

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**  
**CAMPUS DE CURITIBA II / FACULDADE DE ARTES DO**  
**PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO**  
**VÍDEO (PPG-CINEAV)**  
**MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**

**MURILO DE CASTRO**

**ESPECTROS DA PERDA: FIGURAÇÕES DO LUTO E DO *SIDPA***  
***BARDO* EM “*ENTER THE VOID*”, DE GASPAR NOÉ**

**CURITIBA**

**2026**

**MURILO DE CASTRO**

**ESPECTROS DA PERDA: FIGURAÇÕES DO LUTO E DO *SIDPA*  
*BARDO* EM “*ENTER THE VOID*”, DE GASPAR NOÉ**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II.

Linha de pesquisa: Teorias e Discursos do Cinema e das Artes do Vídeo.

Orientador: Pedro de Andrade de Lima Faissol

**CURITIBA**

**2026**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Castro, Murilo  
ESPECTROS DA PERDA: FIGURAÇÕES DO LUTO E DO SIDPA  
BARDO EM ?ENTER THE VOID?, DE GASPAR NOÉ / Murilo de  
Castro. -- Curitiba-PR, 2026.  
90 f.: il.

Orientador: Pedro de Andrade Lima Faissol.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade  
Estadual do Paraná, 2026.

1. Cinema sensorial. 2. Luto. 3. Bardo Thödol. 4.  
Gaspar Noé. 5. Enter the Void. I - de Andrade Lima  
Faissol, Pedro (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

MURILO CARLOS DE CASTRO

ESPECTROS DA PERDA: FIGURAÇÕES DO LUTO E DO SIDPA BARDO EM  
ENTER THE VOID, DE GASPAR NOÉ

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e  
Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 27/02/2026

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



**Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol**

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



**Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



**Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira**

Membro Externo (PPGCOM/UFPR)

## RESUMO

Esta dissertação investiga o filme “*Enter the Void*”, de 2009, do cineasta argentino Gaspar Noé, sob a ótica da intersecção entre a linguagem cinematográfica e a doutrina budista tibetana expressa no *Bardo Thödol* (O Livro Tibetano dos Mortos). A pesquisa parte da premissa de que o filme opera como um laboratório que mimetiza o estado intermediário entre a morte e o renascimento (momento este contido dentro do *Sidpa Bardo*). Inicialmente, se analisa a gênese estética de Noé, estabelecendo como o diretor usa do seu projeto fílmico para confrontar o espectador. No desenvolvimento, o trabalho discute-se a técnica da câmera subjetiva como uma “*visão-consciência*” que sustenta a memória do protagonista, Oscar, em sua recusa da “iluminação” metafísica. A análise revela que o filme subverte a promessa de libertação do *Nirvana* em favor de um ciclo de volta aos afetos, impulsionado pelo apego e pela memória. Conclui-se que o “vazio” que dá título à obra não é uma ausência niilista, mas a própria substância da imagem: um espaço de projeção onde a luz e a técnica tentam dar forma ao invisível. Por fim, o trabalho demonstra que o renascimento de Oscar marca o paradoxo trágico entre a vontade de ser e a inevitabilidade da separação.

**Palavras-chave:** Cinema sensorial; Luto; *Bardo Thödol*; Gaspar Noé; *Enter the Void*.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the 2009 film “*Enter the Void*”, by the Argentine filmmaker Gaspar Noé, through the lens of the intersection between cinematic language and the Tibetan Buddhist doctrine expressed in the *Bardo Thödol* (*The Tibetan Book of the Dead*). The research is based on the premise that the film functions as a laboratory that mimics the intermediate state between death and rebirth (a moment contained within the *Sidpa Bardo*). Initially, the study analyzes Noé’s aesthetic genesis, establishing how the director uses his cinematic project to confront the spectator. In its development, the dissertation discusses the subjective camera technique as a “*consciousness-vision*” that sustains the protagonist Oscar’s memory in his refusal of metaphysical “enlightenment.” The analysis reveals that the film subverts the promise of liberation through *Nirvana* in favor of a cyclical return to affective bonds, driven by attachment and memory. It concludes that the “*void*” evoked in the film’s title is not a nihilistic absence, but rather the very substance of the image itself: a space of projection where light and technique attempt to give form to the invisible. Finally, the study demonstrates that Oscar’s rebirth marks the tragic paradox between the will to exist and the inevitability of separation.

**Keywords:** Sensory cinema; Mourning; *Bardo Thodol*; Gaspar Noé; *Enter the Void*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – “APAREZCO”, pintura de Luis Felipe Noé.....	18
Imagem 2 – Cartilha de aviso de “ <i>Seul Contre Tous</i> ”.....	19
Quadro 1 – Espectros da loucura em “ <i>Climax</i> ” e “ <i>Lvx Aeterna</i> ”.....	22
Quadro 2 – Oscar usando DMT.....	26
Quadro 3 – Elementos e máscaras formais e Oscar no banheiro.....	27
Quadro 4 – Oscar vai ao <i>The Void</i> .....	30
Quadro 5 – Morte de Oscar no banheiro do <i>The Void</i> .....	33
Quadro 6 – A consciência se desprende do corpo físico e entra em contato com a Luz Primordial.....	36
Imagem 3 – Composição do <i>corpo</i> segundo a lógica tibetana.....	40
Imagem 4 – Composição do plano mental segundo a lógica tibetana.....	41
Quadro 7 – Ecos ressoados em “ <i>Enter the Void</i> ” (2009) e “ <i>Vampyr</i> ” (1932).....	46
Quadro 8 – Sequência de “ <i>Irreversible</i> ”.....	47
Quadro 9 – Sequência de “ <i>Irreversible</i> ”.....	48
Quadro 10 – Sequência dos <i>back-shots</i> que figuram as memórias de Oscar....	50
Quadro 11 – Sequência onde a consciência de Oscar encontra o amigo.....	54
Quadro 12 – Linda joga as cinzas do irmão pelo ralo.....	57
Quadro 13 – Oscar observando e buscando a melhor “Porta do Ventre”.....	61
Quadro 14 – Alex vê seus pais transando.....	62
Imagem 7 – Oscar lê o Livro Tibetano.....	67
Quadro 15 – Cenas onde as portas possuem simbolismo.....	69

## SUMÁRIO

<b>SEÇÃO 1 – ADENTRANDO O VAZIO.....</b>	<b>6</b>
<b>SEÇÃO 2 – DA FAMÍLIA À CÂMERA: AS PROVOCAÇÕES DE GASPAR NOÉ.....</b>	<b>16</b>
<b>SEÇÃO 3 – O OLHAR ENCARNADO: VISUALIDADE HÁPTICA E SUBJETIVIDADE.....</b>	<b>23</b>
<b>SEÇÃO 4 – CORPO FRIO, MEMÓRIAS VIVAS: A SUBJETIVIDADE TRANSCENDENTE E O DESPERTAR DA VISÃO-CONSCIÊNCIA DENTRO DA LÓGICA DO <i>SIDPA BARDO</i>.....</b>	<b>34</b>
<b>SEÇÃO 5 – A CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL: OS ESTÁGIOS DO <i>BARDO</i> COMO ESTRUTURA NARRATIVA.....</b>	<b>38</b>
5.1 <i>Chikhai Bardo</i> , ou a recusa da luz primordial.....	39
5.2 <i>Chonid Bardo</i> , ou o espelho das ilusões mentais.....	40
5.3 <i>Sidpa Bardo</i> , ou a atração pelo ventre e o Senhor da Morte.....	42
5.4 Egoísmo, ou o vício pela carne.....	43
<b>SEÇÃO 6 – O OBJETO PERDIDO DA CARNE: O OLHAR SISTÊMICO AO PRÓPRIO CADÁVER.....</b>	<b>44</b>
<b>SEÇÃO 7 – QUANDO A MORTE BATE À PORTA: FIGURAÇÕES DO TRAUMA.....</b>	<b>50</b>

**SEÇÃO 8 – ENCONTROS NO CEMITÉRIO: ATRAÇÕES SEXUAIS E  
(RE)PRESENÇA CARNAL..... 58**

**SEÇÃO 9 – “VOCÊ ACREDITA EM REENCARNAÇÃO?”: SUBVERSÕES E  
ESPACIALIDADES. O QUE É O VAZIO? UMA LEITURA DO FIM..... 64**

**SEÇÃO 10 – UMA VIAGEM ALUCINANTE..... 72**

## 1. ADENTRANDO O VAZIO

Em “*Enter the Void*” (2009), filme do cineasta argentino Gaspar Noé, Oscar (Daniel Brown) vive o feliz reencontro com sua irmã até ser covardemente assassinado em uma emboscada policial. Na grande Tóquio iluminada por incansáveis neons, o jovem ocidental [Oscar] sustenta uma existência marginal por meio de pequenos tráficos e de um círculo restrito de amizades. Somos convidados a aderir à sua perspectiva: somos os olhos e ouvidos de Oscar; vemos o que ele vê, ouvimos o que ele ouve. No início do filme, acompanhamos o jovem na varanda de seu apartamento, contemplando a noite toquiota e refletindo sobre a finitude. “*Dizem que, quando morremos, voamos por aí.*” é o que ele diz à chegada de sua irmã na varanda. Linda (Paz de la Huerta) é o principal afeto de seu irmão. Os dois olham para a noite e trocam algumas palavras sobre o *vazio*; expressam angústias e medos. Voltam para dentro do apartamento. Ao entrarem, discutem brevemente sobre a atual leitura de Oscar, o “Livro Tibetano dos Mortos” (ou *The Tibetan Book of the Dead*, como na versão utilizada no filme), um “manual de boa morte” budista que o foi emprestado pelo seu único amigo, Alex (Cyril Roy). Sem grandes interesses pelo budismo, o jovem aparenta desconhecimento, já que considera o texto como “uma bíblia tibetana”. Linda, por sua vez, classifica Alex como um “*junkie*” (drogado) e uma péssima influência para o irmão. Trabalhadora da noite e stripper, Linda se despede da soleira da porta principal: “*Eu te vejo mais tarde?*” – “*Vejo você.*”, responde Oscar.

“*Enter the Void*” configura-se como um denso exercício formal acerca da morte e da materialidade do sentimento. Se, por um lado, acompanhamos a morte do corpo físico de Oscar, abatido por disparos da polícia durante a emboscada montada em conjunto com o parceiro de negócios (Victor), por outro, somos conduzidos à ascensão de um corpo etéreo: uma visão flutuante e angustiada que percorre a cidade, revisita lembranças e reforça, a cada deslocamento, a identidade do falecido. De modo análogo, se acompanhamos a dor do luto e da desconexão, também reconhecemos uma vontade inesgotável de reencontro. O diretor não recorre ao *Livro Tibetano dos Mortos* (ou *Bardo Thödol*) como mera muleta intelectual ou ornamento exótico. Pelo contrário: este

trabalho parte da hipótese de que o filme usa do texto como sua premissa estrutural, um momento mais primal e anterior à sua própria materialidade narrativa. Ou seja, interessa-se em investigar de que modo o filme articula e figura a experiência da morte, do pós-morte e da possível reencarnação, em diálogo com a noção e o momento do *Sidpa Bardo* presente no livro.

Dentro do budismo tibetano, o *Sidpa Bardo* é descrito como a terceira fase da jornada espiritual do pós-morte, é quando a *consciência* do falecido não consegue se desprender do mundo material e de suas paixões mundanas (Evans-Wentz, 1985, p. 20). Nesse estágio, o morto busca com tanta intensidade suas lembranças e seus vínculos com os vivos que acaba forçando sua própria reencarnação. É importante, contudo, explicitar um recorte: o intuito desta pesquisa não é religioso, mas estético. Não se trata de utilizar o filme para vulgarizar ou ilustrar o texto tibetano, mas de lançar mão da noção de *Sidpa Bardo* para ler e compreender o filme de Gaspar Noé. Assim, o objetivo geral deste trabalho é reconhecer e analisar como o filme trabalha as materialidades da morte e suas relações com o *Sidpa Bardo*. Já, os objetivos de ordem específica são: **a)** Examinar a construção sensorial da morte (câmera subjetiva, luzes, som, etc.); **b)** Discutir como a estrutura do filme (morte, lembranças, sobrevoos, reencarnação) pode ser lida à luz das etapas do *Bardo*, com maior interesse na ideia de reencarnação; e **c)** Reconhecer as diferentes materialidades da morte e do luto no filme.

Uma forma de abordar “*Enter the Void*” é aproximá-lo do que Martine Beugnet (2007, p. 2) entende por “cinema de sensações”, isto é, um modo de fazer e de ver filmes em que a experiência se constrói a partir da ênfase na experiência tátil e incorporada do personagem. Em vez de apenas “contar” uma história de morte e possível renascimento, o filme configura uma experiência de luzes, sons, movimentos de câmera e durações que tende a exceder a dimensão puramente figuracional, superando o mimetismo e visando construir a própria subjetividade sensorial de Oscar. Em “*Enter the Void*”, a morte de Oscar e sua passagem para um estágio pós-morte não são apenas temas: elas são sentidas através de piscadas de luzes estroboscópicas, de cores saturadas, de longos planos flutuantes que parecem desprender a câmera – e, com ela, o olhar – do corpo físico.

Nesse sentido, interessa pensar o filme a partir de um campo teórico que vem problematizando a dimensão tátil, afetiva e incorporada da experiência cinematográfica. A aproximação com o que Laura Marks desenvolve em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Archive* (2000) é particularmente relevante, uma vez que a autora aborda a experiência fílmica como algo que ultrapassa o sentido da visão, ativando uma “visualidade háptica” (*haptic* *visuality*). Ou seja, a autora considera a experiência fílmica como personagem provida de corporeidade e de materialidade sensorial, pontos de interesse que configuram a subjetividade de Oscar, apresentando um corpo que, mesmo etéreo, percebe, sente e responde. Também relacionadas são as ideias de “câmera subjetiva sistemática” e “primeiro plano acústico”, propostas por Arlindo Machado em “O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço” (2007), uma vez que dizem respeito ao próprio corpo do personagem, nos sentidos de visão e audição, configurando a subjetividade dos corpos de Oscar. De modo convergente, Martine Beugnet, em *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007), enfatiza como certo cinema contemporâneo – em especial o francês, o qual Noé faz parte e é o principal nome quando o assunto é o “choque” – aposta em intensidades sensoriais. Em “*Enter the Void*”, a câmera subjetiva que se cola ao olhar de Oscar, os movimentos de sobrevoo que atravessam paredes e telhados, a insistência em cores pulsantes e sons graves compõem justamente esse tipo de “ambiente sensorial” que atua diretamente na figuração da consciência alterada e do corpo etéreo do personagem, aproximando-o de um estado que o filme associa ao pós-morte.

Um dos eixos que se desdobram da experiência sensorial do filme diz respeito à forma como o filme elabora a morte e o luto. A morte física de Oscar – mostrada de modo abrupto, violento, em um ambiente saturado de luzes e sons – desencadeia uma série de imagens em que a consciência parece resistir à separação definitiva do mundo. Ao acompanhar a perspectiva de um “corpo etéreo” que sobrevoa a cidade, revisita cenas da infância, observa o sofrimento de seus afetos e ronda os espaços que antes habitava, o espectador é confrontado com um luto que não se fecha: uma permanência insistente, em que a perda não se converte simplesmente em ausência, mas em retorno, repetição.

Essa dinâmica permite aproximar o filme à ideia de “morte simbólica”, de Lev Vigotsky, para quem a experiência de perda e transformação não se limita ao evento biológico da morte, mas atravessa a vida psíquica como pequenas “mortes” que reconfiguram o sujeito – assim como trabalhado por Vigotsky no artigo *O significado histórico da crise da Psicologia: Uma investigação metodológica* (1999). A ruptura de vínculos, a mudança de papéis, o deslocamento de afetos e de pontos de vista podem ser compreendidos como processos de morte simbólica que exigem do indivíduo um trabalho de elaboração. Em “*Enter the Void*”, o luto de Linda e a própria insistência da consciência de Oscar podem ser lidos como figuras desse trabalho: a dificuldade inicial em aceitar a perda, o retorno compulsivo às mesmas imagens, a tentativa de reconstituir uma unidade que já não existe, ao mesmo tempo que encara como “pequenas mortes” os fechamentos de ciclos da vida de uma pessoa.

A dificuldade de Linda, em primeiro momento, de aceitar a perda do irmão também permite uma aproximação com os estudos de Colin Murray Parkes em *Luto, estudos sobre a perda na vida adulta* (1998). O autor, ao investigar a natureza da perda, aprofunda-se na fase de “anelo” ou “busca”, onde a pessoa enlutada experimenta uma negociação de perda e uma intensa busca pela figura perdida, muitas vezes manifestadas em um comportamento de revisão compulsiva de memórias e na persistente sensação de presença do falecido. Essa dinâmica de anelo e busca, central na obra de Parkes, ressoa diretamente com o modo como a consciência de Oscar insiste em se manifestar no mundo material – traçando um nó com a narrativa do *Bardo* –, revivendo as imagens de sua infância e rodando seus afetos.

A pesquisa propõe, assim, uma leitura de “*Enter the Void*” que se desdobra em três movimentos interconectados. Primeiramente, buscando entender a materialidade da experiência subjetiva através da análise da forma, investigando de que modo a câmera subjetiva e a intensidade sensorial constroem o corpo etéreo e a “visualidade háptica” de Oscar, em diálogo com Laura Marks, Arlindo Machado e Martine Beugnet. Em um segundo momento, se volta ao plano estrutural e metafísico, analisando o *Livro Tibetano dos Mortos* e as dinâmicas do *Bardo* como uma “cartografia do pós-morte”, um mapa-base que orienta o percurso da consciência de Oscar e, eventualmente, a própria montagem do

filme. Por fim, o terceiro movimento retorna ao plano afetivo e humano, investigando o luto como um trabalho compulsivo, onde a insistência de Oscar e a saudade de Linda revelam a resistência da psique à ausência definitiva, a partir da morte simbólica, apontada por Vigotsky.

Reconhecendo a profundidade da leitura, adota-se a estratégia da Análise Fílmica Imanente, tal como proposta pelo professor Ismail Xavier. Esse posicionamento metodológico impõe ao analista a tarefa de se adequar à exigência interna da obra, e não o contrário – respeito total ao filme, não o utilizando como mero pano de fundo para discutir determinado assunto: as categorias teóricas serão mobilizadas como lentes que auxiliam no processo de segmentar e interpretar os argumentos estéticos de Noé. A intenção não é verificar a aderência do filme a um modelo, mas expor o que, na própria materialidade de *“Enter the Void”*, gera o pensamento crítico. Este ensaio é, portanto, um mergulho nas entranhas sensoriais e estruturais do filme, buscando desvelar como a obra usa a experiência extrema do pós-morte para nos confrontar com o vazio e com a insistência inesgotável do afeto.

A obra de Gaspar Noé se estabeleceu, desde cedo, como um caso notável de um “autor extremo”, um ponto focal para discussões sobre transgressão e o chamado “cinema do corpo” na virada do século XXI. A crítica converge para a análise da violência explícita, da sexualidade gráfica e do uso de dispositivos formais agressivos. Trabalhos como a tese de Imran Fridaus, *The Cinema of Gaspar Noé: A Poetics of Transgression*, e a dissertação de Nicolas Bordage, *An Argentine in Paris: Gaspar Noé’s Cinema Challenges France’s Social, Political, and Moral Values*, fornecem um panorama interessante dessa linha, focada na poética do diretor e seu desafio aos valores sociais. Essa discussão se insere em um campo já estabelecido – todavia, pouco caminhado –, inclusive pela publicação do livro *A Poética da Angústia: Ensaio sobre o cinema de Gaspar Noé* (do autor desta dissertação), que mapeia a assinatura formal do cineasta, canibalizando a narrativa em prol da intensidade e do afeto negativo. Tais estudos, embora cruciais, frequentemente submetem a complexidade estética do filme à sua carga temática de choque.

Quando *“Enter the Void”* surge, a análise se aprofunda no formalismo radical da obra. O consenso acadêmico o reconhece como o ápice da

subjetividade formal do diretor, com o uso quase ininterrupto do *point of view* (POV) e a exploração do espaço da cidade como um labirinto psicodélico. Estudos como o de William Brown e David H. Fleming, *Voiding Cinema: Subjectivity Beside Itself*, exploram como o filme tenta dar a vez ao vazio e à suspensão entre dentro/fora, entre sujeito e objeto, através de uma leitura do “não-lugar” da consciência. Na mesma linha, o artigo *Blinking and Thinking: The Embodied Perceptions of Presence*, de Jeeshan Gazi, investiga como a percepção do espectador é manipulada pela forma — o piscar de olhos de Oscar, por exemplo, como um *punctum* barthesiano que negocia a presença e a ausência. Tais trabalhos, embora fundamentais, concentram-se predominantemente na experiência alucinatória e sinestésica, tratando a jornada de Oscar como uma fenomenologia da visão.

Apesar da riqueza analítica sobre a estética e a formalidade subjetiva, observa-se uma lacuna no debate estabelecido. Embora a referência ao *Livro Tibetano dos Mortos* seja frequente — notadamente no livro *Spiritual Sensations: Cinematic Religious Experience and Evolving Conceptions of the Sacred* (2021), de Sarah K. Balstrup, que discute a obra no contexto da experiência religiosa e do sagrado – não foram encontrados trabalhos que se dedicaram ao interesse do presente texto: investigar a estrutura do filme como uma figuração autoral, livre e sistêmica do *Sidpa Bardo*, transformando a cosmologia em uma chave estrutural que orienta a montagem, o tempo e o percurso da consciência. Da mesma forma, a crítica tende a ignorar a dimensão do luto e da perda dos afetos (Parkes, Vigotsky) que se manifesta naqueles que permanecem, desdenhando da fração inatamente humana da memória e da finitude.

Neste contexto, a presente dissertação se insere na discussão para evoluir sobre o campo que o próprio autor já ajudou a estabelecer, focando na superação da leitura pela transgressão e pelo choque. Ao adotar a Análise Fílmica Imanente, de Ismail Xavier, este trabalho propõe que a estética visceral de “*Enter the Void*” serve à articulação de uma lembrança estrutural (o *Bardo*) e à figuração da resistência afetiva (o anelo e a simbologia da morte). Ao costurar a *visualidade háptica* (Marks) com o mapa metafísico (*Bardo*) e a compulsão da perda (Parkes), este estudo alça o filme de Gaspar Noé de mera experiência

sensorial a uma rigorosa meditação sobre a forma com que o cinema figura a tenacidade inesgotável do afeto diante do vazio.

No campo vasto da figuração cinematográfica, a morte ocupa um lugar peculiar: é, em grande parte, um ponto final, um corte invisível no *raccord* da vida. No cinema clássico, o momento da morte do protagonista é, via de regra, o clímax dramático que encerra o arco narrativo, o ponto final. A câmera, em respeito à convenção, acompanha o corpo até o seu último suspiro e, então, se afasta, silenciando a consciência e encerrando a subjetividade. Pensemos no clímax de *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, onde a morte do nazista Heinrich Strasser, embora um evento de menor importância afetiva, é filmada como um fechamento abrupto e um catalisador de ação que encerra a tensão imediata. Comumente, a câmera não segue a consciência que se esvai; ela segue os protagonistas que sobrevivem, redirecionando o foco para a continuidade da vida e da narrativa. O pós-morte, se existe, é relegado à lacuna da tela, ao mistério — assim como em *Martyrs* (2008), de Pascal Laugier, quando a personagem da Mademoiselle enfia um projétil na própria cabeça em busca de saber como é “o outro lado” —, ou transformado em um elemento externo de gênero, como o fantasma. Este, por sua vez, é quase sempre o *objeto* do olhar dos vivos, uma manifestação de terror ou saudade, e raramente o *sujeito* que experimenta a nova realidade. O cinema tradicional vê a morte como ausência, não como jornada.

É nesse vazio de figuração que a proposta de Noé em “*Enter the Void*” se instala como uma violenta ruptura formal. O filme acusa a convenção do “corte” da consciência. Em vez disso, ele assume a continuidade dessa subjetividade. Ou seja, a câmera permanece, e com ela, o olhar. O que o cinema clássico esconde ou transforma em alegoria, Noé expõe como um estado de ser, verdade. A morte, em seu aspecto biológico, torna-se, para o filme, o início da experiência radical, longe do fim da história — uma odisséia tátil, sensorial e formal que se acusa a abandonar o corpo, mesmo que este se torne etéreo. O filme nos força a perguntar: o que acontece quando a forma adere à consciência que voa, em vez daquela que jaz?

Ao transformar a morte de um evento abrupto em um processo ou um “estado de suspensão”, “*Enter the Void*” se alinha com uma vertente do cinema

moderno que questiona a tirania do tempo linear. Filmes que exploram a memória e a temporalidade cíclica — como o próprio *Irréversible* (2002), de Noé, tanto em sua versão original com sua estrutura inversa, quanto no joguete de montagem de sua reedição de 2019 —, demonstram a atração pela ideia de que a existência não se move apenas para frente, mas revisita e repete obsessivamente seus momentos-chave.

Neste contexto, a memória torna-se a âncora e o purgatório da consciência de Oscar. A revisitação compulsiva do passado — os flashbacks vívidos de sua infância e do acidente — não serve apenas para preencher lacunas narrativas, mas funciona como um dispositivo de resistência do corpo etéreo à separação. A vida do jovem é revisitada em um ciclo febril, onde os grandes momentos de afeto e trauma se repetem, presos a um tempo não-linear que opera fora da lógica do relógio. Essa repetição formal materializa o anelo e a busca (Parkes) da figura perdida, mas, neste caso, o próprio sujeito enlutado é a sua própria “figura fantasma”, preso na insistência de sua memória. Oscar, assim como Linda e Alex, também vive o seu luto.

A estratégia do filme de se estender à consciência após a morte acaba por estabelecer um diálogo com a metafísica e a busca pela figuração do não dito. A câmera, ao sobrevoar a cidade e atravessar paredes, adentrar em luzes, atinge um estágio de suspensão que acaba se tornando o próprio tema do filme: um espaço-tempo onde a materialidade do afeto e das vontades (egoísmo) se confrontam com o *vazio* — mesmo que, para o budismo, este último também não seja um completo “nada”.

Como visto, a cosmologia que informa a estrutura de “*Enter the Void*” tem suas raízes em um conhecimento que transcende as fronteiras do budismo canônico. O *Bardo Thodöl* (ou *A Libertação pelo Ouvir no Estado Intermediário*) pertence ao universo “búdico”, que busca a iluminação pela sabedoria/conhecimento e que, ecleticamente, se incorpora à tradição religiosa do *Bön*, sendo um conhecimento anterior à própria filosofia budista histórica. Nessa linhagem, o “*Bardo*” significa precisamente “travessia”, e “*Thodöl*” é a obtenção de conhecimento, a doutrina, através da escuta. O livro, compilado no século VII, concentra-se, na verdade, no processo de vida, se interessando em ser uma árdua e verdadeira “preparação para a morte”, fortalecendo a relação

de guerras internas do ser, buscando o autoconhecimento. Esta visão, a tibetana, é notavelmente menos fatalista que a ocidental: a morte não é um fim, é uma nova roupagem, um patamar que exige sabedoria para ser bem percorrido.

Nessa concepção oriental, a morte não interrompe a personalidade do ser. O corpo é visto como um quaternário (físico, energético, emocional e mental), e o desprendimento do corpo denso não anula a consciência ou os afetos. É por isso que o filme de Gaspar Noé não é fatalista; a consciência de Oscar se mantém contínua, uma vez que a concepção tibetana é reencarnacionista por excelência — quando as vontades do morto são puramente materiais, expressas de saudades e vontades mundanas. Central para o *Thodöl* é o papel da audição e do guia espiritual (um *Lama*). No processo de “boa morte”, o moribundo e, em seguida, o corpo recém-falecido ouvem a leitura do *Bardo* por 49 dias. O enunciante utiliza o nome da pessoa durante toda a travessia, permitindo que a consciência desencarnada se identifique e ouça as instruções através do nome que tinha em vida. O desprendimento da identidade física só se quebra com a elevação espiritual (*Nirvana*) ou com o nascimento do novo corpo (*Sangsara*), confirmando a ideia de que a persistência de Oscar é um reflexo fiel desse estado de transição, mesmo que no filme não se faça presente a figura do enunciante junto ao corpo falecido do jovem — exceto em uma cena, quando o corpo imaterial de Oscar se encontra com Alex.

O *Bardo* é dividido em estágios sequenciais. O primeiro é o *Chickai Bardo* (Momento da Morte), onde a consciência se confronta com a Clara Luz Primordial, o momento onde se oferta a elevação. Para Oscar, que em vida não se preparou para o desprendimento, essa luz é recusada em favor da Luz Secundária, abraçando o *Sangsara* (o mundo manifestado e sua materialidade) devido ao egoísmo, a sua vontade humana de voltar. Essa recusa o leva ao *Sidpa Bardo*, que se torna o foco principal do filme. Este é o estágio da atração pelo mundo físico e da materialidade humana. É no *Sidpa* que a consciência desencarnada é considerada nove vezes mais perceptiva do que em vida, e é capaz de ver seus entes queridos. Este período é marcado por um “juízo final” singular, no qual o ser repassa toda sua vida, confrontando as reais intenções de suas ações. A jornada de Oscar, que revisita obsessivamente suas memórias e paira sobre Linda, é a materialização estética dessa consciência no *Sidpa*

*Bardo*, em sua busca desesperada por um novo corpo através da “Porta do Ventre”, fechando o ciclo da angústia e da persistência afetiva.

O motor primário que lança a consciência de Oscar na travessia do *Bardo* é, ironicamente, o que na cosmologia tibetana se define como a falta de preparo para o despertencimento do corpo — o que podemos chamar de “egoísmo” em seu sentido búdico, ou seja, o apego à personalidade e ao mundo manifestado (*Sangsara*). Ao morrer, Oscar não está pronto para a *Unidade* (a grande adesão com a Clara Luz Primordial). Como visto anteriormente, no estágio inicial, o *Chickai Bardo*, a consciência confronta a Clara Luz Primordial, o *Nirvana*, o abraço do todo e a desconexão com o eu. Para aceita-la, é necessário o reconhecimento da pureza e da ausência de apego, algo que Oscar, vivendo uma vida de apegos e afetos intensos (no caso, Linda), é incapaz de realizar. Ele, por função lógica, encontra a Luz Primordial e a desdenha, abraça o retorno. A lição do *Bardo* é clara e desprovida de milagre: “Se foi egoísta em vida, será egoísta na morte”.

Este não é um julgamento pejorativo, mas sim uma constatação da natureza da pessoa, de que o apego obstinado ao “eu” — à memória, aos vínculos, à identidade nomeada — torna impossível o desprendimento final. É a força desse egoísmo afetivo que impede Oscar de abraçar a Luz e que o impele, com urgência, para o estágio do *Sidpa*. Ao não aceitar a *Unidade*, sua consciência se mantém inteira, persistente e dotada de grande percepção, manifestando a atração irresistível pelo mundo material, pelos afetos deixados e pela busca por uma nova “Porta do Ventre” — o endereço final do estágio do *Sidpa*, a relação sexual escolhida pela consciência através do calor afetivo. A forma radical de “*Enter the Void*” é, portanto, a tradução estética dessa busca compulsiva, onde o cinema utiliza a câmera em primeira pessoa para dar corpo à própria tenacidade do ego que se recusa a dissolver no vazio.

O resultado dessa recusa egoísta em se dissolver é a jornada que o filme nos impõe: uma cíclica febril onde a consciência de Oscar revisita obsessivamente os grandes momentos de sua vida, desde os traumas da infância e da vida adulta, passando pelo duplo reencontro com Linda, e chegando, por fim, à derradeira. Portanto, “*Enter the Void*” se constrói como um gigantesco *loop* de memórias e anseios, onde a forma se curva à vontade de

reviver. Ao final, o clímax da reencarnação, a escolha do jovem pela “Porta do Ventre” não é um ato de redenção, mas a continuidade lógica de seu apego: ele se transforma no nascimento, encerrando o processo do *Sidpa Bardo*, mas garantindo a renovação do ciclo do caos afetivo.

Entretanto, a imersão na jornada de Oscar não se esgota na compreensão de seu enredo ou na mística do texto tibetano que o acompanha. Para compreender um pouco da natureza dessa jornada transcendental, é necessário recuar o olhar e investigar a própria gênese estética que sustenta a obra. “*Enter the Void*” não é um evento isolado, é um meandro, o jovem resultado de uma trajetória marcada pela provocação, pelo exílio e pela herança artística que desafia as convenções do olhar. Assim, antes de acompanharmos o desprendimento da *intra* do protagonista pelas luzes de Tóquio, é interessante compreender as raízes do diretor (biográficas e artísticas/filmográficas) que moldaram o seu cinema.

## **2. DA FAMÍLIA À CÂMERA: AS PROVOCAÇÕES DE GASPAR NOÉ**

A trajetória artística de Gaspar Noé é indissociável de um cenário de deslocamento, tensões e ruptura. Nascido em Buenos Aires em 27 de dezembro de 1963, Noé é filho do renomado pintor e intelectual Luis Felipe “Yuyo” Noé, figura central do movimento *Nueva Figuración* argentina, com a assistente social Norah Murphy. Essa herança pictórica parece ser de extrema importância para o cinema do autor: ela precede os experimentalismos, recusa o dogmatismo e trata o quadro cinematográfico como uma tela viva, onde os excessos dos movimentos de câmera, as texturas, as cores e as luzes parecem possuir uma função primária que precedem o diálogo. A infância do diretor foi marcada pela instabilidade política da Argentina, culminando no exílio da família na França durante a ascensão do regime fascista na década de 1970. Esse “desenraizamento”, geográfico e cultural parece ter germinado em sua obra um constante interesse pelo trauma e pela exploração de zonas limítrofes da experiência humana.

Ao se estabelecer em Paris, Noé distanciou-se da tradição do cinema francês clássico, voltando seu olhar para uma estética da visceralidade que viria a ser rotulada pela crítica como “*New French Extremity*”. No entanto, o diretor manifesta um notável descontentamento com essa nomenclatura, frequentemente apontando que o termo — cunhado pelo crítico James Quandt (2004) com um viés predominantemente moralista e que Noé repudia (West, 2016) — tenta enquadrar como “movimento” uma série de buscas autorais e estéticas díspares. Para Noé, o rótulo de “extremo” não deve ser compreendido meramente como um recurso para o choque gratuito ou uma provocação vazia. Pelo contrário, essa busca pela transgressão dialoga com um cinema que ousa provocar, onde um dos objetivos é desestabilizar a passividade do espectador, o forçando a uma confrontação frontal, quase física, com a imagem. Para Noé, o cinema é, antes de qualquer coisa, um dispositivo sensorial capaz de mimetizar estados alterados de consciência e processos psíquicos profundos.

As influências declaradas pelo diretor transitam entre a agressividade visual de “*Angst*” (1983), de Gerald Kargl, e o rigor formal de Stanley Kubrick. Essa junção Kargl-Kubrick resulta em uma assinatura formal que privilegia a experiência direta com a tela. É nessa interseção entre a herança paterna da pintura de vanguarda e a vontade de ocasionar a quebra da passividade do espectador que Noé começa a delinear os contornos estéticos que atingiram sua maturidade em “*Enter the Void*”. Sua obra pregressa, “*Irréversible*”, de 2002, atua como um laboratório técnico para o filme de 2009, onde a câmera, no início do filme (e final da narrativa) deixa de ser um espectador passivo enquanto dança pelas paredes dos prédios até entrar em uma cela e encontrar o personagem do Açougueiro, de “*Carne*” e “*Seul Contre Tous*”. Essa “dança” protagonizada pela câmera é o primeiro suspiro enérgico da visão da *consciência* errante de “*Enter the Void*”, antecipando a jornada espiritual e sensorial que trabalharia anos mais tarde ao abordar o *Bardo Thödol*.

A existência da saturação visual e da agressividade cromática em “*Enter the Void*” possivelmente está conectada com a influência de Yuyo na formação estética do filho. Como expoente da *Nueva Figuración*, o trabalho do pai de Gaspar é caracterizado como um “caos organizado” (Noé, 2024), onde a tela é inundada por cores vibrantes e uma fragmentação que desafia a ordem racional

da imagem. Gaspar Noé transpõe essa lógica para o cinema, não apenas como uma escolha ornamentária, mas também como estratégia de imersão sensorial, transformando a imagem em uma massa densa e pulsante. Essa herança artística manifesta-se em sua preferência por luzes estroboscópicas e neons saturados, elementos que buscam mimetizar uma natureza vibratória das sensações.

Imagem 1 – “APAREZCO”, pintura de Luis Felipe Noé.



Fonte: Luis Felipe Noé, 2022. (instagram: @yuyonoe)

Os primeiros passos de Noé no cinema de longa e média metragem, com “*Carne*” (1991) e “*Seul Contre Tous*” (1998), estabelecem o marco-zero da sua investigação sobre a materialidade humana. Nestas obras, o foco se volta à ordinária condição humana — a carne, o trauma social patológico e a claustrofobia psicológica. Tecnicamente, Noé já demonstrava aqui um afastamento da montagem do cinema clássico, utilizando cortes abruptos e efeitos sonoros agressivos (como tiros de canhão, cartilhas de aviso e sons de

frequências baixas) para “atacar” o espectador. Mesmo que em “*Seul Contre Tous*” a câmera esteja presa à subjetividade nihilista do Açougueiro (o mesmo do início/final de “*Irréversible*”, o personagem de Philippe Nahon), em um realismo brutalista, na cena final do filme essa câmera começa a ensaiar um desejo de libertação. Nesse sentido, é com a exploração dessa subjetividade paranoica e psicótica do Açougueiro que Noé deu os primeiros passos para a construção da subjetividade de Oscar e da *consciência*.

Imagem 2 – Cartilha de aviso de “*Seul Contre Tous*”.



Fonte: Gaspar Noé, 1998.

A transição da filmografia do diretor para uma extrapolação sensorial encontra sua manifestação na sequência final do filme de 1998. Após mergulhar o espectador em uma narrativa claustrofóbica e verbalmente agressiva, a câmera, nos momentos finais, realiza um movimento de desprendimento que ecoaria anos depois: ela abandona a rigidez do enquadramento da sacada do quarto de hotel e, em um leve movimento de desprendimento, foca na rua lateral parisiense, pairando de forma focada sobre a rua. Esse movimento é quase como um epílogo do estilo formal de Noé.

Essa experimentação passa por sua “adolescência” técnica e conceitual em *“Irréversible”*, onde ela toma mais tempo de tela: no início, quando o filme abre com a câmera rodopiando de forma desorientada até encontrar a cela do Açougueiro (como comentado anteriormente); durante a festa, quando ela dança ao redor de uma lâmpada no teto para progredir a narrativa; e ao fim, quando ela gira ao redor de Alex em sistema de vórtice até entrar em contato total com a jovem.

A maturidade técnica e conceitual dessa experimentação acontece em *“Enter the Void”*, quando ela é a dominante durante a maior parte do filme. A fluidez virtual e os plano-sequência coreografados dos dois filmes anteriores são as ferramentas que o diretor utiliza para mimetizar a ubiquidade da *consciência* desencarnada. Nessa lógica, enquanto a narrativa de *“Irréversible”* se move de trás para frente no tempo, a câmera se move para além das limitações comuns do espaço, preparando o terreno para que essa característica formal seja utilizada para descrever a jornada transcendente da alma em busca de um novo ventre.

A transição definitiva para o clima estético do filme de 2009 é viabilizada por um uso da tecnologia digital — mesmo que o filme tenha sido gravado em 35mm e 16mm (ShotOnWhat?, 2019). Noé utiliza o *computer-generated imagery* (CGI) e técnicas de pós-produção para “eliminar” o corte fílmico. Mesmo que essa escolha técnica já tenha se mostrado de forma consistente no filme de 2002, aqui ela parece ter um grau maior de significado, já que dialoga com a natureza da mente descrita no *Bardo Thödol*. No estado intermediário (o do pós-morte), a consciência não experimenta as interrupções temporais e espaciais inerentes da percepção biológica, ela se comporta como uma corrente contínua de projeções. Ao utilizar das “emendas visíveis” para costurar os planos entre si, Noé mimetiza essa fluidez metafísica-ontológica, transformando o filme em um fluxo ininterrupto. Nesse sentido, a técnica se torna uma extensão da jornada sensorial do *Bardo*, permitindo que o espectador habite aquela visão que etérea.

Dando continuidade às explorações sensoriais iniciadas em *“Irréversible”*, o diretor reforça a sua ideia de que o cinema deve ser experimentado pelo corpo antes de ser processado pela mente. A náusea e a vertigem são precedentes do significado. No contexto do filme, esses desconfortos físicos parecem atuar

como uma ponte sensorial para a inicial “desorientação” do *corpo-mental* de Oscar. Assim como o falecido, no *Sidpa Bardo*, é assolado pelos “ventos kármicos” e pelas visões aterrorizantes que o jogam ao renascimento, o espectador é lançado em um estado de vulnerabilidade física.

A decisão de estruturar a narrativa através de planos-sequências quase monumentais figura a tentativa máxima de Noé de filmar o “eterno agora” do estado pós-morte. Ao abdicar da montagem clássica que fragmenta o tempo para construir sentido (Bazin, 2018, p. 81), Noé opta por uma espacialidade totalizante. A ausência de cortes em “*Enter the Void*” força o espectador a habitar o presente contínuo da *consciência* de Oscar. Dessa forma, não há descanso da elipse; o filme coloca no centro da tela uma presença absoluta em cada transição, transformando o ato de *ver* em um exercício fenomenológico de acompanhamento da *consciência* na sua busca incessante do reencontro.

A busca do diretor por essa imagem que “vibra” (o aspecto herdado de seu pai) encontra uma justificativa da vida pessoal e estética de Noé, é conectada com o interesse do diretor por estados alterados de consciência. Noé frequentemente discute em entrevistas como suas experiências com substâncias psicodélicas influenciaram os aspectos formais de “*Enter the Void*”. Mesmo assim, essa influência não é limitada apenas à figuração visual, já que ela também ajuda a ditar o ritmo do filme. A imagem pulsante busca mimetizar a frequência vibratória da percepção sob o efeito dessas substâncias, onde as fronteiras entre o *eu* e o mundo exterior se tornam porosas — não por pouco, vemos Oscar fumar DMT logo nos dez primeiros minutos de tela.

[...] quando eu tinha uns 23 [anos], assisti à **A Dama do Lago** (*The Lady in The Lake*, Robert Montgomery, 1947) usando cogumelos. É um filme inteiro filmado do ponto de vista do personagem principal e, sob o efeito da *psilocibina*, eu fui transportado para a TV e para a cabeça de Marlowe, mesmo que o filme seja em preto e branco e legendado. Eu achei aquela técnica de filmagem através dos olhos do personagem o artifício cinematográfico mais bonito que possa existir e se um dia eu fosse fazer um filme sobre a vida após a morte, eu iria filmar através da visão subjetiva do personagem.” (Noé, 2009, tradução minha)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No original: “when I was around 23, I watched *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) on mushrooms. It’s a film shot entirely from the point of view of the main character and, under the effect of the *psilocybin*, I was transported into the TV and into Marlowe’s head, even though the

Esse interesse sobre o estado alterado de consciência é continuado em dois filmes futuros; “*Climax*” (2018) e “*Lvx Aeterna*” (2019). Se no filme de 2009 o foco era a jornada solitária da *consciência* no plano do pós-morte, em “*Climax*” Noé vai expandir essa lógica para o corpo coletivo. Através dos planos-sequência tortuosos que acompanham um grupo de dançarinos em um colapso psicótico induzido pelo LSD colocado na sangria, o diretor utiliza a câmera para instaurar um estado de crescente pânico. Já em “*Lvx Aeterna*”, Noé radicaliza o uso de luzes estroboscópicas e *split screens*, transformando a tela em um campo de agressão visual que força o espectador ao insuportável da inquisição moderna, quando o coloca de frente à fogueira que queima a atriz Charlotte Gainsbourg.

Quadro 1 – Espectros da loucura em “*Climax*” e “*Lvx Aeterna*”.



Fonte: Gaspar Noé (2018) / (2019).

---

film was in black and white and subtitled. I thought that the technique of filming through the eyes of a character was the most beautiful cinematographic artifice there could be and that the day I made a film about the afterworld, I would film through the subjective vision of the character.”

A mesma agressividade estroboscópica e vibrante de “*Lvx Aeterna*” e “*Climax*” existe em “*Enter the Void*”, servindo à posição de investigação do desespero e da vontade. Antes de nos colocar na subjetividade etérea, Noé nos força a enfrentar a finitude através de uma imersão total na subjetividade material. É nesse momento, entre a luz que oferece “libertação” e o corpo que perde a cor que o filme se ancora, estabelecendo uma ponte entre o excesso estético e a fragilidade humana. Compreendida a trajetória que moldou o olhar de Noé, nos resta investigar como essa genética visceral se traduz na jornada de Oscar, considerando a intoxicação orgânica que o fez buscar a figuração do momento mais desconfortante de qualquer ser senciente.

### **3. O OLHAR ENCARNADO: VISUALIDADE HÁPTICA E SUBJETIVIDADE**

A jornada de Oscar em “*Enter the Void*”, inicialmente, abdica da transcendência e foca na materialidade do corpo. Antes que a consciência se desprenda em direção ao *Bardo*, Noé nos confina a uma subjetividade absoluta e visceral. Não se trata apenas de um discurso narratológico da câmera subjetiva ou de uma emulação técnica de filmes passados, como *A Dama do Lago* (*The Lady in the Lake*, 1946), de Robert Montgomery; o que o filme propõe parece ser uma certa visualidade háptica. Segundo Laura Marks (2000), essa forma de imagem é aquela que convida o espectador a “tocar com os olhos”, transformando a tela em um campo de explorações táteis, uma membrana de sensações.

No início do filme, a aderência à perspectiva de Oscar é tão radical que a tela parece deixar de ser apenas objeto de observação, acaba se tornando presença. As “piscadas” simuladas pela montagem e os borrões de luz não são meros efeitos estilísticos, são as marcas da vivência de um ego (uma vontade) que ainda habita uma morada de carne. Esse “corpo-consciência” é apresentado através de uma materialidade densa: no momento de sua morte ouvimos a respiração ofegante e, em *fade-out*, o som que gradualmente fica abafado do

mundo externo após um gritante ruído de estática e a voz diegética que ecoa dentro do crânio do jovem protagonista. É o que Arlindo Machado (2007) descreve como a subjetividade que “contamina” o aparato técnico, transformando a câmera em um órgão vivo. Essa aproximação patologicamente íntima da câmera com o personagem, a relação Noé-Oscar, também aproxima o filme ao conceito da Subjetiva Indireta Livre, proposta pelo literato e diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1965). Pasolini, no texto “O Cinema de Poesia”, constrói uma “tradução” do Discurso Indireto Livre, da literatura, para o cinema. Para ele, o cruzamento entre o diretor e o personagem cria uma “contaminação estética” positiva à obra. Em termos simples, é quando a câmera deixa de mostrar apenas a subjetiva direta de uma visão e adota todo o complexo ideológico e o estado psicológico da mesma. Ou seja, assume o estado psicológico do personagem sem deixar de lado a marca estilística do diretor. No filme, notamos isso durante a experiência sensorial de Oscar ao uso do DMT, quando Noé usa de computação gráfica para emular o estado de visão quimicamente alterado do jovem.

Essa primeira fase do filme monta uma configuração conotativa de um certo “egoísmo sensorial”. Nesse momento, Oscar está profundamente ancorado em seus desejos e percepções imediatas — a fumaça do DMT, a vista da passagem do avião na densa e escura noite, a presença física de Linda. A técnica de Noé emula uma visão direta do desejo. Ao nos trancarmos dentro de Oscar, o diretor nos prepara para o choque da morte, como se recebêssemos o próprio tiro endereçado ao jovem. Esse aparato da “câmera-visão” que o filme propõe não apenas registra o evento, ele mesmo sofre o trauma.

Assim, a visualidade háptica aqui serve como o primeiro estágio do apego búdico. Antes que a consciência tente resistir ao *vazio* no *Sidpa Bardo*, ela se manifesta como uma recusa em abandonar a percepção física. O “corpo-consciência” de Oscar, materializado através dessa câmera-pele, é a prova estética de que seu egoísmo está longe de ser uma “falha” do caráter moral do jovem, mas uma condição biológica e existencial que o impedirá, mais tarde, de se fundir com a Luz Clara da dissolução final. Mais adiante entenderemos isso.

Voltemos à sacada em Tóquio. Este espaço (a sacada) parece funcionar como um certo limiar onde a morte deixa de ser uma ideia distante para se tornar

o tema central da existência de Oscar e Linda. Antes mesmo que a tragédia se materialize, a conversa sobre o medo da morte e a profecia de Oscar sobre "voar ao morrer" estabelece a nota tônica do filme: a morte não é um fim, mas uma transmutação da perspectiva. Ao retornarem ao interior claustrofóbico e caótico do apartamento, o *Livro Tibetano dos Mortos* surge, de forma escanteada, como um certo amuleto de contenção de danos ainda em vida; uma "corruptela terapêutica" oferecida por Alex, o amigo. Para Oscar, o texto búdico não é um guia espiritual consciente, mas uma bússola involuntária que passará a reger sua percepção, oferecendo a estrutura simbólica do *Bardo* para o que antes era apenas uma vida ordinária, sem muitas vontades.

O breve diálogo de despedida na soleira da porta, selado com um "I'll see you later?" esperançoso e um "See you." singular e solitário, carrega a ironia trágica de uma promessa que só será cumprida através da metafísica. O que se segue é a primeira grande ruptura da "câmera-pele": a ingestão do DMT. Noé utiliza a substância para forçar a transição entre o olhar selvagem do cotidiano e uma visualidade onírica, porém com tons agressivos. Pela primeira vez, a câmera se desloca do rigor subjetivo para revelar o rosto de Oscar, mas o faz através de uma abstração agressiva. As formas anômalas, um emaranhado de agulhas e tentáculos dissonantes que evoluem para uma "floresta de espinhas dorsais", parecem antecipar uma paisagem tátil e aterradora, uma angústia que o momento concreto da morte consolidará.

A desorientação inicial das formas, antes agressivas, cede lugar a uma harmonia geométrica que sinaliza o amadurecimento da experiência psicodélica de Oscar. Nesse segundo ato visual, as alucinações se organizam em uma série de mandalas jungianas, onde o caos cromático é domesticado por uma certa "simetria circular". Essa transição parece conter uma dose de simbolismo: a transformação das formas na visão de Oscar converte-se em uma "dança cósmica", uma coreografia do estado psicológico perturbado que busca ordem em meio à espantosa subordinação do ego do jovem às visões que o agridem.

Quadro 2 – Oscar usando DMT.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Como observa Carl Jung (2002, p. 385), a mandala — termo sânscrito para "círculo" — transcende a representação pictórica para designar configurações plásticas ou rítmicas que visam a concentração e a meditação. No contexto de Noé, essas imagens circulares funcionam como um *yantra* visual, um instrumento de culto que prepara a consciência do jovem para a jornada que se seguirá. A "dança" das formas descrita por Jung parece manifestar-se na tela como um sistema de figuração de uma parte do próprio jovem, que, antes de ser brutalmente assassinado, encontra um breve instante de equilíbrio e totalidade diante uma situação brutal.

A *trip* psicodélica de Oscar é rompida de forma abrupta pelo toque de seu celular, o devolvendo para a realidade material e para o seu corpo biológico. Há urgência na voz do outro lado da linha: Victor, o companheiro de negócios nos pequenos tráficos de Oscar, dá o tom desse novo momento, o encontro no bar *The Void*. Nesse retorno forçado à consciência, o caráter formal do filme se radicaliza; o *follow shot* se mostra como órgão auxiliar do filme, enquanto a câmera subjetiva e a Subjetiva Indireta Livre continuam como os órgãos principais. Através de visões duplicadas e borrões de movimento, o espectador

é arremessado para uma visão cansada, quimicamente torpe e vacilante, onde cada piscar do jovem funciona como um jogo de duas cortinas que se fecham na horizontal.

O ápice da consciência material de Oscar acontece agora: o jovem se levanta e anda até o banheiro, toca os dedos no interruptor para acender a luz e se depara consigo mesmo no espelho — dispositivo clássico no cinema para reconhecimento, que aqui Noé utiliza, em dois momentos, para demarcar a fragilidade do jovem. Oscar, ao encarar seu próprio reflexo, um jovem, caucasiano e de traços sóbrios, evidencia também a técnica empregada pelo diretor sob seu corpo diegético — o possível uso de dublê e da composição de cenário através de um buraco feito para a gravação da cena do banheiro. A imagem que escurece sistematicamente com o fechar das pálpebras, a sombra da própria mão que invade o campo de visão e o borrão tátil da toalha sobre o rosto cansado de Oscar acabam transformando a câmera em um órgão vivo, um corpo que percebe.

Quadro 3 – Elementos e máscaras formais e Oscar no banheiro.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

A arquitetura formal do filme se conecta àquilo que Machado (2007, p. 36) chama de “câmera subjetiva sistemática”. Ao resgatar a experiência de A Dama

do Lago, o autor observa que essa forma de olhar instaura uma “subjetividade fria”, capaz de gerar um “enigma secundário e parasitário” em torno da identidade do protagonista. A forma como Noé grava parece subverter essa lógica distante colocada pelo autor, uma vez que, se utilizando dela, fornece motivos suficientes para o espectador também se enclausurar no corpo de Oscar.

Retornando à diegese. O pequeno momento de cuidado do jovem é cortado ao toque da campainha. A neurose de Oscar o convida a considerar um ataque durante sua *trip*. Ao apagar a luz do banheiro, o jovem mergulha para o corredor e olha pelo olho mágico da porta de entrada. Ao olhar pela moldura, vê Alex, seu amigo, parado à sua espera. Oscar abre a porta e Alex entra.

Ao entrar, Alex pergunta a Oscar sobre a leitura do *Livro Tibetano* e diz que o amigo pode continuar com o livro até terminar. Também comenta que, na rua, encontrou Linda acompanhada por um homem chamado Mario. Oscar diz que, caso Linda engravide, *ele matará o bebê*. Durante a conversa, fica aparente o interesse que Alex nutre por Linda, mesmo que a jovem o despreze. Nessa conversa cruzada por afetos e rejeições, Oscar comenta sobre a necessidade de ir até o *The Void*. A relutância de Alex em frequentar o local sublinha o caráter de *bad trip*, de estranheza que a realidade alterada do jovem assume neste momento. Ao deixarem o apartamento, a conversa sobre o texto budista deixa de ser um mero diálogo e se mostra como o condutor rítmico do filme.

**Alex:** *“Você deve terminar o Livro dos Mortos, isso seria muito melhor. Você pode esperar até você morrer, então você terá a sua grande viagem.”*

**Oscar:** *“Esse livro ainda é confuso para mim. Como você explicaria o livro?”*

**Alex:** *“É um pouco difícil de explicar. Então, basicamente... Quando você morre, seu espírito sai do seu corpo. No começo, você pode ver toda a sua vida, refletindo no espelho mágico. E então, você começa a flutuar como um fantasma. E você pode ver qualquer coisa que esteja acontecendo ao seu redor. Você pode ouvir tudo, mas você não pode se comunicar com o mundo dos vivos. E então você vê essas luzes, todas essas luzes diferentes, de todas as cores diferentes.”*

*Estas luzes são as portas que o puxam para os planos superiores da existência. Mas a maioria das pessoas... Elas, na verdade... Elas, na verdade, gostam tanto desse mundo, que elas não querem ser levadas embora. Então, é aí que tudo se transforma em uma viagem ruim. A única saída é reencarnar. Isso faz algum sentido?"*

**Oscar:** *"Sim, eu acho que sim. Eu não sei. O que é a viagem ruim?"*

**Alex:** *"Bem, a viagem ruim é quando você tem todos e você vai enlouquecendo. Todos os seus medos tornam-se realidade... e isso assusta pra caralho. É como se o que resta da sua mente. É como se o que resta da sua deve estar no topo de tudo. Nesse ponto, você gostaria que nunca tivesse morrido. Então, algumas luzes amarelas mais escuras aparecem para você. Elas representam todos esses casais fazendo amor. E então, a luz sai das barrigas e se você se aproxima, elas lhe darão uma visão de uma possível vida futura. E você escolhe a vida que melhor lhe convier. Você sabe? Você acaba em um útero e você está reencarnado. Fim da história. E basicamente, você faz isso pra sempre, até você conseguir quebrar o círculo. Você entendeu?"*

**Oscar:** *"Então, você quer dizer que estamos presos neste mundo de merda por toda a eternidade? Você quer dizer que não há nada melhor lá fora?"*

**Alex:** *"Ei, quer saber? Mal posso esperar para ver sua irmã. Ela é muito bonita."*

O trajeto em direção ao *The Void* se mostra como um prólogo da próxima sequência: as passagens do livro e o destino de Linda estabelecem a densidade ética e afetiva que Oscar encontrará após sua morte. Alex adverte o amigo sobre a marginalização (tráfico) a qual Oscar está se colocando. O jovem nega a afirmação do amigo, e classifica a atividade apenas como uma mera e esporádica condição de subsistência. A resposta de Oscar revela a cegueira de seu próprio ego, ignorando sua fatal queda que se aproxima. Ao chegarem à esquina do bar, Oscar promete um retorno em alguns "breves minutos", comentário este que revela uma ironia trágica. O fim se aproxima.

Dentro do bar, o encontro com Victor é rápido, a iluminação possui tons escuros e nada intimistas, conota desconforto e apreensão, sem amizade. Ao

chegar, Oscar é recebido por Victor com um pedido de desculpas — o signo súbito da emboscada. Logo após o pedido de Victor, um grupo de policiais invade o salão principal do bar, ao ponto que Oscar se dá conta de toda a situação e se tranca dentro do banheiro. Trancado, o jovem joga pelo ralo todas as drogas que estavam com ele. Nervoso e afetado com o violento barulho dos policiais batendo na porta da cabine, Oscar mente dizendo que está armado, e que atiraria caso os policiais não saíssem de perto.

Os policiais, ao ouvirem a mentira, atiram pela porta da cabine e Oscar, pelas costas, é atingido fatalmente no peito. Ainda sob efeito do DMT, o jovem, ao perceber a perfuração em seu corpo, entra em negação. Caído de joelhos ao chão, com a visão turva e, mesmo que em seus pensamentos, ouvindo sua própria voz abafada, Oscar, para si mesmo, em *voice-over*, dá o relato de sua morte: “*Eu não posso morrer agora. Eles atiraram em mim?*”; “*Eles me mataram?*”. Ao redor dos pensamentos do jovem, também se ouvem mais alguns tiros dos policiais, quebrando a tranca e abrindo a porta.

Quadro 4 – Oscar vai ao *The Void*.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Na morte de Oscar, o filme coroa uma dimensão primordial da narrativa. A imersão proposta vai além da simples visualidade frontal do *point of view*, ela se completa através de uma arquitetura sonora que radicaliza essa espécie de “clausura do eu”. Nas sequências anteriores, desde a viagem/suspensão narcótica do DMT ao confronto silencioso do espelho do banheiro, Noé opera algo que Arlindo Machado define como um “primeiro plano acústico”. Esse recurso não é mero luxo técnico, ele evoca uma introspecção profunda. A dimensão audível dessa “clausura do eu” é o que Machado chama de “ouvido interno”, o filme nos tranca nas entranhas psíquicas do jovem: ouvimos não o que está ao redor, mas sim o que ecoa dentro do crânio de Oscar. Somos cúmplices de suas virtualidades imaginativas.

O ouvido interno: [...] Se vejo na tela um rosto em primeiro plano, com a boca emudecida, mas, ouço na trilha sonora uma voz (ou qualquer outro som não justificado por nenhuma fonte sonora, nem mesmo pelo ambiente), é inevitável que eu associe esse rosto a essa voz e imagine uma espécie de voz interior, audível não apenas à personagem, mas também à instância audiente que orienta o que deve ouvir o espectador. [sic] de fato, não ouve aqueles mesmos sons que eu, espectador, ouço perfeitamente: ele apenas os imagina. Mas o modo como a imagem e som são articulados me faz entender esses sons absolutamente concretos (para mim, espectador) como virtualidades presentes apenas no âmbito imaginativo de uma personagem. (Machado, 2007, p. 118 – 119)

Esse "silêncio vocal", que evoca a tradição de Abel Gance em *Un grand amour de Beethoven* (1936), estabelece uma percepção de subjetividade que borra as fronteiras entre o real e o imaginado. Quando o espectador ouve sons que não possuem fonte no visível, ocorre uma associação imediata com o estado mental do personagem: o som torna-se o registro de uma consciência que já começa a se descolar da objetividade do mundo. No caso do filme, essa técnica converte o que seria puramente abstrato em uma experiência sensorial absolutamente concreta para o público. O "primeiro plano auricular" funciona, portanto, como a última âncora de um ego que, ao perder a nitidez da visão, tenta se reconhecer através do próprio ruído interno, preparando o caminho para o silêncio definitivo que a morte, paradoxalmente, virá romper.

Nesse sentido de imersão sensorial, o filme vai de encontro com o conceito de “visualidade háptica” de Laura Marks (2000). Para a autora, o cinema pode atuar como uma pele, pode trabalhar em um local de contato físico entre o espectador e a imagem. Quando Oscar limpa o rosto na cena do banheiro, por exemplo, vemos o borrão da toalha e a sombra da mão invadindo a sua zona de visão. São em situações dessas que a câmera de Noé trabalha a zona háptica marksiana: a imagem convida o espectador a não apenas *ver* Oscar, mas a habitar a textura de sua existência. Se, como diz a autora, a visão háptica é uma forma de conhecimento que envolve o corpo inteiro, o “ouvido interno” de Oscar completa essa zona sinestésica. Estamos diante de uma “imagem-pele” / “pele-película” que sofre, que pulsa e que, ao ser atravessada pelo tiro policial, padece narrativamente e rasga a própria membrana de contato que o filme estabeleceu com o público, quebrando o contrato.

As ideias marksianas rondam o filme de cabo à rabo. Ao abrir mão de um estilo meramente óptico, onde os objetos são formalmente distantes, e adotar um caráter afetivo de filmagem, Noé mostra essa “pele-película” que parece tocar os ambientes — o reconhecimento do apartamento bagunçado, o segurar do livro na mão, o autoexame de Oscar no espelho, a queda no chão do banheiro no momento da morte, etc. Quando a visão de Oscar se perde em borrões ao secar o rosto ou se distorce sob o efeito do DMT, a imagem deixa de ser uma figuração distante e se torna um local de contato físico entre o espectador e a finitude do protagonista. Não estamos apenas observando Oscar; estamos sentindo a estranheza de sua percepção, onde o neon das ruas de Tóquio e o sangue nos azulejos do banheiro do bar deixam de ser apenas cores e se transformam em pequenas partes significantes do grande trauma que é o filme.

Esse caráter corpóreo revela o que Marks chama de memória incorporada. Para a autora, o corpo retém registros sensoriais que muitas vezes escapam à consciência intelectual. Adiante, quando entrarmos nos afetos de Oscar durante o pós-morte, veremos que essa memória do ego continua materializada, se torna o motor da vontade do jovem, configurando a “nova versão” de Oscar como uma espécie de acúmulo de experiências, um arquivo de sensações.

Voltando ao ápice da morte do jovem: a autora também comenta sobre a característica “anti-voyeurística” de alguns filmes. Marks diz que o voyeurismo se baseia em manter uma distância entre o observador e o observado: “O voyeurismo baseia-se em manter a distância entre quem observa e quem é observado.” (2000, p. 184, tradução minha)<sup>2</sup>. Noé subverte essa lógica ao, além de nos “trancar” na subjetividade sistemática de Oscar, o transforma no próprio observador, quebrando essa lógica de distância. Nesse sentido, o impacto do tiro policial é um evento narrativo sentido, não apenas visto.

Quadro 5 – Morte de Oscar no banheiro do *The Void*.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

No hiato agonizante da morte, o filme mergulha em um vórtice de hesitação existencial, onde a psique perturbada de Oscar se mescla com a pacatez do corpo estirado no chão e o gradual apagamento de seus sentidos. A dúvida do jovem — que oscila entre a negação do fim e a atribuição do trauma aos efeitos da droga anteriormente consumida — revela a sua resistência ao

---

<sup>2</sup> No original: “Voyeurism relies on maintaining the distance between viewer and viewed.”

morrer, conotando uma resistência do ego: a mente tenta desesperadamente traduzir a falência biológica em uma *trip* química controlável. Ledo engano. Esse apego como última atividade é manifestado na preocupação final com Linda, materializado no pedido de ajuda que rompe a introspectiva auricular de Oscar. Tal pedido é também a tentativa final da expressão de um “eu”, um ser consciente em desespero que se alça ao padrão fenomenológico de existência.

O término dos batimentos cardíacos do jovem provoca o que parece ser uma ruptura na conduta da câmera, desafiando a lógica da subjetividade discutida anteriormente. Para o “espectador noviço”, a morte do hospedeiro biológico sugeriria uma transferência de protagonismo para os sobreviventes que realmente importam para a trama, Linda ou Alex. No entanto, Noé subverte a expectativa do corte narrativo para instaurar uma subjetividade transcendente. Embora o corpo biológico tenha sido silenciado pelo trauma final, ceifado pelo instrumento bélico e covarde, o caráter fantasmagórico do personagem, mencionado por Machado (2007, p. 32), se expande. Continuamos com Oscar, o seguimos — ou o que o valha como visão. Esse novo estado de presença do jovem é o que traz à tona, em definitivo, o aspecto do *Bardo*. Mergulhamos em uma onipresença de uma consciência-fantasma que, ao se descolar da pele física, assume a própria pele do filme como um invólucro de percepção. Para fins de estudo, chamaremos esse novo plano de “visão-consciência”, ou simplesmente “consciência”, o equivalente ao “corpo-mental” (*yid-kiy-lüs*) do *Bardo*.

#### **4. CORPO FRIO, MEMÓRIAS VIVAS: PLANOS-SEQUÊNCIA, A SUBJETIVIDADE TRANSCENDENTE E O DESPERTAR DA VISÃO-CONSCIÊNCIA DENTRO DA LÓGICA DO *SIDPA BARDO***

Antes de continuarmos, tomemos um respiro para discutir um pouco mais sobre a estrutura formal do filme. “*Enter the Void*” não é composto por uma miríade de cenas; o filme se organiza em três grandes blocos de planos-sequência que correspondem aos estágios do *Bardo*. O primeiro bloco, correspondente do início do filme até a morte do jovem, ancora-se na câmera

subjetiva sistemática da visão humana: o espectador está preso no corpo biológico de Oscar, com suas piscadas, seus borrões e seu *ouvido interno*. É o plano da vida material, que culmina no encontro com a Luz Primordial. O segundo bloco, correspondente ao despertar da *visão-consciência* até a sequência do motel Love, é o mais extenso e corresponde ao “grande coração” do filme: ele trabalha entre a recusa da Luz, a passagem pelo *Chonid* (as memórias revistas, os *back-shots*) e a descida ao *Sidpa* (a atração entre Linda e Alex e o seu ápice). Aqui, a câmera se torna transcendente, ubíqua e intoxicada pela *SIL*. Por fim, o terceiro e último bloco (do renascimento à incubadora) encerra o ciclo com a volta à carne.

Desde Bazin, que celebrava o plano-sequência por preservar a unidade espacial e temporal do real contra a fragmentação da “montagem proibida” (Bazin, 2014, p. 108), a Deleuze, que via nele a urgência da “imagem-tempo” (2018) onde a percepção não necessariamente está relacionada com a ação, que se afasta do corte abrupto ou cadenciado e aposta na duração como matéria expressiva. Hitchcock, com a falsa e inteligente continuidade de “*Rope*” (1948), já compreendera o potencial angustiante e imersivo do longo plano. Por sua vez, Tarkovsky, em “*Offret*” (1986), compreendeu a dilatação do plano como o intervalo que coroa o grande ato do sacrifício, como uma respiração espiritual.

Noé também trabalha nessa linhagem, mas opera uma torção radical. O plano-sequência clássico, aquele que se ancora na materialidade do mundo físico — o corpo que caminha, a paisagem que se revela —, existe no filme, como visto, é o seu primeiro plano. Contudo, também vemos o que se ancora na própria consciência, explicitado depois da morte do corpo que a sustentava. Se, o já comentado aqui, *A Dama do Lago* (1948), de Montgomery, encerrava o plano-sequência subjetivo nos limites do corpo de Marlowe, o filme de Noé força essa lógica até as últimas consequências, justamente por não fazer o espectador grudar em outro personagem após a morte de Oscar. Noé desencarna a câmera que Montgomery usa para mimetizar os olhos e a percepção daquele detetive, a trabalha como uma ferramenta ontológica de grosso calibre.

Nessa dinâmica, a descorporificação da visão de Oscar não ocorre como um corte abrupto, esse movimento é uma certa desterritorialização do olhar. Ao se afastar do cadáver, a *visão-consciência* se depara com um corpo reduzido a

uma massa translúcida que aos poucos ganha forma: ossos e contornos. Essa tomada despoja o jovem de sua presença mundana, o rompe de sua identidade social para o revelar em sua crueza biológica mais primitiva. Esse novo “eu”, ainda que subjetivo, opera em uma zona de transição, ainda está conhecendo: como um inseto, uma mosca, ele é atraído pelo foco de luz no teto, uma orientação fototrópica<sup>3</sup> que o diretor utiliza para sinalizar que a consciência agora se rege por novas leis físicas e metafísicas. A luz deixa de ser mero elemento compositor da *mise-em-scène* para se tornar um artefato condutor do filme.

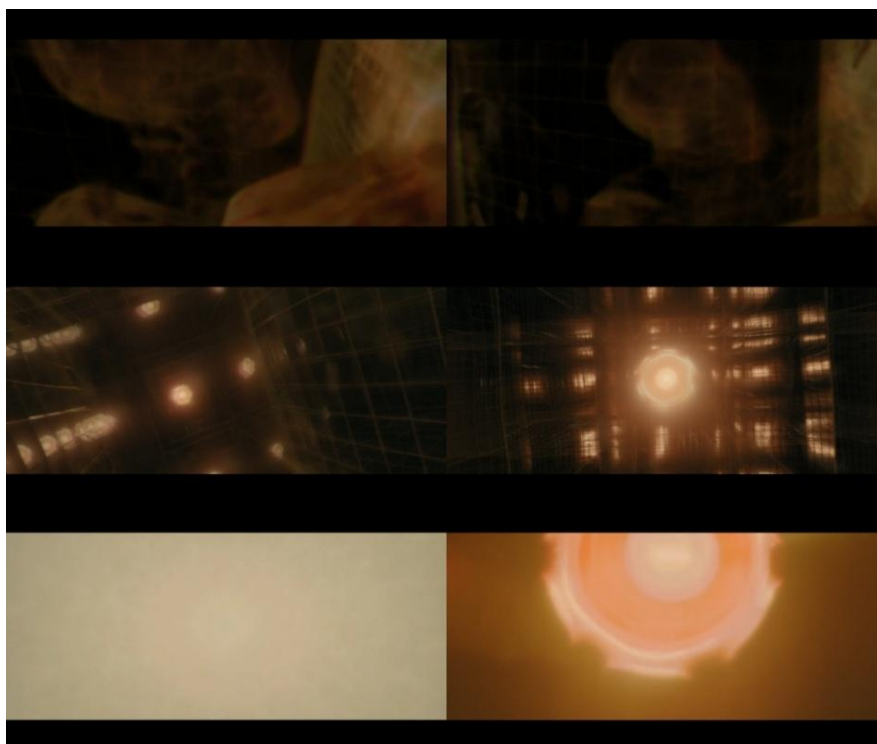
A *visão-consciência* se prende por alguns segundos significativos à luz da lâmpada do banheiro — logo mais, entenderemos isso. Ao se desprender da luz e voltar seu olhar para o banheiro, a *consciência* confronta aquele corpo ensanguentado que padece aos azulejos e à privada, o seu antigo “eu”, como um objeto de perda. Reconhece, neste momento, o seu próprio luto. À luz.

Instantes antes à instauração da delicadeza melancólica disposta ao olhar fúnebre, se marcou o encontro, através do contato com a forte luz do bocal, com o início da jornada do *Bardo*. Esse momento marca o encontro com a Primeira Luz Primordial, o *Chikkai Bardo*, a luminosidade clara que surge no instante da morte como uma oferta de libertação absoluta, o *Nirvana*. No entanto, ao invés de se fundir com esse vácuo luminoso, a *consciência* de Oscar desvia o olhar, preferindo a densidade do trauma à abstração final de todo o sofrimento humano ofertado pelo momento.

---

<sup>3</sup> O fototropismo é o exercício do direcionamento de um organismo em relação a um estímulo luminoso.

Quadro 6 – A *consciência* se desprende do corpo físico e entra em contato com a Luz Primordial.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Aqui, o filme materializa um mecanismo lacaniano de *fantasma*: a consciência sem corpo se transforma no observador desse “objeto perdido” (o corpo pulsional), operando na fissura entre a transcendência rejeitada e a mirada que se inicia, assim como apontado por Oliveira e Santos “O fantasma é o mecanismo de captura do corpo pulsional (objeto perdido) no laço com o Outro portador de uma falta.” (2018, p. 935). Ou seja, o fantasma captura essa falta, e Noé traduz esse processo através de um recurso formal que resgata a finitude anterior: o *fade-out* e o *fade-in* mimetizam os piscares dos olhos de Oscar. Nesse sentido, esse “olho da câmera” que se fecha e abre é o despertar rítmico de uma percepção fantasmática que agora habita o metafísico, se importando unicamente com o seu ciclo de desejo.

A contemplação do cadáver inaugura uma visualidade paradoxal: o olhar de Oscar agora é borrado e expandido, como se a *visão-consciência* estivesse mergulhada em uma tristeza no campo metafísico. Essa turvação, que também pode se remeter à visão inicial de um recém-nascido — elemento que se repete ao fim do filme —, sugere que a morte de Oscar, de fato, não se estabeleceu

como um encerramento, mas sim como um parto de uma nova modalidade de percepção. Se, como vimos com Marks, a “imagem-membrana” sofreu a dilaceração do tiro, o que surge agora é uma sensibilidade ainda desestabilizada.

Neste limiar, a subjetividade sistemática de Arlindo Machado sofre uma mutação, transmutando-se no que podemos chamar de “subjetividade transcendente”. A câmera, agora, assume a característica da *ubiquidade*, que no filme podemos entender, a partir de Machado, como a capacidade do observador onividente (Oscar) que ignora as leis da física para atravessar paredes, tetos, esgotos, etc. Contudo, essa onipresença não é nada desinteressada. Ela é, como Lacan define o fantasma, uma certa “estrutura que sustenta o desejo” (Lacan, 2008). Oscar não voa por Tóquio como um deus poderoso e indiferente, mas como um sujeito portador de seus traumas, que ainda se situa em suas paixões.

Aqui, a *ubiquidade* não anula a subjetividade; acaba potencializando — uma grande singularidade do filme. A *visão-consciência* é onividente no espaço, mas permanece “reta e interna”, profundamente “mergulhável” em sua natureza afetiva, agindo como o presente fantasmático do corpo que perece abaixo dela. Nessa relação dialética, a câmera subjetiva e a transcendência técnica se entrelaçam: *o olhar de Oscar torna-se onipresente para que seu desejo possa ser onipresente*. Ele habita a zona lacunar do espaço urbano toquiota da mesma forma que o fantasma habita a falta no sujeito, buscando incansavelmente em seus amores (Linda e Alex) a materialidade do que um dia foi.

O contato da *visão-consciência* com o foco de luz da lâmpada do banheiro instaura um jogo de cores específico: um tom pulsante, quase bege, que parece vibrar em consonância com a ideia do *Sangsãra*. Como apontado por E. Evans-Wentz, em seu livro homônimo dedicado ao *Livro Tibetano dos Mortos* (o livro que foi utilizado no filme), o *Sangsãra* opera na lógica do retorno e do renascimento, funcionando como a força central que puxa a consciência de volta à manifestação fenomenológica do processo do *Bardo*. Nessa lógica, Noé utiliza essa luz saturada como um gatilho para despertar do desejo, do ego. A lâmpada se mostra como um simulacro de um sol artificial; quente e pulsante.

Essa transição nos conduz ao eixo central desse estudo: o *Sidpa Bardo*, estágio esse que os budistas de linhagem tibetana e Evans-Wentz definem como o surgimento do impulso de nascimento e a navegação pelos acontecimentos pré-natais. Segundo o autor, enquanto o processo da morte oferece a “suprema compreensão” e a maior possibilidade de libertação, o *Sidpa Bardo* inaugura a sequência de “ilusões” que conduzem à reencarnação. Nesta fase, as luzes tornam-se progressivamente aterradoras, traduzindo o afastamento da consciência da “verdade libertadora” à medida que ela se aproxima do renascimento físico. No filme, o *Sidpa Bardo* parece se comportar como a própria matéria cinematográfica; o filme dedica a sua maior parte (mais de duas horas) a essa descida, transformando a “instrução” búdica em uma experiência estética de estranhamento e fixação emocional.

A terceira parte, ou *Sidpa Bardo*, concerne ao surgimento do impulso de nascimento e aos acontecimentos pré-natais. Nesta parte, é característico que a suprema compreensão e a iluminação - e, portanto, a maior possibilidade de alcançar a libertação - sejam concedidos durante o verdadeiro processo da morte: Logo após começam as "ilusões", que conduzem finalmente à reencarnação, as luzes iluminadoras vão ficando cada vez mais opacas e variadas, e as visões mais e mais aterradoras. Essa descida traduz o afastamento da consciência da verdade libertadora, à medida que ela se aproxima do renascimento físico. O propósito da instrução é fixar a atenção do homem morto, a cada etapa sucessiva de engano e de confusão, na sempre presente possibilidade de libertação, assim como explicar a ele a natureza de suas visões. (Evans-Wentz, 1985, p. 35 – 36)

Agora, com a base do *Sidpa*, tomaremos uma breve quebra para apontar algumas resoluções de importância à trajetória de Oscar em seu pós-morte. Uma “cartografia do invisível” se faz necessária.

## **5. A CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL: OS ESTÁGIOS DO *BARDO* COMO ESTRUTURA NARRATIVA**

Por ora, tomaremos uma quebra no discurso narrativo geral para entender como a complexidade da trajetória búdica pode figurar estruturalmente no filme.

A jornada de Oscar após receber o disparo pelas costas se desenrola como uma descida rítmica através dos estados intermediários descritos no *Bardo Thodöl*. Noé se utiliza da estrutura milenar do budismo tibetano para organizar a fragmentação da consciência do protagonista, transformando o “manual de boa morte” em um roteiro de obsessões e apegos. Essa trajetória se divide em três estágios fundamentais que espelham a falência da libertação em favor do desejo; o *Chikhai Bardo*, o *Chonid Bardo* e o supracitado *Sidpa Bardo*.

### **5.1 *Chikhai Bardo*, ou a recusa da luz primordial**

O estágio imediato à morte, o *Chikhai Bardo*, é caracterizado pelo surgimento da Clara Luz Primordial — uma oportunidade de desconexão total com o ego e fusão com a “vacuidade” luminosa. No entanto, para Oscar, essa luz não se manifesta em sua pureza primal. O que a consciência do jovem entra em contato é compreendida como a Clara Luz Secundária, uma versão opaca e materializada da transcendência. Aqui, essa distinção é crucial: a aceitação da primeira luz exige um estado de “despertencimento”, do corpo que Oscar, em seu “egoísmo-sensor” cultivado em vida, é incapaz de atingir — dentro da cultura, a luz primordial é apenas aceita e alcançada pelos próprios entes da tradição, os monges e lamas são os mais capazes de quebrarem o ciclo do *Sangsãra* e atingirem a elevação do *Nirvana*.

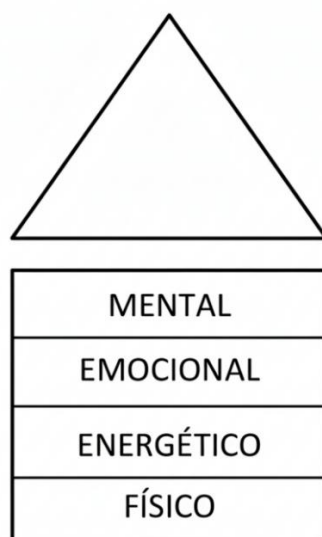
Como o *Thodöl* não opera milagres, mas reflete a qualidade da consciência que já existe naquele corpo, a morte de Oscar é o espelho de sua vida. Ele não abraça o *todo*; ele se agarra ao ego (as imagens de sua vida mundana), preferindo a segurança da materialidade à incerteza cósmica do *Nirvana*. Ou seja, a máxima é a seguinte: se foi egoísta em vida, será egoísta na morte. À título de complementação desse estágio, cabe comentar acerca da ideia de *corpo* no *Bardo*.

A fragmentação da subjetividade de Oscar é uma correspondente direta na composição do corpo no *Bardo*. Ao desvincular-se da carne, a *consciência* se aloca dentro de um invólucro etéreo que guarda a memória da forma humana, dessa forma também se transformando em um *corpo*. No filme, essa transição é

visualizada pela massa translúcida que Oscar observa ao olhar para si mesmo pela primeira vez após o tiro.

Esse *corpo* é desprovido de sistema nervoso, mas é movido por uma vontade pulsional que o torna nove vezes mais perceptivo que o corpo físico. É essa estrutura que permite à *visão-consciência* atravessar a materialidade de Tóquio agindo como uma extensão fantasmática que, embora invisível aos vivos, habita o espaço com uma intensidade sensorial amplificada. Esse *corpo* pode ser figurado pelo formato triangular, e se divide entre os níveis: mental; emocional; energético; e físico.

Imagem 3 – Composição do *corpo* segundo a lógica tibetana.



Fonte: Formulação própria usando de base o *Livro Tibetano dos Mortos* (1985).

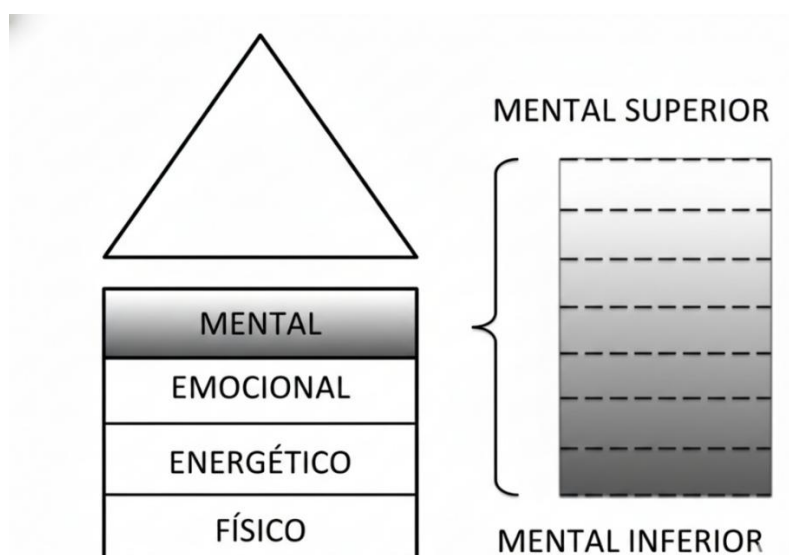
## 5.2 *Chonid Bardo*, ou o espelho das ilusões mentais

Ao negar a fusão com a luz, a *consciência* de Oscar mergulha no *Chonid Bardo*, o estágio das projeções cármicas. Aqui, o filme transita para o confronto com as formas mentais ordenadas pela vivência e cultura do morto. Contudo, como o jovem não aceita as “virtudes da quietude”, ele é afastado para a zona periférica do egoísmo. Nos estágios finais do *Chonid* o plano mental torna-se destrutivo; as memórias nobres dão lugar aos pensamentos mais torpes. O espectador assiste à própria personalidade de Oscar sendo projetada como um

aspecto externo: ele vê a si mesmo, vê o seu passado de inúmeros traumas e poucas cordialidades. Vê seu lado sombrio e suas falhas, mas em vez de purificar-se no estado de *Devachan* — estado de felicidade após a morte (McClelland, 2010) —, sua consciência anseia desesperadamente por um retorno à forma humana.

Colateralmente, a experiência de Oscar no *Chonid* é regida pela composição do plano mental: uma projeção de formas mentais ordenadas pela vivência pregressa do morto. O plano mental se organiza em subníveis que vão do superior (pensamentos nobres e virtudes, residentes do *Devachan*) ao inferior (instintos torpes e egoísmo).

Imagem 4 – Composição do plano mental segundo a lógica tibetana.



Fonte: Formulação própria usando de base o *Livro Tibetano dos Mortos* (1985).

Noé traduz essa hierarquia de gama psíquica através da saturação e da harmonia das imagens: os momentos de breves quietudes (como o futuro momento do “reencontro” de Oscar com seus pais no avião) figuram as incursões pelo mental superior, enquanto as visões aterradoras (como a mirada que a visão-consciência protagoniza ao assistir a morte de seu corpo) e o mergulho na sexualidade grosseira do motel sinalizam a descida aos níveis inferiores. O confronto de Oscar com sua própria sombra é, em última análise, a navegação

por essa estrutura mental onde o “eu” se vê como espectador de sua própria história, incapaz de alterar fatos, mas condenado a sentir o peso afetivo de cada memória registrada na consciência.

### **5.3 *Sidpa Bardo*, ou a atração pelo ventre e o Senhor da Morte**

Assim como previamente discutido no momento anterior, o interesse principal do filme reside no *Sidpa Bardo*, o estágio da atração material grosseira. É aqui que a “subjetividade transcendente” da câmera atinge seu ápice de ubiquidade. Oscar agora é uma consciência nove vezes mais perceptiva do que quando encarnado, pairando sobre o mundo material com uma visão que atravessa o tempo e o espaço. Noé subverte a descrição tradicional que prevê uma visão cinzenta nesse estágio — “Haverá uma luz cinza semelhante ao crepúsculo, seja de noite ou de dia, durante todo o tempo [...] Diz-se geralmente que os sofrimentos do *Sidpa Bardo* são provocados por cerca de vinte e dois dias” (Evans-Wentz, 1985, p. 124) — para conferir uma saturação extrema ao olhar etéreo de Oscar, enfatizando que sua ligação com o mundo é vibrante e pulsional.

Nesse estágio, ocorre o simbolismo do “Juízo Final”, onde Oscar, diante de seu próprio “Senhor da Morte” (o guardião dos mortos e juiz cármico, também conhecido como “*Yama*”) interno, repassa toda sua vida. Aqui, o interesse recai sobre as intenções reais do jovem, e não sobre o resultado de suas ações, revelando a crueza de seus traumas de infância e de seu pacto de sangue com Linda. O *Sidpa Bardo* se fecha com a busca pela *Porta do Ventre*. Como veremos futuramente, ao observar Linda e Alex em cópula, Oscar não busca vigilância, mas afinidade para o seu renascimento, busca a oportunidade mais pulsante. A escolha do útero de Linda como receptáculo para a sua nova existência continua o ciclo de seu egoísmo: ao entrar na *Porta do Ventre*, Oscar aceita a perda de sua atual identidade em troca da promessa de continuar ao lado de quem ama.

## 5.4 Egoísmo, ou o vício pela carne

Por fim, nesta breve seção conceitual, temos o *egoísmo*.

O fracasso de Oscar em se fundir à Luz Primordial revela a natureza profunda de seu *egoísmo*, característica que Evans-Wentz descreve não como um vício ético, mas como o apego fundamental à ilusão mundana. Para o *Bardo Thodöl*, o egoísmo é a força quase gravitacional que impede a consciência de reconhecer a vacuidade, a puxa para o baixo mundo material; é o grito de um “eu” que, em vida, cultuou o desejo como única forma de existir e que, na morte, recusa-se a se desintegrar.

Logo após [da morte], devido ao poder do egoísmo sentirás medo da deslumbrante luz amarela e [desejarás] fugir[ás] dela. Serás ternamente atraído pela opaca luz amarelo-azulado do mundo humano. (Evans-Wentz, 1985, p. 87)

Ao morrer em um estágio de “egoísmo sensorial”, Oscar permanece prisioneiro de sua própria biografia e de seus amores terrenos. Reiterando: não há transformações milagrosas na alma. Assim sendo, a descida de Oscar em direção ao *Sidpa Bardo* é a consequência lógica de uma existência que não se preparou para o “despertencimento”. O egoísmo torna-se, então, a espinha dorsal do filme: é nele em que os atuais e futuros direcionamentos e vislumbres são talhados, dando cor à incessante busca pelo reencontro.

Ainda aqui, é fundamental ressaltar que a relação estabelecida por Noé com a trajetória do *Bardo* não se dá por meio de uma submissão dogmática ou uma figuração estritamente cega da doutrina tibetana. O livro não é um roteiro que o diretor segue *ipsis litteris*, é uma chave de leitura e uma estrutura analítica que Noé apropria para servir à sua própria vontade autoral. O filme não pretende ser uma tradução visível do texto sagrado, ele o utiliza como um esqueleto para sustentar a jornada profana, mundana e viciada.

Essa autonomia criativa se manifesta no fato de Noé ignorar as prescrições ritualísticas do livro em favor de um ritmo sensorial e

fenomenológico. Enquanto o texto budista acalenta o manual do desapego que prescreve a neutralidade dos tons cinzas, Noé vai na contramão: ele aposta no tempo através do trauma e satura a imagem com a incandescência neon. Noé não diz “amém” ao livro, se interessa em apostar na vontade material. O que prevalece é a vontade estética da intoxicação sobre a pureza espiritual.

### **5.5 A matéria imagética-genética do invisível: elementos visuais como operadores do *Bardo***

Essa cartografia, para além do ritmo, da estrutura narrativa e do fluxo simbólico das etapas descritas acima, também se sustenta através de uma gramática visual, onde seus elementos funcionam como um operador de passagem entre os estágios da consciência. Podemos elenca-los como: luzes, cores, texturas, espaços etc.

#### **As luzes, a arquitetura**

O sistema de iluminação do filme é o mais explícito diálogo com o *Thödol*. O texto tibetano descreve uma sucessão de luzes que se apresentam à consciência: a Luz Clara e ofuscante do *Chikhai*, as luzes coloridas e suaves do *Chonid*, e, por fim, as luzes foscas e opacas do *Sidpa*, que sinalizam os portais de renascimento nos reinos da existência. Noé traduz, e por vezes subverte, essa hierarquia luminosa em uma rede de fontes que pontuam o filme como nós de um teorema.

A lâmpada do banheiro do *The Void*, primeiro foco que a *consciência* encontra após a morte, figura a Luz Primordial. Sua claridade intensa e seu tom bege pulsante ofertam a dissolução no *Nirvana*. A recusa de Oscar, que desvia o olhar para seu próprio cadáver, é a tradução visual do apego — esse “Egoísmo” com E maiúsculo —, que, segundo Evans-Wentz, condena o morto a prosseguir na roda do *Sangsara*.

No *Love*, o sistema atinge seu clímax. As luzes estroboscópicas que emanam das regiões pélvicas dos corpos em coito são a materialização direta da descrição do *Sidpa*: luzes brancas, amarelas escuras, laranjas, roxas e rosas

que representam casais fazendo sexo e que, se o morto se aproximar, lhe darão a visão de uma vida futura. Noé desloca essas luzes das barrigas para as pélvis, radicalizando a conexão entre luminosidade e impulso sexual. A saturação — herança da *Nueva Figuración* e de seu pai —, marca estilística do diretor, trabalha aqui como o *vento kármico* que arrasta a consciência para a "Porta do Ventre".

### **Cores tão subversivas quanto o vermelho**

O *Bardo* descreve um progressivo enfraquecimento cromático à medida que a consciência se afasta da Luz Primária e se aproxima do renascimento. As luzes vão se tornando cada vez mais opacas e variadas, as visões mais e mais aterradoras, sinalizando o afastamento da “verdade libertadora”. Não é novidade que Noé subverte essa lógica: em vez da sobriedade cromática prescrita pelo manual, o diretor satura a tela com neons incandescentes, fortes — verdes, azuis, vermelhos, dourados. Essa recusa não é arbitrária. Ao inundar a imagem com a vibração cromática do mundo manifestado, Noé toma partido do *Sangsara*, nega veementemente o *Nirvana*. Emissária do regresso.

A cor não é um mero ornamento, ela se comporta como uma das matérias do desejo que apaixonam Oscar. O verde pulsante do táxi que conduz Linda e Alex ao motel, o dourado que emana do orgasmo no quarto do *Love*, o vermelho do camarim onde Linda chora a morte do irmão. Cada tom se conecta a um afeto que não se resolve em “libertação”. O filme abraça o que o Tibete adverte evitar.

### **Tatear texturas**

O conceito marksiano de visualidade háptica opera no filme como a membrana de contato entre o espectador e a experiência do *Bardo*. As texturas visuais, além de serem interessantes efeitos, também são indicadores do estado ontológico da consciência.

Durante a vida material de Oscar, a câmera-pele registra a fisicalidade do mundo: o borrão da toalha no rosto, a sombra da mão que invade o campo de visão, a visão que se embaça ao levar o tiro fatídico e covarde pelas costas etc.

Esses elementos ancoram a subjetividade no corpo biológico e constituem o que chamamos anteriormente de "egoísmo sensorial". Com a morte, essa textura se altera. A *consciência* deixa de tocar os objetos e começa os atravessar; sua materialidade é a da massa translúcida que Oscar observa ao olhar para si mesmo pela primeira vez após sua morte (Quadro 6). No entanto, a câmera não se torna fria ou distante. Pelo contrário: nos picos emocionais da jornada — ao testemunhar Linda em posição fetal, ao reviver o acidente dos pais, ao contemplar o cadáver no banheiro —, a imagem embaça. Inteligência afetiva da *consciência*. Essa textura emocional reaparece no renascimento. A miopia do recém-nascido, com sua visão turva e sua busca pelo calor do corpo materno, ecoa os estremeceres que a *consciência* experimentava diante do sofrimento de Linda.

### **Reconhecer espaços**

A arquitetura dos espaços ressoa simbólica às etapas da travessia. A sacada do apartamento, onde os irmãos conversam sobre a morte, parece funcionar como um limiar, um espaço de transição entre a vida ordinária e a consciência da finitude. Os banheiros operam em rima visual: o do apartamento é local de reconhecimento (o espelho que reflete Oscar em dois momentos distintos); o do *The Void* é o simulacro da tumba asfixiante onde o corpo se decompõe.

As soleiras das portas emolduram os momentos de abalo emocional: a despedida de Linda através do "*I'll see you later?*" (Quadro 15), o conflito com Victor, e, retroativamente, a *Urszene* freudiana (Quadro 15), onde o pequeno Oscar flagra os pais transando. Essa recorrência conecta o limiar arquitetônico ao limiar ontológico do Bardo: a soleira é o espaço onde algo termina e algo começa, a zona de transição que define o próprio conceito de "*Bardo*".

Por fim, a incubadora<sup>4</sup>, o útero artificial de acrílico e aço. Oscar, que, para reencontrar Linda, atravessou Tóquio ao meio de memórias e traumas, renasce

---

<sup>4</sup> Todas as ideias expressas aqui que por ora possam parecer estranhas (*Urszene*, a incubadora, o motel *Love*, o voo ancorado, etc), serão trabalhadas adiante.

em um isolamento hospitalar. O voo ancorado encontra aqui sua concretude: o corpo que andou e voou por quase três horas de filme está agora confinado a uma redoma transparente. Irônico.

Com base nessa ironia ainda não trabalhada, devemos recuar, retornando ao momento em que a jornada da *consciência* se inicia.

## 6. O OBJETO PERDIDO DA CARNE: O OLHAR SISTÊMICO AO PRÓPRIO CADÁVER

Nesse novo período coroado pela morte e pelo afastamento da “luz final”, Oscar inicia sua missão de “autorreconhecimento”, onde o seu *fantasma* (em tônica lacaniana) busca reencontrar o seu “eu” de carne, sangue e ossos para tocar a origem de seus apegos. Entramos em cheio nos domínios do *Sidpa*, onde a potência de renascimento e os acontecimentos pré-natais da nova carne são gestados através de uma digressão temporal através do passado de Oscar. Entramos em um plano onde a *consciência* recorda e habita o passado, observando o seu antigo “eu” às escondidas, em onipresença sistêmica.

Formalmente, essa “viagem no tempo” é sustentada pelo uso sistemático do *back-shot* e do *over-the-shoulder*. Ao posicionar a câmera constantemente às costas de Oscar, Noé materializa a natureza do *fantasma* espreitador, conotando um caráter de curiosidade e complacência à sua autoimagem. Essa escolha técnica rompe com a ideia convencional de *flashback* e instaura a Subjetiva Indireta Livre (SIL) pasoliniana. Na SIL, o narrador é fortemente “contaminado” / “intoxicado” pela sensibilidade do personagem. Ou seja, ocorre um entrelaçamento indissociável entre a lógica técnica externa e a psique interna, permitindo que os sentimentos e pensamentos de Oscar sejam revelados de forma não-explicita, através da própria “língua” visual do filme. Como bem observa Müller:

[...] a subjetiva indireta livre (SIL) não se confunde com o DIL [Discurso Indireto Livre]: quando o escritor “revive o discurso” de uma de suas personagens, mergulha não apenas na sua psicologia, mas na sua língua (deve-se lembrar aqui que Pasolini não se refere ao que

chamamos de diálogos dos personagens, mas à sua visão: isto é, a SIL se traduz fundamentalmente pelas imagens). (Müller, 2006, p. 101)

Por sua vez, essa relação dialética revela a face da “subjetividade transcendente”. Enquanto a ideia de ubiquidade permite que a consciência voe sob a arquitetura toquiota, a SIL dá espaço para que esse voo continue ancorado nos traumas e obsessões do jovem. Assim, a câmera do diretor, essa intoxicada pela memória do jovem, funciona como o suporte material-formal que salva o desejo (ego) da extinção.

Essa relação frontal e bruta da *consciência* de Oscar com o seu antigo invólucro relembra a experiência extracorpórea de Allan Grey em “*Vampyr*” (1932), de Carl Dreyer. Assim como o personagem de Dreyer mergulha em uma zona de penumbra onde as fronteiras entre o real e o fantástico se nebulam, Oscar olha para si mesmo com extrema curiosidade. No clássico de Dreyer, a imagem espectral de Allan parece figurar a manifestação da dúvida ontológica do ser diante da morte; em Noé, a visão borrada e trêmula de Oscar diante de seu próprio corpo radicaliza essa herança, sendo potencializada pelo adicional da cultura tibetana. De acordo com Marks, é de interesse apontar que em ambos os filmes a imagem se torna háptica, registrando o choque e o deslocamento espiritual. A câmera de Noé, ao revisitar a iconografia dreyeriana, tecnicamente materializa a *forma-consciência* que busca caçar seus passos e origem.

Quadro 7 – Ecos ressoados em “*Enter the Void*” (2009) e “*Vampyr*” (1932).



Fonte: Gaspar Noé (2009) e Carl Dreyer (1932).

Ainda às lembranças fílmicas, aqui vai uma doméstica. Aqui (em “*Enter the Void*”), como já visto antes, a luz está para além do mero recurso para iluminação cênica. As lâmpadas, abajures e labaredas de fogões e fogueiras funcionam como “luzes-portais”, os nós onde a narrativa se dobra e o tempo toma espaço. Através desses focos, Noé opera as transições que conduzem a *consciência* de Oscar entre o presente da morte e os ecos do passado. Se, como visto com base no budismo tibetano e em Evans-Wentz, a *consciência* no *Sidpa Bardo* é arrastada por ilusões que a aproximam do renascimento, essas luzes são as âncoras sensoriais que permitem o salto lógico da memória. A primeira ocorrência, logo após o desenlace do corpo no banheiro, estabelece o ponto do filme: o foco de luz é o túnel que a *consciência* usa para se locomover em seu próprio jogo de passado, traumas, memórias e destino.

Ao todo, o filme entra em dezoito dessas passagens “umbilicais”: dez de ordem das luzes materiais e oito através de alguns signos do filme: o cabelo de Linda, os ralos, um cinzeiro e um feto abortado por Linda tornam-se vias para a *consciência* errante. Essa certa “obsessão formal” do eixo luminoso de “*Enter*

*the Void*” não é inédita: ela resgata uma lembrança técnica presente em “*Irreversible*”, tanto na versão original de 2002, quanto na *Inversion Intégrale* de 2019, Gaspar usou uma lâmpada no teto para transicionar de uma cena para outra. Após a despedida de Alex e Pierre na festa, a câmera se move para o teto, gira ao redor de uma luminária antes de se voltar para baixo e acompanhar a cena de Alex, Marcus e Pierre no elevador. A luz em “*Irreversible*”, na versão de 2002, ocorre durante a primeira uma hora e seus nove minutos. Já, na versão de 2019, durante os primeiros trinta e nove minutos de filme. Porém, após a câmera voltar à altura dos olhos, a cena é cortada para Alex andando pelo saguão do prédio, em direção à rua.

Quadro 8 – Sequência de “*Irreversible*”.



Fonte: Gaspar Noé, 2002 / 2019.

O uso do *follow-shot* que persegue Alex em direção à rua em “*Irreversible*” adquire uma densa carga psicologizante ao revisitarmos a obra: o comportamento insistente da câmera parece antecipar o olhar persecutório do agressor de Alex no túnel do metrô. Esse procedimento formal (o da

perseguição) lança luz sobre a arquitetura de “*Enter the Void*”: a partir da morte de Oscar, a *consciência* de Oscar não apenas paira a estrutura da cidade, mas se prende em uma sucessão obsessiva de *back-shots*. Visando o escrito de Evans-Wentz, esses enquadramentos pelas costas figuram as “ilusões” que performam a visão do morto em seu estágio de devir. Ou seja, são as marcas visuais de uma subjetividade que se recusa a desviar de sua própria história.

Quadro 9 – Sequência de “*Irreversible*”.



Fonte: Gaspar Noé, 2002 / 2019.

Essa centena de *back-shots* compõem o grande regresso — quase educacional — de resgate, transformando a memória em uma experiência tátil e intoxicada pela SIL. Gaspar, ao filmar Oscar invariavelmente por trás, pelas suas costas e ombros, estabelece uma distância íntima que permite a *consciência* espreitadora a habitar novamente todo seu antigo complexo psicológico, mesmo que ela não possua mais o seu rosto. O recurso se torna psicologizante à medida que a câmera mimetiza o peso dos traumas da infância e da vida adulta, nos arrastando por uma linha de imagens que culmina no resultado final de quem foi

Oscar. O último desses planos marca o ponto de saturação onde a memória e a percepção etérea se fundem, selando o processo de recapitulação que precede o impulso final do reencontro com o mundo material.

Dentro dessa odisséia subjetiva, a *consciência* é obrigada a revisitar os marcos traumáticos de sua existência, sendo o mais perturbador deles a visão de sua morte. É nesse fluxo de “intoxicação” sensorial que o filme introduz uma chave interessante de leitura interna: o diálogo entre Oscar e o amigo Alex. Nele, o amigo atua como um guia involuntário (remetendo à figura do enunciante), verbalizando a ideia principal da jornada que estamos testemunhando. Ao explicar o fenômeno da projeção astral, Alex fornece a Oscar as coordenadas conceituais para navegar no caos do Bardo.

**Alex:** *“Você deveria ler isso antes de tentar o DMT.”*

**Oscar:** *“O ‘Livro Tibetano dos Mortos’? Eu suponho que seja sobre a morte.”*

**Alex:** *“Ele diz como seu espírito sai do seu corpo depois de você morrer. Você já teve uma experiência fora do corpo?”*

**Oscar:** *“Você já?”*

**Alex:** *“Sim. Uma vez, também.”*

**Oscar:** *“Como foi?”*

**Alex:** *“Primeiro, me levou tanto tempo para chegar lá, sabe? Eu tive que diminuir a respiração, diminuir a velocidade. E é como se a minha mente estivesse fora e eu posso me ver, sabe? Tipo, logo acima de mim. Eu realmente enlouqueci, porque tinha medo de não conseguir voltar ao meu corpo. É! É louco pra caralho. É, isso é legal, mas...”*

Quadro 10 – Sequência dos *back-shots* que figuram as memórias de Oscar.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Dessa forma, a odisseia sensorial de Oscar pelo *Sidpa Bardo* funciona como uma transição entre a vivência dolorosa do presente e a percepção do passado. Ao utilizar a SIL, Noé permite que o espectador se aproxime da fusão entre o personagem e o diretor, revelando que a onipresença da câmera está subordinada aos afetos, interesses e memórias do jovem. Se a técnica do *back-shot* estabelece a posição da *consciência* como um observador de sua própria vida, é a natureza dessas lembranças que explica o seu egoísmo e a sua incapacidade de desapego. Assim, a base de lembranças dessa sequência abre espaço para as dores e os traumas do jovem, do primeiro contato com sexo à cruel separação com sua irmã.

## 7. QUANDO A MORTE BATE À PORTA: FIGURAÇÕES DO TRAUMA

A diegese retrocede à cena originária do trauma que iniciou a vida traumática de Oscar e Linda: o acidente de carro que vitimou seus pais. Este

evento está longe de figurar apenas a morte de seus progenitores e cuidadores, é a mais dura detonação da unidade familiar, resultando na separação forçada dos irmãos e na condenação do pequeno Oscar ao isolamento compulsório. Esse rompimento precoce instaura uma lógica de “morte simbólica”, uma ferida que conota o “significado positivo” da morte proposto por Lev Vigotski. Para o psicólogo soviético, a morte transcende a mera ausência da vida ou o “não-ser” biológico: ela é um aspecto particular do ser, um “algo” que produz efeitos concretos e reorganiza os processos vitais que permanecem.

[...] A morte é interpretada somente como uma contraposição contraditória da vida, como a ausência de vida, em suma, como o não-ser. Mas a morte é um fato que tem também seu significado positivo, é um aspecto particular do ser e não só do não-ser; é um certo algo e não um completo nada. E esse significado positivo da morte é desconhecido pela biologia. Na verdade, a morte é a lei universal do vivo; é impossível conceber que esse fenômeno nada represente no organismo, isto é, nos processos de vida. É difícil crer que a morte careça de significado ou só tenha um significado negativo. (Vigotski, 1999, p. 266)

Nesse sentido, a trajetória dos irmãos é marcada por “pequenas mortes” — rupturas, términos e “amputações afetivas” que, embora não matem o corpo, doam ao vivo o aspecto enlutado e choroso, sombrio. Oscar e Linda vivem uma morte singular ainda em vida, ainda crianças, carregando o que Collin M. Parkes define como o “estigma do enlutado”: um distanciamento involuntário frente à vida e aos rituais sociais e uma desorganização permanente na estrutura da existência. No caso do luto infantil, essa privação de uma figura de força não é apenas uma tristeza, mas a incapacidade da continuidade do real.

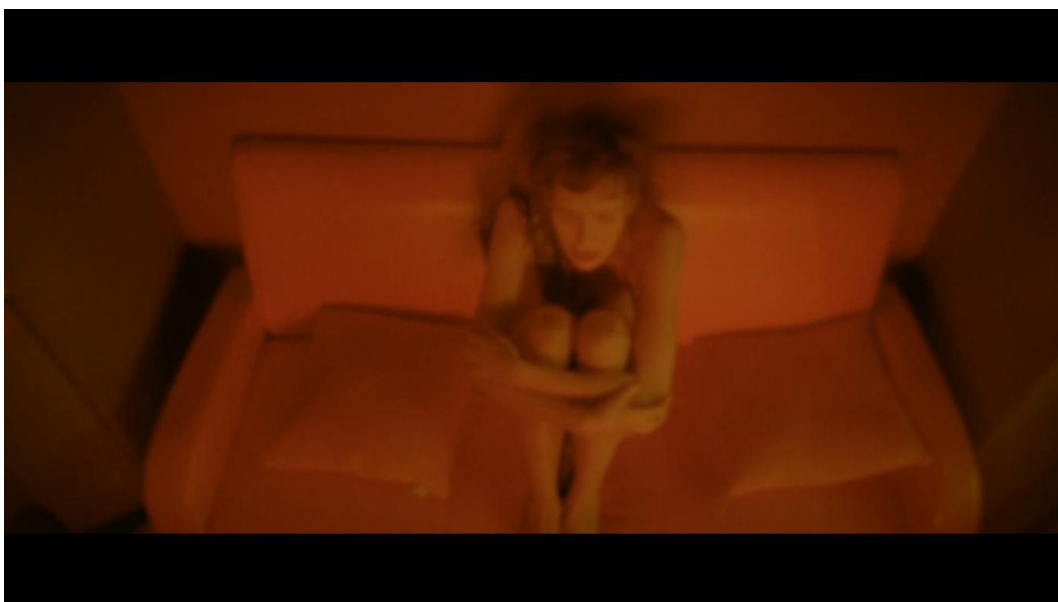
Quando falo em estigma me refiro à mudança de atitude que ocorre na sociedade quando uma pessoa morre. As viúvas descobrem que as pessoas que sempre foram amigas próximas ficam sem jeito e tensas em sua presença. As expressões afetivas e ofertas de ajuda acabam por se mostrar vazias e não se traduzem nas ações necessárias. Com frequência, parece que apenas aqueles que já passaram por uma experiência de perda ou que estão também enlutados por essa perda ficarão por perto. (Parkes, 1998, p. 25)

Assim, a morte de Oscar, na vida adulta, atua como um eco de um desastre. Para Linda, perder o irmão é perder o último fragmento de sua linhagem, consolidando o luto por toda sua primeira família que, parcialmente, a foi privada desde a infância. Essa morte em fluxo cíclico evidencia o breve aspecto cronológico que Norbert Elias (2009, p. 1) comenta, ao sugerir que a morte de alguém, por vezes, começa mesmo antes do último suspiro. O pacto de sangue entre os irmãos é quebrado pela nossa aliança com a finitude, firmada desde o nosso nascimento.

A notícia da morte do irmão chega à Linda com uma mensagem intrusa de Alex, que avisava sobre a situação ocorrida no bar — mesmo que o jovem não tenha subido com o amigo, viu toda a movimentação enquanto o esperava na esquina. Nesse momento, a *consciência* a observa de perto. Sentada no meio do sofá vermelho do camarim de seu trabalho, a jovem vive o choque da notícia. Ao testemunhar o desespero da irmã, a visão etérea estremece, se embaça e pulsa, metafisicamente emulando um choro.

Linda, ao mergulhar em sua tristeza solitária, personifica o comentário de Philippe Ariès, de que “[...] só se tem direito a chorar quando ninguém vê nem escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso” (2012, p. 87). Esse isolamento também é radicalizado por outra “pequena morte” em seu corpo, o aborto. O feto, resultado de uma transa com seu chefe, é retirado em um momento da profunda apatia que a morte do irmão a causou.

Imagem 5 – Linda chora em posição fetal após descobrir sobre a morte do irmão.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Enquanto Linda sofre sozinha, Alex protagoniza uma fuga bruta do meio social, se escondendo em becos e esgotos da cidade. Esse distanciamento, embora motivado pelo medo da polícia, acaba facilitando um encontro metafísico com o amigo falecido. Alex se torna o condutor que guia a *consciência* de Oscar através das labaredas da fogueira que o mesmo usa para se esquentar; “Se o corpo estiver presente, exatamente quando a respiração houver cessado, [...] um amigo pelo qual o morto nutria grande afeição, pondo os lábios bem próximos do ouvido [do morto] sem realmente tocá-lo, deve ler este Grande *Thödol*.” (Evans-Wentz, 1985, p. 61). O fogo se mostra como uma nova roupagem das luzes que se tornam portais (assim como aquela da lâmpada do banheiro), permitindo que a subjetividade de Oscar se aproxime daquele que também vive o seu luto. Essa aproximação reforça mais uma vez a característica afetivo-material presente no momento do *Sidpa*, configurando um certo “mapa emocional” do falecido, onde este é guiado através de suas aproximações emocionais em vida.

A sequência no esgoto se mostra como um ponto de convergência entre as duas materialidades de Oscar: a lembrança do seu corpo biológico-material e a onipresença da sua *consciência*. A cena — recriando a cena do banheiro no apartamento do jovem no início do filme — vem da escuridão, sendo clareada pela abertura dos olhos do jovem com uma visão em *dutch angle*, um recurso técnico que Noé utiliza para mostrar uma instabilidade ontológica dessa *visão-*

*consciência*. Ao caminhar por um corredor escuro em direção a uma luz clara de tom tímido, Oscar encontra Alex, escrevendo alguma coisa na parede, a qual atua como um pivô retórico de natureza existencial: “*I WANT 2 LIVE*” (Eu Quero Viver) aparenta ser a silenciosa manifestação de Alex, que rapidamente se altera para “*I WANT 2 DIE*” (Eu Quero Morrer) revelando uma possível sobreposição da visão de Oscar à verdadeira mensagem de Alex frente ao tom da conversa que se inicia.

Na posição de guia-enunciante, o amigo, ao perceber a presença de Oscar, vacila em falar algo, até que diz: “*Eles te queimaram, não foi? Eles te queimaram, não foi? Eles te incendiaram! Eles te incendiaram! Vamos! Pense nisso! Feche os olhos e pense nisso! Se tiver sorte, talvez encontre suas cinzas. Vamos, seu merdinha! Vai! Feche os olhos! Pense nisso! Vai!*”. Mesmo que em tom agressivo, a frase descortina o afeto de Alex com o amigo falecido, o oferecendo um caminho para seguir.

Esse meandro entre a fala rouca, quase calma, e as explosões enérgicas de Alex, desenha uma figura de afeto complexa. Ele é a alma ética que Oscar negligenciou em vida — o autor de avisos como “não vá por aí” — e que agora, na morte, se transforma em uma bússola. Ao apontar que Oscar busque suas próprias cinzas, Alex descortina o véu da negação e força o protagonista a reconhecer sua condição de desencarnado. Como dito anteriormente, a fogueira no esgoto deixa de ser apenas uma fonte de calor para se tornar uma luz-portal, validada pelo único elo humano que, além de Linda, verdadeiramente se importa com o destino daquela *consciência* errante.

Quadro 11 – Sequência onde a *consciência* de Oscar encontra o amigo.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Além da materialidade do livro em cena, através da figura de Alex como enunciante, o encontro no esgoto estabelece a relação entre a *iluminação* (a fogueira) e o *vazio* (a condição errante da *consciência*, o vácuo simbólico entre a morte e o renascimento). Este último, o vazio, ressoa a perspectiva de Vigotski acerca da *morte simbólica*: um estado que é “um certo algo e não um completo nada”. Segundo o compilador teórico do Livro Tibetano, Evans-Wentz, essa “vacuidade” é o estado transcendente que supera toda lógica da realidade frontal humana, desafiando a lógica material ao colocar o morto diante da sua própria natureza metafísica. O impacto do reencontro com Alex atua como um abalo na “Roda da Ignorância e da Ilusão”, o estado dos grandes venenos humanos (ignorância, apego e aversão) fatores geracionais dos *kleshas* — estados mentais de ordem patológica que, segundo os conceitos filosóficos do budismo, são os causadores de obstáculos e mágoas para o vivo e seu espírito (Goleman, 2003, p. 106 – 111).

Após o encontro com o amigo, a *consciência* segue para a fogueira e sai no reflexo da sua própria urna funerária posta em um simples altar no seu antigo

quarto. Assistimos a toda cena de cima, através do olhar superior e curioso de Oscar. O plano se abre e vemos Linda dormindo na cama, vestida de preto dos pés aos ombros (quase que em uma *toga pulla*<sup>5</sup> moderna), ao lado de Mario, seu chefe e atual amante. Ao acordar, Linda diz ao companheiro que sonhou que Oscar ressuscitava no necrotério, complementando que acha assustador manter os restos de seu irmão na urna, abaixo do seu próprio teto. Após isso, Mario a indaga perguntando sobre o que ela iria fazer com as cinzas do irmão. Por sua vez, a jovem responde que os restos não são mais o seu irmão, se levanta e abraça a urna, a carregando colada em seu corpo até à pia de sua cozinha. Ao chegar, se despede das cinzas do seu morto e as joga pelo ralo.

A composição visual de Linda nessa cena, marcada pelo total uso de vestimentas escuras, meias e camisola, evoca a iconografia tradicional do luto no Ocidente. Essa sobriedade cromática remete à prática consolidada em regiões de influência cristã (Soares, 2020, p. 24 – 25). O conjunto de ações que culmina na pia da cozinha revela a posição de aceitação de Linda, configurando o estágio final no processo de perda. Nesse sentido, Linda não necessariamente encontra paz após a morte do irmão, mas reconhece a irreversibilidade dos fatos, conforme Kübler-Ross e Kessler.

Esta etapa diz respeito a aceitar a realidade de que a pessoa que amamos se foi fisicamente e reconhecer que essa nova realidade é permanente. Nunca vamos gostar dessa realidade ou considerá-la aceitável, mas, com o tempo, a aceitamos. Aprendemos a conviver com ela. É a nova norma com a qual precisamos aprender a viver. É nesse ponto que nossa cura final e adaptação podem realmente se firmar, apesar de a cura muitas vezes parecer um estado inalcançável. (Kübler-Ross; Kessler, 2014, p. 30, tradução minha)<sup>6</sup>

Mesmo assim, a aceitação não apaga o estigma do trauma. Logo após a separação às cinzas, Linda é confrontada por Victor, o pivô da morte do irmão. O encontro à porta do apartamento se transforma em um campo de batalha ético e emocional. Victor, em uma tentativa torpe, rasteira e covarde de pedir perdão,

---

<sup>5</sup> Antiga vestimenta romana escura feita em lã preta ou marrom escura usada como sinal de luto através da perda de um ente querido.

<sup>6</sup> No original: "This stage is about accepting the reality that our loved one is physically gone and recognizing that this new reality is the permanent reality. We will never like this reality or make it okay, but eventually we accept it. We learn to live with it. It is the new norm with which we must learn to live. This is where our final healing and adjustment can take a firm hold, despite the fact that healing often looks and feels like an unattainable state."

acaba por mover o peso da culpa para a jovem, sugerindo que a atividade de tráfico de Oscar era motivada unicamente pelo desejo de reencontrá-la.

Por sua vez, Linda, em um gesto de autocuidado e lucidez, rejeita fortemente essa narrativa de culpabilização e, aos gritos, expulsa Victor da soleira da porta principal de seu apartamento. A crise de Victor no corredor, onde ele chora ao ser tomado pelo peso de sua traição, revela também uma das faces da morte de Oscar: Victor acaba denunciando as atividades ilícitas do amigo, por ciúme, após descobrir sobre a relação sexual entre Oscar e sua mãe. Em certa instância, esse é o verdadeiro motivo da morte de Oscar.

Quadro 12 – Linda joga as cinzas do irmão pelo ralo.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Após a despedida na cozinha e o conflito na porta, a *consciência* se junta às suas cinzas pelo esgoto, viajando até desembocar em um cemitério, o qual, ao lado de fora Alex espera um amigo que vai em seu resgate lhe levando roupas de frio e segurança. A montagem de Noé cria aqui uma sobreposição de realidades e espaços que estreita a relação entre Linda e Alex, forçando uma

convergência que, no início do filme, parecia impossível pela aversão sentida por Linda: “Alex, o drogado?”

Contudo, essa aproximação não é um simples resultado do acaso; ela performa o que Parkes (1998, p. 25) chama de *estigma do enlutado*, onde a perda cria um campo de isolamento onde “[...] parece que apenas aqueles que já passaram por uma experiência de perda ou que estão também enlutados por essa perda ficarão por perto.” Linda e Alex, embora separados durante as etapas iniciais do luto, são agora as únicas pessoas sintonizadas na mesma frequência de dor. Mesmo com a ausência de Alex em tela, o jovem parece ter vivido uma experiência profunda de luto pela perda do amigo. Nesse momento, Linda e Alex são os únicos guardiões da memória do jovem assassinado no banheiro.

## **8. ENCONTROS NO CEMITÉRIO: ATRAÇÕES SEXUAIS E (RE)PRESENÇA CARNAL**

A partir do cemitério, o filme entra em sua “redenção final”, consolidando a compreensão do que foi testemunhado pela *consciência*. A mesma, agora ciente de si e plenamente assumida como protagonista absoluta, finaliza a leitura do mapa de suas memórias e estuda o terreno que possibilita a sua volta em forma-carne. Do lado de fora do cemitério, o encontro de Alex com seu amigo (esse sem nome, mas conhecido de Oscar e Linda) sela o destino dos sobreviventes e do falecido: ao receber a jaqueta e o anúncio de que Linda deseja vê-lo, o laço de amparo mútuo entre os dois enlutados é atado. Enquanto isso, a *consciência* retorna ao apartamento para testemunhar mais uma vez a degradação de Victor e a revolta de Linda que, desamparada e ferida, repele as falhas e secas tentativas de consolo de Mario.

Abalada pela dor da irmã, a *consciência* abandona o apartamento e inicia mais um vertiginoso voo sobre Tóquio, até infiltrar-se em um avião noturno. Nele, em um hiato temporal que rompe a atual cronologia do filme, Oscar reencontra seus pais e se vê enquanto bebê. A imagem da mãe amamentando, em uma composição visual repleta de complacência e delicadeza reforça, à *consciência*,

os vícios humanos e a segurança do carinho materno — “*Acalme-se, Oscar.*” Ao ouvir seu próprio nome dito pela sua mãe, a *consciência* entende que o ciclo de recapitulações se completou. O plano, que enquadra o rosto do pequeno Oscar e o seio de sua mãe, mergulha no assoalho do avião e nos devolve à cidade mais uma vez. Aqui, cabe dizer também, que o uso das luzes estroboscópicas (uma das marcas estilísticas registradas de Noé) anuncia toda a atividade enérgica que o filme assume a partir de agora.

A descida culmina no encontro com um táxi que ressoa um verde pulsante, onde a câmera encontra Linda e Alex no banco de trás. Dentro do carro, a *consciência* observa a tentativa de consolo através do contato físico e do abraço, capturando o instante em que a aversão de Linda se dissolve. Contudo, essa sequência de delicadezas (a mãe com Oscar e Linda com Alex) é brutalmente cortada pela intrusão do trauma: o som estrondoso de um caminhão e o grito de Linda rompem a quietude. Ao se voltar para o para-brisa, a *consciência* revive, em uma fusão de passado e presente, o acidente que vitimou seus pais. A câmera escurece.

Imagem 6 – Oscar aos braços da mãe no avião.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Após o impacto simulado no táxi, a *consciência* se vê presente, mais uma vez, no interior do carro no momento exato do acidente de sua infância. A visão, alterada pelo embaçamento emocional (o mesmo ao ver Linda chorando no sofá), reforça a ideia de que o olhar é o portador direto da inteligência afetiva do morto. Ao pairar sobre os destroços, Oscar testemunha sua posição distante, imóvel, o desespero de Linda e a desgraça de seus pais. Essas sobreposições entre memória traumática e a percepção presente remontam uma angustiante característica do *Sidpa Bardo* à *consciência*: embora reconheça a falta de seu corpo e a impossibilidade do toque, suas paixões e memórias continuam intactas. Esse descolamento do invólucro humano não anula sua identidade.

Ao reencontrar Tóquio, a *consciência* reencontra a cidade em estado atordoado, perseguindo o táxi de Linda e Alex — que, ao contrário da visão anterior, seguem ilesos, provando que o choque foi apenas uma reverberação psíquica do trauma. A visão segue ao destino final: o motel que o letreiro neon pulsante anuncia “*LOVE*”. Enquanto a *consciência* atravessa paredes, as luzes neon da faixa piscam em um ritmo sequenciado e constante, anunciando a sequência de sexo explícito que acontecerá dentro do motel.

Mesmo que o arco final que aqui se inicia seja tomado por masturbações, sexo grupal, oral e outras penetrações, não é necessariamente a sexualidade a protagonista da sequência. Em última análise, o tema central é a *concepção*. A busca desesperada de uma *inteligência errante* por um novo corpo. Esse movimento de “queda” ao sexo foi comentado por Jung em seu texto acerca do *Bardo Thödol*. Neste momento o filme entra no clímax do *Sidpa*, onde a *consciência* de Oscar é irremediavelmente atraída pela pulsão de vida. O diretor materializa essa compulsão metafísica através de pontos de contato sexual, luzes e vibrações pulsantes que emanam das transas, figurando a atração magnética exercida pelo útero. Jung diz que:

[...] no *Bardo Thödol*, a iniciação é uma série de clímaxes decrescentes que terminam com o renascimento no ventre. [...] Este é o domínio que corresponde à última e mais inferior região do Bardo, conhecida como *Sidpa Bardo*, onde o morto, [...] começa a cair vítima de fantasias sexuais e é atraído pela visão da copulação de casais. Finalmente, ele é capturado por um ventre e nascerá de novo no mundo terrestre. (Jung, 1985, p. 39)

Nesse momento, a *consciência*, sempre desprovida de (e desinteressada pela) pureza necessária para a *iluminação*, vaga pelos quartos em busca de sensações, até encontrar no sexo de Linda e Alex, os seus dois maiores apegos terrenos, a brecha perfeita para sua reencarnação.

Essa sequência é repleta de uma das marcas do diretor: a estilização radical do uso de cores e formas. Em outros filmes, como “*Climax*” (2018) e “*Lvx Aeterna*” (2019), Noé também usou dos mesmos artifícios e do frenesi etéreo para deslocar os corpos do lugar-comum, os transportando para outras percepções de realidade. No caso de “*Enter the Void*”, a luz se mostra como pilar central dessa transição de estados, operando mais como uma metáfora visual para a migração da *consciência* do que qualquer outra coisa.

Dessa forma, os formalismos visuais, as luzes intensas, os flashes estroboscópicos e as sequências de pura psicodelia se mostram como os próprios canais de locomoção de Oscar. Como sinalizado desde o apego à lâmpada do banheiro, a luminosidade se comporta como uma rede de “luzes-portais”. No arco final, as luzes que emanam das tensões sexuais funcionam como sinalizações magnéticas que guiam a consciência rumo ao seu novo receptáculo. Ou seja, esse vício formal atinge o seu ápice. É no quarto do motel, diante de Linda e Alex, que a *consciência* encontra a “Porta do Ventre” e as cores mais pulsantes de toda sua jornada, marcando a saturação máxima do desejo antes da reconexão carnal.

Neste momento também encontramos um paralelo: a amarra com uma das colocações de Alex ainda no início do filme. Durante uma das conversas sobre o livro, o jovem comenta “ [...] *Então, algumas luzes amarelas mais escuras aparecem para você. Elas representam todos esses casais fazendo amor. E então, a luz sai das barrigas e se você se aproxima, elas lhe darão uma visão de uma possível vida futura. E você escolhe a vida que melhor lhe convier.*” Na sequência do motel, Noé abraça e relembra as luzes comentadas por Alex e presentes na cultura tibetana, porém as retira das barrigas e as transporta para a região pélvica dos personagens, o local de maior atividade sexual.

Quadro 13 – Oscar observando e buscando a melhor “Porta do Ventre”.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Nos últimos minutos, a montagem funde o presente da concepção ao passado traumático do jovem, formando uma sobreposição definitiva. Entre as vontades sexuais de Linda — “*Goze dentro de mim!*” —, Oscar revive a sua *Urszene* freudiana, a sua “cena primária”, o momento onde ele, ainda criança, da soleira da porta, assiste seus pais transando (Freud, 1988, p. 270). Nesse momento, somos colocados em um “plano-contraplano espiritual”, um reencontro autoconsciente com o voyeurismo que o chocou quando criança. Ao observar a união de sua irmã com o seu melhor amigo, Oscar sai da posição de espectador passivo. O círculo se fecha: a luz que antes revelou a origem de sua vida no quarto dos pais é a mesma que agora, sob os neons do *Love*, ilumina a porta de seu próprio renascimento.

Quadro 14 – Alex vê seus pais transando.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Nesse instante, a *consciência* parece abdicar de si mesma para habitar o olhar de um “outro”. Ao ver o amigo sobre o corpo de sua irmã, a câmera desliza até a nuca de Alex e executa um corte seco, um salto psíquico e de realidade. A câmera, ao retornar, mostra o rosto da mãe de Oscar e Linda em pleno gozo; em rotação, a câmera joga seu interesse para a porta e revela o pequeno Oscar estático na soleira. O olhar do pai, indiferente à intrusão infantil é o que volta o interesse à transa, se fundindo ao semblante de Linda no mesmo gozo que a mãe. A câmera, então, passa a piscar de forma lenta e cadenciada, mimetizando a exaustão sensorial e o entorpecimento do orgasmo sexual.

Após um breve intervalo de escuridão, a *consciência* retoma o seu protagonismo, correndo pelas feições de Alex antes de se fixar definitivamente em Linda. O ápice do orgasmo é subitamente atravessado por um forte plano dourado. Nessa zona limiar, Linda e Alex aparecem cuidando de um recém-nascido em uma atmosfera de serenidade. O olhar da *consciência* se manifesta

de forma embaçada mais uma vez, resgatando a característica afetiva que vimos no primeiro momento de luto de Linda. A aparição espectral da versão infantil de Linda, pulando pelo mesmo quarto que se encontra cuidando de seu bebê e abraçada com seu urso de pelúcia, parece sinalizar uma reconciliação lógica com seus traumas de infância, uma reorganização sentimental de sua existência.

Neste quarto ideal transbordante de vida, aos sons de uma trilha sonora que emula tilintares de sinos de vento, a *consciência* de Oscar assume um caráter premonitório. O peso cruel da morte e a agressividade dos ciclos anteriores se dissolvem em uma imagem de plenitude, calma, segurança e asseguramento, prometendo à Oscar um futuro de conciliação ao lado de seus amores. No quarto, a fotografia de tons quentes e a nostalgia da trilha operam um relaxamento sinestésico no protagonista. O som dos sinos, como aponta Vecchi (2004), para o Feng Shui e o budismo, atua na limpeza das energias negativas, instaurando uma atmosfera de calma para a transição de estados da *consciência*.

Oscar, ao deslumbrar esse futuro, aceita o seu destino e retorna ao presente, onde Linda e Alex atingem, simultaneamente, o orgasmo. Através de uma sequência elaborada em computação gráfica, acompanhamos o percurso do esperma até o instante da penetração do espermatozoide no óvulo de Linda. A câmera se fecha no espermatozoide, que é trabalhado em uma saturação de luzes amarelas, vermelhas e laranjas. Ao chegar no óvulo, a tela escurece e toma o tempo de toda uma gestação.

Gradualmente a tela se abre enquanto percebemos o choro exausto de uma mulher. Com a câmera embaçada — mimetizando a breve miopia do recém-nascido, lembrando os estremeceres emocionais da *consciência* —, testemunhamos o parto do bebê de Linda. A subjetividade de Oscar agora possui outra carne. Ao deitar a cabeça no peito da mãe, a criança fecha os olhos e alcança um breve momento de quietude. Contudo, a harmonia entre mãe e filho é quebrada pela intrusão médica.

Mãos de uma enfermeira pegam o bebê, que ensaia um choro que desesperadamente explode no momento exato que o elo primal entre ele e sua mãe, o cordão umbilical, é cortado pela tesoura de prata. Enquanto o recém-

nascido é levado para algo que se assemelha à uma incubadora, aquele choro de angústia preenche todo o espaço sonoro da cena. As cartelas “THE” e “VOID” tomam toda a tela enquanto piscam freneticamente. O filme acaba.

## **9. “VOCÊ ACREDITA EM REENCARNAÇÃO?”: SUBVERSÕES E ESPACIALIDADES. O QUE É O VAZIO? UMA LEITURA DO FIM.**

Essa cena final possui um elemento interessantíssimo e, que em primeiro momento, pode passar despercebido. A presença da incubadora dá espaço à uma camada de interpretação biológica que reforça a natureza agressiva e patológica do vício de Oscar. Como de conhecimento geral, clinicamente associada aos cuidados de bebês prematuros, a incubadora sinaliza que a volta de Oscar não foi um processo de “maturação” lenta e natural, mas sim uma precipitação. Uma redoma de acrílico e calor artificial que substitui a segurança do útero e o conforto do peito materno, isolando o recém-nascido em um ambiente de assepsia, cuidado virtual e separação. Se a visualidade háptica marksiana buscou a proximidade e o toque, o destino de Oscar é o confinamento momentâneo em um útero de plástico, componentes eletrônicos e acrílico, evidenciando que sua pressa em reencontrar Linda forçou uma interrupção no tempo lógico e seguro da gestação. Nesse sentido, o choro desesperado que coroa o filme é um sinal do eco da pressa, da vontade e do vício ao reencontro, que devido ao seu egoísmo metafísico-búdico, apressou a sua própria vinda ao mundo. A prematuridade do novo Oscar é a prova cabal da sua ansiedade. É a sua vontade de reatar o vínculo familiar com a sua irmã-mãe que foi tão avassaladora que o fez “atropelar” o próprio tempo de gestação. Nesse sentido, a incubadora é o sinal de um paradoxo trágico que se comporta dentro da separação momentânea e saúde frágil.

Ao fim do filme, percebe-se que a operação formal do diretor promove uma ruptura da presença formal acerca da morte e da finitude. A morte de Oscar está longe de ser o desfecho narrativo, é exatamente ela quem dá o tom de continuidade, onde o apagamento do corpo material e biológico marca o início da *consciência*. Através da transição da perspectiva ocular para a subjetividade

transcendente, a “câmera-visão” assume uma inteligência emocional que ignora barreiras físicas, transformando o *vazio*, a falta, da morte em um fluxo contínuo de sensações. Essa continuidade formal revela que, idealmente, a consciência do ser é indestrutível enquanto o vício e a vontade ainda existam, permitindo que Oscar tateie o invisível e persista em sua jornada pelo bardo em busca de um novo corpo.

Essa continuidade formal, que permite à consciência tatear o invisível, não se dá em um vácuo de pureza, mas é impulsionada por uma natureza assustada e sedenta. É aqui que a persistência da alma encontra o seu 'sequestro' definitivo pelo desejo, um fenômeno que ressoa com as observações de Jung sobre o momento do *Sidpa*. Essa persistência da alma, essa vontade que sufoca a paralisia do cadáver, carrega em si uma natureza assustada e sedenta. A mesma força que permitiu Oscar atravessar paredes e memórias é a que conduz à precipitação do arco final. Ou seja, a urgência do jovem em reatar o vínculo com Linda é tão avassaladora que “atropela” o tempo lógico da gestação. O filme mostra que a continuidade, a pressa e a vontade (vício) de reencontrar o afeto perdido resulta nas complicações dentro do novo corpo, carregando uma marca desde o nascimento.

Essa “vontade de ser” se manifesta, por fim, na presença da incubadora, que adiciona uma dimensão biológica crítica: a prematuridade como sintoma do vício. O isolamento do bebê em uma redoma de acrílico, um útero virtual, revela que o renascimento de Oscar possui a face da precipitação ansiosa causada pelo seu próprio egoísmo. Ao “atropelar” o tempo lógico da gestação em sua pressa avassaladora de reatar os laços com Linda, o jovem machuca a possibilidade pretendida pelo tom emocional e consciente de sua visão. Nessa lógica, o choro final se junta ao eco da ironia trágica: no esforço extremo de anular a distância com a irmã, Oscar renasce com uma condição de fragilidade que o impõe, imediatamente, ao isolamento hospitalar.

Ao longo da narrativa, testemunhamos o caminho da *consciência* que, embora instruída pelo ‘manual de boa morte’ emprestado pelo amigo, vai contra reconhecer e considerar qualquer preceito da “elevação espiritual” do *Nirvana*. Em vez de buscar a libertação proposta pelo estágio inicial do *Bardo*, a inteligência de Oscar opta por orbitar incessantemente em torno de seus próprios

*kleshas*, suas aflições mentais de apego e vícios. Sendo assim, o filme não se importa em ser uma ascensão metafísica e se foca estritamente nas obsessões do jovem, expondo que o *Bardo Thödol* é, antes de tudo, um mapa para a próxima instância de Oscar, este que não nutre interesse algum pela “salvação”.

A estrutura cíclica que Noé constrói, que insiste em retornar ao trauma do acidente e à cena primária dos pais, revela o medo de Oscar em revirar suas próprias sombras, revela a criação traumática de alguém que decidiu deixar seus corpos de vergonha trancados dentro do guarda-roupas, um ansioso e, por vezes, paranoico prisioneiro da sua própria memória. A *consciência* do jovem, tomada pela saudade de Linda, transforma sua “viagem” em uma busca por um novo corpo que possa restaurar o toque perdido. Como observado por Jung, o *Sidpa Bardo* é o estágio em que o morto, caindo à vertigem das ilusões sexuais e afetivas, é capturado pela visão do sexo. O filme, a partir da cena entre Linda e Alex, materializa esse “sequestro” da *consciência* pela carne, resgata a autonomia do espírito que decide seguir o desejo, resultando na escolha do ventre mais quente.

Nessa configuração, é importante ressaltar que a relação entre o filme e o livro não se estabelece por meio de uma reverência cega ou de uma transposição literal da doutrina tibetana para a tela. Embora o livro apareça fisicamente em cena e seja comentado por Alex, Oscar e Linda, Noé não “reza a cartilha” budista de forma dogmática, não é militante; ele o utiliza para servir à sua própria vontade autoral, montando mais uma diegese repleta de vícios carnis e provocações. O texto religioso, muito além da bússola moral que enquadra a vontade de Oscar pela volta como algo doente, patológico, serve como uma chave de leitura e análise que o diretor manipula para construir as vontades do jovem. O filme não é uma figuração visual pura do livro, mas sim uma interpretação cinematográfica que utiliza a estrutura dos estágios pós-morte como um suporte dramático para explorar as obsessões e traumas daquele jovem.

Nesse sentido, Noé e Oscar ignoram a possibilidade da iluminação e da ascensão superior e focam em seus próprios vícios. O diretor, ao apropriar para si o “manual de boa morte”, permite que Oscar falhe como “aluno” do livro,

transformando a jornada em um ciclo de repetição traumática conduzido por uma câmera que pouco descansa.

Essa “falha” pedagógica e espiritual é enclausurada por Noé em uma rápida e emblemática cena. Nela, a composição em *back-shot* revela Oscar lendo o *Livro Tibetano*, utilizando uma fotografia onde duas figuras se abraçam em um campo aberto e ensolarado como marca páginas. O objeto material, a foto, sugere uma ideia de “âncora simbólica”, considerando que, mesmo que os olhos do jovem estejam passeando pela ideia do desapareço, a vontade do jovem pelo afeto permanece.

Imagem 7 – Oscar lê o *Livro Tibetano*.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

Essa resistência em seguir a “cartilha” budista não é, contudo, um vácuo narrativo, é o combustível que sustenta a própria visualidade do filme. Ao ignorar a possibilidade da iluminação, a operação formal do diretor promove uma ruptura da presença tradicional acerca da finitude. O que vemos é a apropriação do *Bardo* como um suporte para o estilo característico de Noé: os planos-sequência quase impossíveis, as cores neons saturadas e a montagem frenética não libertam aquela *consciência*, aprisionam o espectador em uma hipnose estética. O filme, portanto, utiliza a arquitetura do *Bardo* para a expansão. Em resumo, o

que prevalece é o triunfo da permanência das vontades (mundanas e estéticas) e da intoxicação sobre a “pureza” da espiritualidade tibetana. Essa autonomia criativa se manifesta através da distorção rito-cronológica e visual que Noé impõe. Enquanto o *Bardo Thödol* estipula prazos rigorosos para cada estágio e descreve luzes foscas como sinalizações de caminhos inferiores que a consciência deve evitar, o filme apaga os pesados rastros da temporalidade religiosa e neutralidade cromática. Em vez do desapego com tons cinzas, Noé satura a tela com os neons e com a fogueira de Alex que leva o amigo para o último ciclo, dilatando os traumas e a vontade.

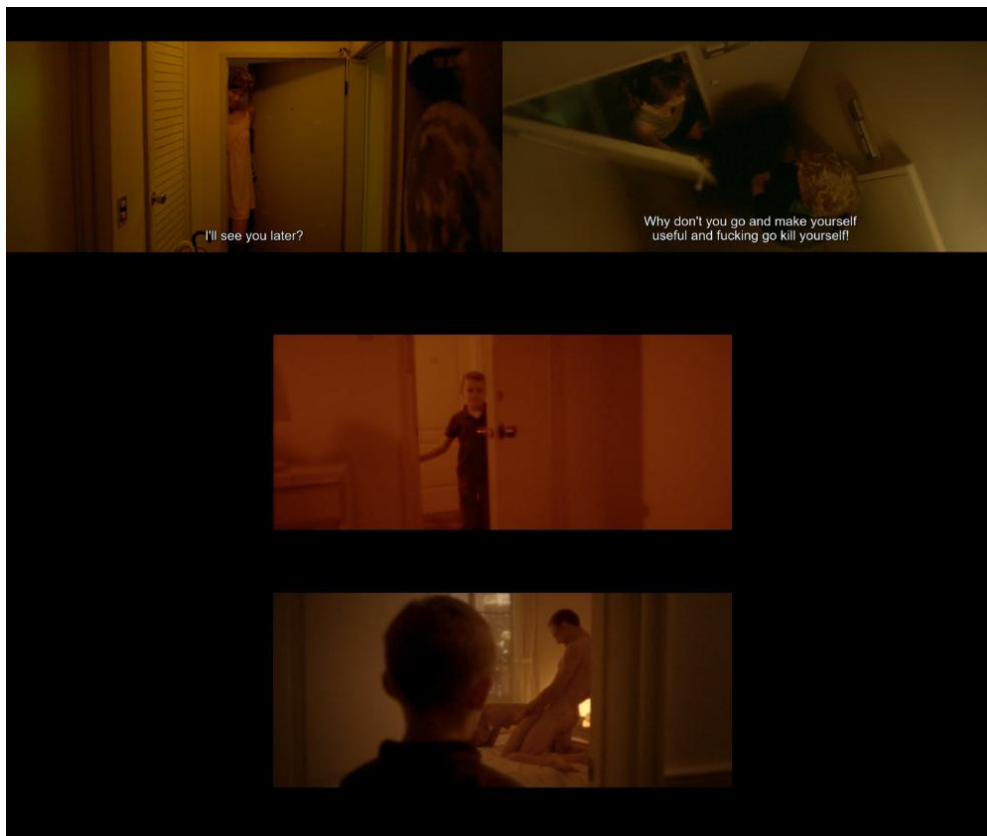
Essa recusa da sobriedade cromática do *Bardo* em favor de uma incandescência visual demonstra uma certa subversão por parte do diretor. É na saturação, onde a cor deixa de ser apenas símbolo para se tornar também estímulo, que se arruma o espaço para a análise formal. A radicalidade estética de “*Enter the Void*” mostra que a forma acaba sendo a coluna da experiência de Oscar. Ao substituir a visualidade tradicional, a que distancia o espectador do objeto, por uma de caráter emocional e senciente, Noé transforma a tela em um plano sensível. É o fato da câmera “tatear” a situação, as luzes, os corpos e as texturas de Tóquio que aproxima o filme dos conceitos de marksianos. Não por pouco, o filme queima o espectador quando o coloca em contato com o a ansiedade e com os fogos que a *consciência* usa como portal.

Essa mesma visualidade que queima é a que se permite borrar. O embaçamento recorrente da imagem em momentos de profunda carga sentimental — como quando Oscar observa Linda chorando em posição fetal sentada no sofá de seu camarim enquanto vive o primeiro impacto do luto — são pontos da materialização da *inteligência emocional da visão*. Nessa lógica, os fogos e as luzes neons se conectam com o vício e a agressividade do desejo, e os borrões da *visão-consciência* com o afeto, a emulação das lágrimas ao ver a tristeza da irmã.

Os espaços de trauma também sinalizam importância. A topografia dos banheiros no filme estabelece uma rima visual acerca da integridade de Oscar. Enquanto no banheiro do apartamento o espelho nos apresenta a face de Oscar em dois momentos distintos em tom de reconhecimento (o primeiro, com o jovem em vida, e o segundo, antes do encontro póstumo com Alex), o banheiro do *The*

*Void* opera como um espaço de padecimento; uma tumba asfixiante e suja que marca a decrepitude material do jovem. Da mesma forma que os banheiros parecem possuir valor simbólico, outro espaço também parece possuir: a soleira das portas. Os batentes, espaços de transição por excelência, além de se conectarem com o caráter transitório do *Bardo*, emolduram momentos de abalo emocional. É na soleira da porta principal do apartamento que Linda solta sua última pergunta ao irmão vivo — “*Eu te vejo mais tarde?*” — e é nela que Oscar, já como *consciência* acompanha o conflito entre a irmã e Victor. Contudo, talvez a mais marcante cena envolvendo o batente seja a da *Urszene*, a cena primária freudiana, onde Oscar acaba flagrando seus pais transando.

Quadro 15 – Cenas onde as portas possuem simbolismo.



Fonte: Gaspar Noé, 2009.

A estrutura cíclica que Noé constrói, insistindo no retorno ao acidente dos pais, revela que uma das parcelas da jornada de Oscar no *Bardo* é, em última instância, uma tentativa de processar a *Urszene*. Como observa Freud (1914), o

sujeito tende a repetir o que não consegue elaborar. Nesse sentido, uma das possibilidades do “*vazio*” é ser o abismo deixado pela perda abrupta dos pais, o que Oscar tenta preencher ao pairar sobre Linda — em uma estranha relação de cuidado onde, mesmo que esteja vendo a situação de cima, nada consegue fazer. Ao escolher o ventre de Linda (na complexa relação irmã-mãe), Oscar opta pelo retorno de uma unidade perdida, tentando desbancar o trauma através do apego ao mesmo.

Essa precipitação (a do retorno) culmina no primeiro elemento fenomenológico do nascimento: o choro. Após as mais de duas horas de uma imersão sensorial composta por sons e visões abrangentes de toda uma vida e do silêncio etéreo durante toda a viagem, o filme se fecha com um som puramente humano e biológico do novo pequeno corpo. O choro de Oscar é o deslumbrar da linguagem e do corpo. Nesse momento, o choro não surge como um sinal de alívio e libertação — pelo contrário. Se o *Bardo* era o espaço da ubiquidade e da visão total, o corte umbilical marca o retorno à visão parcial, limitada e traumáticamente independente. Ao fim, o choro, entra em confronto com a ironia da própria conquista: a descoberta e a lembrança de que a existência é um estado de carência parcial, de separação.

Essa separação, marcada pelo corte físico e pelo choro, revela retroativamente um nível elementar da conexão entre a ideia e a câmera. Ao longo de todo o filme, os movimentos de câmera que “puxam” a *consciência* (como o da sequência onde ela entra em contato com a visão do próprio corpo falecido através da construção gráfica interna e visceral de um corpo humano, através de uma estrutura circular que lembra muito o buraco feito pelo projétil que vitimou o jovem), atravessando túneis de cor e complexos arquitetônicos, operam como um cordão umbilical digital. É através desse fluxo visual sem interrupções que a *consciência* de Oscar — e, por extensão, a percepção do espectador — é alimentada.

Enquanto Oscar paira sobre Tóquio, esse cordão umbilical invisível garante a continuidade de sua existência etérea, permitindo que ele orbite seus afetos e traumas sem jamais se desprender da narrativa. Contudo, essa conexão fluida e onipresente é estruturalmente incompatível com a vida biológica, em carne. O renascimento exige ruptura: o cordão umbilical (físico e virtual), que

sustentou a onipotência da “câmera-*consciência*”, deve ser sacrificado para que o corpo físico possa tomar a cena. No instante em que o vínculo é cortado e a autonomia traumática do recém-nascido se impõe, a câmera finalmente descansa — reestabelecendo a frontalidade e o “retismo” material do início do filme, quando Oscar ainda estava vivo.

Afinal, o que constitui o “*vazio*” que dá título à obra e para qual Noé nos convida a entrar? No contexto do *Bardo*, o *vazio* não é uma ausência niilista, é a manifestação da própria consciência em seu estado de “pureza” máxima. O manual instrui o morto a reconhecer que a natureza de sua mente é: “Teu próprio intelecto, que agora é vacuidade, não deve, contudo, ser visto como *vazio* de nada, mas como sendo o próprio intelecto, desobstruído, claro, vibrante e jubiloso, é a própria consciência, o Todo-Bondoso Buda.” (Jung, 1985, p. XXXVIII). Para Oscar, entretanto, o *vazio* é um plano aterrorizante porque ele mesmo não se importa com essa identidade clara e vibrante — mais um indício da “deturpação”, da subversão de valores, que Noé opera diante do texto religioso. Em vez da “elevação”, o jovem preenche esse plano com os fantasmas de sua memória e a urgência do desejo carnal.

Essa incapacidade de habitar a vacuidade “pura” encontra um eco preciso no comentário psicológico que Jung faz no livro: “[...] A Vacuidade ou *Vazio* é o estado transcendente que suplanta toda asserção e toda predicação. A plenitude de suas manifestações discriminativas ainda permanece latente na alma.” (*ibid.*). No filme, Noé traduz visualmente essa latência preenchendo o “processo de claridade” com os traumas do jovem, os saturando de luzes e sons. Nessa lógica, o *vazio* não é o nada, a exclusão, é o hiato aberto pela morte que Oscar tenta anular através do contato com seu passado. No filme, o *vazio* é a tela sobre a qual a *consciência* confronta as suas imagens.

Ao final, o *vazio* de “*Enter the Void*” se mostra como o intervalo necessário para que o ciclo kármico recomece. É o espaço entre o último suspiro de um corpo e o primeiro choro de outro. É uma zona de transição onde a imagem é a única coisa que resta para impedir a dissolução total de uma memória. É a substância do filme: um fluxo de luzes traumáticas que tenta dar forma àquilo que, por sua natureza metafísica, é invisível.

## 10. UMA VIAGEM ALUCINANTE

A investigação proposta por esse trabalho permitiu observar como Gaspar Noé, ao apropriar-se da estrutura do *Bardo Thödol*, não apenas adaptou o texto religioso, mas também trabalhou uma “gramática sensorial” singular para a figuração da finitude. Ao longo deste percurso, se mostrou evidente que a jornada de Oscar em “*Enter the Void*” opera como um simulacro de um estado intermediário, onde a câmera sustenta uma *consciência* que recusa o seu próprio apagamento. Aqui, Noé transforma a técnica cinematográfica em uma ferramenta ontológica, permitindo que o espectador tasteie, através de uma visualidade próxima, as fronteiras entre a carne e o plano metafísico.

Conclui-se que o filme subverte a promessa da iluminação budista em favor da persistência do vício, do afeto e do ego. Oscar falha como “aluno” do manual da boa morte; os traumas “em aberto” e o amor por Linda o sequestram da “Clareza Primordial”, o mantendo como materialidade biológica e senciente. Contudo, essa falha pedagógica é a própria razão, a própria matéria do filme. É o “sequestro” pelo desejo que permite a existência da imagem. Sem o vício do ser, o filme de Noé se dissolveria no silêncio do *Nirvana*. Por sua natureza radical, ele escolhe o ruído, o neon e o choro no sofá. Sendo assim, o filme opera uma subversão frontal à doutrina tibetana. Oscar, Alex e Linda (assim como, por que não, o próprio Noé) não se interessam por essa lógica libertária, pela “evolução” após a carne.

Essa ideia de “vazio” não está necessariamente conectada com a lógica niilista, onde a origem semântica latina do “*nihil*” é o “nada”. Essa “ausência” está voltada para o hiato necessário, um íterim até que a vida recomece. É uma zona de transição estética necessária para que a imagem atue como a principal ferramenta de preservação da memória, impedindo a dissolução total, a morte final, de uma existência. Ao preencher esse plano de clareza com os seus fantasmas biográficos e a vontade insuperável pela carne, Oscar transforma esse plano “vacuoso” em um palco tomado por suas lembranças — construídas por luzes neon e sons saturados.

Essa insistência na permanência das vontades mundanas culmina na ironia trágica da última sequência. A jornada da *visão-consciência*, impulsionada pela ideia parkesiana do “anelo” (a buca pelo objeto perdido, aqui protagonizada pelo próprio morto e não apenas por um de seus enlutados), resulta na precipitação do seu arco de renascimento. A presença da incubadora hospitalar resulta como a máxima dessa ansiedade: Oscar, ao acelerar o tempo lógico da gestação de sua volta, nessa vontade insuperável de reatar seu vínculo com Linda, renasce tomado pela fragilidade e sob a marca do isolamento.

O choro desesperado que coroa a sequência final e marca o retorno de Oscar também sinaliza a proposta pasoliniana da Subjetiva Indireta Livre. Sua presença permitiu que a câmera não apenas mostrasse o que Oscar via, mas que se contaminasse com seu estado psicológico e sua herança traumática. O uso desse sistema reforça a ideia do ego, justamente por colocar o personagem principal no centro da tela, como agente total, durante o filme inteiro; também sinaliza a subversão lógica ao Livro Tibetano dos Mortos, apontando que o filme não é *sobre* o texto, mas *com* ele.

Essa “contaminação”, estética e psicológica que o filme propaga através da SIL, vai ao encontro com o que Laura Marks define por *visualidade háptica*. A câmera, sequestrada por Oscar, trabalha em uma tela que se faz como pele, “tateando” as luzes neon as texturas frias e sépticas dos banheiros e o calor das transas no motel *Love*. Com essa proximidade, o espectador é convidado a tocar os frangalhos da percepção do jovem. Essa percepção aproximada do ego, também se aproxima à ideia vigotskiana de morte simbólica. Para Vigotski, a morte não deve ser encarada apenas como uma ausência biológica ou um “nada” absoluto, mas como um fato que possui um significado positivo, capaz de reorganizar processos da própria vida. No filme, essa hipótese se materializa em momentos como a perda abrupta dos pais e o distanciamento dos irmãos durante a infância, pontos que podem ser lidos como “pequenas mortes” (grandes traumas) que reconfiguram a existência. Dessa forma, o “vazio” também pode ser encarado como um denso plano de transformações, onde a dor e o trauma produzem efeitos concretos, forçando Oscar, Linda e Alex a elaborarem uma nova realidade a partir de seus destroços.

Tais traumas reverberam naquilo que Parkes descreveu como o “estigma do enlutado”. No filme, esse complexo se constrói na tristeza profunda de Linda à morte de seu irmão, construindo uma barreira social que distancia Linda e Alex (os dois grandes enlutados) do restante do mundo, os colocando em uma mesma “frequência de dor”, fator este que os aproximará ao fim do filme. Linda, ao descobrir a morte do irmão, personifica o isolamento descrito por Parkes: sua dor é o resultado da amputação afetiva da morte de Oscar, uma dor que a retira dos rituais comuns da vida, transformando seu luto em um estado solitário e envergonhado. Esse momento de estigma atua como um campo de força que a distancia daqueles que, mesmo que ofertem ajuda, estão longe de entender a sua dor (Mario), a aproximando daquele que também é tocado pela marca da perda, Alex.

Neste ponto, percebemos que a ideia do “vazio” em “*Enter the Void*” é uma certa “substância” que habita o ínterim entre o suspiro final e o primeiro choro. Essa “substância” parece ser, em sua própria natureza, formal: ela se materializa na *câmera subjetiva* que, ao se descolar do cadáver e se tornar transcendente e onipresente, transforma a quebra bruta da morte em uma continuidade fantasmática; nos *back-shots* que posicionam a *consciência* como uma espreitadora de sua própria vida passada, revisitando traumas sem jamais poder tocá-los; na rede de *luzes-portais* que cartografam cada estágio do *Bardo*, da lâmpada primordial do banheiro, a Clara Luz que foi recusada, aos neons estroboscópicos do motel *Love*, que sinalizam a atração magnética pelo renascimento; e, por fim, no embaçamento da imagem-visão diante do choro de Linda, que transforma o olho da câmera em um órgão lacrimal. É uma zona de transição onde a imagem é a única ferramenta efetiva de manutenção da memória. Através desse fluxo de luzes e traumas, Noé, em um filme provocador e delicado por excelência, tenta construir uma lógica do invisível, nos oferecendo um toque profundo na densidade dessa experiência estranha e única que é viver em um mundo onde não fomos convidados.

Ao meio do filme, o que resta em tela é um voo ancorado. A câmera se desprende do corpo (de carne), faz de Tóquio uma grande experiência, varre memórias, mas seu olhar nunca sai do perímetro de um rosto. Linda é o ponto fixo de uma *consciência* que flutua, paira e não se ausenta. O diretor não parece

querer nos convencer de coisa alguma: apenas nos coloca no grande absurdo da visão de um morto, de uma *consciência* que voa e arde em fogo. Sem lições moralizantes, o que importa é um jogo sem pontuação entre o afeto e o ego. Ver “*Enter the Void*” não é decifrar um grande enigma metafísico. É observar, por quase três horas, a existência daquilo que materialmente já se foi perdido. Insisto: o “vazio” que o título evoca está longe de ser um *nada*.

## REFERÊNCIAS

ALLOUCH, Jean. **Erótica do Luto: No Tempo da Morte Seca**. 1ª ed. Companhia de Freud, 2004.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BALSTRUP, Sarah. **Spiritual Sensations: Cinematic Religious Experience and Evolving Conceptions of the Sacred**. Bloomsbury Academic, 2021.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. cap. 1.5.2., p. 129 - 135.

\_\_\_\_\_. **O que é o Cinema?**. 1ª ed. São Paulo: UBU EDITORA, 2018.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. **Cinema II: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

EVANS-WENTZ, W. Y. **O Livro Tibetano dos Mortos ou Experiências Pós-morte no plano do *Bardo*, segundo a versão do Lama Kazi Dawa-Samdup**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1985.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ENTER THE VOID. Direção: Gaspar Noé. Produção: Brahim Chioua; Vincent Maraval; Olivier Delbosc e Marc Missonnier. Roteiro: Gaspar Noé; Lucile Hadzihalilovic. FRANÇA; CANADÁ; ITÁLIA; ALEMANHA: Fidélité Films; Wild Bunch, 2009. (161 min), son., color.

ENTER THE VOID. **ShotOnWhat?**, 2019. Disponível em: <https://shotonwhat.com/enter-the-void-2009>.

FREUD, Sigmund. **Case Histories 2**. Penguin Uk, 1988.

\_\_\_\_\_. Recordar, Repetir e Elaborar. *In*: **Obras completas volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreiber"), artigos sobre técnica e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROM STANLEY KUBRICK TO MARTIN SCORSESE: GASPAR NOÉ NAMES HIS 13 FAVOURITES FILMS OF ALL TIME: Far Out Magazine, 2020. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/gaspar-noe-13-favourite-films-list-kubrick-scorsese/>. Acesso em: 12 de maio de 2025.

GOLEMAN, D. *Destructive Emotions: A Scientific Dialogue with the Dalai Lama*. 1ª ed. Nova Iorque: Random House, 2003.

JUNG, C. G. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. Petrópolis: 2002, Editora Vozes.

\_\_\_\_\_. O LIVRO TIBETANO DOS MORTOS: COMENTÁRIO PSICOLÓGICO. *In*: EVANS-WENTZ, W. Y. **O Livro Tibetano dos Mortos ou Experiências Pós-morte no plano do *Bardo*, segundo a versão do Lama Kazi Dawa-Samdub**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1985.

KÜBLER-ROSS, E; KESSLER, D. **On Grief & Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss**. Nova Iorque: Scribner, 2014.

LACAN, Jacques. **A Lógica do Fantasma: Seminário 1966 – 1967**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

LINDENMEYER, Cristina. O Traumatismo, de Freud a Ferenczi. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 1, p. 180 – 208, jan / jun, 2017. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382017000100010](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382017000100010). Acesso em: 19 de ago. de 2025.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

MARKS, Laura. **The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Duke University Press: 2000.

MCCLELLAND, Norman. **Encyclopedia of the Reincarnation and Karma**. McFarland & Company, Inc., 2010.

MINOIS, Georges. **História do Suicídio: A sociedade ocidental diante da morte voluntária**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MORENO, M. M. A; JUNIOR, N.E.C. Trauma: O Averso da Memória. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, p. 41 – 61, jan / jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982012000100004>. Acesso em: 19 de ago. de 2025.

MÜLLER, A. A semiologia selvagem de Pasolini. **Devires**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 88 - 105, jan. / dez. 2006. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/264>. Acesso em: 14 de abril de 2025.

NOÉ, Gaspar. ENFANTS DE SALÒ [Entrevista concedida a] Amaury Voslion. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zDNJ1uKVAHk>. Acesso em: 12 de maio de 2025.

\_\_\_\_\_. GASPAS NOÉ'S DVD PICKS [Entrevista concedida a] Criterion, 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_2R7T4-78E](https://www.youtube.com/watch?v=U_2R7T4-78E). Acesso em: 12 de maio de 2025.

\_\_\_\_\_. GASPAS NOÉ: « I'VE MADE ALMOST ALL MY FILMS BY BREAKING AND ENTERING » [Entrevista concedida a] Antidote Magazine, 2022. Disponível em: <https://magazineantidote.com/gaspar-noe-interview/>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

\_\_\_\_\_. INTERVIEW GASPAR NOE [Entrevista concedida a] Nicolas Schmerkin. English press kit Enter the void - Cannes International Film Festival, 2009.

\_\_\_\_\_. Interview: Gaspar Noé on Love, Sex, Masturbation, and more [Entrevista concedida a] Slant Magazine, 2015. Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/film/interview-gaspar-noe>. Acesso em: 15 de jul. de 2025.

NOÉ, Luis Felipe. **Asumir el caos: En la vida y el arte**. el cuenco de plata: 2024.

OLIVEIRA, F. L. G; SANTOS, T. C. A lógica do fantasma na passagem da modernidade da modernidade à contemporaneidade. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 03, p. 932 – 952, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/40461/28224>. Acesso em: 17 de abril de 2025.

PARKES, C. M. **Luto: Estudos Sobre A Perda Na Vida Adulta**. 3ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Hereje**. Assirio e Alvim, 1965.

QUANDT, James. FLESH & BLOOD: SEX AND VIOLENCE IN RECENT FRENCH CINEMA. **Artforum**, 2004. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-168041/>.

VECCHI, S. **Feng Shui Lógico: Integração Dinâmica Entre Equilíbrio Pessoal e Ambiental**. 2ª ed. São Paulo: Ícone Editora, 2004.

VIGOTSKI, L. S. **O significado histórico da crise da Psicologia: uma investigação metodológica.** In: VIGOTSKI, Lev S. **Teoria e Método em Psicologia.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 203 - 417.

WEST, Alexandra. **Films of the New French Extremity.** Jefferson: McFarland & Company, 2016.