

*Flashforward: o futuro é agora*¹

Patricia Pisters²

Resumo

Em *The Future of the Image* (2007)³, Jacques Rancière afirma que as imagens já alcançaram seu destino. Ele defende uma estética da imagem que reconheça o poder contínuo das imagens como registros de marcas da história que nos educam, como interrupções que nos afetam diretamente, e como sinais abertos a combinações do visível e do dizível *ad infinitum*. Mas será que as afirmações de Rancière também dizem respeito ao destino do cinema? Suas referências cinematográficas, no sentido deleuziano, são em sua maioria imagens-tempo modernas. O destino do filme seria mesmo uma forma de imagem-tempo, ou o “coração” do cinema já teria se mudado para além desse tipo de imagem? Este artigo propõe pensar sobre uma terceira categoria de imagens cinematográficas, a partir da terceira síntese do tempo desenvolvida por Deleuze em *Diferença e Repetição*. Essa imagem fílmica, que poderia ser chamada de imagem-neuro, conecta-se ao regime impuro das imagens típicas da lógica da base de dados da era digital. Ao comparar *Hiroshima Meu Amor* (1959), de Alain Resnais, e a série de televisão *FlashForward* (2009), analiso as operações temporais da imagem na imagem-tempo nessas imagens de um novo regime, a imagem que pertence ao futuro e que vem dele.

Palavras-chave

Imagem-tempo; imagem-neuro; cérebro é tela; lógica de banco de dados; flashback; flashforward; destino da imagem.

Abstract

In *The Future of the Image* (2007) Jacques Rancière states that the end of images is behind us. He argues for an aesthetics of the image that acknowledges the continuing power of images as educating documentations of traces of history, as directly affecting interruptions, and as open-to-combining signs of the visible and the sayable *ad infinitum*. But does Rancière's claim also concern the future of cinema? His cinematic references, in a Deleuzian sense, are mostly to modern time-images. Is the future of film indeed a form of the time-image, or has the 'heart' of cinema moved beyond this image-type? This paper proposes to look at a third category of cinematographic images, based in the third synthesis of time as developed by Deleuze in *Difference and Repetition*. This filmic image, that could be called the neuro-image, is connected to the impure regime of images typical for the database logic of the digital age. By comparing Alain

¹ Este artigo, publicado no volume 5 do periódico *Deleuze Studies* (2011), p.98-115, complementa outro intitulado “Synaptic Signals” (PISTERS, 2011), que explora as características esquizoanalíticas da imagem-neuro. A tradução deste artigo foi autorizada pela autora e realizada por Davina Marques. E-mail: p.p.r.w.pisters@uva.nl.

² Professora do Departamento de Estudos de Mídia da Universidade de Amsterdã e membro do NECS (European Network for Cinema and Media Studies – Rede Europeia de Estudos do Cinema e da Mídia).

³ O livro ainda não foi publicado no Brasil. Há uma tradução portuguesa desse livro intitulada *O destino das imagens*, publicada pela Orfeu Negro em 2011. Patricia Pisters explora a ideia de futuro contida na tradução em inglês. Onde se lê “o futuro” poderíamos ter usado “o destino”, no título. Optou-se nesta tradução por usar ali também a palavra futuro, como no artigo em inglês. Em outros momentos, usou-se a palavra “destino”, mais próxima do francês, de Rancière, *Le destin des images*. Nota da Tradutora.

Resnais's *Hiroshima Mon Amour* (1959) to the television series *FlashForward* (2009), I will analyse the temporal operations of the image of the time-image to these images of a new regime of images, the image of and from the future.

Keywords

Time-image; neuro-image; brain is screen; database logic; flashback; flashforward; future of the image.

I. A morte da imagem já aconteceu

Partindo da observação de que “uma certa ideia de destino e uma certa ideia de imagem estão atreladas ao discurso apocalíptico da atmosfera cultural de hoje”, Jacques Rancière investiga as possibilidades da imagicidade ou do futuro da imagem como uma alternativa para a queixa frequente na cultura contemporânea de que não há nada além das imagens e de que, portanto, as imagens são desprovidas de conteúdo ou significado (RANCIÈRE, 2007, p.01). Esse discurso surge com força nas discussões sobre o destino do cinema na era digital, em que se argumenta que a imagem cinematográfica morreu, principalmente de duas formas: seja porque a cultura da imagem já se saturou com imagens interativas, como já destacou Peter Greenaway inúmeras vezes (veja, por exemplo, GREENAWAY, 2007 e 2010), ou porque o digital abalou o poder ontológico fotográfico da imagem, ainda que o filme tenha uma vida após sua morte virtual como arte (RODOWICK, 2007). Ao buscar o poder artístico da imagem, Rancière oferece, à sua maneira, uma alternativa para essas reivindicações sobre a “morte da imagem”. Para ele, a imagem já alcançou o seu destino há muito tempo. Foi anunciado nos discursos artísticos dos modernistas do Simbolismo e do Construtivismo entre os anos de 1880 e

1920. Rancière defende que a busca modernista de uma imagem pura agora foi substituída por um tipo de regime impuro da imagem que é típico da cultura midiática contemporânea.

A posição de Rancière é livre de qualquer determinismo tecnológico quando argumenta que não há nenhuma catástrofe midiática ou mediúnica que anuncie o fim da imagem. As qualidades de uma imagem não dependem do fato de serem vistas em um quadro, em uma tela de cinema, na televisão ou no computador. Segundo Rancière, há uma certa ‘imagicidade’ (que pode até ser evocada por palavras) que continuamente influencia a nossa percepção e nosso entendimento. Rancière define as imagens cinematográficas, em especial, como uma manifestação das “operações que se conectam e se desconectam do visível e de suas significações ou da fala e de seus efeitos, que criam e frustram expectativas”⁴ (RANCIÈRE, 2007, p.05). As imagens, por um lado, referem-se à realidade, não necessariamente como sua cópia fiel, mas o suficiente para assumirem, de certa forma, seu lugar. E depois há também a interação de operações entre o visível e invisível, dizível e indizível, uma alteração de semelhança e divergência que é a maneira pela qual a arte constrói imagens que têm poder de afecção e de interrupção. Rancière afirma que as imagens (fílmicas) dos nossos museus e galerias de hoje podem ser classificadas em três grandes categorias (dialeticamente inter-relacionadas) de acordo com o tipo dominante de suas operações: a imagem nua, a imagem ostensiva e imagem metafórica.

As imagens nuas são aquelas que não constituem arte, mas que testemunham a realidade e traçam a história; são imagens principalmente de testemunho e de indícios. As imagens ostensivas são imagens que também se referem à realidade, mas de uma maneira muito mais obtusa, em nome da arte, e que operam sobre a realidade em dissimulação. A última

⁴ As citações também foram traduzidas. Quando houver uma tradução disponível em português, faremos a devida referência à obra. Nota da Tradutora.

categoria de imagens, a das metafóricas, segue uma lógica que torna “impossível delimitar uma esfera específica da presença isolada de operações e produtos artísticos entre suas formas de circulação no imaginário social e comercial e nas operações de interpretação dessas imagens” (RANCIÈRE, 2007, p.24). São essas imagens que empregam várias estratégias (jogo, ironia, metamorfose, remixagem) a fim de interromper, com crítica ou com humor, o fluxo da mídia e colar-se a ele. Em conjunto, esses tipos de imagem constituem o poder operacional imagético na cultura contemporânea, e a última categoria especialmente parece indicar a impureza dominante do regime de uma nova imagem. É essa última categoria que considero relevante para discutir o destino da imagem como um terceiro tipo de imagem no sentido deleuziano. Mas isso é, de fato, um *flashforward* do que se desenvolverá mais adiante neste artigo.

Primeiro, gostaria de abordar um problema que parece se ocultar na categorização das imagens no que diz respeito ao seu destino no cinema. Quando Rancière se refere ao regime da nova imagem da cultura contemporânea, seus exemplos filmicos quase sempre se encontram no cinema moderno dos anos sessenta, ou seja, em termos deleuzianos, são imagens-tempo. E quando Rancière fala de cinema mais contemporâneo, tais como os filmes de Pedro Costa, esses filmes também seguem a lógica do irracional e do cristal da imagem-tempo (RANCIÈRE, 2011, p.137-53). Podemos nos perguntar, entretanto, se o “coração” do cinema ainda hoje está nas imagens-tempo modernas. É claro que as imagens-tempo ainda existem no cinema contemporâneo. Porém, a impureza que Rancière considera típica do regime da nova imagem constituiria realmente um tipo de imagem-tempo? A comparação de duas “imagens apocalípticas”, uma dos anos sessenta e uma da mídia contemporânea, pode nos ajudar a pensar sobre essa questão.

II. *Flashback*: a imagem tempo ancorada no passado

Primeiro, um *flashback* ao filme *Hiroshima Meu Amor*, de Alain Resnais: não se trata apenas de um exemplo moderno clássico de imagem-tempo no sentido deleuziano, mas é também um filme que investiga o poder da imagem (e seus limites). As frases famosas “Eu já vi tudo em Hiroshima” e “Você ainda não viu nada em Hiroshima” indicam a luta anunciada por Rancière entre o visível e suas significações. De acordo com suas categorias de imagens nuas, ostensivas e metafóricas, podemos observar que, em determinado nível, o filme é uma imagem nua que registra o acontecimento funesto do bombardeio atômico a Hiroshima, em 1945. Em um primeiro momento, Resnais foi convidado a fazer um documentário sobre esse acontecimento apocalíptico. E algumas das imagens, como as do Museu Memorial da Paz de Hiroshima, são “nuas”, naquele sentido de testemunho, de indício. Entretanto, *Hiroshima Meu Amor* não nos oferece uma imagem nua de documentação. Como Resnais disse em entrevista sobre a edição do filme em DVD (RESNAIS, 2004), ele logo percebeu que não seria capaz de fazer um documentário sobre esse momento traumático da história. Por não conseguir encontrar uma maneira de transformar o desastre em imagens que pudessem acrescentar algo novo aos documentários e noticiários japoneses já existentes sobre o assunto, ele pediu a Marguerite Duras que escrevesse um roteiro. Em longas conversas, o cineasta e a escritora se perguntaram sobre o estranho fato de que, enquanto estavam falando sobre Hiroshima, a vida seguia o seu curso normal com novas bombas sendo carregadas pelo mundo a fora. Assim tiveram a ideia de se concentrar em um acontecimento de escala pessoal, uma história de amor entre um homem japonês e uma mulher francesa, com a catástrofe constantemente em segundo plano.

Assim vemos como Resnais e Duras transformam a imagem nua em obtusa, testemunhando, mas também transformando a

imagem ao fazer colidirem as palavras (Hiroshima – Amor), os corpos (a famosa sequência de abertura dos corpos abraçados e das cinzas), o ver e não-ver (“Você ainda não viu nada em Hiroshima”), os países (Nevers na França, Hiroshima no Japão) e os tempos (o passado e o presente que entram em colapso um sobre o outro). Voltarei a essas dimensões temporais do filme de Resnais, mas neste momento é importante notar como essa confusão temporal, uma das técnicas de dissimulação, é típica da imagem artística ostensiva. Com relação à última categoria de Rancière, a da imagem metafórica, é mais difícil ver onde o filme de Resnais fica ambíguo no fluxo das imagens midiáticas. Mesmo que as imagens de corpos em agonia/amor abraçados e cobertos de cinzas do início do filme permitam leituras metafóricas (ou alegóricas), elas não são o tipo de imagens comerciais e artísticas ludicamente críticas que Rancière elenca nessa categoria (o termo *metafórico* talvez não tenha sido uma boa escolha, neste sentido). Assim, é justo dizer que *Hiroshima Meu Amor* se organiza entre imagens nuas e ostensivas, mas não pode ser classificado de acordo com a última categoria de Rancière das imagens metafóricas, tão típicas da cultura audiovisual de hoje. Seria, então, a imagem-tempo a expressão mais explícita e característica da ‘imagicidade’ da cultura contemporânea?⁵

Hiroshima Meu Amor é uma imagem-tempo no sentido deleuziano. Como se sabe, em todas as suas obras, Alain Resnais está preocupado com o tempo. Praticamente todos os seus filmes apresentam uma batalha contra os estragos do tempo, com ecos do passado que continuam ressoando no presente. *Hiroshima*

Meu Amor traduz audiovisualmente a tese bergsoniana de que o passado coexiste com o presente. A história de amor que a mulher francesa tem com o homem japonês na Hiroshima dos anos 1950 faz com que ela reviva seu primeiro amor com um soldado alemão durante a Segunda Guerra Mundial. O homem japonês se torna o amante alemão do passado. Ela se torna Nevers na França. *Hiroshima Meu Amor* é um cristal de tempo, o que nos dá a chave para a imagem-tempo, em geral (DELEUZE, 2005, p.88/1989, p.69)⁶. Como Deleuze afirma, “o que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam” (Ibidem, p.121/p.98). *Hiroshima Meu Amor* traduz a intraduzibilidade do apocalipse e o inimaginável dos traumas do passado (coletivo e individual) em imagens ostensivas que são fundamentalmente bergsonianas em sua concepção do tempo não-cronológico, da preexistência de um passado em geral, da coexistência de todos os lençóis do passado e da existência do seu nível mais contraído: o presente. Porém, para entender as dimensões temporais da imagem-tempo no que diz respeito ao futuro, é interessante fazer uma conexão entre os livros de cinema de Deleuze e sua filosofia sobre o tempo presente em *Diferença e Repetição*.

III. Dimensões temporais nas sínteses passivas do tempo

No capítulo 2 de *Diferença e Repetição*, Deleuze desenvolve a ideia das sínteses passivas do tempo. Como nos livros de cinema, também aqui Bergson é o ponto principal de

⁵ Eu não quero dizer que Rancière e Deleuze pensam da mesma forma sobre a imagem. Rancière está mais preocupado com uma dialética político-estética entre o visível e o dizível, o visível e o invisível. Deleuze aborda o problema ontológico das complexas dimensões temporais do cinema, o virtual e o atual (que não é o mesmo que o jogo entre o visível e o invisível). De certa forma, tento desenvolver uma ontologia temporal para o destino da imagem descrita por Rancière em um nível diferente.

⁶ Utilizou-se aqui, primeiramente, a tradução brasileira: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. Na segunda referência entre parênteses manteve-se a paginação do livro utilizado pela autora do artigo. O mesmo procedimento será adotado sempre que houver uma versão em português do texto citado. Nota da Tradutora.

referência, embora o ponto de partida de suas reflexões seja a tese de Hume de que “*a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla [...]*” (DELEUZE, 2006, p.111/1994, p.70). A repetição não tem “em si”, mas muda de fato algo na mente do observador das repetições: com base naquilo que percebemos repetidamente no presente, nós recordamos, antecipamos ou adaptamos as nossas expectativas em uma síntese do tempo, que Deleuze chama, em termos bergsonianos, de ‘duração’. Essa síntese é uma síntese passiva, pois “não é feita pelo espírito, mas se faz *no* espírito que contempla [...]” (Ibidem, p.112/p.71). A síntese ativa (consciente) de compreensão e de lembrança baseiam-se nessa síntese passiva que ocorre em um nível inconsciente. Deleuze distingue os diferentes tipos de sínteses passivas de tempo que precisam ser consideradas em relação umas às outras e em combinação com as sínteses ativas (conscientes). A concepção das sínteses do tempo é incrivelmente sofisticada e complexa, como James Williams nos mostrou recentemente (WILLIAMS, 2011). Neste texto, vou apenas fazer referência aos elementos básicos da concepção deleuziana de tempo, porque ela nos permite conceber a “imagem-futuro”.

A primeira síntese que Deleuze distingue é a do hábito, a verdadeira fundação do tempo, a do presente vivo. Mas esse presente que passa é sustentado por uma segunda síntese de memória: “o Hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente).” (DELEUZE, op.cit., p.124/p.80). Pensando nos livros de cinema, é possível argumentar que a primeira síntese de tempo, a contração do hábito, encontra a sua expressão estética em imagens-movimento, as manifestações sensório-motoras da tela-cérebro cinematográfico. A segunda síntese do tempo pode ser relacionada à forma dominante de tempo das imagens-tempo, quando o passado se torna mais importante e

mostra-se diretamente como a base do tempo, como o tempo no qual o tempo funciona. As imagens-tempo são baseadas no ‘passado puro’ da segunda síntese do tempo. Agora, argumentar que a imagem-movimento baseia-se principalmente na primeira síntese de tempo e que a imagem-tempo é predominantemente ligada à segunda síntese não significa que a imagem-movimento não possa se abrir para a segunda síntese, mesmo que isso não aconteça muito frequentemente. E, na imagem-tempo, pode haver momentos que se baseiam na primeira síntese de tempo. Trata-se, portanto, mais de uma questão de ‘tom temporal’, que é diferente na imagem-movimento e na imagem-tempo. Além disso, cada síntese tem a sua própria composição de passado, presente e futuro.

O presente, então, que é baseado na primeira síntese do tempo é uma síntese contraída, um trecho específico no presente, como acontece com os amantes se abraçando em *Hiroshima Meu Amor*: “É incrível como sua pele é macia”, diz a mulher ao homem na primeira cena após a longa sequência de abertura quando finalmente vemos os amantes em um quarto de hotel, que é apresentado como um presente brevemente alongado no filme. Diferente dele, o presente como dimensão do passado (atrelado à segunda síntese do tempo) é o grau mais contraído de todo o passado, que é a dimensão temporal dominante em *Hiroshima Meu Amor*: o japonês torna-se o amante alemão do passado, ele se torna Hiroshima, a mulher torna-se Nevers, na França. O presente como dimensão do passado é o seu ponto de cristalização.

O passado, entretanto, também tem as suas próprias manifestações temporais: como uma dimensão do presente (na primeira síntese), o passado é sempre relacionado ao presente como um ponto de referência claro, do qual difere. Pode-se pensar o *flashback* na história de amor impossível mais famosa das imagens-movimento, *Casablanca*, que constitui a memória compartilhada de Rick e Ilsa: a lembrança de seu caso de

amor em Paris, que explica o drama da situação no presente de Casablanca. Mas na segunda síntese do tempo, o passado vem em lençóis de todo o passado que começam a flutuar e mover-se, como os passados coletivos e individuais que se misturam em *Hiroshima Meu Amor*. Ou como o mosaico de fragmentos de memória em outros filmes de Resnais, como em *Muriel*⁷ (1963), onde as memórias da Guerra de Independência da Argélia e as memórias pessoais de personagens conectam-se de forma fragmentada e ambígua.

E depois há, claro, o problema do futuro. Se olharmos a partir das dimensões da primeira e da segunda síntese, o futuro é esperado, seja a partir de um ponto no presente, ou a partir do passado. Geralmente, na primeira síntese do tempo, o futuro, como uma dimensão do presente, é uma antecipação que parte do presente, uma antecipação que nas imagens-movimento motiva um comportamento orientado a metas, como a busca da felicidade no melodrama ou como nos vários objetivos de um herói de ação. Seria possível até argumentar que o futuro nas imagens-movimento começa depois que o filme acaba, uma espécie de momento “viveram felizes para sempre” que encerra as narrativas clássicas de Hollywood. O futuro é aquilo que vem depois que o presente do filme terminou. Um fim que, nas imagens-movimento, costumamos antecipar através das convenções de gênero que nos dizem o que esperar.

IV. O futuro como dimensão do passado

Na imagem-tempo, o futuro torna-se uma dimensão do passado. Aqui passa a ser menos a antecipação de uma ação, e mais uma expectativa de repetição de um acontecimento cujo resultado se baseia no passado. Cada camada de um passado coexistente implica o seu próprio futuro possível. Deleuze cita *Eu te amo, eu te amo* (1968), de Resnais, como um dos poucos

filmes que mostram como habitamos o tempo. Como o próprio cartaz do filme anuncia: “O passado é presente e futuro na nova máquina de tempo de Alain Resnais”. Em outras palavras, o presente e o futuro são dimensões da segunda síntese do tempo. *Eu te amo, eu te amo* é a estranha ficção científica de um homem que tentou cometer suicídio após a morte de sua namorada. Ele sobrevive, entra em depressão catatônica e, ao ser liberado do hospital psiquiátrico, é selecionado para participar como cobaia em um experimento científico. Ele é levado a um centro de pesquisas, onde alguns cientistas dizem-lhe que o objetivo único da pesquisa é o tempo. Eles construíram uma máquina que se parece com um cérebro gigante. A ideia dos cientistas é mandá-lo de volta ao passado, exatamente há um ano (ao dia 05 de setembro de 1966, às 16h00), por um minuto. Antes de ele entrar no cérebro-máquina, o homem é fortemente sedado com medicamentos que, conforme explicam, vão torná-lo “completamente passivo embora ainda capaz de ter lembranças”. Como se os cientistas tivessem lido *Diferença e Repetição*, eles parecem ter criado uma máquina que permite literalmente viajar para a segunda síntese passiva do tempo.

O interior dessa máquina é macio e assemelha-se a um lobo cerebral. O homem se deita, mergulhando nas dobras de veludo da máquina-cérebro, e espera que as memórias cheguem até ele. A cena à qual ele volta é à beira-mar durante as férias com sua namorada, no sul da França. Ele está fazendo mergulho de apneia e sai da água. Sua namorada, que está se bronzeando nas rochas perto da água, pergunta-lhe: “Foi bom?”. Essa cena se repete várias vezes, mas sempre com diferenças pequenas e sutis variações, na ordem das tomadas na sequência, em seus variáveis começos e fins, nos ângulos levemente distintos da câmera e no tamanho das tomadas. É como se seu cérebro estivesse olhando através de um caleidoscópio que lhe permitisse

⁷ Tradução literal do título francês: *Muriel ou o Tempo de Retorno*. Nota da Tradutora.

ver todas as combinações possíveis dos trechos do mosaico da memória, possivelmente procurando um novo resultado, um novo futuro, talvez. Outra cena importante repetida com variações acontece em um quarto de hotel em Glasgow, onde o homem e sua namorada estão de férias. Esse é o momento em que ela vai morrer por causa de um vazamento no aquecedor a gás. Foi um acidente ou não? A memória não é clara e muda um pouco a cada vez. Na primeira vez, vemos a memória da cena do quarto de hotel e a chama do aquecedor queima. A memória é transformada por seus sentimentos de culpa e, no último retorno, vemos a chama se extinguir. Seu futuro muda, em conformidade com o que vê: quando essa ‘memória’ chega, ele vai morrer. O futuro, então, nesse filme é uma dimensão do passado.

Em *Hiroshima Meu Amor* há também futuros relacionados ao passado. Em vários momentos, diz-se que os traumas de guerra e outros desastres serão repetidos no futuro, o que se baseia na ideia de que ainda não vimos nada, de que vamos esquecer, e tudo vai começar de novo: “2.000 corpos mortos, 80.000 feridos, em nove segundos. Os números são oficiais. Vai acontecer novamente”, diz a mulher em voz-over sobre as imagens de uma Hiroshima reconstruída. Também na história de amor, o futuro surge como uma função de memória e esquecimento, quando o homem diz: “Em alguns anos, quando a tiver esquecido, eu vou me lembrar de você como o símbolo do esquecimento do amor. Vou pensar em você como o horror do esquecimento.” A mulher, também, quando relembra seu primeiro amor, treme com o fato de que a intensidade de um amor arrebatador possa ser esquecida, e que um novo amor possa ser encontrado novamente.

É importante observar que em *Hiroshima Meu Amor* tudo acontece uma segunda vez: o desastre inimaginável repetiu-se na história já em Nagasaki. O amor impossível da Segunda Guerra Mundial repetiu-se uma segunda vez com outro caso de

amor apaixonado no Japão. Mesmo a história do cinema volta sobre si à medida que o filme lembra, temática e estilisticamente, outros impossíveis casos de amor do cinema: *Casablanca*, de Michael Curtiz, já foi citado, mas *Um corpo que cai*, de Hitchcock, também pode ser reconhecido ali. Hitchcock e Resnais não apenas compartilham o tema de um caso de amor assombrado pelo passado, mas algumas das cenas de *Hiroshima Meu Amor* são construídas de uma maneira muito semelhante às de *Um corpo que cai*. Em todos os níveis de *Hiroshima Meu Amor*, pode-se ver uma variação da ideia do futuro baseado no passado: eu vou esquecer você, vamos esquecer (o amor, a guerra). E isso (o amor, a guerra) vai acontecer de novo. Repetição e diferença, o futuro fundado no passado, essa é a temporalidade de *Hiroshima Meu Amor*.

V. O futuro como eterno retorno

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze também distingue uma outra ideia de futuro, o futuro como a terceira síntese do tempo: “a terceira repetição, desta vez por excesso, [é] a repetição do futuro como eterno retorno” (DELEUZE, 2006, p.138/1994, p.90). Nessa terceira síntese, o fundamento do hábito no presente e no solo do passado é “ultrapassado em direção a um sem-fundo, a-fundamento universal que gira em si mesmo e só faz retornar o por-vir.” (Ibidem, p.139/p.91). Nessa terceira síntese o presente e do passado são as dimensões do futuro. A terceira síntese corta, junta e (re)organiza o passado e o presente, para selecionar o eterno retorno da diferença. A terceira síntese é o tempo das variações de série e das remixagens de passados e presentes (sem fim). Defendo que o cinema contemporâneo possa ser entendido como “imagem-neuro”, um cinema predominantemente baseado na terceira síntese do tempo e que tem, conseqüentemente, uma relação específica com o futuro. Isso, espero mostrar, pode explicar parte das impurezas da imagem-neuro e suas manifestações em

distintos tipos de filmagem. Antes, entretanto, volto à discussão deleuziana da terceira síntese de tempo.

Para desenvolver a terceira síntese do tempo em *Diferença e Repetição*, Deleuze não se refere mais a Bergson. Nietzsche torna-se seu principal ponto de referência. Em *A imagem-tempo*, Bergson também parece desaparecer em um determinado momento dando lugar a Nietzsche, embora no livro sobre cinema Nietzsche não esteja explicitamente ligado à questão do tempo (não à terceira síntese do tempo, pelo menos). No capítulo sobre Orson Welles e as potências do falso (capítulo 6 de *A imagem-tempo*), Nietzsche é uma referência importante para a compreensão dos poderes de manipulação do falso. No entanto, essa potência é discutida como uma consequência direta do aparecimento do tempo, elaborado, até aquele momento em *A imagem-tempo*, principalmente em termos de passado puro (todo o passado) da segunda síntese do tempo. No fim da discussão sobre o cinema de Welles, as potências do falso serão relacionadas aos poderes criativos do artista, à produção do novo (embora não explicitamente ao eterno retorno nem ao futuro). As séries do tempo (característica da terceira síntese) são também mencionadas em *A imagem-tempo*, especialmente no capítulo sobre corpos, cérebros e pensamentos (capítulo 8). Aqui os corpos no cinema de Antonioni e nos filmes de Godard se relacionam ao tempo como série. Na conclusão do livro, Deleuze explica esse cronosigno especial de tempo como “uma rajada de séries” (DELEUZE, 2005, p.326/1989, p.275). Mas depois de toda a insistência nas dimensões temporais bergsonianas da imagem-movimento, a imagem-tempo e os longos comentários de Deleuze sobre Bergson, essa forma de tempo ficou pouco desenvolvida do ponto de vista teórico em *A imagem-tempo*. Voltando a *Diferença e Repetição*, é possível entender que as potências do falso e as séries do tempo que podem ser percebidas em algumas imagens-tempo talvez possam pertencer à terceira síntese do tempo. Vimos

que os filmes de Alain Resnais, e *Hiroshima Meu Amor* mais especificamente, são marcadamente atrelados à segunda síntese do tempo, mesmo quando falam do futuro. Seria talvez possível vislumbrar a terceira síntese do tempo em filmes Resnais, em imagens que falem do futuro? Como Deleuze sugere no final de “O cérebro é a tela”, o cinema está apenas começando a explorar suas relações audiovisuais, que são relações de tempo (DELEUZE, 2000, p.372). Isso sugere possibilidades de novas dimensões de tempo na imagem, e talvez aberturas mais claras para a terceira síntese do tempo.

Em *Meu Tio da América* (1980), Resnais mistura ficção científica e descobertas sobre o cérebro. Aqui, o gênero é menos “ficção científica”, em que cientistas realizam experimentos estranhos para revelar verdades sobre a natureza do tempo e da memória como em *Eu te amo, eu te amo*, e mais ‘docuficção’, com o neurobiólogo francês Henri Laborit discutindo (em voz-over e diretamente de sua escrivãzinha) descobertas sobre o funcionamento do cérebro humano que, de maneira geral, correspondem às neurociências cognitivas contemporâneas. Laborit discute o cérebro a partir de uma perspectiva de processo evolutivo que permite distinguir três cérebros (um primitivo, réptil, que é o cérebro da sobrevivência; um segundo, afetivo e de memória; e um terceiro cérebro, a camada exterior ou neocórtex, que permite associações, imaginação e pensamentos conscientes). Ao longo o filme, Laborit explica como essas três camadas funcionam em constante troca umas com as outras, e como são constantemente influenciadas por outras pessoas e pelo ambiente, o que pode explicar o comportamento humano. Esses intermezzos científicos estão perfeitamente relacionados às histórias de três personagens diferentes, que contam e encenam a sua narrativa e cujas vidas vão se entrelaar em um determinado momento. Essas histórias ficcionais traduzem literalmente o discurso científico do neurobiólogo, por vezes demasiado literalmente para um público contemporâneo.

No entanto, *Meu Tio da América* também oferece uma pista daquilo que motiva o cineasta, o filósofo e o cientista: para entender mais profundamente por que fazemos o que fazemos, e para encontrar formas de melhorar não só nossos destinos individuais, mas também o destino de toda a humanidade.

As últimas imagens de *Meu Tio da América* oferecem uma coda especial e política às exposições e dramas que vieram antes. A última cena acontece logo após ouvirmos Laborit em voz-over declarando, no futuro do pretérito, que, enquanto nós não entendermos como o nosso cérebro funciona, e entendermos que ele tem sido usado até agora para dominar o outro, há pouca chance de que alguma coisa venha a mudar. O que vem depois são imagens da câmera em *traveling* mostrando a paisagem de uma cidade em ruínas e, porque as palavras que precederam essas imagens ainda ressoam na sequência seguinte, compreendemos que essa paisagem destruída pela guerra pode ser entendida como uma imagem do futuro: o eterno retorno das séries de guerra e de desastres. As imagens são, na verdade, de tumultos ocorridos no Bronx (EUA) na década de 1970, quando Resnais fez essas filmagens. Mas as imagens também imediatamente nos fazem lembrar cidades bombardeadas e desertas como Sarajevo (Bósnia) e Grózní (Chechênia) – zonas urbanas de guerra ainda futuras na época das filmagens, e Bolonha (França) – cidade que sofreu muito durante a Segunda Guerra Mundial e *set* de filmagens de *Muriel*. Assim, o passado, o presente e o futuro tornam-se uma dimensão do futuro. E então, na conclusão dessa sequência final de *Meu Tio da América*, a câmera detecta de repente um raio de esperança e detém-se na única imagem colorida das ruas desertas: em uma das paredes sombrias surge uma floresta pintada, uma pintura mural do artista americano Alan Sonfist; uma espécie de tela da cidade como um sinal de esperança de um futuro possível, um

recomeço. Enquanto a câmera se fecha em *close*, a floresta se transforma em puro verde, em fragmentos e cores forçadas a buscar novas conexões. Dessa maneira, essas últimas imagens do filme, sinais de morte e de recomeço, pertencem talvez à terceira síntese de tempo, o futuro, a imagem relacionada à inevitabilidade da morte e das repetições da morte, mas também à possibilidade de criação do novo.

VI. A lógica de base de dados da imagem-neuro

O cinema de Resnais, então, ainda que principalmente ancorado na segunda síntese do tempo (com o seu futuro específico), parece também estar aberto à terceira síntese do tempo que fala a partir do futuro enquanto tal. E, não coincidentemente, como tentarei demonstrar em um momento, seus filmes também têm uma “lógica digital” *avant la lettre*⁸, que mostra um pouco da luta interna do cinema com a tecnologia. A necessidade de posicionamento interno do cinema em relação ao digital é uma observação importante feita por Deleuze em *A Imagem-tempo*, algo que garante o seu renascimento e sua evolução no futuro (DELEUZE, 2005, p.316/1989, p.266). Pode parecer um exagero pensar em Resnais como um cineasta *Web 2.0*. Pode-se, entretanto, afirmar que existe um tipo de “lógica de banco de dados” muito contemporânea na obra de Resnais. Essa lógica foi descrita por Lev Manovich, no livro *The Language of New Media*, como uma característica típica da cultura digital (MANOVICH, 2001, p.212-281). A cultura contemporânea é orientada por bases de dados, a partir das quais, repetidamente, novas seleções podem ser feitas, novas narrativas podem ser construídas, em séries intermináveis. Como Manovich explica, isso não quer dizer que o banco de dados é apenas do nosso tempo: a enciclopédia e até as naturezas-mortas holandesas do século XVII seguem um tipo de

⁸ Antes de o termo ser inventado. Nota da Tradutora.

lógica de banco de dados. Acontece que, com o armazenamento aparentemente interminável e as possibilidades de recuperação da tecnologia digital, o banco de dados parece ter se tornado uma forma cultural dominante. E isso permite, de maneira muito explícita, uma série interminável de novas combinações, ordenações e remixagens de seus materiais, o que, em uma escala temporal, coincide com as características da terceira síntese do tempo, o futuro como eterno retorno.

A lógica do banco de dados em Resnais é muitas vezes desenvolvida de dentro da segunda síntese do tempo: em *Hiroshima Meu Amor*, *O ano passado em Marienbad*, *Muriel* e *Eu te amo, eu te amo*, por exemplo, o passado apresenta-se com diferentes variações. Mas também há alguns momentos em que o futuro como terceira síntese do tempo apresenta-se em um vislumbre como um solo sem fundamento no espaço de onde se fala, tais como as últimas imagens de *Meu Tio da América* discutidas anteriormente. Ou, em alguns momentos em *A guerra acabou*, onde o protagonista imagina, a partir de uma espécie de “banco de dados *flashforward*”, a menina desconhecida que o ajudou a escapar da polícia na fronteira espanhola (ele apenas ouvira sua voz no telefone): uma montagem de *flashforwards* com rostos femininos permite que ele imagine como a menina seria. Esses tipos de opções de banco de dados de vários futuros surgem também em outros momentos no filme. *Meu Tio da América* também se assemelha a um banco de dados, quando, no início, vários objetos são mostrados sem qualquer significado ou conexão clara entre eles. Mais tarde no filme, sugere-se a relação entre alguns desses objetos e diferentes histórias e personagens, o que lhes confere significado (simbólico), apenas para voltarem em um mosaico de muitos objetos e pessoas diferentes no final do filme. Aqui a tela de Resnais torna-se realmente uma página típica da *web*

que oferece múltiplas entradas que ocultam, cada uma delas, outras futuras possíveis histórias.

Levando essa lógica de banco de dados um passo adiante, defendo que essa terceira síntese do tempo que já aparece em *A imagem-tempo* (de forma um pouco disfarçada) é a marca dominante do tempo sob o qual as imagens do cinema da era digital são construídas mais explicitamente, o que permite a conceitualização de um terceiro tipo de imagem, que chamo de imagem-neuro. A lógica de série e de remixagem do banco de dados tornou-se a lógica dominante, correspondendo à lógica temporal da terceira síntese sob a qual a imagem-neuro é construída. Claro que ainda há imagens-movimento que operam sob a lógica do corte racional, da edição de continuidade e da integração das sequências em um todo (DELEUZE, 2005, p.328/1989, p.277), e que são baseadas na primeira síntese passiva do tempo. E, obviamente, as imagens-tempo também encontram novos diretores cujo trabalho se baseia na segunda síntese do tempo, marcada pelo corte incomensurável ou irracional das camadas coexistentes do passado puro (Ibidem, p.328-329/p.277). Argumento, porém, que o coração do cinema se mudou para uma lógica banco de dados ligada à terceira síntese do tempo. É um regime de imagens impuro, porque repete e mistura todos os regimes de imagem anteriores (o da imagem-movimento e da imagem-tempo), assim como as suas ordens temporais, mas tira o fundamento de todas essas ordens, devido à predominância da terceira síntese. No projeto maior, de onde vem este artigo, explico melhor por que esse terceiro tipo de imagens poderia ser chamado de imagem-neuro.⁹ De forma muito concisa, a escolha tem a ver com uma referência explícita à sugestão de Deleuze de que “o cérebro é a tela” e à sua ideia de buscar a biologia do cérebro para explicar a imagem audiovisual. Aqui simplesmente quero enfatizar que o ponto de partida da imagem-neuro é uma mudança no cinema em que, devagar e continuamente, deixamos

⁹ Uma descrição mais completa da imagem-neuro é desenvolvida em Pisters, 2012.

de seguir as ações de personagens (imagem-movimento), para ver o mundo filtrado por seus olhos (imagem-tempo), até experimentar diretamente suas paisagens mentais (imagem-neuro).

VII. *Flashforward*: a imagem-neuro do futuro

Alguns exemplos típicos de imagens-neuro contemporâneas, em que nos mudamos quase que literalmente para o mundo cerebral de personagens, são *Contra o Tempo* (JONES, 2011), promovido como “um filme de ação com cérebros”, e *A origem* (NOLAN, 2010), onde toda uma equipe de invasores de sonhos tenta implantar (ou dar origem a) um pensamento na mente de alguém que possa mudar o futuro. *Avatar* (CAMERON, 2009) é outro caso de “poder cerebral” no cinema, pois os avatares são operados pela atividade cerebral. E há, claro, o mundo dos precogs (precognitivos) que surgem nas telas táteis em *Minority Report* (SPIELBERG, 2002) e preveem crimes futuros. Normalmente, nesses filmes, vemos pessoas conectadas a uma espécie de dispositivo de leitura cerebral. No entanto, mesmo quando isso não acontece literalmente, pode-se dizer que o cinema contemporâneo tornou-se um cinema mental que difere significativamente de modos hegemônicos de filmagem anteriores. Pensando apenas nas dimensões temporais dessas imagens, torna-se evidente que o futuro desempenha um papel importante que pode ser expressado em muitos níveis diferentes. Em *Minority Report*, a prevenção dos crimes baseia-se em crimes que estão prestes a acontecer, previstos por visionários com tal poder. O futuro, então, é parte da narrativa. O protagonista de *Contra o Tempo* age a partir do conhecimento cada vez maior que tem do futuro, a cada volta revivendo uma variação do passado. Se pensarmos em *A origem*, é possível argumentar que a história completa

é contada realmente a partir de um ponto de vista do futuro. No início do filme, personagens principais se encontram e têm idade avançada. No final da narrativa, voltamos a esse ponto, o que indica que, na verdade, tudo foi dito a partir desse momento futuro da velhice e até mesmo do momento da sua morte. Aqui, o futuro estrutura a narração. De modo diferente, conta-se *Avatar* a partir do ponto de vista do futuro do planeta. Esses são todos exemplos contemporâneos de Hollywood, em grande parte ainda caracterizados pela imagem-movimento (portanto, ainda há nesses filmes as características típicas das dimensões temporais da primeira síntese do tempo, como a orientação sensório-motora e as expectativas de cada gênero). Mas uma ordem temporal de repetição e de diferença, de eterno retorno e de serialização com muito mais complexidade, típica da era digital, já chegou definitivamente às telas do cinema.

FlashForward, a série de televisão americana, é outro exemplo contemporâneo interessante de uma imagem-neuro (com tendências a imagem-movimento) que se conta a partir do ponto de vista do futuro. *FlashForward* baseia-se no romance de ficção científica homônimo de Robert Sawyer (1999) cujo personagem principal é um cientista que trabalha no CERN¹⁰, onde o Grande Colisor de Hádrons – o acelerador de partículas – está realizando uma corrida para pesquisar o bóson de Higgs, que teve o efeito colateral de um blecaute mundial durante o qual todas as pessoas na Terra tiveram um *flashforward* de vinte e dois anos. A série de televisão acrescenta outros protagonistas e muda o salto no tempo para seis meses, mas a premissa básica continua a mesma: todos se confrontam com uma imagem do futuro. A série questiona a ideia do que é viver e agir a partir de uma visão do futuro. Considerando-se que o futuro, como tal, é sempre especulativo (nós não podemos saber com certeza o que vai acontecer no futuro, por isso não é uma questão de determinismo,

¹⁰ CERN, antigo *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*, hoje Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear. Nota da Tradutora.

embora o destino torne-se um problema importante), alguns temem que sua visão venha a se tornar realidade, enquanto outros temem que nada se concretize, mas todos têm que agir em relação ao seu *flashforward*. Como em *Hiroshima Meu Amor*, em *FlashForward* há uma colisão entre um destino coletivo e o destino dos indivíduos, mas a série de televisão nos apresenta uma história muito mais em mosaico, típica da narrativa de banco de dados da imagem-neuro (apresentando as inúmeras variações possíveis do futuro). Literalmente, vemos aqui como a ideia de futuro já passou a impregnar a nossa cultura de imagem. Podemos também observar essa perspectiva do nosso presente e do passado a partir de uma ideia de visão do futuro muito mais ampla na cultura: desde 11 de setembro, a Guerra ao Terror marcou o momento da guerra preventiva, testes que medem os telômeros em nosso DNA podem prever nossa longevidade, e o futuro ecológico do planeta está mais incerto do que nunca. Novamente, há muito mais a dizer sobre as formas de ressonância da imagem-neuro na cultura contemporânea.

Neste momento, vou apenas fazer mais algumas comparações entre o futuro em *FlashForward*, ou, mais genericamente, sobre o futuro a partir da terceira síntese do tempo na imagem-neuro, e o futuro em *Hiroshima Meu Amor*, ou o futuro baseado na segunda síntese do tempo. Em ambos *Hiroshima Meu Amor* e *FlashForward* o desastre é de fato causado por uma invenção científica: a bomba atômica e o Grande Colisor de Hádrons, respectivamente. No entanto, em *Hiroshima Meu Amor*, como vimos, os desastres futuros são pensados a partir desse evento passado: aconteceu; vai acontecer de novo. *FlashForward* na verdade lida com especulações sobre um desastre futuro: não sabemos se o Grande Colisor de Hádrons irá criar qualquer dos efeitos descritos. A maioria dos cientistas concorda e afirma que ele não poderá levar a nada parecido com um blecaute, muito menos a um salto da consciência em direção ao futuro. No entanto, coloca-se claramente toda a narrativa como uma

dimensão do futuro. Em uma escala mais individual, *Hiroshima Meu Amor* lida com o horror de esquecer o caso de amor mais intenso e inesquecível do passado ou o que se tornará passado. Em *FlashForward* o horror (ou surpresa) situa-se no futuro. Há personagens que se veem no futuro em outro caso de amor, algo inimaginável no presente. Em todos os casos, o futuro influencia o presente em *FlashForward*, tanto quanto o passado influencia o presente em *Hiroshima Meu Amor*.

Pode-se, contudo, objetar que *Hiroshima Meu Amor* e *FlashForward* são absolutamente incomparáveis. E, claro, isso é verdade. *Hiroshima Meu Amor* é uma obra-prima absoluta do cinema moderno, uma pura imagem-tempo no sentido deleuziano, e uma imagem ostensiva (com referências nuas) em termos rancierianos. Como já afirmei no início deste artigo, *Hiroshima Meu Amor* não parece se encaixar na própria classificação e nos argumentos de Rancière para o cinema moderno como exercício crítico, e como impuro no sentido de que, nele, imagens comerciais e artísticas se misturam. Tentei argumentar que a classificação bastante útil de Rancière não funciona muito bem nos exemplos cinematográficos por ele escolhidos, que são todos de imagens-tempo estruturadas na segunda síntese do tempo. O futuro da imagem, de acordo com Rancière, pede para ir além da imagem-tempo em um regime novo e impuro de 'imagicidade' em que o comercial e o artístico fiquem cada vez mais misturados. A imagem-neuro que aqui proponho, ao seguir as sugestões de Deleuze para explorar dimensões temporais do cinema (DELEUZE, 2000, p.372) como parte da máquina hollywoodiana contemporânea, é sim uma imagem impura. Mas a imagem-neuro pode também se apresentar de maneira mais artística, o que a coloca talvez mais perto da imagem-tempo, e pode ser encontrada em um museu, em uma galeria ou na Internet.

After Hiroshima Mon Amour (KOLBOWSKI, 2008) é um filme digital apresentado como instalação em um museu que também pode ser visto *on-line*. Esse filme é um exemplo de remixagem

e de trabalho crítico e artístico na imagem que o aproximariam da terceira categoria de imagens-futuro de Rancière. Mas, assim como os filmes-chave da Hollywood contemporânea, esse filme é uma imagem-neuro em suas dimensões temporais. O filme de Kolbowski repete *Hiroshima Meu Amor* a partir do ponto de vista de desastres futuros (neste caso, a Guerra do Iraque e o desastre Katrina em Nova Orleans); o romance alegórico da mulher francesa e do homem japonês é serializado e representado por dez atores diferentes de diversas etnias, raças e sexos. A conhecida cena de abertura do “abraço em cinzas” é mostrada mais lentamente, forçada a gaguejar e filtrada em cores; várias cenas do filme de Resnais são recriadas em preto e branco; material contemporâneo baixado da Internet é acrescentado às cenas; e a banda sonora do filme original é remixada. Desse modo, as relações audiovisuais tornam-se relações de tempo: enquanto o texto se refere ao passado, retomando diálogos exatos de *Hiroshima Meu Amor* (“Você ainda não viu nada em Hiroshima”), as imagens falam de repetições no futuro (imagens de videodiários de soldados no Iraque), falam da multiplicação das guerras e dos amores em um eterno retorno. Com o conceito de imagem-neuro, que pode ter tanto as características artísticas da imagem-tempo quanto as características clássicas da imagem-movimento hollywoodiana, mas que faz remixagens, reordena e serializa essas imagens de novas maneiras, podemos ver que entramos em uma imagem da terceira síntese do tempo, que fala a partir do futuro, mas que também indica em si que o futuro é agora.

Referências

- BRAGA, B.; GOYER, D. S. *FlashForward*. EUA: ABC Television, 2009.
- CAMERON, J. *Avatar*. EUA, 2009.
- CURTIZ, M. *Casablanca*. EUA, 1942.

DELEUZE, G. *Cinema 2: The Time-Image*. Tradução de Hugh Tomlinson e Robert Galeta. London: Athlone, 1989.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Difference and Repetition*. Tradução de Paul Patton. London: Athlone, 1994.

_____. *A imagem-tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. ‘The Brain is the Screen’. Tradução de Marie Therese Guirgis. In: FLAXMAN, G. (org.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, p.365–73.

GREENAWAY, P. ‘Cinema=Dead’. Entrevista. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-t-9qxqdVm4>>. Acesso em: jun, 2011.

_____. ‘Cinema is Dead’. Conferência. 2010. Disponível em: <<http://www.facebook.com/event.php?eid=185180691525379>>. Acesso em: jun, 2011.

HITCHCOCK, A. *Um corpo que cai*. EUA: Alfred Hitchcock Productions; Paramount Productions, 1958.

JONES, D. *Contra o tempo*. EUA: Vendôme Pictures, 2011.

KOLBOWSKI, S. *After Hiroshima Mon Amour*. 2005-2008. Vídeo/16mm. Disponível em: <<http://vimeo.com/16773814>>. Acesso em: jun, 2011.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2001.

NOLAN, C. *A origem*. EUA: Warner Bros, 2010.

RANCIÈRE, J. *The future of the image*. Traduzido por Gregory Elliott, London: Verso, 2007.

_____. *Les Écarts du cinema*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.

RESNAIS, A. *Eu te amo, eu te amo*. França: Les Productions Fox Europa, 1968.

_____. *A guerra acabou*. França, Suécia: Europa Film, 1966.

_____. *Hiroshima meu amor*. França: Argos Films, 1959; DVD, Nouveaux Pictures, 2004.

_____. *Meu tio da América*. França: Philippe Dussart, Andrea Films, TF1, 1980.

_____. *Muriel*. França: Argos Films, 1963.

_____. *O último ano em Marienbad*. França: Cocinor, 1961.

RODOWICK, D. N. *The virtual life of film*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2007.

SAWYER, R. *FlashForward*. New York: Tor Books, 1999.

SPIELBERG, S. *Minority report*. EUA: Twentieth Century Fox; Dreamworks, 2002.

PISTERS, P. Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image. *Deleuze Studies*, 5:2, 2011, p.261–74.

_____. *The neuro-image: a deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

WILLIAMS, J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: a critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Recebido em 22 de maio de 2012
e aceito em 27 de agosto de 2012.