
O TEMPO E A ORIGEM: SOBRE A CONSTRUÇÃO TEMPORAL NO FILME “INCEPTION”

Felipe Camargo de Oliveira*

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise da construção temporal do filme *Inception* (A Origem, na tradução para português) – dirigido por Christopher Nolan e lançado em 2010. O objetivo foi discutir como aspectos da criação de uma percepção temporal no filme estão baseados e/ou podem estar relacionados ao “tempo” fora da tela, ou seja, como todos nós o presenciamos. Com base em pesquisa bibliográfica e documental de caráter qualitativo, foram investigados aspectos sintáticos dos elementos do filme e suas características de montagem, bem como as principais teorias científicas sobre o tempo, para concluir que o filme é capaz de simular a passagem temporal de cada camada da consciência (subjéctiva) de maneira simultaneamente termodinâmica e relativa (einsteiniana) por meio de seus ritmos, intensidades e cadências em cenografia, som, ações dos personagens e cortes de cena.

PALAVRAS-CHAVE: Christopher Nolan; inception; tempo; termodinâmica.

Índice

Introdução: imagens do tempo	1
1 A contribuição das linhas termodinâmicas	2
2 A Origem do tempo: presente, passado e futuro	3
Considerações	7
Referências bibliográficas	8

Introdução: imagens do tempo

“O TEMPO é uma das maiores fontes de mistério para a humanidade. Pela história afora os seres humanos sempre se sentiram intrigados e inquietos com a natureza profunda, mas inescrutável sua.” (Coveney & Highfield, 1993, p. 19). Não à toa, filósofos, poetas e cientistas passaram um bom tempo refletindo sobre o próprio tempo!

Neste momento, convém registrar para posterior análise duas discordâncias conceituais recorrentes entre estes pensadores: a natureza do tempo quanto à sua objetividade ou subjetividade, materialidade (como substância ou passível de medição)

ou imaterialidade; e o sentido do tempo, linear, alienar ou cíclico.

A ideia de um tempo direcional nem sempre existiu. As marés, os solstícios, as estações e os movimentos cíclicos dos corpos celestes levaram muitas sociedades primitivas a encarar o tempo em termos e ritmos orgânicos, como se tivesse uma natureza basicamente circular. (Coveney & Highfield, 1993, p. 21).

A concepção de uma direção linear para o tempo é algo relativamente recente. No período medieval e feudal, nos quais o trabalho era controlado pelas estações, chuvas e passagens da do sol e da lua – eventos cíclicos de repetição infinita –, o tempo, quando utilizado como instrumento de controle das atividades, também deveria ser cíclico. Aristóteles, em sua obra *Física*, observava que “todas as outras coisas são discriminadas pelo tempo e começam e acabam como se percorressem um círculo” (idem, p. 21).

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

© 2018, Felipe Camargo de Oliveira.

© 2018, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma

de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Obviamente, a realidade subjetiva do tempo não é a única levada em consideração. “O desenvolvimento tecnológico dos relógios desembarçou e separou o tempo dos acontecimentos humanos e ajudou a gerar a crença num mundo de ciência independente.” (Coveney & Highfield, 1993, p. 24). O tempo passa a ser materializável e objetivo, passível de ser subdividido (analisado) e mensurado cientificamente.

É sob este prisma determinístico e positivista que trabalharam cientistas como Newton, o primeiro e principal expoente do estudo objetivo do tempo. Newton acreditava, segundo Askin (1969, p. 30-31) em um tempo e espaço absolutos, matemáticos, de duração e extensão pura e existentes independentemente do homem. Newton, indo além, admitia o tempo e o espaço existentes na ausência de outras coisas – como o vácuo cosmológico separado da matéria.

O “tempo em linha reta” passou a existir na ciência de Newton, bem como o determinismo que profundamente inspirou a realidade a industrial que estava por vir. A percepção de tempo vigente no período industrial estava alinhada aos ideais de *progresso* – evolução que deveria atingir um fim distantemente almejado (como uma flecha), e nunca em círculos.

De fato, a flecha do tempo:

Preparou a mente humana para a ideia do progresso, para o conceito de ‘tempo profundo’, para a surpreendente descoberta dos geólogos de que a evolução humana é apenas um episódio recente e curto na história da Terra. Preparou o caminho para a teoria da evolução de Darwin, que fala da nossa união com criaturas mais primitivas através dos tempos. Em resumo, o advento da ideia do tempo linear e da evolução intelectual desencadeada por essa ideia corroborou a ciência moderna e a promessa de melhoria da vida da Terra. (Coveney & Highfield, 1993, p. 22).

A progressão linear do tempo e a rapidez das mudanças econômicas, sociais e culturais provenientes do período industrial possibilitaram a percepção do transeunte das novas metrópoles: imagens em constante mudança, descontinuidade e imprevisibilidade de sensações, enorme movimentação de pessoas, animais e veículos por todos os lados.

Tudo pareceria rápido demais para o sujeito há pouco imerso neste novo contexto. Conforme Santos (2007, p. 3-5), o fragmento se impõe naturalmente como fenômeno, pois “não há tempo” para se contemplar o todo como antigamente. Em frações de segundo, este indivíduo deve adaptar sua percepção para um novo contexto enquanto desvia de bondes e carros ao atravessar a rua.

A perspectiva newtoniana de tempo absolutamente linear e direcional, isolado dos efeitos da matéria confiante de seu curso sem obstáculos ao progresso, apesar de ter sido propulsora no novo modo de vida fabril (e febril) deste cidadão metropolitano, cede espaço à perspectiva relativista einsteiniana, como na prática da flânerie e na literatura panorâmica mencionada por Santos (idem, p. 5): narrativas sobre o ambiente cujos ritmos eram pautados pela visualidade/textualidade e pelos pontos de vista de cada autor, que retratava a cidade a partir de seu ângulo. O tempo e a sequência de acontecimentos, portanto, eram pautados pelo ponto de vista relativo do observador, bem como a fragmentação e continuidade das narrativas que se inter-relacionavam.

Já a teoria da relatividade de Einstein vem negar o materialismo newtoniano, sua invariabilidade e impassibilidade diante do mundo material. “A teoria da relatividade refutou as ideias metafísicas a despeito do tempo e do espaço absolutos (...). Nela, se concebem o tempo e o espaço em sua indissolúvel conexão com a matéria em movimento.” (Coveney & Highfield, 1993).

Ou seja: para Einstein, a condição temporal depende também de um ponto de observação. Para aquilo que se desloca mais, e por consequência mais rápido, mais devagar parece a passagem do tempo. Importante frisar que não se trata de uma observação subjetiva do tempo, pautada somente pelo observador, mas um tempo relacional entre observador e objeto físico, externo.

As observações de Einstein em consonância com as de Newton nos dará bases suplementares para a análise de Inception.

1 A contribuição das linhas termodinâmicas

“Para essas teorias, os acontecimentos registrados num filme seriam perfeitamente plausíveis, independentemente do sentido em que ele fosse passado num projetor” (Coveney & Highfield, 1993, p. 19). Por este fator ser indispensável à análise fílmica, as teorias expostas até aqui precisam

de um viés conceitual que assuma haver *irreversibilidade* em relação aos movimentos dos objetos. Neste estudo, será adotada a segunda lei da termodinâmica: trata-se da lei que diz que o calor só pode passar de um corpo mais quente para um mais frio.

A ligação que há entre a segunda lei e o nosso sentido de tempo pode ser ilustrada com um filme de um touro numa loja de louças. Se o tempo estivesse andando na direção certa, poderíamos esperar que o filme mostrasse uma bela porcelana chinesa indo pelos ares e muitas peças de cerâmica sendo pisoteadas pelos cascos. Mas se o touro voltasse sobre os próprios passos numa loja de louças arrasada e surgisse deixando todas as xícaras bem arrumadas no lugar, saberíamos que o filme estava sendo rodado do fim para o começo. (Coveney & Highfield, 1993, p. 27).

Ainda segundo os autores (*idem*, p. 27), “Pela segunda lei descobrimos que existe uma grandeza chamada entropia (medida da capacidade de mudança) que está intimamente ligada ao tempo. O aumento da entropia é sinal que indica a direção do tempo”. Portanto, a evolução temporal corresponde a uma entropia ou desordem crescente na medida em que a o calor é distribuído, e seu ápice (fim) está no momento em que o sistema está no estado de aleatoriedade máxima, com toda a sua capacidade de transformação esgotada.

No entanto, engana-se quem acredita que a segunda lei apenas aponta para uma morte térmica – um estado de pura desordem – cujo fim é a destruição. Conforme Coveney & Highfield (1993), nos estados termodinâmicos de não-equilíbrio (em que há potencial de mudança), percebe-se uma evolução criadora e cíclica, que se desenvolve e se expande continuamente. Surge a medida denominada “auto-organização” para explicar comportamentos não só na física termodinâmica, como na química, biologia e em níveis macroscópicos.

Considerando a existência de inúmeras circunvoluções que impulsionam a flecha do tempo sempre para o progresso, a termodinâmica do tempo é capaz de assumir, pela abordagem científica, o aspecto linear e materialista newtoniano e o relativismo einsteniano, bem como a imagem cíclica que fazemos do tempo desde os tempos mais antigos.

Mais interessantes ainda são as implicações do tempo. A auto-organização (...) mostra que a segunda lei da termodinâmica não só proporciona uma flecha do tempo como tem dentro de si as sementes e os desenhos dos ciclos temporais que usamos para discernir o mundo que nos cerca. Esses dois aspectos são importantes. A flecha do tempo representa progresso: cada instante fica gravado com uma marca histórica individual. Mas quando procuramos figuras e desenhos nos fenômenos naturais regidos pelas mesmas leis, a metáfora do ciclo do tempo tem uma importância vital (...). A segunda lei proporciona uma base para as duas imagens mais importantes que fazemos do tempo. (Coveney & Highfield, 1993, p. 31).

Transpondo estes fatores para uma análise fílmica, podemos estabelecer o tema ou argumento do filme (sua ideia geradora) como o elemento de maior “calor” a ser transmitido, a conclusão do filme como o estágio de entropia total desse sistema, e os processos estacionários de mudanças, transformações e circunvoluções entre os dois extremos como tudo o que permeia a montagem e a narrativa fílmica no sentido da resolução da trama. Tudo isso pode ser demonstrado em “A Origem” de forma peculiar: é o processo de *injeção* (inserção) de uma ideia na mente inconsciente e suas posteriores consequências que determinam a direção do tempo, construção temporal utilizando seus aspectos de montagem, sintaxe e narrativa, como veremos a seguir.

2 A Origem do tempo: presente, passado e futuro

Segundo informações do IMDb (2013), lançado em 2010, *A Origem* (em inglês, *Inception*) conta a história de Mr. Cobb (Leonardo DiCaprio), um “extrator”: profissional que rouba segredos valiosos do subconsciente das pessoas enquanto suas mentes se encontram vulneráveis enquanto sonham. Seu trabalho consiste, portanto, em espionagem industrial. No entanto, após uma missão falha, é dada a ele a oportunidade de voltar à sua vida familiar como pagamento por uma tarefa oposta ao que estava acostumado a fazer: em vez de extrair, inserir uma ideia na mente de alguém.

Todos nós temos consciência da passagem irreversível do tempo que parece dominar nossa existência, na qual o passado é fixo e o futuro é aberto. Talvez o nosso anseio seja fazer o relógio andar para trás para que possamos desfazer erros ou reviver algum momento maravilhoso; mas, infelizmente, o bom senso está contra nós: o tempo e a maré não esperam ninguém. O tempo não consegue andar para trás (Coveney & Highfield, 1993, p. 19).

Em *A Origem* (2010) isso é possível, mas não propriamente como uma “volta ao passado” simplesmente material ou cronológico, mas sim utilizando uma abordagem quase psicanalítica: as camadas da consciência. Durante a parte da “injeção” propriamente dita, o filme assume uma linha temporal diferente para cada “camada” do inconsciente invadida pelos personagens. De acordo com o enredo da história, quanto mais profunda a camada da consciência atuante, maior a rapidez da passagem do tempo: as mesmas dez horas do “mundo real” seriam percebidas como uma semana na primeira camada, seis meses na segunda e dez anos na terceira camada. É a partir desta dilatação temporal e da simultaneidade de ações entre camadas que concentraremos a análise.

- a) Por meio de uma máquina capaz de induzir pessoas a um estado de sono profundo, o extrator invade o sonho do indivíduo a ter uma ideia implantada ou roubada.
- b) Essa camada está composta pelo cenário construído por um arquiteto de sonhos. Tal cenário utiliza objetos “pensados” pelo arquiteto.
- c) Povoando este cenário, há o indivíduo a ter a informação extraída ou inserida, bem como projeções inconscientes criadas pelo mesmo.
- d) A partir da primeira camada da mente, o extrator pode invadir “o sonho dentro do sonho”, indo para uma camada ainda mais profunda do inconsciente, com outro cenário e suas diferentes projeções.
- e) Cada camada mental possui seu próprio tempo. (*A origem*, 2010)

Os personagens entendem que, quando uma ideia é inserida nas camadas mais toda e qualquer

ideia a ser implantada / inserida é como um vírus que se espalha pelas camadas do inconsciente até transformar em seu próprio pensamento, para então modificar sua percepção sobre tudo o que há ao redor. No entanto, os efeitos reais desta ideia, uma vez implantada, são pouco previsíveis.

Mesmo conhecendo essa imprevisibilidade, o objetivo dos personagens é implantar uma ideia que motive o herdeiro de uma grande indústria a dividir o império do pai recém-falecido. No entanto, o relacionamento de pai e filho nunca foi amigável. Portanto, a ideia a ser implantada deve ser forte o bastante para mudar de polaridade décadas de laços fraternais.

A decisão da equipe é implantar, em três camadas do inconsciente, três ideias diferentes. A última ideia a ser implantada – a mais simples e emocionalmente poderosa – se encontrará na camada mais profunda, enquanto as outras ideias serão meros desdobramentos lógicos da primeira. De acordo com o filme, as ideias a serem construídas em cada camada da mente consciente, da mais profunda até a mais superficial, são: “meu pai deseja que eu seja eu mesmo”, “meu pai não quer que eu siga seus passos” e “meu pai quer que eu construa minha própria fortuna”. (*A origem*, 2010)

Sob este aspecto, e relacionando à segunda lei da termodinâmica, é possível compreender que a ideia fundamental a ser implantada (“meu pai quer que eu seja eu mesmo”) é o elemento que desencadearia uma série de mudanças posteriores na vida do personagem. Trata-se do elemento gerador que, destruindo o equilíbrio vigente do sistema, iniciaria novos estágios entrópicos nas camadas superiores de pensamento. Com a transferência de “calor” – representada aqui pelas potenciais qualidades da ideia em motivar novos pensamentos – as camadas subsequentes sofreriam modificações caóticas rumo a um novo equilíbrio / aleatoriedade.

No entanto, essa aleatoriedade a princípio caótica se firmaria, por fatores de auto-organização, em mais um estágio estacionário do sistema, com seu elemento atrator e rumo a um novo processo entrópico. Tal estágio poderia ser representado pela camada da consciência logo acima, na qual já está firmada uma ideia diferente, mais racional, “fria” (“meu pai não quer que eu siga seus passos”). Este estágio da ideia seria o elemento atrator da termodinâmica do não-equilíbrio: o elemento para onde todas as mudanças fluem, o clímax de cada cena.

Assim como os estágios anteriores, essa ideia induziria, em combinação com elementos de seu subconsciente, mais um processo entrópico que re-

sultaria em uma nova aleatoriedade, consequente auto-organização de elementos e uma ideia atratora ainda mais complexa, racional e fria: “meu pai quer que eu construa minha própria fortuna”. Desta maneira, o plano dos personagens era implantar uma ideia geradora “quente” que, com o passar do tempo, desencadearia processos definiriam seu próprio futuro pela destruição da aleatoriedade e auto-organização criadora, “esfriando-se”, ganhando forma, complexidade e solidez para se transformar em ação: a divisão do império mercadológico.

Portanto, a missão dos personagens de *A Origem* (2012) em atingir o âmago dos sentimentos do filho pelo pai equivale a algo próximo da volta ao passado: a uma regressão. Não sem propósito, o objeto (símbolo) escolhido para representar a ideia gerada (“seja você mesmo”) nas profundezas da mente do personagem foi um cata-vento: o mesmo com que brincava durante a infância na companhia de seu pai em um de seus raros momentos juntos – algo que a narrativa permite interpretar. É necessário dizer que a imagem deste cata-vento foi construída pelo arquiteto a partir de uma fotografia que o filho, já adulto, deixou perto de seu pai, já em seu leito de morte. Pode-se concluir que a memória afetiva do presente foi aproveitada para atingir lembranças remotas e com elas modificar o futuro do filho.

Não à toa, Askin (1969, p. 89-90) conclui que o mundo se acha no tempo porque nele tem lugar o nascimento do novo, o processo de acréscimo ao que já existe e destruição do velho de maneira incessante. Ou seja, trata-se do movimento e transformação das coisas. E assim continua sendo no que se entende por observação do tempo, na ciência, seja na literatura, ou na montagem da narrativa cinematográfica.

É fato que, para ser retratado, o tempo precisa de fisicalidade. E no cinema, tal fisicalidade está presente na montagem dos planos e na sintaxe dos elementos do filme. Conforme Santos (2012, p. 142), são as variações dos fluxos e movimentos dentro dos quadros que corroboram para estabelecer a sintaxe como o princípio que rege as relações de temporalidades, interações, deslocamentos e agitações dos planos. São os intercâmbios entre elementos que formam a sintaxe, que por sua vez depende das durações, períodos e momentos pelos quais os elementos afluem diante da câmera.

A *Origem* (2010) se caracteriza por uma profusão de cenários ambientalizados em vários países, como Quênia e França, além de praias e montanhas nevadas. A cenografia se torna uma das ca-

racterísticas mais importantes e mutáveis da trama, pois só a partir das mudanças espaciais que podemos perceber as diferentes camadas inconscientes e, por que não dizer, diferentes camadas temporais de acontecimento. Não por coincidência, o diretor opta por tomadas de ângulo aberto, por vezes distantes dos personagens, além de perseguições por grandes áreas cenográficas, com o único fim de mostrar as características ambientes do real ou do onírico.

Em uma cena importante para a compreensão das escolhas cenográficas, Mr. Cobb explica a Ariadne a construção da arquitetura do sonho enquanto estão em um bistrô francês. Neste momento, o diretor “engana” o espectador graças a um truque na continuidade das cenas do filme. Ariadne, como o espectador, não se lembra da cena em que estão chegando ao bistrô – assim como em um sonho, no qual nunca sabemos como se iniciou. Ao perceber que está sonhando, a garota assusta-se e o cenário começa a implodir, objetos começam a voar, a se dividir e a se confundir em sua aleatoriedade. Com este rompimento, o sonho se deteriora na passagem de uma camada para outra.

Podemos estabelecer essa deterioração e passagem para uma nova realidade como o processo entrópico da termodinâmica não-linear: são ações de grande carga emocional como o susto de Ariadne, a própria morte durante o sonho ou um despenhar do abismo (como veremos no conjunto de cenas do salto) que provocam o rompimento com o onírico, de imagens frágeis e ilusoriamente criadas pela mente. Estas, por sua vez, tal qual um copo de vidro que se espatifa ao cair no chão, reordenam sua existência e dão lugar a outra realidade, outro momento, outro “agora” daquela matéria ou daquele plano de existência.

A escolha dos elementos nos cenários de cada camada de consciência também chama a atenção. As mais profundas são ambientadas em uma praia desabitada e na montanha gelada – ou seja, mais ermas, desérticas – enquanto as camadas superiores são o trânsito ou o interior de um hotel – mais complexas, com profusão de elementos.

Já a sonoridade possui uma importância essencial neste filme. O som e a trilha sonora unem-se aos fragmentos visuais (índices que se interconectam pela continuidade dos elementos na tela) e conferem unidade às ações representadas, criando em torno delas uma imagem geral (simbólica) do significado do todo. Este efeito é utilizado nas cenas que, juntas compõem o “salto”, nas quais cada personagem em cada camada de consciência devem estar sincronizados em suas ações para acor-

darem todos juntos, ao mesmo tempo, em todas as camadas de consciência.

Os saltos dos personagens cenas ocorrem da seguinte forma: na primeira camada de consciência, o salto é dado pela van onde estão os personagens desacordados – com exceção do motorista – que cai da ponte rumo ao mar. Na segunda camada, o salto é dado de dentro de um elevador que despenca. Na terceira, vemos a queda de uma plataforma na neve. E na quarta, onde apenas estão Mr. Cobb e Ariadne, esta última salta do último andar de um edifício.

A sincronia estipulada para todos saltarem ao mesmo tempo é regida pela música *Non, Je Ne Regrette Rien* (da compositora Édith Piaf). Ao final dela, deverão saltar de uma grande altura para ativarem seus “ouvidos internos” – coincidentemente, parte do sistema chamado labirinto – e acordarem em cada camada.

(...) o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela, uma vez que a linguagem sonora preenche os vazios que a imagem fragmentada possui. Em um processo de simbiose, a imagem e o som se nutrem, produzindo um interpretante potencial que vai agir nessa reconstrução do objeto dinâmico ou realidade ficcional para além dos limites dos planos e de sua montagem, nessa continuidade que a mente de pronto cria. (Santos, 2012, p. 179).

No entanto, o filme transforma essas características sonoras em ferramenta dos personagens com este mesmo propósito: manter a coesão das ações e a sincronia do salto em todas as camadas da consciência. O som se torna elemento ativo e funcional não apenas de uma cena, mas de todas elas, e sua continuidade representa a linha e a direção temporal para aqueles da missão.

Além disso, há um fato marcante na produção da trilha sonora do filme, composta por Hans Zimmer. Conforme Michaels (2010), nunca foi segredo, mas poucos na época do lançamento do filme perceberam que a trilha utilizada no filme (e com mais intensidade nas cenas do salto), na verdade, é uma versão da música de Piaf remixada e tocada em baixíssima velocidade. O som se torna fluido, calmo, mas, graças ao mesmo recurso, a sonoridade dos instrumentos é expandida. Os trompetes na introdução da música se tornam grandes buzinas. Em mais um efeito de relatividade temporal, einsteiniana, os 114 minutos de um filme de

114 ocorre, literalmente, durante o tocar de uma música.

Essas flutuações se tornam sensíveis durante a montagem, nas quais o filme toma forma e sua significação, e nas quais também são sensíveis as escolhas de duração de cada elemento cenográfico e sonoro. A montagem, que durante Griffith e Porter contava histórias cinematográficas aos moldes da linearidade do texto, hoje abrange, conforme Santos (2012, p. 119) maneiras diversas de vincular experiências novas entre as linguagens e seus hibridismos: sonoros, sonoros-visuais, sonoros-verbais, verbo-visuais e sonoro-verbo-visuais.

Durante a execução do plano de inepção, a *Origem* (2010) possui um enredo cujas cenas se sobrepõem, ocorrendo cortes e “jumps” durante a montagem de uma ambientalização cenográfica do inconsciente à outra. A montagem dessas cenas que, em nossa mente, ocorrem simultaneamente e em paralelismos, na verdade formam um conjunto no qual cada ação dos personagens em seus respectivos planos depende da execução das ações de outra camada do inconsciente.

De forma similar ao que acontece na vida real, a segunda lei da termodinâmica – bem como a teoria da flecha do tempo, que nela se baseia – compreende que não existe apenas uma flecha do tempo atuando quando analisamos a vida como o plano macroscópico:

As sociedades humanas e animais também formam desenhos na flecha do tempo: isso vai desde as migrações em massa até as multidões que se aglomeram num jogo de futebol. Podemos considerar que as sociedades são sistemas dinâmicos abertos e não-lineares nos quais há muita competição e um grande número de ciclos de retroalimentação. (Coveney & Highfield, 1993, p. 260)

A expressão “tudo tem seu tempo” nunca pareceu tão verdadeira, uma vez que, em realidade, cada processo existente sistemas abertos e não-lineares (passíveis a trocas de energia e posteriores modificações auto-organizadas) possuem seus ciclos próprios de duração, dos quais dependem todos os outros sistemas abertos e não-lineares ao seu redor e conduzem, juntos, a uma evolução constante. É como se cada “ciclo” de ações recombinasse a organização de outros e, a cada processo entrópico, levasse a frente na flecha do tempo sempre à frente.

Nolan usa de recursos como a fragmentação e os cortes secos e passagens de uma ambientação a outra para mostrar as ações de camadas e ciclos temporais diferentes que coexistem, integram-se e interferem uns nos outros simultaneamente, em so-

breposições de uma rede complexa. A continuidade da cena, pelos seus aspectos indiciais, permitem ao espectador a construção de uma imagem geral de significado, independente dos diversos “jumps” de uma cena à outra.

Cada camada possui ações intensas como lutas, perseguições e tiroteios. No entanto, na primeira camada ocorre apenas uma ação isolada: a van e seus personagens se jogando no mar. Mais uma vez, o diretor opta uma montagem de cortes secos que levam às cenas que ocorrem em paralelo, com planos que fragmentam cada vez sua duração para intensificar o momento decisivo: o momento final do salto. No entanto, entre um corte seco e outro, a van é mostrada caindo sempre em câmera lenta. Ora, como cada camada possui sua relação com a temporalidade, além de uma escolha estética em direção ao clímax, é um recurso que ilustra a relatividade do tempo entre ações distantes, porém conectadas.

Aqui podemos verificar o conceito científico estudado primeiramente por Einstein sobre o tempo: a simultaneidade. Conforme Coveney & Highfield (1993, p. 68 – 71), ao abolir a noção de tempo absoluto e ao relativizar a percepção do mesmo, observamos que a medida do tempo é dada conforme o ponto de vista do observador mediante as transformações em seu entorno. Como em uma viagem espacial na qual o relógio do viajante “anda mais devagar” em relação ao seu observador da terra, a camada superior da consciência possui um tempo dilatado na de A Origem (2010) em relação aos acontecimentos das camadas superiores. Ou seja: para o personagem atuando nas últimas camadas, as primeiras estão correndo mesmo em câmera lenta. De fato, como já explicado, quanto mais profunda as camadas dentro do filme, mais rápido é a passagem do tempo em relação às primeiras, mais superficiais.

Portanto, a perspectiva de tempo termodinâmica e relativista einsteiniana coexistem até o sucesso da inserção da ideia na mente, todos os personagens de cada plano pulam simultaneamente, enquanto tudo ao seu redor se desintegra. Só então podemos considerar a passagem do tempo indo na direção do passado ao novo futuro, desde as camadas mais

Considerações

Foi possível demonstrar que seja no cinema, literatura e arte em geral, seja na física newtoniana, einsteiniana ou termodinâmica, o tempo costuma ser “mensurado” de acordo com a movimentação

de objetos em relação a si mesmo e ao ambiente que os cerca. Na ciência, Newton e Einstein conceberam um tempo linear, materialista e depois relativista, enquanto os posteriores estudiosos da segunda lei da termodinâmica tornaram clara a diferença entre passado, presente e futuro.

Na literatura e, mais sensivelmente, na estética cinematográfica, exemplo claro é maneira de se retratar a agitação pela qual as metrópoles passaram em seu surgimento no final do século XIX: utilização de muitos pontos de vista de cada autor anônimo para abarcar com a realidade (o que lembra Einstein), além do acúmulo de imagens mutáveis e da profusão de detalhes e acontecimentos ao redor do narrador.

Na estética cinematográfica de hoje, essa maneira de retratar os acontecimentos (e por consequência, a passagem do tempo) utiliza cortes de cena, closes, *slow motions*, fragmentação de planos e utilização de elementos diversos e cadenciados como os objetos retratados: personagens, suas ações e diálogos, os cenários que os cercam, figurinos e o som ambiente / trilha sonora como elementos de coesão. Tudo isso em meio às escolhas na montagem, que vão definir a ordem e o fio narrativo do filme. Em A Origem (2010), como visto, os elementos essenciais são a cenografia, a fragmentação de ações de objetos e personagens, e os cortes secos definem a trama de cada “camada de consciência” nas cenas, se que se diferenciam entre si pelos ritmos, intensidades e cadências particulares dos elementos em cena. O som e a montagem unem tudo e mostram a coesão dos planos, mesmo quando ocorrendo simultaneamente.

Mas, afinal: “qual é o tempo do filme?”. Essa é uma pergunta que possui diversas respostas, pois a ela podem ser atribuídas diversas concepções de construção temporal. Apesar de A Origem (2010) possuir exatos e invariáveis 147 minutos de duração, esta mensuração corresponde ao modelo newtoniano de perceber o tempo, sendo unicamente a soma total de suas partes cronologicamente como algo material que está “à parte” do filme, e não corresponde à sua realidade interna.

Nas cenas avaliadas do grande salto, utiliza-se um modelo einsteiniano, relativista, do tempo. Trata-se da percepção científica do tempo conforme o ponto de vista do observador de cada camada da consciência. Nas mais profundas, a ação desenrola-se com velocidade e em curto espaço de tempo, enquanto nas mais superficiais as cenas transcorrem como que flutuando (no hotel, não há gravidade) e, particularmente, na primeira camada, a cena da van caindo transcorre em *slow motion*.

Graças à cadência e ritmo das ações dos personagens, às fragmentações de pontos de vista das câmeras e planos em cada camada da consciência, e aos numerosos cortes secos que levam o espectador às mais profundas e depois às mais superficiais – foi possível levar para as telas um efeito de simultaneidade temporal e sobreposição espacial. Ou seja: vemos os tempos dos acontecimentos de forma relativa a cada plano, sempre relacionada aos ritmos e cadência dos elementos de outras camadas. As ações em cada cena ocorrem paralelamente, ainda que não se possa dizer que *ao mesmo tempo*, uma vez que cada camada de consciência retratada possui sua própria cronometragem. É mais específico dizer, ainda apoiado nas teorias einsteinianas, que todas elas formam um conjunto de presentes em que a passagem se altera conforme o que o espectador está observando.

Apesar de a parte mais esteticamente sensível ser esta simultaneidade e sobreposição, confluindo para um conjunto de grandes presentes; como comentado durante o artigo, a tentativa de “injeção” é como uma volta ao passado. Mais especificamente, uma regressão a determinado momento de vida. De acordo com o filme, espera-se que uma ideia simples, quando implementada profundamente, se espalhe, desdobre-se em outras e acumule complexidade e racionalidade. A título de comparação, é possível fazer a relação com os mesmos processos da termodinâmica do não-equilíbrio podem explicar a *origem* do Universo (o Big Bang) o qual, como é atualmente aceito pela ciência, iniciou-se com uma enorme quantidade de massa e calor concentrados e organizados expandindo-se, combinando-se e reorganizando-se, formando galáxias, sistemas estelares e outras organizações no nível cósmico.

Da mesma forma, no filme, em todo ele e no estágio da injeção da ideia, há todo um processo termodinâmico que podemos associar ao aprofundamento pelas camadas na mente, em que uma série de antagonismos, empecilhos, lutas e novas informações do enredo levam os personagens a novas rotas em direção à camada inconsciente mais profunda. Cada um desses elementos, quando fluem juntos se tornam clímax (pontos de virada) no enredo, podem ser tratados tanto como elementos atratores (pelos quais as mudanças atingem seu ápice) quanto, pela perspectiva da termodinâmica do não-equilíbrio, são também estágios de um novo processo entrópico – novos elementos, dinâmicas, organizações dentro do enredo.

É importante frisar que, pela segunda lei da termodinâmica, a flecha do tempo opera irreversivel-

mente em direção ao futuro. Os processos realizados no passado constroem o presente, mas o próprio passado não poderia ser reconstruído a partir dele. Ao analisar a tentativa dos personagens de ir ao mais profundo inconsciente para alterar a percepção de anos de laços familiares entre filho e pai, observa-se que esta volta ao passado para “mudar o que não deu certo” revela o principal conflito no filme: o desejo pela reversibilidade que só era concebida em uma concepção cíclica do tempo, e não mais existe na concepção linear.

Apesar de a abordagem de *A Origem* (2010) ser categorizada como ficção científica, esse conflito não é novo na história da humanidade. Na verdade, acompanha a mesma desde a imagem de um tempo cujas ações se tornam “irremediáveis”: um choque para muitos povos e suas culturas que acreditam no eterno renascimento e reflorescimento da humanidade.

Porém, a flecha do tempo termodinâmica possibilita a coexistência tanto de concepções lineares e cíclicas / repetitivas. Afinal, o *design* dessa flecha do tempo é linear, mas múltiplo, composta por outras flechas do tempo paralelas de ritmos diferentes, por vezes repetitivos. Em um exemplo dado pela biologia: as batidas do coração se repetem de uma maneira, a respiração de outra, mas todo o conjunto se encaminha para as mudanças do corpo com direção ao envelhecimento. É também o que se pode observar em *A Origem* (2010), com seus cortes para planos de ações, ritmos e cadências diferentes e simultâneas, e, ainda que não repetitivas, orientadas para um futuro objetivo e fim.

Tudo isso faz de *A Origem* (2010) um filme impar quanto à sua construção temporal e permite definir seu tema como o embate psicológico e científico contra a irreversibilidade do tempo. Um embate liderado por um personagem que busca modificar o futuro graças a uma ideia inconsciente e, paradoxalmente, mesmo sem perceber, luta para modificar sua própria mente e escapar de seu próprio passado.

Referências bibliográficas

- A ORIGEM (2010). Direção: Christopher Nolan . Estados Unidos: Warner Bros Pictures. 1 Blu-Ray (147 min), colorido . Título original: Inception.
- Askin, I. F (1969). *O problema do tempo: sua interpretação filosófica* (Trad. J. Silveira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, Série: Rumos da cultura moderna, vol. 33.

Coveney, P. & Highfield, R. (1993). *A flecha do tempo*. São Paulo: ed. Siciliano.

IMDB (s.d.). Christopher Nolan. Disponível em: www.imdb.com/name/nm0634240/?ref_=tt_ov_dr. Acesso: 7/07/2013

Michaels, S. (s.d.). *Inception soundtrack created entirely from Edith Piaf song in THE GUARDIAN*. Disponível em: www.theguardian.com/music/2010/jul/29/inception-soundtrack-edith-piaf. Acesso em 07/2013

Santos, M. M. (2008). *Cinema e fenomenologia:*

por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica. *Bocc – Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-cinema-efenomenologia.pdf. Acesso em: 07/2013.

Santos, M. M. (2012). *Poética fílmica: o exemplo de Hitchcock*. São Paulo, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Documento digital.