

*ENREDO E MONTAGEM: O DESAFIO DO TEMPO  
NO CINEMA E NA LITERATURA*

Sílvia Regina Pinto (UERJ)

<i>RESUMO</i>	<i>Reflexão sobre questões do tempo ficcional, a partir das montagens de dois enredos contemporâneos: o filme Antes da Chuva e o romance O Criado-Mudo.</i>			
<i>palavras-chaves</i>	<b>literatura</b>	<b>cinema</b>	<b>tempo</b>	<b>visibilidade</b>

*To begin with, I should say that I am a visual person*

*(Fritz Lang)*

Pretendo, aqui, comentar o enredo da ficção narrativa como montagem, o que equivale, afinal, a abordar a questão do tempo. Os relatos narrativos, como se sabe, jogam com o tempo de muitíssimas e variadas formas, e, neste campo, claramente estamos no reino do invisível, do imponderável — do que ilude aos olhos, do que existe, mas, normalmente, não pode ser visto. Assim, o cinema e a literatura se comportam como prestidigitadores profissionais, como aquele mágico que utiliza sua *mise-en-scène* para nos mostrar o que ele deseja que vejamos e nada mais, cujos movimentos se tornam mais lentos quando isso é conveniente e cujas mãos se movem, às vezes, mais rápidas do que o olho pode alcançar. Mas, de qualquer forma, o enredo funciona como uma organização que humaniza o tempo, enquanto lhe dá uma forma, e o intervalo entre um início e um fim representa uma sucessão de momentos que filtram as possibilidades de um tempo real através de um tempo imaginário.

Acrescente-se que um filme não é um livro ilustrado, assim como um romance não é um filme feito com palavras, a não ser, neste último caso, por algum tipo de *voyeurismo* literário. Ambos, muito ao contrário, funcionam melhor como realizações plenas de suas próprias linguagens, o que transforma em coisa não muito significativa a simples identificação de elementos literários no cinema, ou de elementos fílmicos na literatura. Aliás, para Deleuze<sup>1</sup>, o cinema, muitas vezes, não é nem sequer linguagem, mas sim imagem pura, porque o objeto, existindo na sua temporalidade, tem a feição da sua própria imagem. Neste caso, o real não apareceria como representação, mas sim como algo “*visado*”, ou como materialização do que Bazin, comentando filmes do chamado neo-realismo, considera uma “*ima-*

*gem-fato*". Algo que, ainda conforme Deleuze, até pode impedir que a percepção se prolongue meramente em ação, fazendo com que ela se integre ao pensamento para ir além das possibilidades do movimento propriamente dito, tornando assim possível uma espécie de materialização do próprio tempo.

Vou considerar, neste texto, um filme e um romance que, absolutamente, nada têm de comum entre si, a não ser o fato de serem narrativas, que, assim, contam histórias, que, por sua vez, são como o efeito que se pode ler/ver na montagem de seus enredos.

Minha intenção, portanto, não é compará-los, uma vez que não se trata de adaptação um do outro, e de que nem mesmo apresentam notórias semelhanças estruturais: nem de forma, nem de conteúdo. É, mais especificamente, na relação montagem-tempo, de um e de outro, que concentro minha análise, relacionando-a, teoricamente, a algumas idéias que andei especulando sobre cinema.

Nada é tão definitivo quanto o tempo, que implica início e fim; morte e vida. Nada é tão suspeito quanto o passado, que volta sempre outro. Nada é tão imprevisível quanto o futuro. Na verdade, não se fazem hoje filmes, nem se escrevem livros para platéias do século XXII, tanto quanto não se encena Shakespeare para espectadores do século XV. Toda forma de expressão é, em princípio, contemporânea. É um trabalho para ser compartilhado com aqueles que vivem num mesmo momento da história. E, certamente, no mundo atual, todos somos, mais do que nunca, *visual persons*, embrulhados por uma ciranda de imagens que nós mesmos aprendemos a projetar.

Por outro lado, é quase certo, por mais lamentável que possa parecer, que as técnicas atuais vão envelhecer precisamente por serem técnicas, e os filmes de agora parecerão um dia tão completamente "obsoletos" quanto os filmes do cinema mudo, ou até mesmo os filmes em preto-e-branco de ontem. Talvez aqui uma diferença interessante quanto à literatura, que, tornando-se ultrapassada, deixaria de existir. Não sei. Ao menos, um caso a pensar.

\*\*\*

## 1. Antes da Chuva

*A chuva não cairá no momento certo e, quando cair,  
será uma chuva de criaturas perniciosas, não de  
água.*

*(Zoroastro)<sup>2</sup>*

Trata-se de um filme recente, escrito e dirigido por Milcho Manchevski, da Macedônia, e, como o próprio título já sugere, suas imagens vão se constituir enredo “antes” de alguma coisa — no caso, essa tal “chuva” que se promete —, o que nos encaminha de saída para um contexto de preocupação com uma linha de temporalidade que, a princípio, seria até cronológica. Mas o que a montagem do filme vai revelar é justamente o contrário, isto é, a intenção de se livrar de uma vez por todas dessa cronologia, como se a ação que compõe a narrativa tivesse terminado virtualmente mesmo antes de começar — ou, *antes da chuva* ...

O imaginário, na circulação complexa desse tempo que se vai armar, se torna um instrumento tão importante quanto o fato em si, e, concebido com o propósito de retratar a “realidade”, o filme mantém, todavia, as mais estranhas e contraditórias relações com esta mesma realidade, a começar pela circunstância de que, em cada seqüência do enredo, ela é vista a partir de signos lingüísticos pré-estabelecidos: “palavras”, “rostos” e “fotografias” — tomados como um ponto inicial de provocação para as ações que se desenrolam. Não se sabe mais o que é imaginário ou real, fictício ou mental nas situações criadas, não porque essas categorias estejam confusas, mas porque não é importante, nem mesmo necessário saber ou perguntar. É como se o real e o imaginário se espelhassem um no outro, mas, girando em torno de um ponto obscuro, ou ambíguo, difícil de ser discernido.

A tela nos mostra a concepção de um documentário imaginado em eterno retorno da mesma violência, às vezes abstração, em outras “matéria-prima da História”<sup>3</sup>, no sentido de uma função vital ou instinto básico em cujas tentativas de controle o ser humano vem fracassando através dos séculos. A ação violenta é, assim, concretizada a cada momento — na forma de mais violência —, em cenas desconcertantes e quase insuportáveis.

Aprisionada, por sua própria montagem, dentro de um círculo de tempo, e dentro de um pequeno círculo de espaço — um vilarejo — que se perde nas montanhas da Macedônia, ou num recorte de Londres, a história nos faz deparar com a intransigência, com o fanatismo, com a ignorância, e com toda a crueldade de uma guerra civil entre macedônios e albaneses, cuja fronteira parece ser um curral de ovelhas que separa os dois grupos, mas que, em verdade, há muito já deixou de ter fronteiras ou limites e passou a ser uma violentação gratuita de todos os direitos humanos. Esse micro-universo parece, por sua vez, espelhar uma violência geral, que assola através de guerras estúpidas as diversas “Bósnias” desse mundo atual e que também se manifesta através dos gestos aparentemente gratuitos da violência terrorista que explode nas grandes cidades, como, por exemplo, nas cenas em Londres, particularmente, a do restaurante, ao final da segunda seqüência do filme, que nos devolve praticamente em estado de choque à Macedônia.

Podemos tentar matar o tempo — no cinema ou em qualquer outro lugar — antes que ele nos mate, se o deixamos andar em sua inexorável

linha reta, uma vez que a morte não é senão a vitória do próprio tempo. Segundo Jean-Claude Carrière:

*Às vezes me pergunto se essa destruição deliberada do tempo não é uma das obsessões secretas do cinema: eliminar fisicamente o tempo, obliterá-lo, construir uma ilusão tão forte que as platêias verdadeiramente deixem de envelhecer e saiam do cinema rejuvenecidas — ou, pelo menos, se sentindo rejuvenecidas.<sup>4</sup>*

Daí que, neste filme, verifica-se, de forma nítida, uma válvula de escape temporal em relação ao *cronos*, propiciando, em alguma medida, um desvio da norma de “realidade”. Há uma sensação de totalidade do tempo que estabelece a concordância entre origem e fim.

Observa-se em *Antes da Chuva* um enredo que se organiza em três segmentos, como já se pode ler no subtítulo do filme, “Uma história em três partes”, cada uma delas construída, como se disse, a partir de uma palavra que funciona como chave: *words, faces e pictures*.

Sobre isso parece haver uma grande ironia subjacente, que preenche esses três signos que abrem as seqüências, pois, sendo o ponto de partida da ação da violência, as palavras perdem a sua isenção e tranqüilidade de signo e se carregam como imagens irônicas e críticas dessa mesma violência. Além disso: são palavras que só têm mesmo um sentido depois que vemos na tela as imagens que elas supostamente provocam, e não o contrário.

Destaco, a seguir, alguns elementos extraídos de cada uma dessas partes principais do filme, tentativa de mostrar, num resumo, o papel irônico que essas palavras-título representam:

### *Primeira seqüência: WORDS*

1. Há o padre Kiril, um dos protagonistas, que não fala, pois fez voto de silêncio. E há também um padre bem mais velho que declara: “*Quase fiz o voto de silêncio como você. Mas essa beleza celestial merece palavras*”. Enquanto isso, a câmera se esbalda, mostrando, silenciosamente, a “beleza celestial” do lugar, que de fato é assim, mas serve de cenário para toda a violência que logo se desencadeia.
2. No que diz respeito à “palavra”, pode-se notar, ainda, que o jovem padre Kiril e a moça fugitiva que se esconde em sua cela não se compreendem: um fala macedônio e a outra, albanês.
3. As palavras predominantes nesta primeira seqüência acabam sendo as da Bíblia (“olho por olho ...”), mas são usadas para justificar tacitamente

a violência. E as pronunciadas nos ritos religiosos funcionam como um coro trágico e premonitório nos intervalos das cenas violentas.

4. Finalmente, temos as crianças, que, vivendo perfeitamente integradas à violência reinante, a reduplicam em suas brincadeiras, além de serem sempre “inocentes” delatores.

### *Segunda seqüência: FACES*

1. Aqui os rostos em sua maioria estão nas fotos que chegam à “Agência”, em Londres. Todos muito sofridos, pois são as faces de diversas guerras.
2. Ao rosto angustiado de Anne vem se juntar o de Alex, igualmente angustiado, desde que voltou “diferente” da Bósnia.
3. A perspectiva parece ter perdido sua razão de ser, e o espectador, que sai de uma poética de imagens de “beleza celestial” na Macedônia, vai ser invadido por uma outra poética totalmente diferente, em Londres: neste caso, as imagens incomodam porque na maioria das focalizações aparecem muito mais pernas do que rostos, além de veículos pesados e agressivamente barulhentos, em tomadas de cena que não enquadraram “devidamente” os espaços.
4. Por fim, a imagem que fecha esta parte é um *close* do rosto brutalmente mutilado de Nick, o marido de Anne, assassinado no tiroteio bárbaro do restaurante.

### *Terceira seqüência: PICTURES*

1. Uma foto de Anne (aparece na tela como a de alguém que já morreu, quando isto é apenas uma metáfora), mostrada por Alex, no ônibus, quando ele está chegando ao seu povoado natal.
2. Outra foto é a das crianças que se abaixam na janela, ou seja, saem do enquadramento exatamente no momento em que Alex as fotografa.
3. A seguir, uma foto da família de Alex, reunida à mesa de almoço, para festejar a sua chegada, onde ele próprio (por causa de uma mosca) acaba ficando fora do foco.
4. Temos também a fotografia imaginária que registra a morte do primo assassinado.
5. Há, ainda, a fotografia-chave (que acaba destruída), tirada na Bósnia, no momento em que um miliciano assassina gratuitamente um prisioneiro, e que gerou toda a reviravolta na vida do personagem Alex.

Como se pode, então, observar, as palavras-chave — usadas como emblemas, ou títulos, na montagem do filme — funcionam muito mais como anti-signos de si mesmas, porque, embora possuam significados diferentes, passam a se integrar com o mesmo sentido obscuro de violência, o que constitui e caracteriza a ironia que mencionei antes.

Mas, apesar dessa divisão em três partes, apesar do “antes” e do “depois”, o enredo, ainda assim, não é propriamente seqüencial, mas desenvolve-se num jogo calculado de circularidade, pontuada por observações sobre a “chuva”, que sempre está para cair, o que é, aliás, uma expectativa quase redentora, quase gênese, em contraponto ao apocalipse expresso pela sempre referida violência, cujo desencadear-se é também sempre iminente. Digo “quase redentora” porque neste caso as imagens apocalípticas não trazem a marca de tradicionais fantasias religiosas, ou mesmo políticas, de que o caos e a destruição purifiquem a terra para uma era de conhecimento, paz e felicidade. Não as vejo como mito, mas principalmente como montagem ficcional. Assim sendo, ao final do filme, penso que a possibilidade de redenção se desfaz, justamente porque a narrativa filmica volta ao começo, adiando a “chuva” para sempre ... Além de manter a violência cativa de si mesma, no círculo de tempo-eternidade que a montagem do enredo organiza.

A obsessão de jogar com o tempo vem destacada de forma emblemática, em cada uma das três seqüências principais, por uma idéia que se repete, marcando, supostamente, princípio, meio e fim do estranho círculo que é esse enredo:

1. logo no início da primeira parte, na Macedônia, na fala de um padre: “*O TEMPO NUNCA MORRE. O CÍRCULO NÃO É REDONDO*”;
2. como pichação num muro, em Londres, na segunda parte: “*O TEMPO NUNCA MORRE*” / “*O CÍRCULO NÃO É REDONDO*”;
3. como última fala do filme, de volta à Macedônia, de novo o padre, quando as imagens voltam ao começo: “*E O TEMPO NÃO ESPERA PORQUE O CÍRCULO NÃO É REDONDO*”.

O filme se constrói com fotogramas de uma memória que caminha então nessa denunciada pseudocircularidade do tempo, configurando uma narrativa que anda não apenas para trás, mas também para a frente, até (re)encontrar-se consigo mesma num momento-presente onde, para o espectador, tudo teria começado.

Sem dúvida isto se aplica também às conhecidas técnicas narrativas — que tanto podem ser cinematográficas como literárias — do *flash-back* e do *flash-forward*. No primeiro caso, algo acontece no presente, para depois o espectador/leitor ser levado de volta ao passado, onde vai descobrir origens dessa ação — como alguém remando contra a corrente num rio de causalidade —, antes de ser devolvido ao fim da história que a narrativa está

contando. Ou então, ao contrário, através de percepções visionárias ou prospectivas de um futuro que vem romper as barreiras do passado e do presente.

Aliás, não é de hoje que Santo Agostinho, guiado pelas tantas inconsistências ontológicas do tempo, já o havia denunciado como paradoxo, em suas *Confissões*<sup>5</sup>: desdobrando-se no passado — que já deixou de ser —; no presente — que logo passa —; e no futuro — que ainda não tem existência —, como medir o tempo, sem admitir a *intentio* da alma que abrange os três, o primeiro pela ‘memória’, o segundo pela ‘atenção’ e o terceiro pela ‘expectativa’? Mas, como não se pode dizer com propriedade que há três tempos, a *intentio* deverá condensá-los num momento que é uma totalidade única: o *presente do passado*, o *presente do presente* e o *presente do futuro*.

Esse presente triplicado concentraria a alma num só ponto, o *presente do presente*, por onde o tempo passa e pode ser medido, de modo que o futuro vai-se tornando passado à medida que se abrevia a ‘expectativa’ e alonga-se a ‘memória’. Daí resulta um outro paradoxo, que seria solucionado pelo conceito de *distentio*, porque ela confere extensão ao próprio espírito através da ‘memória’, da ‘atenção’ e da ‘expectativa’, tomadas como atos de uma intenção única. Assim, sem possuir extensão — terceiro paradoxo — o tempo se espacializaria.

O exercício da ‘memória’, que conserva as impressões do que passou, e o da ‘atenção’, que permite medi-lo, acrescentam — mais uma vez paradoxalmente — um elemento passivo à atividade espiritual. Finalmente, do imutável presente (*nunc stans*) da existência divina, que, para o Santo Doutor, resolveria o enigma da existência temporal, surge o contraste maior entre tempo e eternidade.

Esse conjunto de paradoxos imprime à *distentio animi* a marca da *discordância na concordância*, seguindo numa dialética análoga mas inversa ao modelo aristotélico de enredo.

Em *Antes da chuva* o tempo é, também, paradoxalmente, negado. Torna-se possível, de fato, andar para trás em suas revivências, ou para a frente em suas vidências. É assim que duas horas depois do início do filme nós nos encontramos naquele “presente” que foi o ponto de partida, mas que agora, surpreendentemente, é, por enquanto, o nosso destino. Fecha-se o círculo — que em mais um paradoxo não é redondo — nesse tempo que foi virtualmente preservado, como que tornado imune ao envelhecimento natural. No caso de sairmos para a calçada, para a varanda ou para a janela, no fim da sessão, nos surpreendemos ao ver que a chuva ainda não caiu ...

E o tempo, que em si permanece invisível até explodir em morte — como a própria violência —, é, assim, o componente mais sintomático na “violência” conceitual expressa pela montagem desse enredo, onde tam-

bém se pode lembrar de uma temporalidade qualitativa, um pouco bergsoniana: esse tempo que nunca é apenas o da atualidade — o presente —, mas engloba em si mesmo uma *durée* passado e futuro, como um tempo em estado puro.

Mas, na verdade, no enredo de *Antes da Chuva* se arma um tempo ainda diferente das especulações teórico-filosóficas supracitadas, que é, talvez, conseqüência de uma problemática mais contemporânea, e que vai distingui-lo da temporalidade moderna/modernista, por ser carregado de flagrantes virtuais dessa “memória” narrativa que relembra até o que nunca esteve lá. O filme articula, assim, a relação entre passado-presente-futuro, muito mais em termos de ruptura de simultaneidade e de violência, do que, apenas, como qualidade e duração.

As combinações e repetições de imagens têm em comum o fato de sugerirem as coisas por intermédio da metáfora, da elipse ou da associação de idéias. Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto primeiro do relato, e a imagem em sua materialidade bruta, se intercala uma etapa suplementar, um *transformador* estético, como diria Bazin, que cria o enredo. O sentido não está apenas na imagem. Ou melhor, essa imagem produz sentido enquanto também é a sombra, ou a luz projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador.

Por *imagem* no cinema, junto com Bazin<sup>6</sup>, entendo em princípio, e de modo geral, tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é bastante complexa, mas pode ser reduzida essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem — que não é outra coisa senão o filtro de uma refiguração das imagens-cenas no tempo. No que diz respeito à plástica, é preciso compreender a encenação, o estilo dos cenários, das personagens, e de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, os tipos de focalização e enquadramento que delimitam a composição. Quanto à montagem, cuja origem no cinema remonta, principalmente, como se sabe, às obras de W.D.Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do Cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: aquilo que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, é o que lhe dá o tom de uma linguagem peculiar, onde a expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pela duração abstrata da montagem do tempo.

Em *Antes da chuva*, temos a abstração explicitamente proposta, de um *círculo de tempo que nunca é redondo*, e dessa maneira a ação que se narra nos fotogramas da primeira parte, como já comentei, não é causa do que vem a seguir, mas conseqüência do que já houve mas ainda não foi mostrado, e o espectador só vai mesmo compreender tudo isso no final. As imagens do filme — em sua estrutura plástica e em sua organização no tempo —, apoiando-se no realismo como resultado de uma observação bas-



tante cruel da chamada “realidade”, parecem concorrentes do trabalho de um romancista, embora deixem a forte impressão de que o diretor, como se diz, as *escreveu* diretamente em cinema.

Agora, voltando às idéias de Deleuze<sup>7</sup>, que me parecem perfeitamente adequadas para completar a análise do tempo-enredo no filme em questão, podemos acrescentar ao sentido de montagem acima explícito a idéia de que essa operação tem por objeto as *imagens-movimento* para extrair delas o todo, a idéia, isto é, uma *imagem do tempo*. Neste caso, pode-se dizer que a montagem é a imagem indireta do tempo, ou da duração:

*Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação. O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Idéia, esta imagem indireta do tempo: o todo que enrola e desenrola o conjunto de partes. [...] (p. 47)*

Então, valendo-me ainda de Deleuze quando compara as montagens de Griffith e Eisenstein, posso pensar em *Antes da chuva* como uma “espiral aberta nas duas extremidades” ou como “círculo que não é redondo”, ou, também, como uma totalidade que se materializou, ganhou existência, nesse “pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo” — trágica *hybris* — e onde as três seqüências principais do filme ou “intervalos”, como opções competentes (num plano formal); ou como opções desastradas de heróis que sondam seus destinos (no plano da vida que se encena), se produzem uma pela outra em seu conjunto, e esse conjunto se reproduz nas três partes, de tal maneira que esta linha de causalidade trágica recíproca remete ao todo como causa superior do conjunto e de suas partes segundo uma finalidade interior, onde princípio e fim — gênese e apocalipse — se encontram escatologicamente antes da chuva ...

O “*círculo que não é redondo*” não é apenas uma forma de congruar a partir de fora uma realidade empírica, mas o modo como uma realidade mais dialética vai-se produzindo e ganhando qualidade, porque todas as imagens — ou cenas — mergulham, então, verdadeiramente, no “*tempo que nunca morre*”, uma vez que contêm em si todas as dimensões do próprio tempo, e aí ocupam um lugar infinitamente maior que aquele que as partes têm no conjunto, ou que o conjunto tem em si mesmo. Há, no filme, uma descrição incrível de violência, mas são os “saltos qualitativos” descontínuos do tempo-imagem dessa mesma violência expressa em sua ilusão de continuidade circular que caracterizam e dão forma ao enredo.

Vejam, por exemplo, dois brevíssimos momentos do desenrolar-se do filme, que, é claro, explicados aqui, ocuparão muito mais espaço-tempo que em suas respectivas imagens na tela, num claro sintoma da diferença entre a leitura que se pode fazer de uma imagem-tempo no cinema (que reflete uma descrição dinâmica de uma realidade objetiva) e a descrição que tenta uma representação daquelas mesmas imagens com palavras. Ou seja, o que os olhos vêem na tela é simultâneo; o que aqui transcrevo obedece à sucessividade da linguagem escrita:

1. Um desses momentos encontra-se ao final da primeira parte, quando Anne, protagonista da segunda seqüência narrativa e desconhecida do espectador até então, aparece — num relance que neste momento ainda não faz sentido — em cenas na Macedônia onde se sublinha um ritual fúnebre (que por enquanto não se sabe que importância tem), com a expressão “Oh! My God!”, num inglês que contrasta completamente com a língua que as personagens dessa primeira parte estão falando, deixando o público, que ainda não tem como compreender plenamente a cena, com a chamada pulga atrás da orelha ...
2. O outro, na segunda parte da montagem, quando já temos várias informações sobre a mesma personagem: trabalha em Londres, numa “Agência”, com fotos de violência de guerras e outras violações dos direitos humanos; é casada com Nick, mas tem um caso mal resolvido com Alex, ou Aleksander Kirkov, cujo funeral parece que vimos naquele relance.

Agora, recuperando o fio do que se comentava três parágrafos atrás, Anne, em seu escritório de trabalho está, na tal cena, examinando rapidamente várias fotos de atrocidades cometidas aqui e ali, inclusive a da cena da morte da garota albanesa (Zamira), que está fugindo com o jovem padre macedônio (Kiril), quando é metralhada pelo próprio irmão, ponto culminante da primeira parte do filme. Só que, se tivéssemos em questão, não o tempo qualitativo mas o cronológico, esta seria a fotografia virtual de uma cena impossível, porque ainda não poderia ter ocorrido. Da mesma forma, a presença da personagem Anne na Macedônia, na primeira parte, indo ao encontro de um Alex que ela não sabe que foi assassinado, também é um anacronismo impossível para o espectador.

Representantes desse “tempo puro” ou “puramente-imagem”, os personagens já não sabem o que devem fazer e por isso andam também em círculos, sem atingir objetivamente nada, como o próprio Alex, fotógrafo macedônio e protagonista do filme, que fugiu de sua terra (o mesmo povoado nas montanhas) há vinte e quatro anos, tendo voltado lá somente uma vez, dezesseis anos atrás. Trabalha para a mesma “Agência” que Anne, em Londres, e viaja pelo mundo tirando fotos da cena violenta das guerras, tendo por isso recebido há pouco tempo um prêmio Pulitzer. Trata-se de um “Cavaleiro” andante ou viajante, literalmente cansado de guerra, a expressar sua impotência diante de uma realidade ao mesmo tempo tão banal em sua repetitiva, cotidiana e universal violência, e tão complexa em seu profundo e alienado desrespeito pela vida.

Ei-lo que volta — desiludido e disposto a abandonar tudo — às suas origens, pensando em encontrar um povo pacato pastoreando suas ovelhas. É, então, que não consegue entender nada do que se passa, para concluir: “*nada mudou, mas eu sim. Vejo tudo com um novo filtro nas lentes*”... O que ele não entendeu é que não adianta remontar às origens das coisas, mas, sendo o mundo o que é, saber como conduzir-se nele. Se a violência tem as suas razões, nossa época e nós mesmos estamos dentro das conseqüências éticas. Se não as tem, devemos estar loucos, e não há outra saída senão encontrar uma conseqüência, desistir, ou ficar perplexo. Tudo isso transforma Alex em mais um espectador da falta de sentido dessas coisas que segue, embora não consiga compreender — porque sua relação com o real é sempre mediada pela fotografia —, registrando com sua sofisticada câmera. Aliás, tão sofisticada quanto as armas com as quais crianças albanesas-macedônias brincam nos intervalos entre os disparos com que os adultos se matam.

De fato, não é à toa que Aleksander Kirkov quer abandonar tudo, mas porque entende ter matado com sua câmera um homem que estava numa fila de prisioneiros na Bósnia, onde ele próprio se encontrava como correspondente da tal “Agência” de Londres. Tendo feito amizade com um miliciano, comenta com este que não estava conseguindo fotos chocantes. Imediatamente, o soldado escolheu, de forma aleatória, um dos prisioneiros da fila e fuzilou-o ali mesmo, perguntando em seguida: fotografou? ...

O filme é, como já afirmei, cheio de fatos cruentos e irônicos, mas, com certeza, tem também suas muitas sutilezas, e, por exemplo, no plano dessa ironia que se constrói, posso destacar a cena curiosa de Alex, na terceira seqüência, numa bicicleta que imita os volteios e a própria cena de Paul Newman em *Butch Cassidy and Sundance Kid*. Como no outro filme, Alex também assovia, é claro, “*rain drops keep falling on my head*”... Mas, como em qualquer intertextualidade irônica, a duplicidade de intenções chama a atenção para o fato de assistirmos, agora, a uma outra “chuva”.

Da mesma forma, esse protagonista Alex, ou Aleksander da Macedônia, remete ao homônimo famoso — Alexandre Magno, da própria Macedônia —, mas funcionando neste enredo como o “avesso” da grandeza do herói, coisa que, certamente, não pode ser mera coincidência. Trata-se, portanto, no filme todo, de uma *crisis* — o mundo contemporâneo —, onde formas e conteúdos em crise são criticamente tratados:

*[...] is the perverse theologian of a world which has suffered a Fall, experienced an Incarnation which changes all relations of past, present, and future, but which will not be redeemed. Time is an endless transition from one condition of misery to another, 'a passion without form or stations', to be ended by no parousia. It is a world crying out for forms and stations, and for apocalypse; all it gets is vain temporality, mad, multiform antithetical influx.<sup>8</sup>*

*Antes da chuva* é também representante de um neo-realismo atual, o que não impede que sua montagem explore essas virtualidades mágicas do tempo, criadas por um primeiro plano lento muito mais descritivo que narrativo, onde a descrição se vai preenchendo de dinamicidade porque o tempo é intrínseco a ela, podendo inclusive, como em exemplos anteriormente citados, lembrar o espectador de algo que, a rigor, ainda não tinha acontecido. Penso que, neste caso, o real, como diz Deleuze, não está apenas representado, ele é construído como imagem-fato em sua materialidade objetiva, mas, de forma paradoxal, fica profundamente carregado de ambigüidade, como as próprias imagens que as palavras criam num texto da ficção literária. No filme, as imagens estão ali, em seu círculo não necessariamente redondo, ressaltando sua qualidade *sonora e ótica*, e obrigando o espectador a refletir também sobre a própria visibilidade e percepção, ou sobre o seu papel de receptor.

Assistimos, então, a uma montagem fílmica que, usando uma frase metafórica, fica assim entre o som e o silêncio, através de rupturas de simultaneidade e violência reiteradas pela focalização descritiva de longos espaços ou paisagens vazios, às vezes silenciosos (no caso, “celestialmente belos”), que nos remetem para a ausência de conteúdo possível, ou para um conteúdo beirando o religioso, que está lá, mas não ajuda, embora vá pontuando com uma vaga idéia de paz as cenas barulhentas da violência.

Todas essas imagens captam, pura e diretamente, o tempo pleno desse enredo, e elas englobam não só o horizonte cotidiano e banal do homem, mas também um horizonte cosmológico inacessível, tornando sensíveis, visíveis e sonoros o tempo e as idéias, através dos enquadramentos de câmera que passam a exprimir conjunções lógicas do pensamento:

*Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor*

*de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento.<sup>9</sup>*

Por fim me lembro de Noll, em *O cego e a dançarina*<sup>10</sup>, onde ele faz uma oposição entre as “palavras em pássaros” na literatura e a “pele naturalista sem vôos musicais”, no cinema, afirmando que este último o seduz pela possibilidade de poder narrar “fatos cruentos”. Pensando bem, essa visibilidade cruenta da realidade-fato, em *Antes da chuva* reflete, com certeza, a intenção de liberar imagens-pássaros no vôo do tempo da montagem desse enredo.

\*\*\*

## 2. O Criado - Mudo

*Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*

(Italo Calvino)

Em *O criado-mudo*<sup>11</sup>, Edgard Telles Ribeiro constrói uma história cuja personagem principal — Guilhermina — morreu idosa já faz algum tempo, mas, em seus últimos anos, fez confidências que não só despertaram a curiosidade de Andréa, sua sobrinha-neta, como deixaram Fernando, um namorado desta, completamente fascinado.

A narrativa se divide também em três partes, onde se alternam os narradores-personagens: na primeira, com narração de Fernando, o passado começa a ser vasculhado a partir de papéis e fotos de uma velha chapeleira encontrada num sítio onde morou Guilhermina. Na segunda — narração de Andréa — se dá continuidade ao processo de reconstituição da vida de Guilhermina, a partir das conversas que Andréa manteve com a tia-avó em seus últimos anos de vida. E, finalmente, na terceira seqüência, volta a voz de Fernando, mas circundada por um quebra-cabeças de outras vozes, de pessoas remanescentes que, no passado, conviveram com Guilhermina na Europa, e que dela têm uma esmaecida e fragmentada imagem. Além disso há, nesta última parte, uma certa omnipresença da própria Guilhermina, intuída por Fernando nos lugares onde ela esteve e ele agora visita, buscando completar seu roteiro. Acres-

cente-se que toda a história pretende ser mais um roteiro de Fernando para o cinema, cineasta frustrado que ele é.

Segundo o próprio autor declara numa entrevista<sup>12</sup>, “*O criado-mudo* é um filme feito”, que pode até ser “mais visto do que lido”. Por outro lado, problematizando um pouco isso, através dos textos já mencionados de Deleuze, se o olho chega a uma função de vidência, os elementos das imagens — não só visuais, mas também sonoros — entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser lida não menos que vista, tornando-se ao mesmo tempo visível e legível. Mesmo entendendo que estas considerações se dirigem mais especificamente ao cinema, penso que elas também se aplicam ao romance que estou agora focalizando, onde a questão do visionarismo cria referências literais para o mundo sensível de Guilhermina, que vão constituí-lo como livro. Eis o final da história:

*Graças a isso, terá vislumbrado os quatro amigos que agora se despedem na calçada, antes de voltarem às suas paredes mal pintadas, às suas malas por fazer, às suas receitas centenárias. E, muito além dos quatro, por trás dos campos, das telas e dos novos mundos, terá, talvez, entrevisto todo um painel de personagens, de idades, épocas e tamanhos diferentes, que também se abraçam de alma lavada e pernas bambas, embalados pelo vinho e pelo som de uma partitura finalmente ressuscitada. E, antes de guiar seu velho marido escadas abaixo rumo ao infinito, antes de provar de tudo um pouco pela vida afora — com a pressa sempre culpada de quem roubou tempo à vida alheia —, terá, quem sabe, percebido a revoada dos pássaros que passam velozes sobre a copa das árvores, sobem em flecha rumo aos céus e cercam um balão de cores vivas que flutua entre as nuvens. Do alto desse balão, pequeno mas visível na luz do fim da tarde, um homem acena com seu chapéu vermelho e branco para o grupo que, lá embaixo, ainda se despede na calçada. (O criado-mudo, p.216)*

Até chegar a esta cena final, o romance dialoga com a fábula, com o folhetim, com o conto perverso (do tipo Marquês de Sade), com o conto popular ou de fadas, com o cinema, com as histórias de crime, com histórias de aventuras, etc. Tudo isso com direito a estupro em noite de núpcias; marido velho que é deixado morrer à míngua atrás das grades de uma adega num antigo porão; exploração de ânãs “verdes” em cabaré parisiense dos anos 30 ... e mais outros velhos clichês, não só do mundo real, mas também da ficção narrativa, mas que sempre mexem com as fantasias e com o lado *voyeur* das pessoas em geral.

O interessante na forma da narrativa é que ela atravessa esse conteúdo-clichê através de um jogo bem humorado de vidência/visionarismo que desmancha a realidade em ficção desvairada, pois, por estranho que pareça, nada é tão imprevisível quanto o passado de Guilhermina, decorrência das poucas e esgarçadas informações que dele restaram:

*“Imagine que chatice, saber tudo sobre Greta Garbo.  
Tão melhor imaginar ...”* (O criado-mudo, p. 135)

É assim que uma história “escabrosa” de crime sem castigo nem muita culpa caminha com inegável leveza de ser numa montagem arqueológica que procura reagrupar cacos, fragmentos de passado, explorando, principalmente, a questão da alternância de pontos-de-vista e vozes narrativas, que conseguem apenas enquadramentos ambíguos e focalizações meio desfocadas, em suas tentativas de colocar em *close* a personagem principal.

Nesse jogo, o autor busca atingir uma espécie de sintonia entre o espetáculo movimentado de uma vida, ora dramática, ora prazerosa, outras vezes grotesca, e o ritmo interior picaresco e aventuroso do próprio escrever:

*Como seria bom poder dizer o que desejo ... Desejo tudo, minha senhora, o passado, o presente, o futuro, a paz, o desarmamento, a senhora nua na minha banheira.* (O criado-mudo, p. 178)

Por outro lado, posso aproveitar aqui o comentário de Italo Calvino<sup>13</sup>, que afirma:

*Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de interrogação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...*

A narrativa de *O criado-mudo* configura, então, a corrida do desejo em direção a um objeto que, se por um lado não existe, por outro não pode “dissolver-se como sonho”: Guilhermina. Sua falta, ou ausência, é preenchida pelo ritmo virtual dos pontos de interrogação que suscita nas vozes narrativas envolvidas e também nos próprios leitores.

Não há aqui uma montagem de enredo em tempo cíclico, nem tão sofisticada, como no filme anteriormente analisado, mas temos uma construção em que fragmentos de um passado de repente são também fragmentos do presente e do futuro e, como nos contos populares, as peripécias mais

extraordinárias são relatadas, levando-se em conta apenas o essencial “conhecido”, ou adivinhado.

No caso, a descontinuidade do tempo é transformada num efeito rítmico que tenta capturá-lo como escritura, enquanto mantém acesa a vontade de ler o resto da história. Não deixa também de ser uma luta contra o próprio tempo, pois qualquer retardamento maior pode significar que a precária imagem de Guilhermina se desvaneça para sempre e com ela o roteiro (e o futuro filme) de Fernando, bem como o romance de Edgard ... Por isso o personagem narrador nos informa: “viro-me e o tempo gira comigo”.

Esse tempo, muito mais mental que físico, se abre para a fantasia que superpõe várias imagens, “como uma segunda câmera, que mostra a mesma cena de outro ângulo, revelando, no processo, algo encoberto” (*O criado-mudo*, p.162), e mantendo acesa a comunicação entre pessoas distantes no tempo e no espaço, assim como entre todos os seres existentes ou possíveis ficcionalmente.

Sintonia e focalização: a participação no mundo que nos rodeia e a concentração construtiva. Assim, as imagens de Guilhermina vão tomando forma num processo de “cinema mental” onde a imaginação desempenha um papel muito importante — de que a palavra escrita é o guia — de vasculhar um repertório potencial de hipóteses do que é ou não é; do que talvez não seja mas poderia ter sido; do que é bastante provável mas deve ser censurado, etc.

O grande desafio para essa literatura contemporânea parece ser a capacidade de tecer em conjunto os diversos saberes, os diversos códigos, os diferentes tipos de produção de imagens e de sonoridades, num ritmo pluralístico e multifacetado de mundo, pois, atualmente, não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural e plural. O romance, como diz o próprio Calvino, se transforma numa espécie de máquina capaz de multiplicar narrativas.

Em *O criado-mudo*, partindo-se de elementos figurativos (formais e de conteúdo) com muitos significados possíveis — os “cacos de cerâmica” que restaram da vida de Guilhermina —, constrói-se uma totalidade, cujo sentido é orientado, a princípio, pela reconstituição do suposto crime cometido pela personagem, e, depois, pela vida de liberdade que ela se propiciou com o dinheiro herdado depois desse assassinato. Tudo isso composto entre o visível das lembranças e o invisível que a imaginação reinventa. Ou vice-versa.

Algumas pegadas na poeira do passado, interrompidas pelas vertigens do vácuo presente, e organizadas por uma contínua simultaneidade de ironia e humor, caracterizam a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural de roteiro se soma ao imponderável da poesia ou do acaso e se torna um enredo:



*Isso foi no começo, ou quase. Enfim, ocorreram coisas antes e outras depois... Antes, ela cruzou um rio com o vestido de noiva arregaçado até os joelhos, depois, passeou de elefante em Istambul, antes construiu pacientemente uma modesta coleção de bonecas, depois, cuidou de quatro anãs verdes, antes, amou profundamente um irmão mais velho, depois, entregou-se a um homem em um balão e a uma mulher num trem. Mais ou menos como no antes e depois de vocês, com suas guerras cíclicas. (O criado-mudo, p. 212)*

Um enredo é sempre feito de *antes* e *depois*, principalmente num romance de ação como no caso de *O criado-mudo*. Mas, no trecho destacado, fica claro que, como já comentei em relação ao filme na primeira parte deste trabalho, isto não significa necessariamente a obediência à ordem temporal cronológica. Assim, a série de ações cometidas por Guilhermina está descontrolada no tempo, porque cada uma delas ocorreu *antes* ou *depois* de uma referência que nunca é a mesma: às vezes o narrador pensa no primeiro casamento da personagem; às vezes se refere ao assassinato do marido; outras vezes à viagem de Guilhermina, e assim por diante. Este enredo se constitui, então, num tempo que é a mistura dos tempos de todas as histórias que se entrecruzam no falatório das vozes narrativas.

Também se nota que o narrador-roteirista tem consciência da arbitrariedade de toda montagem ficcional:

*De minha parte, como o arqueólogo que reagrupa livremente os primeiros fragmentos de suas cerâmicas no chão de um templo recém escavado, conservo certos privilégios de edição. (O criado-mudo, p. 30)*

Agora, voltando à questão da “vidência” já mencionada lá atrás, e que eu penso ser um dos pontos-chave onde cinema, pintura e literatura se encontram neste romance, destaco a importância da “janela” de Guilhermina, “*que se debruçava sobre tantas e tão intermináveis paisagens. E como eram belas aquelas telas, com seus ecos, cores, formas e perfumes superpostos em camadas que desafiavam o próprio tempo*” (*O criado-mudo*, p.138-9).

A metáfora da “janela” abre na narrativa um espaço mágico, usado pela personagem para escapar, através do imaginário, à mesmice e falta do que fazer de sua vida na fazenda do primeiro marido. Mas, simultaneamente, abre, também, para o autor, um olho igualmente mágico, a partir do qual se pode “desafiar o próprio tempo”. Assim é que as “paisagens” que se superpõem em desfile na tela (da janela) são capazes de funcionar estaticamente, como na pintura ou na fotografia; nem tão estáticas, como na própria natureza; ou bem movimentadas, como no cinema ou na literatura.

Se Guilhermina, apaixonada pela leitura de contos, histórias em geral e romances, os projeta na “janela” e na “vida”, o autor do romance, por sua vez, nos leva a reduplicar isso, fazendo o leitor usar sua própria capacidade vidente para observar Guilhermina-visionária vendo. Não é uma “janela” — e aqui ela já se confundiu com a própria literatura — que se abre para aplacar a sede de imagens (ou o visionarismo das pessoas), mas sim para instigá-la.

As “paisagens” e sua descrição ficam então subordinadas a funções do pensamento. Neste caso, como afirma Deleuze<sup>14</sup>, não é a simples distinção de subjetivo e objetivo, do real e do imaginário, que está em jogo, mas sim, ao contrário, é a indiscernibilidade deles que vai dotar o olho (ou a câmera) de uma ampla possibilidade funcional que traz consigo novas concepções de quadro e de enquadramento, ou de focalização narrativa... E, assim, o paralelismo que se observava na montagem das três seqüências principais dessa narrativa se desfaz, como que adaptando-se ao intervalo dos movimentos desse olho-vidente: as vozes entram no ritmo do tempo que as superpõe e integra.

Remeto à última cena do livro, que já transcrevi lá atrás, só para concluir, usando o finalzinho do relato, que o filme mental que o autor fez rodar em escritura apreende na tela deste romance um conjunto de imagens — ao mesmo tempo visíveis/invisíveis — que transitam em várias dimensões de espaço e tempo nas paisagens-textos da própria literatura, que a “janela de Guilhermina” enquadra:

*É uma pequena homenagem da paisagem à  
Guilhermina que, de sua janela, tudo observa, como  
se a paisagem pudesse desejar-lhe boa sorte. (O  
criado-mudo, p.216)*

\*\*\*

## Notas

- 1 DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo / Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 2 COHN, Norman. Cosmos, caos e o mundo que virá. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 3 FREITAS, Décio. Entrevista ao JB/Idéias de 20/11/96.
- 4 CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995, p.122.
- 5 Ver *Les Apories de l'Expérience du Temps (Le Livre XI des Confessions de Saint Augustin)*, Temps et Récit, 1, p. 19/53.
- 6 BAZIN, André. O cinema / ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- 7 DELEUZE, Gilles. Cinema 1 / A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 8 KERMODE, Frank. The sense of an ending. Oxford: Oxford University Press, 1967, p.115.

- 9 DELEUZE, Gilles. "Para além da imagem movimento", In: — A imagem-tempo/cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 10 NOLL, João Gilberto. "O cego e a dançarina", In: O cego e a dançarina. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 11 RIBEIRO, Edgard Telles. O criado-mudo. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 12 JORNAL DO BRASIL, Idéias/Livros, 23 de março de 1996.
- 13 CALVINO, Italo. "Leveza", In: Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.19.
- 14 DELEUZE, Gilles. "Para além da imagem-movimento", In: A imagem-tempo/cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.34.

### *Outras referências bibliográficas:*

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Narrative, apparatus, ideology / A film theory reader*, Edited by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, s/d.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to terms / the rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press, s/d.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano / Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- RENOIR, Jean. *Le passé vivant*. Paris: Éditions de L'Étoile / Cahiers du cinéma, 1989.
- XAVIER, Ismail (Organização). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.