que encerra o filme, apresenta o nascimento de uma criança.

3.2 Análise da obra

3.2.1 Montagem e experiência do personagem

A narrativa de *Enter The Void* tem em sua essência uma ambição desafiadora: contar uma história a partir do ponto de vista subjetivo de seu personagem. Além de uma construção de roteiro e movimentação de câmera centrados no protagonista, a lógica de montagem deve ser capaz também de representar os estados individuais vividos pelo personagem, de acordo com sua experiência mental.

A montagem é o aspecto mais específico da linguagem fílmica, é “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167). O *plano* se refere a uma visão contínua filmada sem interrupção, que abrange um conjunto de parâmetros como ponto de vista, dimensões espaciais, enquadramento, além de aspectos como movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens. O plano também, em sentido psicológico, engloba uma falta, uma tensão. Cada fragmento suscita o seguinte, que o integrará visual e psicologicamente. (MARTIN, 2005; MASCELLI, 2010; AUMONT et al., 2012). A seleção do que compõe o filme e como se estrutura a ordem de apresentação dos planos tece a narrativa da história, contada pelas imagens que permanecem após o processo de edição.

Somente uma boa edição é capaz de dar vida a um filme. Os planos não passam de vários pedaços de filme desconexos até que sejam montados de maneira habilidosa para contar uma história coerente. A edição apara as arestas do filme, removendo todo o material supérfluo: falsos inícios, sobreposições, entradas e saídas desnecessárias, cenas extras, ações duplicadas, tomadas ruins. O que fica deve ser tecido numa narrativa contínua, para apresentar a história fílmica de uma maneira que atraia o

interesse do público e mantenha a atenção, da cena de abertura ao fade-out final. (MASCELLI, 2010, p. 169)

Em *A Linguagem Cinematográfica*, Martin (2005) estabelece uma distinção importante entre *montagem narrativa* e *montagem expressiva*. A primeira se refere ao aspecto mais simples e imediato da montagem, a partir de um sequenciamento de ordem lógica ou cronológica com objetivo de contar uma história. É a organização de vários planos, cada qual significando um conteúdo de acontecimentos, que se sucedem para avançar a ação em seu sentido *dramático* e *psicológico*. A continuidade da ação em seu sentido dramático se realiza pelo encadeamento causal de seus elementos e em seu sentido psicológico pela compreensão do drama pelo espectador.

A *montagem expressiva*, por sua vez, tem por objetivo produzir um efeito direto através do choque de duas imagens, e se estabelece sobre os sentimentos provocados pela justaposição dos planos. Nesse sentido, a montagem é direcionada para através de si própria produzir uma ideia, sensação ou sentimento, não sendo meramente um meio pelo qual a narrativa se constrói. Não há uma ruptura nítida entre as duas formas de montagem e há ainda efeitos de montagem que são narrativos e, entretanto, com valor de expressividade (MARTIN, 2005).

Se tratando de sua finalidade expressiva e não somente a descritiva, o papel mais importante da montagem é o da criação de ideias, fazendo surgir um novo sentido a partir da aproximação e confrontação de elementos diversos.

A montagem é, portanto, um novo método descoberto e cultivado pela sétima arte para determinar e evidenciar todas as ligações, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos acontecimentos diversos (MARTIN, 2005, p. 183-184).

A sequência de planos cria uma tensão psicológica no espectador, pela atenção ou interrogação. A narrativa fílmica se desenrola como uma sucessão de sínteses parciais encadeadas por meio das unidades incompletas que chamamos de planos. “A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exactamente a uma lei de tipo dialéctico: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte” (MARTIN, 2005, p. 177).

A sucessão dos planos de um filme, como aponta Martin (2005), é baseada na *tensão mental* da personagem ou do espectador, o que designa um dinamismo mental como fator de ligação entre os planos e evidencia a noção de um dinamismo

visual - o movimento representa uma forma exteriorizada de tensão mental e segue seus princípios. Cada plano deve preparar e suscitar seu próximo.

A ligação de planos subsequentes, quando envolvem uma personagem, podem nos mostrar: aquilo que ela vê no momento presente; aquilo que surge em seu pensamento, imaginação ou memória; aquilo que ela procura ver, para qual está inclinada mentalmente; ou qualquer coisa que esteja fora de sua consciência, memória ou campo de visão mas seja, de alguma forma, de seu interesse. Nos dois primeiros casos, a ligação é justificada ao nível da personagem e nos outros ao nível do espectador (MARTIN, 2005).

A montagem de *Enter The Void* é guiada pelo fluxo da mente de Oscar e a narrativa construída funciona como representação de seus estados de consciência. A partir de sua vivência subjetiva, somos apresentados aos acontecimentos que antecederam e se desenrolaram a partir de sua morte.

Durante os primeiros 26 minutos do filme, acompanhamos Oscar através de uma montagem narrativa e cronologicamente linear. Dos 45 minutos até, aproximadamente, a marca de 1 hora e 21 minutos acompanhamos o fluxo de memórias de Oscar através de *flashbacks* que se alternam apresentando tanto as lembranças de infância do jovem com sua família quanto os eventos que antecederam o episódio de sua morte, fornecendo um panorama compreensível das motivações e situações que direcionaram suas experiências individuais.

As cenas que compõem os períodos de 26 a 45 minutos e de 1 hora e 21 minutos até 2h34 minutos nos apresentam os acontecimentos desdobrados a partir de sua morte, observados pela consciência de Oscar durante seu estado transitório antecedente a sua reencarnação como filho de Linda.

O filme se inicia com Oscar na varanda de seu apartamento observando um avião sobrevoando a cidade e conversando com sua irmã. O jovem diz que imagina como deve ser a ver a cidade a partir do céu e sua irmã diz que não se imagina, pois tem medo de morrer, de cair no vazio (*falling into the void*). Ele responde que “dizem que voamos quando morremos” e mostra pra sua irmã o exemplar de O Livro Tibetano dos Mortos que Alex lhe deu de presente.



Figura 1: Oscar conversa com sua irmã em seu apartamento.



Figura 2: Oscar mostra O Livro Tibetano dos Mortos para Linda.

Nesses primeiros momentos, somos apresentados a elementos importantes da narrativa. Conhecemos a irmã do protagonista, o livro budista sobre o pós-morte e o estilo de vida de Oscar. Linda diz que o garoto está se transformando em um *junkie*⁶ e, após ela deixar o apartamento, observamos em primeira pessoa o protagonista fazer uso da substância Dimetiltryptamina (DMT), tragada em um cachimbo em seu apartamento - que é pequeno e bagunçado, com cinzeiro cheio e diversos objetos espalhados sem organização.

⁶ Gíria em inglês para *viciados em drogas*.

Acompanhamos os planos de maneira linear, que se encadeiam intercalados por breves momentos de tela preta. O efeito dos *blackout jumpcuts*⁷ simula o piscar dos olhos de Oscar, permitindo a sequência se desenrolar de forma contínua. Essa técnica de edição também favorece a identificação do espectador com o ponto de vista do personagem, representando na tela um processo fisiológico universal que pode ser ou não conscientemente percebido durante a experiência.

Quando o personagem fuma os cristais, a câmera o sobrevoa e passamos a vê-lo em terceira pessoa. A experiência de tela continua a representar o estado de consciência subjetivo do personagem, pois é possível observar o próprio corpo após o uso do enteógeno. Antes da experiência, Alex havia alertado Oscar sobre o fenômeno. O espectador, no entanto, só recebe essa informação em cenas futuras. Imagens visuais abstratas surgem na tela, representando outros efeitos alucinógenos comuns vivenciados pelo personagem.

O efeito alucinógeno ocorre a partir da interação dos receptores serotoninérgicos com DMT, esse estruturalmente semelhante a serotonina, o que interfere nas funções psíquicas, proporcionando modificações de dimensões, ilusões acústicas e ópticas, alterações no humor, distorção na percepção do tempo e espaço, despersonalização, midríase e hipertermia. (ALMEIDA; ASSIS; SILVA, 2018, p. 28)



Figura 3: Oscar observa seu próprio corpo durante os efeitos do DMT.

⁷ *Jumpcuts* são cortes que removem parte de uma tomada, gerando uma transição brusca entre dois planos. Gaspar Noé insere breves *blackouts*, momentos de tela preta entre seus cortes, para simular o piscar dos olhos.



Figura 4: Efeito visual experimentado pelo personagem.

Essa é a primeira ocasião em que observamos o personagem a partir da terceira pessoa. Logo após a marca de 1h de filme, vemos em seu ateliê Alex presentear seu amigo com O Livro Tibetano dos Mortos e conversar sobre experiências fora do corpo. Ele diz que é como se a mente estivesse fora do corpo e ele pudesse ver a si mesmo, enquanto flutuava por cima. Essa conversa se insere dentro de uma sequência em que Alex educa Oscar sobre a experiência com o DMT.

Momentos antes disso, após a compra de DMT com Bruno, Alex explica que o efeito da substância dura de fato 6 minutos, mas que parecem uma eternidade. Ele ressalta também que o cérebro o produz naturalmente quando morremos e que é “como se morrer fosse uma última viagem”. Após observarmos o corpo de Oscar e assistirmos as produções visuais de sua mente alucinada, a breve *trip*⁸ se encerra com um ligação de Victor pedindo para que Oscar entregue suas pílulas na boate The Void.

Alex aparece no apartamento de Oscar e eles conversam enquanto vão até a boate. Enquanto descem as escadas do prédio do protagonista, Alex diz que o jovem deveria usar menos drogas, ler O Livro Tibetano dos Mortos e esperar sua morte para ter uma “grande *trip*”. Oscar pede que Alex explique mais sobre o livro.

ALEX: - Basicamente, quando você morre, o espírito deixa seu corpo. Na verdade, primeiro você pode ver toda sua vida como se fosse refletida em um espelho mágico. Depois, você começa a flutuar como um fantasma.

⁸ Gíria para *viagens psicodélicas*.

Você pode ver qualquer coisa acontecendo a sua volta, você consegue escutar tudo, mas não pode se comunicar com o mundo dos vivos. Então, começa a ver luzes, luzes diferentes, de todos tipos de cores. Essas luzes são portas que te levam para níveis superiores de existência, mas a maioria das pessoas, na verdade, elas gostam tanto desse mundo, que elas não querem ser levadas embora, então, tudo se transforma em uma *bad trip* e a única saída é a reencarnação. Fez algum sentido?

OSCAR: - Acho que sim, eu não sei... Como é a *bad trip*?

ALEX: - Bem, a *bad trip* são apenas pesadelos. É como se você estivesse louco. Todos os seus medos se tornam realidade. E vai te assustar pra caramba, é como se o que estivesse na sua mente fosse real. Nessa hora, você vai ter desejado nunca ter morrido. Então, novas luzes começam a aparecer, que representam casais fazendo amor. E aí uma luz começa a iluminar suas barrigas e, se você se aproximar, você tem uma visão de uma vida futura possível e você escolhe a que achar melhor. Você termina em um ventre e você é reencarnado. Fim de história. Basicamente, você faz isso por toda a eternidade até que consiga romper o ciclo. Está compreendendo? (ENTER, 2009, *tradução nossa*)

Após esta conversa, Oscar sobe sozinho até a boate The Void, onde é encurralado e assassinado por policiais japoneses. O que se segue a partir daqui é um desenvolvimento da experiência descrita por Alex.



Figura 5: Luzes e portais transportam a consciência de Oscar após a morte.



Figura 6: A consciência de Oscar observa seu próprio corpo após a morte.

Após observar seu próprio corpo sem vida, Oscar sobrevoa por Tóquio acompanhando os momentos seguintes a sua morte. Dos 26 aos 44 minutos, o ponto de vista que temos é o da *consciência* de Oscar em seu estado pós-morte indo de encontro as pessoas importantes de sua vida e acompanhando suas reações iniciais. Nesse período, as transições de planos não se dão por cortes secos, a câmera viaja pela cidade através de *travellings*⁹ que simulam certa continuidade cronológica. Parte dessas imagens foi captada por helicópteros que sobrevoaram a cidade de Tóquio, enquanto outra foi reproduzida em estúdio com auxílio de efeitos gráficos de edição.

O todo que se segue a partir dos 26 minutos, quando Oscar morre, pode ser entendido como uma grande *trip* de DMT gerada pela descarga natural do cérebro logo após seu assassinato. Em entrevista no evento Sarajevo Talents Campus 2010, Gaspar Noé disse:

O filme começa e você vê a realidade pelos olhos do personagem principal e, em um ponto, ele é baleado e quando ele começa a morrer você entra em um sonho. As duas horas após esse momento são só um sonho. Como um sonho final na sua cabeça. Você não sabe se ele vai morrer no fim ou se ele vai acordar em um hospital ou qualquer coisa.¹⁰

⁹ *Travellings* são movimentos em que a câmera se desloca de lugar, geralmente com a utilização de gruas.

¹⁰ Enter the Void with Gaspar Noé, Excerpt from Conversation. *Sarajevo Film Festival. Tradução nossa*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CW9tedAvirU>>. Acesso em: 11 nov. 2019



Figura 7: Portal de luz.

Aos 44 minutos, após observar sua irmã recebendo a notícia de sua morte, a consciência de Oscar entra em outro portal de luz, que dá início a um novo segmento dentro da narrativa. Até a marca de 1h24min, a maior parte dos planos (salvo raras exceções) são em terceira pessoa, filmados pelas costas de Oscar. Nesse período, a montagem é cronologicamente alinear. Lembranças de diferentes períodos da vida de Oscar se intercalam, sendo ligados por sentidos temáticos e afetivos.



Figura 8: Memória de Oscar tomando banho com sua mãe e irmã bebê.



Figura 9: Memória de Oscar conversando com Linda.

As primeiras memórias são de sua infância. As imagens trazem lembranças do garoto com seus pais e sua irmã, ao longo de seu desenvolvimento. As imagens que sucedem o momento do acidente de carro que a família sofre apresentam cortes mais rápidos. Aos 47min, observamos uma lembrança mais recente de Oscar, em que ele conversa com sua irmã sobre o pacto de sangue que fizeram na infância, após a morte dos pais. A partir daqui, as lembranças mais recentes de Oscar em Tóquio passam a ser intercaladas com episódios de sua infância.

Após observarmos imagens que ressaltam os vínculos afetivos de Oscar e Linda, vemos Oscar cogitar vender drogas para conseguir dinheiro para trazer sua irmã a Tóquio. Suas memórias agora parecem seguir uma ordem linear. Plano a plano, vamos conhecendo a trajetória do protagonista até reencontrar sua irmã e a maneira como ele conseguiu realizá-lo. Durante a sequência de *flashbacks*, os cortes também simulam o efeito de piscar de olhos, porém existem saltos temporais nessas ocasiões.

Alguns planos são justapostos a outros com o objetivo de gerar uma ideia, uma tensão entre as imagens. A aproximação das imagens realizada pela consciência de Oscar é *narrativa* no sentido em que representa seu fluxo de ideias conforme experimentadas durante seu estado onírico, mas se vale dos aspectos *expressivos* da montagem para representar as associações simbólicas e visuais presentes no encadeamento das imagens-lembranças. A pergunta realizada pela mãe de Victor na Figura 10 é respondida ao espectador pela justaposição de uma memória do acidente e, a partir dali, a mulher passa a ocupar o lado direito dos

enquadramentos (mesma porção da tela em que a mãe de Oscar aparece sem vida). Depois de observarmos a aproximação sexual entre os dois, um corte retorna para memórias do bebê Oscar sendo amamentado e, em seguida, no banho com sua mãe e irmã pequena. A aproximação simbólica entre a mãe de Victor e as memórias de Oscar com sua mãe ressaltam aspectos psicanalíticos envolvidos na representação das personagens da obra.



Figuras 10 e 11: Oscar conversa com a mãe de Victor e, em seguida, relembra memória do acidente de seus pais.



Figuras 12 e 13: Oscar beija os seios da mãe de Victor e surge memória de sua mãe o amamentando.



Figura 14: Alex conversa com Oscar sobre fumar.

Durante as lembranças, há um corte para o ateliê de Alex, que diz que fumar o faz lembrar de quando era amamentado e que era o melhor momento. No processo de amadurecimento da criança, a fase oral cumpre um papel importante. Tiski-Franckowiak (1997) ressaltava que a boca é uma área que permite um prazer

alimentar e sensorial e que, durante a infância, codificamos nossas experiências orais como atos compensatórios do afago, proteção e nutrição do seio materno. “O sujeito fixado nesta fase poderá apresentar os mais variados vícios orais como: fumar demais, usar drogas, comer, beber ou falar em demasia” (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 32).

As memórias de Oscar relativas ao que antecede o início do filme são exibidas até a marca de 1h22min, quando observamos novamente a conversa inicial dos irmãos na varanda do apartamento de Victor. A sequência inicial de 26 minutos que abre o filme é vivenciada de forma resumida durante os próximos 3 minutos.



Figura 15: A conversa inicial de Oscar e Linda na varanda é exibida sob outro ângulo.

Após observarmos novamente a emboscada e assassinato de Oscar, a partir de 1h26 minutos, as imagens deixam de ser em terceira pessoa e voltam a representar seu espírito sobrevoando a cidade em planos subjetivos. A montagem volta a ter um caráter mais narrativo e os cortes voltam a ser substituídos por transições através de *travellings*, que transportam a consciência do personagem e do espectador de um espaço a outro.

3.2.2 Câmera e subjetividade

Outro elemento crucial para a representação dos estados de consciência de Oscar é o uso da câmera subjetiva, que filma a partir do ponto de vista pessoal do personagem. Dessa maneira, o público vivencia a ação na tela como se fosse sua

própria experiência, se envolvendo e sendo colocado *dentro do filme*. A câmera age como se fosse os *olhos* do espectador e o posiciona na cena como se *ele* estivesse experimentando os acontecimentos, o que agrega valor dramático a narrativa (MASCELLI, 2010).

Se uma sequência ou filme inteiro são filmados de modo subjetivo, surgem outras dificuldades. Uma vez que a câmera ocupa o lugar do ator, ela deve *comportar-se* como o ator, e ver o que ele enxerga, através de seus olhos, o *tempo todo*. Isso requer a filmagem contínua com um câmera *móvel*, que observa ao redor conforme o ator se desloca, senta, levanta ou olha para outro ator. (MASCELLI, 2010, p. 22)

A câmera exerce papel essencial na narrativa de *Enter The Void* e acompanha as ações de Oscar com tanta proximidade que o espectador se torna integrante das cenas.

Embora a pessoa do ator subjetivo já não seja vista, seu reflexo pode estar visível num espelho, numa janela ou numa poça d'água. A câmera deve se mover para simular os movimentos do ator conforme ele se locomove. (MASCELLI, 2010)

Durante os 44 minutos iniciais do filme, acompanhamos as ações de Oscar conforme se desenrolam em continuidade cronológica, sem muitas informações sobre seu passado ou sobre as razões de suas atitudes exibidas na tela. Vivemos a experiência em primeira pessoa, sem distanciamento e informações suficientes para avaliar e compreender o que aconteceu *além* do que é mostrado.



Figura 16: Oscar lava o rosto em frente ao espelho.

Depois de observarmos o personagem em seu apartamento conversando com sua irmã, consumindo DMT e marcando seu encontro com Victor,

acompanhamos sua ida até a boate The Void ao lado de seu amigo Alex. Enquanto caminham, passeamos pelas ruas de Tóquio escutando o diálogo entre os dois, que se desenrola de forma informal e cotidiana. Nesse diálogo, após explicar sobre a visão do pós-morte segundo o livro budista, o homem aconselha o jovem a procurar um emprego de garçom e não se envolver com tráfico de drogas.

ALEX: - Você deveria escutá-la, sabe?

OSCAR: - Do que você tá falando?

ALEX: - Você está virando um traficante.

OSCAR: - Eu não estou virando um traficante.

ALEX: - Sim, você está. O que estamos indo fazer esta noite? Veja o que sua irmã está fazendo, ela está tentando impedir você de fazer isso

OSCAR: - Você está esquizofrênico? Foi você quem me apresentou para o fornecedor.

ALEX: - Ah, vamos lá. Você deveria tentar arrumar um emprego.

OSCAR: - Eu não sei...

ALEX: - Você é inteligente, um bom DJ... poderia pedir a boate que te ofereçam um emprego de meio-período como garçom. É bem fácil, eu mesmo já fiz. Muito fácil, especialmente em Tóquio. Você é estrangeiro, tem boa aparência. Sabe, tem uma grande diferença entre usar psicodélicos e ser um traficante.

OSCAR: - Eu já disse que não sou um traficante.

ALEX: - Você é um traficante. (ENTER, 2009, *tradução nossa*)



Figura 17: Oscar caminha ao lado de Alex pelas ruas de Tóquio, a caminha da boate The Void.



Figura 18: Oscar e Alex passam por uma viatura a caminho da negociação ilegal.

Durante a movimentação do ator pela cidade, a câmera age de maneira natural e espontânea, acompanhando a direção do olhar do ator de forma orgânica. Ele olha para fontes sonoras, se distrai durante as conversas e olha para cima e para os lados enquanto pensa em suas respostas. As piscadas de seus olhos estão por toda a edição da sequência e quando os personagens veem a polícia no caminho para a boate, o personagem chega a disfarçar e olhar para o chão enquanto caminha.

Mascelli (2010) aponta que esse tratamento contínuo de filmagem “gera uma grande quantidade de material inútil *entre* ações significativas - que não pode ser eliminada na edição, pois a continuidade seria interrompida”. Na obra de Noé, esses momentos transitórios são usados para introduzir e ressaltar certos aspectos da narrativa. É durante a cena no apartamento e o percurso até a boate, onde o personagem irá perder sua vida, que podemos conhecer quem é Oscar e como ele se comporta, através de seus diálogos com Linda e Alex. Os primeiros 26 minutos da história são os únicos em que podemos observar suas interações sociais enquanto estas acontecem e é neste período que observamos a sua consciência processando situações do *presente*.



Figura 19: Oscar observa seu corpo após a morte.



Figura 20: Oscar acompanha Alex correndo por Tóquio para avisar sua irmã sobre sua morte.

Assim que o jovem é assassinado, sua consciência passa a se desprender de seu corpo. Uma luz branca pisca intensamente, produzindo efeito estroboscópico¹¹, e a câmera se afasta de Oscar, observando seu corpo de cima para baixo. Deste momento até os 44 minutos, quando passaremos a acompanhar suas memórias, sobrevoamos pela cidade de Tóquio para acompanhar o que acontece com os outros personagens. A partir de seu assassinato, a câmera adquire certa liberdade de movimento pelos espaços. A imagem é explorada a partir de novos ângulos e o personagem testemunha de cima o que acontece nos “planos inferiores”. Não há

¹¹ Durante diversos momentos de seus filmes, Noé insere luzes que piscam intensamente e produzem sensações excitatórias no sistema nervoso ocular. Visualmente, o efeito quebra a estaticidade de algumas cenas e pode produzir reações fisiológicas como incômodo e ansiedade.

mais piscadas de olhos e as transições são realizadas por *travellings*, em que a câmera literalmente se movimenta de um ambiente ao outro para representar as ações em cena.



Figura 21: Oscar observa sua irmã na pista de dança da boate.



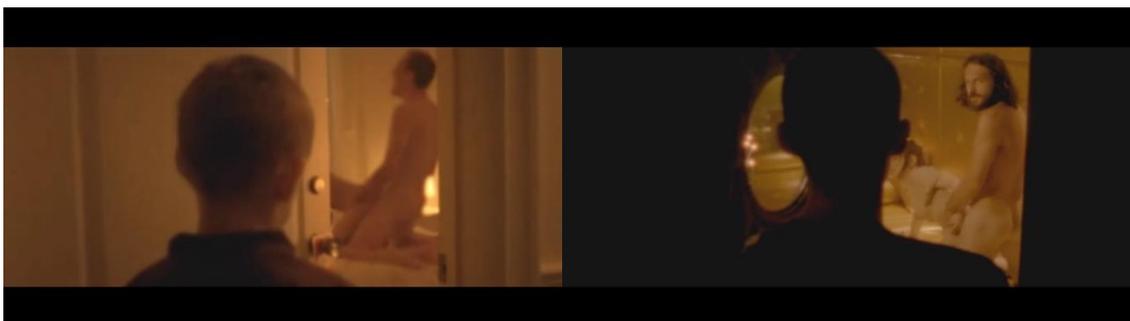
Figura 22: Oscar observa sua irmã beijando Mario.

O período compreendido entre 44 minutos e 1 hora e 24 minutos é composto por *flashbacks* de diferentes períodos da vida de Oscar. Este bloco narrativo retoma lembranças do personagem, desde a sua infância aos seus últimos instantes de vida. Neste período, a edição se liberta para juntar imagens que não se sucedem temporalmente, priorizando seu valor expressivo. O que une visualmente o bloco é o

fato de vermos Oscar enquadrado próximo ao centro da tela, observado por trás. Essa marca visual distingue temporalmente os planos.

A escolha das imagens que se encadeiam também é feita pelos seus efeitos psicológicos, como quando observamos o plano de Oscar vendo seus pais se relacionarem sexualmente cortar para a imagem dele observando Alex e quando observamos Oscar chupando os seios da mãe de Victor cortar para sua mãe o amamentando (ver figuras 23 e 24; 12 e 13). O homem que ocupa o lugar ocupado por seu pai no plano anterior se torna, ao fim do filme, seu pai em sua nova reencarnação. E ele, que ocupara a posição simbólica do pai de Victor ao satisfazer o desejo de sua mãe, é assassinado em uma emboscada tramada pelo garoto, abrindo espaço na narrativa para possíveis leituras psicanalíticas, sobretudo acerca da relação entre a formação do sujeito e o complexo edípico. A ligação dos planos se justifica pela relação simbólica estabelecida entre os elementos representados, por meio da *metáfora*.

Chamo metáfora à *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. A primeira dessas imagens é geralmente de um elemento da acção, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da acção e anunciar a sequência da narrativa, ou então pode constituir um facto fílmico sem qualquer relação com a acção, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente. (MARTIN, 2005, p. 118)



Figuras 23 e 24: A memória de Oscar vendo seu pai transar com sua mãe é seguida pela memória de Oscar vendo Alex com uma mulher em um quarto.



Figuras 25 e 26: Memória de Oscar vendo sua irmã ser levada embora. Ao lado, imagem de conversa entre Oscar e Alex.



Figuras 27 e 28: Oscar janta com Victor e sua família. Ao lado, Mario seduz Linda enquanto Oscar e Alex conversam.

Além das técnicas expressivas de montagem e enquadramento, a iluminação também cumpre papel relevante para a construção da percepção de subjetividade pelo espectador. Em seus filmes, Noé e Benoit Debie (diretor de fotografia) costumam evitar muitos equipamentos de iluminação no estúdio. Para manter o naturalismo de sua estética, a iluminação dos ambientes e personagens se dá através dos próprios elementos de cena, com bastante uso de iluminações laterais, por meio de abajures, lâmpadas domésticas, televisões e demais objetos cênicos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade moderna vive um período de alta industrialização e avanço tecnológico, em que novos valores e possibilidades surgem a partir dos novos modos de consumo e organização social. Os sujeitos estão “condenados a ser livres”, em um contexto em que seus valores e noções de identidade não respondem mais às tradições e autoridades, como em outras épocas. Essa modernidade líquida, dissoluta, traz novas formas dos sujeitos se relacionarem e significarem sua experiência no mundo.

O trabalho de Gaspar Noé nos oferece uma visão crua sobre fenômenos contemporâneos – como a crise afetiva e social do sujeito pós-moderno, o desamparo e a falta de perspectiva em um mundo *hiperprodutivo* e *consumista*, e o uso e abuso de substância psicotrópicas. Seu modo de fazer cinema contraria os padrões vigentes de estética e temática, representando suas histórias a sua própria maneira – realizando experimentações não-convencionais com os recursos de linguagem narrativa e visual. Seu enfrentamento a lógica audiovisual padrão se insere em um contexto de realização de vanguarda, sendo o diretor um dos representantes do movimento *New French Extreme Cinema*, ao lado de autores como Michael Haneke, Lars von Trier, Bruno Dumont, entre outros. Este grupo de diretores costuma representar em suas obras questões relacionadas à violência, sexo e às drogas, criando uma estética de “*cinema du corps*” (cinema do corpo), pautada na excitação dos recursos sensoriais e cognitivos dos espectadores e na necessidade de atenção e elaboração reflexiva sobre os conteúdos retratados, que criticam aspectos morais e sociais da sociedade moderna e como suas consequências se refletem sobre os sujeitos.

Através deste trabalho buscou-se maior esclarecimento sobre os elementos cinematográficos, culturais e sociais relacionados à sua obra, como maneira de melhor compreender a construção da subjetividade do protagonista Oscar. A partir de reflexões teóricas sobre a sociedade contemporânea, pelo viés dos estudos culturais, observamos aspectos que ajudam entender o contexto de vulnerabilidade social e psicológica de Oscar, um jovem órfão americano, residente em Tóquio, que recorre ao submundo do tráfico de drogas para ganhar dinheiro e reencontrar sua irmã.

Os sujeitos pós-modernos precisam produzir seus valores e referenciais de vida sob uma nova ótica, regida pelas leis produtivas, de mercado e de consumo. Os conceitos que antes eram transmitidos por forças ordenadoras como a família, a religião e a tradição, agora não possuem a mesma relevância e os sujeitos se encontram livres de ordens rígidas pré-definidas (ALMEIDA, 2011; FRAGOSO, 2011).

Nesse contexto, em uma sociedade em que a busca pelo prazer é impulsionada pelo consumismo, as drogas surgem como solução para a frustração do sujeito (CASSOL, 2013). Frente ao desamparo em não conseguir lidar com as condições adversas da sociedade, a tensão causada pela falta de significantes

sólidos é remediada pelo consumo de prazeres intensos, imediatos e sem mediações, que eliminam temporariamente os sintomas da angústia e de seus sofrimentos, encarados no modelo atual de capitalismo avançado como *fragilidades* do sujeito (ALMEIDA, 2011).

O trabalho de Noé nos apresenta a perspectiva de Oscar, o protagonista, através de uma construção narrativa subjetiva, em que os elementos cinematográficos visam reproduzir a experiência do sujeito em primeira pessoa. Essa estética de filmagem aproxima a relação *espectador-personagem* e Noé constrói seu filme de modo a privilegiar excitações fisiológicas, efeitos sinestésicos e uma identificação direta com o que acontece na tela.

A análise realizada foi direcionada a mapear e entender os recursos utilizados especificamente para representar o ponto de vista do personagem. A lógica de montagem respeita uma cronologia fenomenológica subjetiva, que visa acompanhar as experiências de Oscar conforme acontecem em sua consciência. Não acompanhamos os eventos em sua ordem de causalidade original, mas apenas conforme aparecem ao sujeito. Seu passado se revela e se desdobra a seu próprio ritmo, sendo guiado pela sua relevância psicológica para a narrativa, permeada de experimentações visuais e formais.

Desenvolver uma leitura crítica sobre *Enter The Void* e seu respectivo autor nos possibilita traçar panoramas e refletir sobre as possibilidades do cinema contemporâneo – como ele dialoga com os sujeitos contemporâneos, como ele critica as ideologias vigentes e como ele ressignifica elementos técnicos e as capacidades expressivas da arte. Esse estudo não encerra as reflexões sobre a obra, mas indica um caminho hermenêutico relevante para a compreensão da arte enquanto fenômeno ativo de reflexão e crítica social.

5. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Darliane Freire; ASSIS, Thais Josy Castro Freire; SILVA, Ana Ligia Pereira. **Dimetiltryptamina: alcalóide alucinógeno e seus efeitos no Sistema Nervoso Central. Acta Brasiliensis**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 28-33, jan. 2018. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ActaBra/index.php/actabra/article/view/43>>. Acesso em: 11 nov. 2019. doi: <https://doi.org/10.22571/2526-433843>.

ALMEIDA, Jacqueline. **O Homem Contemporâneo e o Uso de Drogas**. 2011. 47f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0271.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2019

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BAILEY, Matt. **Great Directors: Gaspar Noé biography. Senses of Cinema. Tradução nossa**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/>>. Acesso em: 05 out. 2019

BBC. **Cannes film sickens audience. BBC**. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2008796.stm>>. Acesso em: 11 nov. 2019

CARMELO, Bruno. **Climax: Gaspar Noé explica porque o seu "filme-catástrofe" vai contra o cinema comercial (Exclusivo)**. *Adoro Cinema*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-146079/>>. Acesso em: 11. nov. 2019

CASSOL, Cássia. **Toxicomania: Um Sintoma Social da Contemporaneidade**. 2013. 35f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia)–Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Santa Rosa, 2013.

<Disponível

em: <http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2895/TC%20C%c3%a1ssia.pdf?sequence=1>> Acesso em 11 nov. 2019

CHINITA, Fátima. **No Início Era o Fim: A (Des)ordem Intencional de Irreversível, de Gaspar Noé.** In: MOTA, Gonçalo; REIS, Filipe; SAMPAIO, Sofia. **Atas do V Encontro Anual da AIM.** Lisboa: AIM, 2016. p. 256-267. Disponível em:

<<http://www.aim.org.pt/atas/Atas-VEncounterAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019

COLAK, Metin. **The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism.** Trípodos Extra: Barcelona, 2011. <Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/281837325_The_New_Extremism_Representation_of_Violence_in_the_New_French_Extremism>. Acesso em 11 nov. 2019

ENTER The Void. Direção de Gaspar Noé. Paris: Fidélité Films, 2009. 143min.

Disponível em: <<https://www.amazon.com/Enter-Void-Nathaniel-Brown/dp/B007NVI1LY>>. Acesso em 14 nov. 2019.

FRAGOSO, Tiago de Oliveira. **Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman.** Revista Perspectivas Sociais, Pelotas, Ano 1, N. 1, p. 109-124, março/2011. <Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/percsoc/article/viewFile/2344/2197>>. Acesso em 11 nov. 2019

KEHL, Maria Rita. **Sobre Ética e Psicanálise.** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

<Disponível em:

<http://home.fa.utl.pt/~cfg/Anima%E7%E3o%20e%20Cinema/Realiza%E7%E3o%20Cinematogr%E1fica/MARTIN,%20Marcel%20-%20A%20linguagem%20cinematogr%E1fica.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2019

MASCELLI, Joseph V. **Os Cincos Cs da Cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MELMAN, Charles. **Alcoolismo, Delinquência, Toxicomania: uma outra forma de gozar**. São Paulo: Escuta, 1992.

DE MELO, Percy. **A representação da temática polícia versus bandido: uma análise fílmica de Tropa de Elite**. 2014. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Jornalismo)–Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2014.

NOÉ, Gaspar. **Enter The Void: Cannes 2010 – Em Compétition**. *Press Kit*. Zurique: Frenetic Films Ag, 2010.

RIGHETTI, Mario. **Expor o corpo para revelar a carne: Das sensações ao pensamento em Irreversível, de Gaspar Noé**. 2017. 237f. Dissertação (Mestrado em Narrativas Audiovisuais)–Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

ROCHA, Simone; MATOS, Daniela; SALVO, Fernanda; SOUTO, Mariana. Os estudos culturais e os entrelaçamentos entre comunicação e cultura: uma análise do filme *Cão sem dono*. **Rev. Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v.10, n.19, sem. 2011, E-ISSN 2175–4977. <Disponível em: <http://seer.utp.br/index.php/i/article/view/162/127>>. Acesso em 11 nov. 2019

SARAJEVO FILME FESTIVAL. **Enter the Void with Gaspar Noé, Excerpt from Conversation**. *Sarajevo Film Festival*. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CW9tedAvirU>>. Acesso em: 11 nov. 2019

SHOUKRI, Tarek. **Why Gaspar Noé Directed on Cocaine, Masturbated in His Own Film and Shot a Live Birth**. *Indie Wire*. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2015/10/why-gaspar-noe-directed-on-cocaine-masturbated-in-his-own-film-and-shot-a-live-birth-55975/>>. Acesso em: 11 nov. 2019

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**, São Paulo: Papyrus, 2011.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem, Comunicação e Cor**. São Paulo: Ícone, 1997.